UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola De Arquitetura
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Tatiana Pimentel Barbosa

IDENTIDADE SOCIEDADE - ESPAÇO:
Transformação e permanência na avenida Afonso Pena

BELO HORIZONTE
2022

Tatiana Pimentel Barbosa

IDENTIDADE SOCIEDADE - ESPAÇO:
Transformação e permanência na avenida Afonso Pena

Versão Final

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração: Teoria, Produção e Experiência do Espaço

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e suas relações com outras artes e ciências

Orientador: Prof. Dr. Flavio de Lemos Carsalade

BELO HORIZONTE
2022

FICHA CATALOGRÁFICA

B238i

Barbosa, Tatiana Pimentel.
Identidade sociedade-espaço [manuscrito] : transformação e permanência na avenida Afonso Pena / Tatiana Pimentel Barbosa. - 2022.
141 f. : il.

Orientador: Flávio de Lemos Carsalade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Belo Horizonte (MG) - Teses. 2. Paisagens culturais - Teses. 3. Memória coletiva - Teses. 4. Simbolismo na arquitetura - Teses. 5. Arquitetura e sociedade - Teses. 6. Identidade (Psicologia) na arquitetura - Teses. I. Carsalade, Flávio de Lemos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 981.511

Ficha catalográfica: Maryne Mirydyane Medeiros CRB 1/2997

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

FOLHA DE APROVAÇÃO

Identidade sociedade - espaço: Transformação e permanência na avenida Afonso Pena

TATIANA PIMENTEL BARBOSA

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 15 de março de 2022, pela Comissão constituída pelos membros:

Prof. Dr. Flávio de Lemos Carsalade – Orientador
EA-UFMG

Profa. Dra. Celina Borges Lemos
EA-UFMG

Profa. Dra. Luciana Teixeira de Andrade
PUC MG

Belo Horizonte, 15 de março de 2022.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Flávio Carsalade, pela delicadeza com que conduziu meu processo de aprendizagem. Toda minha admiração e respeito.

Aos outros professores que me ajudaram no processo, auxiliando tecnicamente ou dando força emocional: Celina Borges, Maria Cristina Villefort e Tales Lobosco.

Às equipes da Diretoria de Patrimônio Cultural e do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, que foram muito disponíveis e me atenderam prontamente por todas as vezes que precisei, me ajudando a coletar dados para enriquecer a pesquisa, nesse momento tão complicado de pandemia de Covid-19.

À minha mãe, que acreditou em mim e me apoiou, não só no tempo da pesquisa como por toda a vida. Toda minha gratidão e amor.

Ao Bruno, que esteve comigo, dia após dia, em todas as pelejas e regozijos.

Ao meu filho Antônio, que abriu meus olhos para o essencial. Não há tempo para ter pressa.

RESUMO

O século XX trouxe uma intensa aceleração da transformação da paisagem das grandes cidades, que culminou no desenvolvimento de conceitos de preservação do patrimônio. Em Belo Horizonte, a partir de meados da década de 1930, a cidade começa a se verticalizar e se transformar, por meio de um ciclo de sucessivas substituições de elementos da paisagem, tanto de fortes ícones urbanos quanto de edificações sem grande destaque no panorama. Esta pesquisa tem como estudo de caso a história da metamorfose da avenida Afonso Pena, principal via do plano de implantação da nova capital mineira no século XIX e, portanto, testemunha dos mais importantes prédios que compuseram a paisagem inicial da ocupação urbana. Apesar da transfiguração pela qual a avenida passou ao logo da história, a via atravessa o tempo com forte carga simbólica no imaginário coletivo, sendo eleita como palco das expressões identitárias da população, seja na escala do excepcional, como é o caso das manifestações organizadas, ou na escala do trivial, da rotina diária das pessoas. Algo existe ali que, independentemente das mudanças na estrutura física, garante sua potência simbólica. O objetivo da pesquisa é identificar, em sua materialidade e imaterialidade, a estrutura que sustenta a perenidade da força simbólica da avenida Afonso Pena. A partir dos conceitos de identidade cultural do elo sociedade-espaço, a pesquisa apresenta um panorama geral da transformação da paisagem e analisa os principais casos de substituição de ícones, verificando a interferência da transformação de cada ponto na leitura da identidade da paisagem da avenida.

Palavras-chave: Identidade. Paisagem. Arquitetura. Ícones urbanos. Belo Horizonte.

ABSTRACT

The 20th century brought an intense acceleration of the transformation of large cities' landscape, which culminated in the development of heritage preservation concepts. In Belo Horizonte, from the mid-1930s, the city began to verticalize and transform itself through a cycle of successive replacements of landscape elements, both strong urban icons and buildings without great prominence in the panorama. This research is based on a case study which analyzes the history of Afonso Pena Avenue's metamorphosis, the main route of the plan to implemente the new Minas Gerias capital in the 19th century and, therefore, witness of the most importante buildings that made up de the inicial landscape of urban ocupation. Despite the transfiguration that the avenue has undergone throughout history, the road crosses time with a strong symbolic charge in the collective imagination, being chosen as the stage for the population's identity expressions, whether on the exceptional scale, as is the case of organized manifestations, or on the scale of the trivial, of people's daily routine. Something exists there that regardless of changes in the physical structure, it guarantees its symbolic potency. The objective is to identify, in its materiality and immateriality, the structure that sustains the continuity of the symbolic force of Afonso Pena Avenue. From the cultural identity concepts formed by the link society-space, the research represents an overall panorama of the transformation of the landscape and analyzes the main cases of icon substitution, verifying the interference of the transformation of each point in the identity interpretation of the avenue landscape.

Keywords: Identity. Landscape. Architecture. Urban Icons. Belo Horizonte.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura1- Esquema representando atravessamento das camadas da matéria pelo tempo. 15

Figura 2- Esquema sintetizando os conceitos de Turri (2011), Norberg-Shulz (2006) e Hazan (2003).....43

Figura 3- Planta geral do Parque Municipal. 1895 45

Figura 4- Residência do Sr. Aarão Reis. 1894/1895, localizada no interior do espaço destinado ao Parque Municipal. 46

Figura 5- Mapa esquemático da distribuição das linhas conceituais do projeto de Aarão Reis sobre a inclinação natural do terreno. 47

Figura 6- Mapa esquemático mostrando a inclinação do terreno da Serra do Curral em direção ao Ribeirão Arrudas com destaque para o território do parque em tracejado 47

Figura 7- Esquema conceitual destacando o Parque, a avenida Afonso Pena e a avenida Álvares Cabral como elementos identitários do lugar sobre planta geral do projeto de Aarão Reis.....49

Figura 8- Avenida Afonso Pena com Rua da Bahia. Inauguração do sistema de bondes em 1902. 51

Figura 9- Desfile com banda de música, em Belo Horizonte, no começo do século XX. 51

Figura 10- Palácio da Justiça, fachada lateral voltada para a Praça da República. Data provável década de 1910. 53

Figura 11- Fachada do Antigo Palácio do Congresso. Data provável 1920 53

Figura 12- Vista panorâmica do alto da rua Rio de Janeiro, ao centro o edifício dos Correios, em destaque na paisagem. 1910. 54

Figura 13- Cortejo dos reis da Bélgica na avenida Afonso Pena em 1920 publicado pelo jornal Diário de Minas 56

Figura 14- Cortejo dos reis da Bélgica em 1920. 56

Figura 15- Praça Sete de Setembro com monumento ao centro. 1927. 57

Figura 16- Região do Parque Municipal na Planta Geral de Belo Horizonte 1928/1929. 58

Figura 17- Mapa da avenida Afonso Pena e entorno, utilizando como base a Planta Geral da Cidade de Belo Horizonte elaborada pela subdiretoria de obras da Prefeitura em 1928/1929, em que se destacam os principais ícones urbanos daquele momento. 60

Figura 18- Praça Sete de Setembro a partir do Ed. Ibaté, mostrando à esquerda a presença marcante o prédio do Cine Brasil. Década de 1930. 61

Figura 19 - Mapa de 1928/1929 mostrando a região da praça da República e os prédios ao redor, com destaque em amarelo para o terreno em que viria a ser construído o Palácio da Municipalidade. 62

Figura 20- Pranchas do projeto de Luiz Signorelli para o Palácio da Municipalidade, 1935. Fachada da avenida Afonso Pena e detalhe de “motivo ornamental” da fachada. 63

Figura 21- Terminal de bondes circular construído na Praça Sete de Setembro em 1936. 64

Figura 22- Região definida como central ou comercial e as alturas mínimas permitidas, de acordo com o decreto nº 165 de 1933. É importante observar que o decreto estabelece a altura mínima de dois pavimentos nas vias demarcadas em azul que extrapolam este mapa (Av. Afonso Pena, Rua São Paulo, Rua Rio e Janeiro e rua Espírito Santo) até seus limites com a avenida do Contorno. 65

Figura 23- "Uma parte da cidade", trecho do relatório da prefeitura de Octacílio Negrão de Lima, de 1948, destacando na parte central da foto a impressionante verticalidade do edifício Financial.....68

Figura 24- Edifício Acaiaca.1949.....68

Figura 25- Manifestação popular durante a Segunda Guerra Mundial em frente às obras de construção do edifício Acaiaca.....69

Figura 26- Conjunto Sulacap Sulamérica.....70

Figura 27- Edifício Clemente Faria, década de 1950 72

Figura 28- Edifício Banco Mineiro de Produção à direita e edifício Helena Passig à esquerda. 72

Figura 29- Edifício Panorama, década de 1950 73
Figura 30- Informe publicitário da revista Binômio de 1957 73

Figura 31- Praça Sete de Setembro nos anos 1960 74

Figura 32- Trechos da revista 3Tempos de 1962.....75

Figura 33- Obras de extensão da avenida Afonso Pena, na região da Praça da Bandeira.....77

Figura 34- Croquis de Oscar Niemeyer para o Teatro Municipal projetado na década de 1940 78

Figura 35- Grande Teatro Palácio das Artes, projetado por Hélio Ferreira Pinto 78

Figura 36- Praça Rio Branco da década de 1980 com o “Monovolume Liberdade em Equilíbrio” ao centro. 79

Figura 37- Mercado Municipal de Belo Horizonte.....83
Figura 38- Localização do terreno escolhido para a construção do prédio da Feira Permanente de Amostras em 1901. 85

Figura 39- Perspectiva do projeto da Feira Permanente de Amostras, projetado por Edgar Nascentes Coelho e Maurício Bernasconi. 86

Figura 40- Vista da avenida Afonso Pena em direção à Serra do Curral a partir da torre da Feira Permanente de Amostras.....87

Figura 41- Vista aérea do centro de Belo Horizonte, 1948. No canto inferior esquerdo, o prédio da Feira Permanente de Amostras.....90

Figura 42- Vista aérea do centro de Belo Horizonte, 1977. Em primeiro plano, o Terminal Rodoviário Governador Israel Pinheiro.....90

Figura 43- Localização da Praça Tiradentes, prevista na planta da nova capital aprovada pelo decreto nº 187 de 1885.....91

Figura 44- Planta da 2ª concorrência da venda de lotes, outubro de 1885. 92

Figura 45- Edifício dos Correios e Telégrafos. 1910 93

Figura 46- Interior do edifício dos Correios e Telégrafos 93

Figura 47- Projeto de ampliação e remodelação do edifício dos Correios e Telégrafos, 1933. 94

Figura 48- Conjunto Sulacap Sulamérica visto a partir do viaduto Santa Tereza.....95

Figura 49- Projeto do anexo ao conjunto Sulacap Sulamérica. 1971.....96

Figura 50- Conjunto Sulacap Sulamérica, com anexo entre os blocos. 2020. 97

Figura 51- Conjunto Sulacap Sulamérica. 2020. 98

Figura 52- Igreja Metodista.....99

Figura 53- Projeto para a construção de um coro na Igreja Metodista, datado de 1934, em que são possíveis a leitura de detalhes e a conferência das modestas dimensões da edificação. 100

Figura 54- Projeto assinado por Luís Pinto Coelho e Sociedade Imobiliária Acaiaca em 1943. 101

Figura 55- Diferença entre altimetrias propostas para o edifício nos projetos de 1943 e 1946. Na linha superior, a comparação dos dois projetos em relação ao vizinho da rua Tamoios e a linha inferior faz a mesma comparação em relação ao vizinho da rua Espírito Santo.....102

Figura 56- Edifício Acaiaca. Fachada voltada para a avenida Afonso Pena. 103

Figura 57- Edifício Acaiaca.....103

Figura 58- Foto aérea da esquina em que edifício Acaiaca e igreja São José se opõem. 104

Figura 59- Configuração da Praça da República no projeto de Aarão Reis 105

Figura 60- Praça da república na década de 1930, após a redução de área. 107

Figura 61- Automóvel Clube e Delegacia Fiscal, lado a lado. 109

Figura 62- Desenho da praça da República, representado no mapa de 1928/1929, depois da construção do Automóvel Clube e da Delegacia Fiscal, com destaque em roxo. 108

Figura 63- Automóvel Clube e atual Ministério da Economia, lado a lado. 2021.....110

Figura 64- Monumento comemorativo ao centenário da independência brasileira na praça Sete, na década de 1920. À direita, observam-se duas pessoas sentadas em um banco conversando: o tempo do estar, mesmo que sob as árvores desfolhadas. 112

Figura 65- Páginas da revista 3 Tempos, de junho de 1962. 113

Figura 66- Paisagem transfigurada após a remoção da arborização e do obelisco. 114

Figura 67- Foto aérea da praça Sete, 2020 116

Figura 68- Paralelo entre caráter simbólico e espaço físico da avenida em estudo. 119

Figura 69- Trecho inicial do percurso da avenida Afonso Pena 122

Figura 70- Trecho final do percurso da avenida Afonso Pena, entre a praça Milton Campos e a Serra do Curral.....123

Figura 71- Trecho do percurso da avenida Afonso Pena, entre o Parque Municipal e a praça Milton Campos 123

Figura 73-Elevação principal da igreja matriz que se pretendia construir na Praça do Cruzeiro, projeto atribuído a José de Magalhães,1894. 127

Figura 72- Perspectiva externa da Catedral Cristo Rei, proposta para ser construída também da Praça do Cruzeiro. Projeto de Clemens Holzmeister, 1942. 127

Figura 74- Praça Milton Campos. 1955. 128

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APCBH – Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

APM – Arquivo Público Mineiro

CDPCM-BH - Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte

CUTAL - Congresso dos Trabalhadores da América Latina

DPC – FMC – Departamento de Patrimônio Cultural da Fundação Municipal de Cultura

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IEPHA-MG - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

MHAB – Museu Histórico Abílio Barreto

PMBH – Prefeitura Municipal de Belo Horizonte

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

TFP- Tradição, família e propriedade

UFMG- Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

1 **INTRODUÇÃO** 16

2 **CONCEITOS FUNDAMENTAIS** 25

2.1 Identidade e memória 27

2.2 Origens da construção da identidade 30

2.3 O sentido do lugar 33

1 **AS SUBSTITUIÇÕES DE ÍCONES URBANOS** 39

1.1 A camadas da matéria na história da avenida Afonso Pena 39

3.2 Iconema, ícone e elemento identitário do lugar 40

3.3 A avenida Afonso Pena como iconema 44

3.4 A transformação da paisagem da avenida Afonso Pena 50

3.5 Primeiro Mercado / Feira Permanente de Amostras / Rodoviária 82

3.6 Praça Tiradentes / Edifício dos Correios / Conjunto Sulacap Sulamérica / Anexo . 91

3.7 Igreja Metodista / Edifício Acaiaca 99

3.8 Praça da República / Edifícios da Delegacia Fiscal e Automóvel Clube / Ministério da Economia 105

3.9 Arborização central da avenida e “Pirulito” da Praça Sete 111

4 **CAMINHO DA COMPREENSÃO** 117

4.1 Caminho para o horizonte 121

4.2 Caminho do sagrado 124

4.3 Caminho da vida urbana 130

5 **CONSIDERAÇÕES FINAIS** 136

REFERÊNCIAS 138

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho teve seu embrião na sala de consultas do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Por meio da visualização de microfilmes de projetos arquivados, é possível analisar o histórico de um determinado lote, apurando todos os projetos aprovados para serem ali construídos ao longo do tempo. Observando a somatória de projetos catalogados para cada caso analisado e pressupondo suas consequentes obras, que em muitos casos chegam a totalizar quatro diferentes construções em um mesmo terreno, fica clara a acelerada velocidade da transformação da cidade ao longo de uma história urbana de pouco mais de 120 anos.

A partir da verificação dos casos em que se pôde notar essa acumulação de camadas de arquitetura e memória[1] em pontos diversos da cidade, surgiu o impulso por levar essa análise aos principais pontos de referência da paisagem urbana da capital mineira, que serão chamados aqui de ícones urbanos. Uma breve pesquisa historiográfica é o suficiente para encontrar evidências de que a história de Belo Horizonte tenha sido caracterizada por sucessivas substituições de ícones urbanos. A cidade se originou no final do século XIX com a implantação do plano da Comissão Construtora da Nova Capital sobre a demolição do arraial[2], marcando um ciclo de transmutação constante do panorama que perdurou no decorrer do século seguinte. Concomitantemente a toda essa profusão de demolições e construções que caracterizaram a aceleração da transformação da imagem da cidade, o século XX manifesta também o surgimento e o desenvolvimento dos conceitos de preservação do patrimônio cultural conhecidos atualmente.

Durante as três primeiras décadas do século XX, Belo Horizonte trabalhava ainda pelo longo processo de implantação do projeto da nova capital (CASTRIOTA; PASSOS, 2017). Em 1922, foi aprovada uma nova legislação urbanística,

[1] São consideradas aqui camadas de arquitetura e memória a sequência de construções, demolições e reconstruções em um mesmo terreno, todas elas impregnadas de sua carga de memória.

[2] O arraial citado refere-se ao distrito, pertencente a Sabará, nomeado por ordem régia em 1750 como Nossa Senhora do Curral Del Rey, conhecido como Curral Del Rey, e que, com a chegada da república brasileira, no mandato do primeiro presidente João Pinheiro da Silva, foi renomeado como Belo Horizonte pelo decreto estadual nº36, de 12/02/1890. Após o início das obras de implantação, elevado à condição de capital mineira, levou o nome de Cidade de Minas, mas em 1901 voltou a receber o nome de Belo Horizonte, que assim permaneceu.

possibilitando edificações com altimetria muito superior ao permitido na legislação anterior, de 1901. A partir de então, seriam possíveis prédios com altura proporcional à largura de cada via, o que significaria até 50 metros na avenida Afonso Pena. Essa reconfiguração da lei demonstrou uma grande expectativa do poder público em relação ao desenvolvimento da verticalização e do adensamento da cidade e poderia ter sido a marca do início do ciclo de substituições de ícones urbanos, não fosse o fato de que a liberação da verticalização ainda não condizia com uma real demanda de mercado (CASTRIOTA; PASSOS, 2017).

A partir da década de 1920, iniciou-se a busca dos modernistas pela construção de uma cultura genuinamente brasileira e, com isso, as primeiras discussões que deixariam como legado os conceitos atuais de preservação do patrimônio. Neste momento, o que se via como objeto arquitetônico a ser protegido não tangenciava a nossa capital, essencialmente eclética e construindo um horizonte modernista. Neste início das discussões sobre preservação, a manifestação da cultura mineira foi atribuída à arquitetura barroca das cidades coloniais, o que motivou a elevação da cidade de Ouro Preto à categoria de monumento nacional brasileiro em 1933 e seu tombamento em 1938.

No ano de 1933, foi regulamentado o uso do concreto armado pela prefeitura de Belo Horizonte e, já em 1935, os primeiros “arranha-céus” da cidade foram inaugurados: o edifício Ibaté e a Feira Permanente de Amostras, ambos com 10 pavimentos. “Apesar de poucos edifícios verticais terem sido erguidos na década de 1930, eles eram vistos com grande empolgação, como uma evidência do progresso da Capital” (CASTRIOTA; PASSOS, 2017, p.135). Os arranha-céus representavam o vertiginoso progresso, percebido muito positivamente, que levaria a população a um futuro considerado evoluído.

Na esfera patrimonial, iniciou-se na Era Vargas[3] a formulação do estatuto legal e ideológico do patrimônio cultural brasileiro e, em 1937, criou-se o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o órgão público a serviço da defesa do patrimônio cultural. Belo Horizonte teve o primeiro bem do país protegido pelo órgão federal em 1947, a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha. Em seguida, os últimos vestígios do Curral Del Rei foram salvaguardados pelo SPHAN. Em 1951 e

[3] A Era Vargas foi o período entre os anos de 1930 e 1945, em que o Brasil foi governado pelo presidente Getúlio Vargas. O período foi marcado pela intenção da criação de uma identidade nacional, estruturada através da propaganda, do turismo e do patrimônio.

1960, tombaram-se respectivamente, a casa da Fazenda do Leitão - atual Museu Abílio Barreto - e o Lavatório da Igreja Nossa Senhora da Boa Viagem.

A este ponto, a arquitetura eclética, utilizada como linguagem construtiva da implantação da nova capital mineira, ainda não era percebida como patrimônio a ser defendido. As décadas de 40, 50 e 60 foram marcadas pela forte aceleração da verticalização e do desenvolvimento econômico. Com o fim da Segunda Guerra Mundial e o início de um novo período democrático no Brasil, fomentou-se um "surto de otimismo na sociedade brasileira" (ANDRADE; MAGALHÃES, 2017, p.52). Com Juscelino Kubitschek no governo do estado de Minas e depois na presidência da República, a década de 50 é marcada por acelerado desenvolvimento e consequente transfiguração do ambiente citadino, com numerosas demolições e reconstruções, tanto de edificações sem grande destaque na cena urbana quanto de importantes ícones da cidade.

Belo Horizonte segue o mesmo percurso de grandes cidades do continente americano que, segundo Lévi-Strauss (1996), foram construídas para se renovarem com a mesma rapidez com que foram erguidas. A perspectiva do autor sobre as cidades das Américas poderia ser observada também em Belo Horizonte. "Nas cidades do Novo Mundo [...] o que me impressiona não é a falta de vestígios: a ausência é um elemento de seu significado" (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 91). Como São Paulo, Nova Iorque ou Chicago, a capital mineira parece ter perpassado seu primeiro século entre o canteiro de obras e a pilha de entulhos.

A década de 1970 pode ser considerada o início da história do reconhecimento e da preservação da arquitetura eclética de Belo Horizonte. Com a criação do IEPHA-MG (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais), em 1971, começou a ser ampliada a lista de bens protegidos, demonstrando uma mudança de postura em relação à valorização do ecletismo como expressão cultural. Em 1975, foram tombados o Palácio da Liberdade - em todo seu complexo: fachadas, áreas internas, elementos decorativos, esculturas, orquidário, quiosque e todos os bens de valor artístico e histórico -, o Arquivo Público Mineiro - seu terreno e as edificações ocupadas por ele - e o Conjunto Paisagístico Parque Municipal Américo Renê Giannetti. Em seguida, em 1977, foram protegidos o Edifício do Necrotério do Cemitério do Bonfim, o monumento Comemorativo ao Centenário da Independência Nacional (Pirulito da Praça Sete), a Catedral de Nossa Senhora da Boa Viagem e o Palácio da Justiça Rodrigues Campos. No mesmo ano, foi realizado o tombamento do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Praça da Liberdade. O conjunto compreendia

seus jardins, alamedas, lagos, hermas, fontes e monumentos, além dos prédios das Secretarias de Estado da Fazenda, Obras Públicas (antiga Secretaria da Agricultura), Educação (antiga secretaria do Interior), Segurança Pública e Interior e Justiça, incluindo fachadas e interiores, além dos prédios dos Palácios da Liberdade e dos Despachos. No ano de 1978, foi realizado o tombamento do Museu Mineiro e, em 1979, a Igreja do Sagrado Coração de Jesus. Na década de 1980, o IEPHA seguiu com a proteção do Instituto de Educação de Minas Gerais (1982), Escola Estadual Afonso Pena, Escola Estadual Ordem e Progresso, Casa do Afonso Pena Júnior (1983), Conjunto arquitetônico da Pampulha (1984) e diversos outros processos de tombamento (IEPHA, 2014) que pouparam grandes ícones urbanos da demolição.

Mesmo sob a construção dos conceitos de preservação e a criação dos órgãos destinados a este serviço ao longo do século XX, durante todo esse tempo, especialmente até 1975, antes dos primeiros tombamentos do IEPHA, aconteceram inúmeras demolições, construções e reconfigurações de ícones urbanos, isto é, edificações e espaços públicos que constituíam fortes referenciais culturais para os habitantes da cidade. Dentre os casos, podem-se citar, limitando a abordagem a alguns fatos ocorridos na principal avenida da região central da cidade, a Afonso Pena: as diversas subtrações de espaços do Parque Municipal; a substituição do prédio dos Correios pelo Edifício Sulacap (1943) e posterior construção do anexo (1971); a demolição do primeiro Mercado para a construção da Feira de Amostras (1935) e sua sobreposição pela Rodoviária (1971); a destruição da Igreja Metodista para construção do Edifício Acaiaca (1947); a construção dos prédios da Delegacia Fiscal e do Automóvel Clube sobre o terreno da Praça da República e a posterior demolição da Delegacia Fiscal para a construção do edifício que atualmente abriga o Ministério da Economia (1969); a retirada dos fícus do centro da avenida; as diferentes caracterizações da Praça Sete, tanto no que se refere às edificações quanto aos espaços públicos.

Em 1984, a Lei Municipal nº 3.802 organizou a proteção do patrimônio cultural e criou o CDPCM-BH (Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte) e, em 1993, fundou-se o órgão municipal responsável pela implementação e gestão da política de proteção ao patrimônio cultural. Em reconhecimento à sua indiscutível relevância, logo no ano de 1994, o Conjunto Urbano da Avenida Afonso Pena e Adjacências foi tombado pelo órgão municipal. Além de

ser o principal eixo da região central da cidade, a Afonso Pena é testemunha dos maiores acontecimentos sociais e políticos da história de Belo Horizonte. Conforme precisamente descrito no texto de caracterização geral do conjunto que compõe o dossiê de tombamento, na avenida Afonso Pena “a população se reconhece enquanto comunidade, enquanto coparticipante de um mesmo espaço e de um mesmo lugar” (PMBH, 2014).

Esse reconhecimento da potência simbólica da avenida pela comunidade parece ser a manifestação de uma força de ordem imaterial que perdura desde o projeto de implantação da nova capital no século XIX. A Revista Geral dos Trabalhos da Comissão Construtora da Nova Capital, assinada por Aarão Reis em 1894, descreve a população do arraial de Belo Horizonte da seguinte forma:

> Esgrouviados, pálidos, anêmicos, e tristes como doentes; sem alegrias, nem folguedos próprios e naturais, tendo por único consolo as rezas nas Igrejas, os terços e procissões pelas ruas. (...)
> Quem, no futuro, cortado já o arraial de largas avenidas, de espaçosas e belas ruas ornadas de palacetes dos mármores do Gandarella, de ajardinamentos de luxo, chácaras de primor, formoso parque, etc. ficará, tendo lido esta pequena descrição, surpreendido de ter habitado nela uma população tão mesquinha, e não haver, há muitos anos, sido escolhido este arraial para a construção de uma grande cidade. (COMISSÃO CONSTRUTORA DA NOVA CAPITAL, REVISTA...,1895, p.15.)

O texto, assinado por Fabio Nunes Leal, secretário da comissão, deixa claro a expectativa de evolução da população por meio da sofisticação que o projeto da nova capital traria. Em descrição breve sobre a totalidade do projeto urbano da cidade, a revista destaca a grande via, que receberia o nome do então presidente do Estado de Minas Gerais, Dr. Affonso Augusto Moreira Penna, que expediu o Decreto nº 680, de 14 de fevereiro de 1894, autorizando o início da execução das obras da construção da nova capital. A revista explica:

> Haverá uma grande avenida de 50 metros de largura, com duplo renque central de árvores, e 3200 metros de comprimento, ligando em linha reta o bairro comercial, junto a estação, ao alto do Cruzeiro, onde será edificado o majestoso templo projetado pelo Dr Magalhães [...] A grande avenida finalmente, de 50 metros de largura, terá: no centro, uma facha de 8 metros de largura, areiada, para os passeios a cavalo, dois passeios de 3 metros de largura, cada um, dispostos de um e outro lado da facha central e guarnecidos de árvores frondosas alinhadas, duplos passeios junto aos prédios, de 3 metros de largura cada um; e duas faixas de 13 metros cada uma, de largura, para o movimento dos veículos. (COMISSÃO CONSTRUTORA DA NOVA CAPITAL, REVISTA...,1895, p.99.)

Toda essa promessa de transformação social se apoiou em um projeto que teve como foco o rompimento total com o passado colonial, monárquico e escravagista, representado pela então capital mineira Ouro Preto, e na proposta de um plano geométrico, hierarquizado, em um traçado racional e preocupado com a saúde e qualidade de vida da população da república recém-criada.

O desenho urbano da nova capital trouxe a representação simbólica da avenida Afonso Pena como intenção projetual primária. O plano da cidade nasce a partir de um espaço nuclear, repleto de nascentes e vegetação nativa intensa, que teve suas condições naturais preservadas, determinado para abrigar o parque municipal. Este núcleo, determinado por um quadrado de 800 metros de lado, foi inserido como uma cápsula natural dentro do espaço racional do desenho urbano geométrico da cidade, representando a superação do natural pelo racional. Em uma das faces desta área, a principal avenida surge, ascendendo em direção à Serra do Curral, em reverência à principal referência da paisagem natural do lugar (MAGALHÃES; ANDRADE, 1989). É a partir desse embrião conceitual que o projeto da Cidade de Minas se desenvolve.

No intuito de oferecer uma cidade adequada à população de um novo tempo em contraponto àquela população ouro-pretana relatada na revista de Aarão Reis como “tristonha, nos beirais do caldeirão formado pelos serros do Itacolomy, sem horizontes, sem luz, sem espaço, nem ar para a acanhada população, que se atrofiava em ladeirais quase inacessíveis” (CONISSÃO CONSTRUTORA DA NOVA CAPITAL, REVISTA..., 1895, p. 11), a proposta da nova capital ofertava espaços amplos, arborizados, estruturados, com facilidade de locomoção e utilização e com uma grande avenida que cortaria a cidade do mercado à matriz, se fazendo como um espaço de encontro e manifestação da sociabilidade e cidadania.

Mais de um século depois, a cidade se expandiu muito além dos limites do plano de Aarão Reis. Outras avenidas foram criadas ou estendidas, algumas delas excedendo a Afonso Pena em dimensões ou intensidade de uso pela população. Mas a avenida Afonso Pena segue sendo escolhida como cenário para as manifestações culturais da população. É lá que acontece o carnaval de rua, manifestações políticas, a grande feira semanal de artesanato e também o cotidiano da população. A avenida permanece se apresentando como um espaço de visibilidade, pois tudo que lá acontece é percebido, fotografado e publicado. Continua sendo um espaço de

representação da memória da cidade, pois foi o cenário do início da ocupação urbana e reúne ali os principais edifícios desse período. E prossegue se mostrando como um espaço entendido pela população como próprio para que grandes feitos aconteçam sob os olhos do cotidiano - dos moradores locais, dos baldeadores de ônibus e metrô, dos comerciantes, dos compradores, dos visitantes vindos de outras cidades, dos frequentadores da feira hippie, da população de rua, dos atravessadores sempre em trânsito, dos carnavalescos, dos militantes políticos. A principal avenida do projeto da nova capital mineira do fim do século XIX permanece sendo eleita como palco das expressões identitárias da população, seja na escala do excepcional, como é o caso de eventos organizados de manifestação, ou na escala do trivial, da rotina diária da população nos afazeres da vida. Algo existe ali que, independentemente das mudanças na estrutura física, garante sua potência no imaginário coletivo.

A decisão pela escolha da avenida Afonso Pena como objeto deste estudo se fortaleceu e tomou corpo apoiada na observação dessa potência, essa grande carga de valor simbólico que a avenida converge, desde a expectativa projetada sobre a grande via na concepção do plano urbanístico de Aarão Reis até os dias atuais.

Diante do exposto acima, observa-se a constatação de uma história de metamorfose ativa do panorama da avenida Afonso Pena ao longo de todo o século XX, paralela ao desenvolvimento das primeiras ideias de preservação do patrimônio, culminando com o tombamento do conjunto na última década do século. Observa-se também a resistência do poder simbólico da avenida atravessando o tempo e se mantendo vivo e potente na sociedade. A partir dessas duas observações, desenvolveram-se algumas questões: Como a renovação dos cenários do cotidiano pode influenciar processos de identificação da população com a cidade? Como esses processos de identificação são construídos? Apesar da transformação da avenida, o que a Afonso Pena guarda como valor simbólico que atravessa o tempo e permanece, garantindo sua potência? A que aspectos materiais esses valores simbólicos estão atrelados? Essas são perguntas que esta pesquisa se propõe a responder.

Segundo Araújo e Haesbaert (2007), no livro “Identidades e Territórios”, existe uma ambivalência de importante destaque para a compreensão do conceito de identidade. As identidades sociais são simbólicas, ou seja, não estão inscritas no real, estão sujeitas a interpretações do imaginário, não necessariamente realistas, “podendo ver em uma coisa o que ela não é” (ARAUJO, HAESBAERT, 2007, p. 43).

Porém, os símbolos que compõem essa identidade precisam estar ancorados em referentes materiais concretos. Esse material concreto, citado pelo autor, se refere aos espaços geográficos que se tornam referenciais simbólicos por meio dos quais grupos sociais se reconhecem e assim afirmam suas identidades. Portanto, a construção da identidade é um processo social simbólico que se apropria do elemento concreto como referência. Segundo os autores, essa referência simbólica constitui a identidade cultural.

> Para Poche, poderíamos tanto falar de identidade cultural quanto de referência simbólica, mas o primeiro termo acabou prevalecendo, em função de evocar mais claramente um "dinamismo potencial" e de ter uma relação mais clara com fundamentos históricos e etnológicos – em particular a língua, mas também certos elementos da economia local mantidos através do gênero da vida. (ARAUJO, HAESBAERT,2007, p. 43)

Portanto, ao se falar de identidade cultural nesta pesquisa, que se refere à história da metamorfose dos espaços urbanos da avenida Afonso Pena, estarão sendo abordadas as transformações, extinções, criações ou a permanência dos seus referenciais simbólicos espaciais como elementos que compõem identidade cultural, que relaciona a sociedade aos espaços da avenida em estudo**.**

A primeira parte da pesquisa é essencialmente teórica e procura compreender o que é identidade, sob a perspectiva diferenciada entre alguns autores, qual é a sua importância e como ela é construída. Em seguida procuramos mostrar a relação da identidade com a paisagem urbana, entendida como paisagem cultural, ou como ambiente construído sobre condições naturais que manifesta a expressão cultural de uma sociedade. A definição de Eugenio Turri (2011) sobre paisagem, em que a compara com teatro e seus atores e expectadores, parece abranger os limites da abordagem desta pesquisa, que não pretende se estender longamente sobre as teorias da paisagem, mas que precisa esclarecer o entendimento do termo utilizado para o desenvolvimento dos estudos.

> (...)entender a paisagem como um teatro, um teatro no qual indivíduos e sociedade recitam (no sentido em que foi entendido por alguns estudiosos dos fenômenos urbanos) as suas histórias, realizam seus feitos, pequenos ou grandes, quotidianos ou de longa duração, mudando ao longo do tempo o palco, a produção, o cenário, consoante a história representada. A concepção da paisagem como teatro subentende que o homem e as sociedades se comportam em relação ao território em que vivem de um modo duplo: como atores que transformam, no sentido ecológico, o ambiente de vida, imprimindo-lhe a marca da própria ação, e como expectadores que sabem

> observar e entender o sentido do seu agir sobre o território. (TURRI, 2011, p.171)

Na busca por compreender o que a avenida em estudo carrega em si que justifica a permanência da força do seu simbolismo, partimos para a busca dos elementos essenciais que compõem a identidade cultural sociedade-espaço. Os conceitos de Eugenio Turri e Christian Norberg- Schulz sobre esses elementos essenciais da paisagem, somados à definição de Vera Hazan sobre ícone urbano, nortearão o estudo de caso.

Com o objetivo de identificar aquilo que permanece, atravessando a grande transformação da paisagem da avenida Afonso Pena durante a história, será apresentado um panorama geral dessa transformação. Em seguida, analisaremos os principais casos em que aconteceram sucessivas reconfigurações em pontos que se constituíam importantes referências culturais da avenida, que chamaremos aqui de substituições de ícones urbanos. Na análise de cada caso, serão aplicados os conceitos fundamentais estudados para a categorização desses ícones, a fim de identificar a interferência da transformação de cada ponto na leitura da identidade da paisagem da avenida.

A quase totalidade desta pesquisa foi realizada em fontes bibliográficas e consultas em acervos digitais dos principais arquivos públicos disponíveis, visto que estivemos integralmente em período de pandemia de Covid-19, em que os arquivos e bibliotecas estiveram sem acesso na maior parte do tempo. A falta do acesso presencial aos arquivos, ao espaço urbano e ao contato humano não ofereceu impedimento à realização da pesquisa, mas a conduziu ao uso de fontes essencialmente bibliográficas e de acervos iconográficos digitais.

2 CONCEITOS FUNDAMENTAIS

Para falar sobre identidade, foram explorados aqui alguns conceitos que podem se agrupar sob duas perspectivas cujos caminhos se encontram no final do trajeto. A primeira delas entende a identidade territorial[4] como uma resultante de processos que relacionam as pessoas aos lugares, através da memória e do significado atribuído a esses lugares, tornando-os territórios simbólicos que fazem parte da composição da imagem que os indivíduos ou os grupos sociais fazem de si próprios, chamada de identidade. É a perspectiva de autores como Joël Candau, Stuart Hall, Kathryn Woodward, Manuel Castells, Frederico Guilherme de Araújo e Rogério Haesbaerth, que falam do ponto de vista da antropologia, da sociologia, das ciências sociais e da geografia. Quando nos aproximamos do universo da arquitetura e do urbanismo, alguns autores como Christian Norberg-Schulz , Kevin Lynch e Eugenio Turri, trazem uma segunda perspectiva, que trata da identidade espacial, entendida como um sentido existencial do lugar, dado por uma leitura das características que definem um ambiente em suas funções práticas e simbólicas.

Há uma diferença entre as duas abordagens no que se refere ao sujeito da identidade. Na primeira perspectiva, a identidade é tratada como algo que pertence ao ser humano. Ele é o possuidor da identidade, que é construída na sua relação com o território. Na segunda perspectiva, a identidade é associada diretamente ao espaço, que incorpora e manifesta o sentido simbólico em si. Apesar dessa diferença de sujeito, quem faz a leitura e interpreta o sentido existencial do lugar é o ser humano, portanto o simbolismo é gerado na relação entre sociedade e ambiente. Os espaços não teriam valor simbólico sem a presença do ser humano para se admirar com eles, interpretá-los, qualificá-los e, então, dar identidade aos lugares, no âmbito da própria relação com o ambiente que o cerca.

Portanto, seguindo o caminho de se considerar o território simbólico como parte integrante da identidade de um indivíduo - ou de um grupo - ou seguindo o caminho de entender a espacialidade interpretada por esse indivíduo - ou grupo -

[4] É importante observar aqui que este trabalho se ocupa da identidade territorial, que constitui um dos elementos da nossa identidade. Nem toda identidade social é territorial, como, por exemplo, a identidade de gênero, profissional ou racial. A identidade territorial “se caracteriza como a identidade social que toma como seu referencial central, definidor do grupo, o território ou, num sentido mais amplo, uma fração do espaço geográfico”. (ARAUJO, HAESBAERT,2007, p. 44)

gerando valores simbólicos atribuídos ao lugar e, assim, dando sentido existencial ao espaço, os caminhos se encontram quando chegamos ao entendimento fundamental de que a identidade é composta numa relação de mão dupla entre o ser humano e o ambiente. Nessa relação, o espaço se apresenta em suas condições físicas e históricas, o ser humano interpreta essas condições, atribuindo a ele valor simbólico, e o espaço, então dotado de identidade espacial, passa a constituir-se como elemento compositivo da identidade dos indivíduos ou grupos.

Essa relação de troca entre o humano e o ambiente é claramente exposta no conhecido poema Confidência do Itabirano, de Carlos Drummond de Andrade:

> Alguns anos vivi em Itabira.
> Principalmente nasci em Itabira.
> Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
> Noventa por cento de ferro nas calçadas.
> Oitenta por cento de ferro nas almas.
> E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.
> (ANDRADE, 2015, p. 63)

A cidade de Itabira se apresenta nas suas condições físicas e históricas como lugar de exploração de minério de ferro. O minério é um elemento que se encontra na paisagem natural e que compõe a rotina da população, que em grande parte se envolve com essa atividade econômica. A sociedade, representada aqui pelo poeta, interpreta essas condições e atribui valor simbólico. Para o autor, Itabira é de ferro: silenciosa, muda, dura, densa, pesada, com “esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação”. O ser de ferro é um elemento da identidade espacial da cidade. A cidade então, de ferro, passa a compor a identidade do poeta. “Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.” Pretendemos trabalhar, nesta pesquisa, com alguns destes sentidos simbólicos atrelados às condições materiais e históricas da paisagem, aplicados ao caso da avenida Afonso Pena em Belo Horizonte

2.1 Identidade e memória

Conceitos de identidade são abordados por diversos autores e, em muitos deles, parece haver um consenso de negação das concepções chamadas essencialistas, fixas, imutáveis, que atravessariam o tempo de forma estável e durável. Ao invés dessas retóricas, há uma concordância entre eles de que a identidade é uma construção social dinâmica, em constante movimento, que nunca se fecha em si e se renova incessantemente.

Segundo Candau (2019), é a memória que alimenta a identidade. Memória e identidade trabalham juntas, se nutrindo mutuamente para produzir uma história, uma narrativa no caminho da vida. Cada lembrança é como revisitar o momento, sempre sob uma nova perspectiva, que é a do momento de agora. Portanto, relembrar não é reviver o momento, mas fazer uma interpretação do vivido pautada em toda a experiência dos acontecimentos desenrolados entre o ocorrido e o agora. "Pela retrospecção o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez o ajudar a encarar sua vida presente" (CANDAU,2019, p.15). É por meio da memória que o indivíduo se compreende como ser no mundo, atualizando o que já foi na construção daquilo que acredita ser. A memória "vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade" (CANDAU,2019, p.16).

No processo de construção ativa de sua identidade, cada indivíduo cria a representação da sua memória. Essa representação é feita sob o uso da metamemória (CANDAU, 2019), que é o conhecimento que tem de si, a leitura de si próprio, em constante diálogo com o passado, fazendo escolhas memoriais e atribuindo significado a elas.

> A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-os como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e aquilo que somos. [...] A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? (WOODWARD, 2014, p.17-18)

Levando o conceito para a perspectiva grupal, a identidade (cultural ou coletiva) é constituída de uma representação, composta de escolhas memoriais coletivas, atribuídas de significados, que assim diferenciam grupos sociais diferentes. É por essa distinção entre os grupos sociais que vários autores adjetivam a identidade como relacional, contrastiva, posicional.

> [...] as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de exterior constitutivo, que o significado "positivo" de qualquer termo – e, assim, sua identidade – pode ser construído. (HALL, 2014, p.110)

Para Castells (1999), identidade é "o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o (s) qual (ais) prevalece (m) sobre outras fontes de significados" (CASTELLS, 1999, p.22). Os atributos culturais que o autor cita referem-se às escolhas memoriais coletivas, as representações simbólicas selecionadas para compor a narrativa identitária de cada grupo social. Assim, "a cultura molda a identidade ao dar sentido a experiências e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade" (WOODWARD, 2014, p.19).

A discussão da identidade teve destaque a partir do final do século XX, com a globalização e consequente uniformização das expressões identitárias do mundo globalizado. Diversos autores se referem a uma "crise de identidade" a partir desse momento histórico, em que a revolução da tecnologia da informação e a reestruturação do capitalismo geraram o que Castells (1999) nomeia como "sociedade em rede":

> Esta sociedade é caracterizada pela globalização das atividades econômicas decisivas do ponto de vista estratégico; por sua forma de organização em redes; pela flexibilidade e instabilidade do emprego e a individualização da mão-de-obra. Por uma cultura de virtualidade real, construída a partir de um sistema de mídia onipresente, interligado e altamente diversificado. E pela transformação das bases materiais da vida - o tempo e o espaço – mediante a criação de um espaço de fluxos e de um tempo intemporal como expressões das atividades e elites dominantes. (CASTELLS, 1999, p.17)

Essa sociedade em rede estabelece uma nova relação com o espaço e o tempo, permitindo uma experiência de desconstrução do entendimento dessas duas

instâncias, fundamentais para o reconhecimento dos signos da construção identitária – “onde estou” e “em que tempo estou”.

> “O transporte ultrarrápido e a quase instantaneidade das telecomunicações permitem-nos, cada vez mais, escapar às limitações tradicionais de lugar, de pertença ao espaço terrestre: funcionalmente, munindo-nos de uma mobilidade que nega a distância e permite-nos exercer uma atividade ubiquitária, assim como optar pelo tele trabalho; sensorialmente e socialmente, interconectando nossa experimentação corporal do mundo físico e esse contato direto com os outros homens” (CHOAY, 2017, p.242)

Nesse novo tempo fluido, em que a informação é instantânea, ocorre um compartilhamento cultural sincrônico mundialmente, estabelecendo-se novos padrões de produção e consumo e gerando novas identidades, que se manifestam de forma semelhante em vários lugares do mundo. Essa homogeneização global da cultura pode levar ao distanciamento da identidade relativa à cultura local, podendo causar uma reação contrária de resistência, suscitando a reafirmação das identidades locais. (WOODWARD, 2014). “Quando as redes dissolvem o tempo e o espaço, as pessoas se agarram a espaços físicos, recorrendo à sua memória histórica” (CASTELLS, 1999, p.85)

Segundo Woodward (2014), imigração também compõe o quadro da crise identitária. A facilidade com que as pessoas migram, impulsionadas pela informação ampla e pelo acesso ao transporte aéreo que encurta distâncias, em busca de grandes economias onde possam ter melhores oportunidades de trabalho e renda, espalhou cidadãos pelo mundo e transformou os grandes centros urbanos mundiais, criando comunidades culturalmente diversas dentro de uma sociedade que se tornou multicultural. No interior desses grupos, muitas vezes marginalizados na sociedade que os hospeda, busca-se a afirmação de suas identidades de origem, por meio de movimentos religiosos, festividades tradicionais ou rituais típicos.

É interessante notar que tantas importantes publicações a respeito de uma chamada “crise de identidade” aconteceram nos anos 1990, diante da constatação dessa crise, nos primeiros anos após o início do processo de globalização, tempo em que ainda não se tinha ideia do que viria a ser o ritmo da informação no século XXI, em que as pessoas carregam na palma das mãos um aparelho celular ligado à internet que possibilita grande aceleração dessa fluidez do tempo e o encurtamento das distâncias, estabelecendo contato direto e constante com o mundo inteiro, sem nem

a barreira do domínio da linguagem, desmantelada pelos sistemas de tradução automática. Não é coincidência que o final do século XX presenciou o despertar da consciência para a reação diante dos efeitos da transformação desenfreada das paisagens e das culturas. É na crise que se inventam soluções.

2.2 Origens da construção da identidade

No capítulo introdutório trouxemos a ideia base para as nossas primeiras reflexões, trazidas por Araújo e Haesbaerth (2007), de que os símbolos que compõem as identidades precisam estar ancorados a referenciais materiais. Este estudo, como objetiva tratar das transformações da avenida Afonso Pena e sua relação com a identidade cultural do elo sociedade-espaço, se vê imbuído, portanto, de dissertar sobre a ligação entre o significado simbólico e a matéria de que é composta a imagem da cidade.

Como esses processos de identificação são construídos? Como a renovação dos cenários do cotidiano pode influenciar processos de identificação da população com a cidade? Para responder a essas perguntas, será necessário estudar como acontece a atribuição de significado nos processos de construção identitária e a importância da permanência da matéria neste processo.

Alguns autores estudados – Araújo e Haesbaerth (2007), Woodward (2014), Hall (2014) - enfatizam que, em relação à distinção entre indivíduos ou grupos identitários, a identidade se constrói pela diferença. “A identificação do entendimento de si é sempre relativa ao que se nega a ser, aquilo que não se é, pois “não há como ‘identificar-se’ algo sem que sua ‘diferenciação’ (e relação ao ‘outro’) seja construída, a ponto de ‘diferenciar-se’ e ‘identificar-se’ tornarem-se completamente indissociáveis” (ARAUJO, HAESBAERT, 2007, p. 36). Dessa forma, parece haver uma concordância entre esses autores no entendimento de que a identidade é relacional e “a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades” (WOODWARD, 2014, p.14).

> A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos

> indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espaço. (CASTELLS, 1999, p.23)

Segundo Woodward (2014), essa marcação simbólica das diferenças é feita através de sistemas classificatórios, que organizam a vida social, sendo afirmados nas falas e rituais. Cada cultura tem seus sistemas de classificação e é por meio deles que se pode construir significados. A autora exemplifica esses sistemas de classificação, que variam conforme a cultura, explicando a significação da comida e da sujeira. A cultura define o que é comestível e o que não é, aquilo que se come cru ou cozido e aquilo que é proibido como comida. A exemplo da comida kosher para os judeus, ou a representação da carne para vegetarianos, ou o consumo de orgânicos pelos que seguem essa premissa, ou aos adeptos ao junk food, ou a proibição da bebida alcoólica e a carne de porco para muçulmanos. É a cultura que define o que é ou não comida e o que deve ser comido em determinadas situações. Também o conceito de sujeira representa um sistema classificatório. Sujeira significa desordem, matéria em lugar inadequado. Um punhado de terra no quintal não significa sujeira, mas no meio da sala deverá ser removido para que a ordem seja estabelecida. Logo, as categorias de “limpo” e “sujo”, “comestível” e “não-comestível” são produtos de sistemas culturais de classificação com o propósito de manter a ordem, e são esses mesmos sistemas que definem os grupos sociais e suas identidades.

Na construção da sua identidade, “através da memória, o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo quanto no espaço) conferindo-lhe sentido” (CANDAU,2019, p.61). Candau (2019) define o que chama de “totalização existencial” como um ato de memória que investe de sentido os traços mnésicos, organizando-os em função de objetivos e relações no presente, unificando-os e tornando-os coerentes para que possam criar uma “imagem satisfatória de si mesmo”. O autor afirma que este trabalho da memória nunca é puramente individual, sendo impossível dissociar os efeitos relacionados à identidade individual dos relativos à identidade coletiva, porque o sentimento do passado se modifica em função da sociedade. “Muitas de nossas lembranças existem porque encontramos eco nelas”, o que significa que é a memória coletiva que alimenta o sentimento de identidade e de pertencimento ao grupo.

Os sistemas de classificação produzem posições a serem assumidas, baseados nos aspectos simbólicos e sociais, construindo, assim, a composição dos elementos da identidade.

> A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretendo, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual adotamos uma identidade. Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutarem como sujeitos. Os sujeitos são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos, que, dessa forma, se posicionam a si próprios. **As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades**. (WOODWARD, 2014, p.56, grifo nosso)

Em relação ao que aproxima e define a identificação entre membros de um grupo social identitário, são as semelhanças culturais que geram um sentimento de ser coletivo, de pertencimento grupal.

> Ao superar a tentação definidora, compreendendo a importância do conceito, vale também compreender a sua abordagem antropológica, dentro da apreensão generosa da diversidade cultural. Identidade coletiva nesse caso não seria aquilo que é igual, mas **o que faz as pessoas se reconhecerem como grupo: valores comuns, ritos e ritmos compartilhados, além de qualquer tentativa discriminadora totalizante e mais ligada à prática cotidiana e à cultura vivida do que às definições acadêmicas**. É assim que nasce o conceito de identidade cultural, como uma tentativa de criar blocos sociais coesos, unidades de intervenção e defesa. (CARSALADE, 2014, p.181, grifo nosso)

A citação de Araújo e Haesbaert (2007), que menciona que os símbolos que compõem a identidade precisam estar ancorados em referentes materiais concretos, se mostra um conceito fundamental para esta pesquisa. Ela se constitui como um ponto inicial de pensamento que nos embasará para relacionar a matéria e o símbolo dentro do estudo da avenida Afonso Pena. Segundo os autores, esses materiais concretos referidos podem se constituir de desde objetos do cotidiano até espaços geográficos amplos, que se tornam referenciais simbólicos por meio dos quais grupos sociais se reconhecem e, assim, afirmam suas identidades. Então, abordaremos toda a transformação da paisagem da avenida na história como transmutação da matéria que esteve sempre relacionada à construção das identidades.

> [...] no que estamos denominando aqui de identidades territoriais, escolhem-se (ou, concomitantemente, reconstroem-se) espaços e tempos, geografias e histórias para moldar uma identidade, de modo que habitantes de um determinado território se reconhecem, de alguma forma, como participantes

> de um espaço e de uma sociedade comuns (ARAUJO, HAESBAERT,2007, p. 44).

Analisando a transformação da matéria da avenida, buscaremos identificar aquilo que faz os habitantes se sentirem “participantes de um espaço e uma sociedades comuns” na avenida Afonso Pena.

2.3 O sentido do lugar

Como vimos até aqui, a construção da identidade é vista pelos autores estudados como um processo contínuo e aberto, em constante reelaboração, alimentado pela memória, por meio de seleções memoriais definidas por sistemas classificatórios determinados pela cultura. Essa classificação das memórias produz posições a serem assumidas, atribuídas de carga simbólica e função social, que constituem as identidades. Essa carga simbólica precisa estar ancorada em matéria concreta, que pode se tratar desde objetos do cotidiano até espaços geográficos amplos. Aproximando os conceitos fundamentais de identidade ao objeto arquitetônico e urbano, que é a intenção deste trabalho, é importante relacionar a atribuição de significado, no contexto da identidade coletiva, à matéria concreta arquitetônica, ou seja, aos lugares da cidade. Enfim, como os espaços ganham sentido?

É pela angústia do esquecimento, da morte, que o ser humano anseia em deixar marcas da sua existência. O dever da memória traz a necessidade do registro sólido e permanente do que se foi. Através da cultura, “o homem se apresenta e se perpetua, sendo importante para ele, portanto, a sua proteção e permanência, pois ela sintetiza seus próprios valores e, enquanto eles subsistirem, subsistirá sua obra. (CARSALADE, 2014, p.179). Pelo temor do fim, somado à necessidade de orientação, de identidade e de celebração, a humanidade registra, documenta, escreve, preserva. A estabilidade parece ser uma necessidade psíquica materializada por meio da preservação – da cultura, da documentação, da arte, da arquitetura.

> De uma maneira geral, a ‘sociedade silenciosa e imóvel’ dos lugares, a memória das ‘pedras da cidade’, a permanência das referências espaciais ‘nos confere um sentimento de ordem e quietude’ e ‘a ilusão de não haver mudado através do tempo, o que é sempre tranquilizador para a identidade pessoal e coletiva. (CANDAU, 2019, p.158)

É importante destacar aqui que são as pessoas que atribuem sentido aos lugares, tornando-os espaços de referência identitária. O espaço não teria sentido próprio se não passasse pelo filtro cultural classificatório, se não se relacionasse com a sociedade. Para alguns autores estudados – Araújo e Haesbaerth (2007), Heck e Marzulo (2017) – é essa atribuição de significado aos espaços geográficos amplos que distingue o que chamam de *território* ou processos de *territorialização*.

> O território [...] é construído no jogo material e imaterial, funcional e simbólico. Poderíamos mesmo afirmar que as concepções de território capazes de responder melhor pela realidade contemporânea são aquelas de perspectivas que valorizam a ideia de um território no sentido relacional e processual, devendo-se falar em processos de territorialização em vez de território de forma estabilizada, assim como em processos de identificação mais do que de identidades. Nossas identificações, assim seriam sempre configuradas em relação à dimensão histórica (memória imaginação e passado) assim como em relação à dimensão geográfica. (HECK, MARZULO, 2017, p.5-6)

Para uma espacialidade pontual, Carsalade (2014) aborda o conceito de "lugar" na sua relação com o patrimônio, em duas perspectivas: o "lugar" como dotado de uma personalidade única peculiar e "lugar" do ponto de vista da sua relação com o fruidor, ambas levando à ideia de pertencimento. Essa conceituação leva ao entendimento de que os "lugares" são resultado do filtro classificatório da cultura atuando sobre os espaços.

> É parte inerente, portanto, da existência e da presença do homem sobre a terra a qualificação especial dos lugares. Ao qualificá-los toma posse deles em seu nome e no nome do grupo que representa, criando condições para que estes e seus descendentes se orientem, se identifiquem e reconheçam aquele lugar como seu berço e sua vida, como seu patrimônio, portanto. A sua marca, configurada nos ícones e atributos que conferiu ao lugar é, portanto, algo a se preservar, pois ela lhe confere raízes, senso de pertencimento e o diferencia de outros. Aquilo que o homem faz passa a "lhe fazer", lhe influenciar, lhe sinalizar a vida. (CARSALADE, 2014, p.177)

Vale salientar também que esses significados são concedidos pelo tecido memorial coletivo e sua interpretação subjetiva, não necessariamente pautada na realidade, mas aberta em um jogo complexo de memória e representação. Para Candau (2019), na construção das identidades se fazem "escolhas sempre no interior de um repertório flexível e aberto a diferentes meios: representações, 'mito-histórias', crenças, ritos, saberes, heranças, ou seja, no interior de um registro memorial"

(CANDAU, 2019, p.17-18). Segundo o autor, não importa que “a origem seja muitas vezes mitificada e que os legados culturais não sejam jamais totalmente homogêneos. O essencial é que esses elementos comuns são vividos pelo grupo em questão [...]como suas características distintivas e assim sejam percebidos pelos outros”. (CANDAU, 2019, p.96-97)

Para Carsalade (2014), apesar da estabilidade, a transformação também é uma característica da cultura. Entretanto, temendo o novo, as transformações culturais acontecem sempre segundo os próprios elementos da cultura. Hesitante, a cultura precisa da estabilidade para que possa se envolver com o novo sem se desorganizar pelo tempo acelerado. Assim, na busca pela segurança de um tempo conhecido que já passou, a permanência do passado equilibra a aceitação das transformações do novo. É nesse equilíbrio que a preservação do patrimônio se justifica e é por isso que as ideias da preservação se desenvolveram tanto na segunda metade do século XX, quando a velocidade das transformações se acelerou de forma nunca antes conhecida. “Incontestavelmente, a sensibilidade patrimonial se exacerbou ao mesmo tempo em que as sociedades conheceram uma mutação acelerada e temiam, portanto, pela perda e pelo esquecimento”. (CANDAU, 2019, p.162)

Essa relação da identidade com o novo e com o preservado é tratada por Henri-Pierre Jeudy, no livro o Espelho da Cidades. De acordo com o autor, apesar das transformações – sejam elas realizadas pelo impacto das novas construções ou pelo tratamento asséptico dado aos ícones urbanos nas restaurações – a proliferação dos signos em uma cidade permanece de forma vertiginosa. Na sequência normal das modificações da vida urbana, uma certa desordem visual convida o cidadão a fazer uma leitura própria da cidade, a criar a sua cidade dentro da cidade, nas suas percepções, nos caminhos que percorre. Os novos projetos de arquitetura e urbanismo se transformam rapidamente em novos signos, apesar do espanto ao se observar a transfiguração da cidade. “Mesmo que uma torre tenha sido destruída, ou que um monumento seja derrubado, sua destruição seguida de sua ausência permanecerão na memória dos citadinos. A cidade se nutre de tudo que serve de signo porque tudo é chamado a funcionar como signo, de forma fugidia ou durável.“(JEUDY, 2005, p.81). Essa abundância de signos e suas potencialidades traçam as condições da percepção cotidiana da cidade e traçou a percepção da avenida Afonso Pena pelos moradores de Belo Horizonte.

Se tudo é chamado a funcionar como signo, o próprio processo de transformação e preservação simultâneos da paisagem urbana atende às demandas da construção da identidade social. Numa cidade em que há grande transformação, sem o apagamento total dos referenciais simbólicos, sem uma renovação total da paisagem, o que causaria o sentimento de se estar perdido sem orientação, a mutação constrói novos referenciais simbólicos ao mesmo tempo em que o preservado atende à necessidade de resgate do tempo perdido e o pavor da finitude.

> Um dos elementos ligados à ideia de patrimônio é que as transformações seriam uma ameaça à identidade coletiva. Essas transformações são, como vimos, parte do nosso cotidiano e revelam uma tensão entre tradição e ruptura própria da vida. Na verdade, o mundo se dá num acontecer e a "própria compreensão se mostrou como um acontecer". Partindo da constatação que o mundo está em mutação e que mesmo a nossa compreensão sobre ele também está, seria possível identificar o que é estável dentro dessa mutação? Certamente não é a matéria ou a imagem, mas no nosso entendimento, é a forma ou o significado que, a cada geração, uma sociedade transmite à outra, tendo como base o objeto. A identidade se conserva na repetição e no uso diferenciado que se faz do bem patrimonial e não na sua imutabilidade, posto que uma grande imutabilidade pode até fazer o bem patrimonial se distanciar da sociedade que o abriga. (CARSALADE, 2014, p.267)

Essa percepção da transformação da paisagem como algo normal e importante do acontecer também foi abordada por Christian Norberg-Schulz em Genius Loci. Segundo o autor, o sentido de se fazer arquitetura é tornar os sítios lugares, mas a estrutura desses lugares não é estática, elas mudam com o tempo, sem que, necessariamente, o *genius loci* se perca. A posição de Norberg-Schulz afirma a perspectiva da transformação como inevitável e, dentro de limites, importante para a continuidade da identidade espacial. Conforme o arquiteto,

> Como então a estabilidade é compatível com a dinâmica da mudança? Deve-se assinalar, primeiramente, que qualquer lugar deveria ter a 'capacidade' de receber diferentes 'conteúdos', naturalmente dentro de certos limites. Um lugar que só é próprio para certos fins logo se torna inútil. Segundo, é claro que se pode interpretar um lugar de diferentes maneiras. Na verdade, proteger e conservar o genius loci implica concretizar sua essência em contextos históricos sempre novos. (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 454)

A matéria à qual os símbolos que compõem a identidade estão ancorados - que neste estudo se refere à arquitetura e aos espaços urbanos - se desloca e se transforma, se atualiza, trazendo o passado às funções do presente. Também se renova, gerando novas significações, em ritmo paralelo às transformações da cultura,

que se envolve com o novo sem se desorganizar por estar referenciada nas orientações organizadas através do tempo e que permanecem, redimindo o ser humano do esquecimento completo.

Ao longo desse capítulo, dissemos que as identidades são processos dinâmicos, em eterna reconstrução, que nunca se fecham em si. A memória alimenta a identidade, em processos de escolhas memoriais, definidas por sistemas classificatórios determinados pela cultura, que produzem posições a serem assumidas, com carga simbólica e função social. Essas posições, simbólicas e sociais, constituem as identidades, unindo indivíduos através dos traços culturais e separando por meio da diferenciação entre os grupos. Foi dito também que os símbolos que compõem a identidade precisam estar ancorados em matéria concreta, que aqui se refere à arquitetura e aos espaços da cidade.

A humanidade registra, preserva, documenta, em busca de satisfazer o desejo pela permanência e superar o medo do esquecimento, garantindo assim que suas marcas atravessem o tempo e se eternizem na história. Os espaços são qualificados e atribuídos de significados, funcionando como signos de um grupo social e exercendo esse papel atravessador do tempo e garantidor da estabilidade, tão importante para contrapor as transformações inerentes à cultura.

Os processos de identificação são dinâmicos porque se desenvolvem na fluidez característica do tempo e de suas transformações. A matéria concreta da arquitetura da cidade se faz, se refaz, se adapta, se transforma, se esconde e se mostra, permanece e se desfaz, enfim, traça seu itinerário na história conforme as demandas do percurso do tempo. A construção da identidade se mantém dinâmica, se apoiando sobre a preservação da orientação geral dada por aquilo que permanece, garantindo sua presença na posteridade, assim amenizando a angústia do esquecimento, ao mesmo tempo em que a transformação do espaço físico cria ambientes que serão classificados como novos referenciais simbólicos, o que garante que a transformação característica da cultura aconteça em condições estáveis.

Apesar das transformações da paisagem, ou seja, apesar do deslocamento e transformação da matéria significada como referencial simbólico, o significado identitário dos espaços urbanos parece permanecer. Embora os símbolos estejam ancorados na matéria, o significado independe da imutabilidade dessa matéria. Ao

contrário, é a atualização dos espaços, as adequações que se fazem para que eles atendam as demandas do presente, que garantem que eles permaneçam em uso, permaneçam no jogo relacional e processual da construção das identidades.

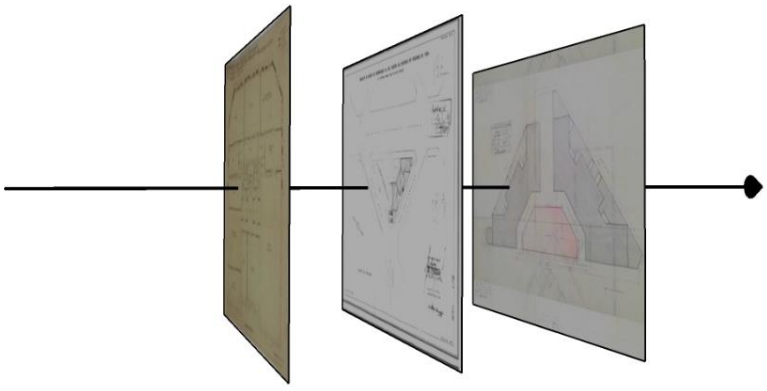
1 AS SUBSTITUIÇÕES DE ÍCONES URBANOS

1.1 A camadas da matéria na história da avenida Afonso Pena

Mencionamos na introdução deste trabalho que a ideia de pesquisar sobre a história da avenida Afonso Pena teve início no contato com antigos projetos de arquitetura no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Foram realizadas, na nossa atividade profissional, pesquisas que buscavam traçar o histórico de construções em determinados terrenos da cidade. Em cada caso estudado, as pranchas de diferentes projetos cadastrados para um mesmo lote eram postas sobre mesa da sala de pesquisas em camadas. Cada um desses projetos, cada uma das camadas, foi construída e teve seu tempo de duração, sua história e sua relação com as pessoas e com a cidade. A essas camadas de arquitetura e memória chamamos aqui de camadas da matéria no tempo, matéria essa que teve seu valor imaterial pelo seu intervalo de duração e que foi sobreposta por outra, com novo aspecto material e, algumas vezes, imaterial.

A ideia de estudar as camadas da matéria e sua imaterialidade dentro da principal avenida do plano de Aarão Reis partiu da busca por compreender a relação simbólica da sociedade com a rápida transformação da avenida. Durante as doze décadas da história, a avenida Afonso Pena se transformou muito, mas há o que tenha permanecido. Além dos exemplares da arquitetura que se mantiveram, seja por meio

Figura 1-Esquema representando atravessamento das camadas da matéria pelo tempo.



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

de proteção por tombamento ou por outros meios do acaso, valores simbólicos atravessaram as camadas do tempo e prevaleceram. O objetivo principal dessa pesquisa é analisar os principais casos de sobreposição de camadas da matéria do tempo - substituição de ícones urbanos - e identificar, na totalidade da avenida, os elementos, em sua materialidade e imaterialidade, que atravessaram as camadas da matéria e prevalecem ainda hoje, garantindo a perenidade simbólica da avenida.

Diante da complexidade de se abordar a identidade na sua relação entre a sociedade e o espaço, decidimos por uma análise fundamentada na estrutura da nossa formação acadêmica em arquitetura e urbanismo. Optamos por identificar os elementos da paisagem e classificá-los conforme nossa fundamentação teórica, em busca de compreender a função dos elementos na leitura da unidade paisagística e assim verificar a integridade da percepção da identidade.

3.2 Iconema, ícone e elemento identitário do lugar

Embora o significado da expressão “ícone urbano” seja de compreensão intuitiva, fez-se necessário um aprofundamento sobre o conceito do termo e outros conceitos semelhantes, porém de importante diferenciação.

Eugenio Turri (2011) introduz a noção de iconema, que se desdobra, em nosso entendimento, em dois outros conceitos trazidos respectivamente por Hazan (2003) e Norberg-Schulz (2006). No texto de Turri, iconema é abordado da seguinte forma:

> Iconema como unidade elementar de percepção, como signo interior de um conjunto orgânico de signos, como sinédoque, como parte que exprime o todo, ou que o exprime como uma função hierárquica primária, seja enquanto elemento que, melhor que outros, encarna o genius loci de um território, seja enquanto referência visual de forte carga semântica da relação cultural que uma sociedade estabelece com o próprio território. (TURRI, 2011, p.178)

Para o autor, todas as paisagens são feitas de combinações de iconemas. Cada uma delas tem uma forma única de os elementos se organizarem e se revelarem no território, conforme as histórias que determinam essa organização. Turri usa o sentido musical para dizer que a distribuição dos elementos dá o “tom” da paisagem, como pode se verificar na expressão dos artistas - escritores, músicos, pintores - ao se referirem a determinados contextos. No que diz respeito à preservação deste “tom” citado, o autor considera que a paisagem pode e deve se transformar na história,

contanto que se mantenha o iconema, que “deve emergir na paisagem com a mesma evidência com que emergem os rios ou as colinas ou as aldeias na paisagem rural, assumindo a função de elementos primários do território” (TURRI, 2011, p.179). Nesse sentido, as ações da preservação não devem tentar bloquear o tempo, mas têm a responsabilidade de propor intervenções embasadas no conhecimento do território e da sua história, a fim de que as alterações projetadas - que no caso da pesquisa que aqui se desenvolve se referem a novas arquiteturas no contexto pré-existente - aconteçam respeitando a identidade espacial, garantindo a integridade da leitura e o entendimento do caráter simbólico da paisagem como um todo, permitindo a “aprendizagem visual da cidade, baseada em presenças simbólicas, em esquemas ordenados e coerentes, que a tornem mais habitável e rica em consistência antrópica: uma cidade em que o habitante se reencontra” (TURRI, 2011, p.180). A manutenção da legibilidade da paisagem pela preservação do iconema se faz possível através de sua leitura e releitura, ou seja, por meio de reinterpretações que se viabilizem a permanência desses elementos no decorrer do tempo.

Voltando ao conceito fundamental apresentado pelo autor, o iconema pode ser apreendido como unidade elementar da percepção, sendo ou parte que exprime o todo ou parte que denota uma “função hierárquica primária”. Essa função hierárquica primária pode acontecer de duas formas: 1) como elemento que encarna o *genius loci* do território (entendido como a parte que exprime o todo); 2) como referência visual de importante carga semântica percebida pela sociedade.

A primeira forma de manifestação do iconema, a de encarnar o *genius loci* do território ou exprimir o todo na parte, se assemelha ao conceito abordado por Norberg-Schulz (2006).

> Os elementos do ambiente criados pelo homem são, em primeiro lugar, todos os “assentamentos” de diferentes escalas, das casas às fazendas, das aldeias às cidades, e, em segundo lugar, os “caminhos” que os conectam, além dos diversos elementos que transformam a natureza em “paisagem cultural”. Quando os assentamentos estão organicamente integrados ao seu ambiente, supõe-se que são **pontos focais onde a qualidade peculiar do ambiente se condensa e se explica**. (NORBERG-SCHULZ, 2006, p.448, grifo nosso)

O autor propõe que a estrutura do lugar seja classificada como “paisagem” e “assentamento” e analisada por categorias como “espaço” e “caráter”. O espaço se

refere à organização do ambiente físico e o caráter se trata da “atmosfera” do lugar, equivalente ao que Turri (2011) nomeia como “tom”. Segundo a definição de espaço, todo “assentamento” se manifesta numa relação de figura e fundo com a paisagem e é essa relação harmônica que garante a identidade do povoamento. Cada elemento arquitetônico torna-se um centro que pode exercer a função de foco para o entorno, se estendendo a partir do centro com graus variáveis de continuidade (ritmo) em diferentes direções. “Portanto, centralização, direção e ritmo são importantes propriedades do espaço concreto” (NORBERG-SCHULZ , 2006, p.450). Já o caráter, apesar de indicar uma atmosfera geral e abrangente, é determinado pela constituição formal e material do lugar. O caráter de uma construção depende da maneira como ela foi projetada e construída, ou seja, da sua articulação formal com o ambiente. Numa análise dessa articulação, pode-se compreender como uma construção - ou até uma avenida como a Afonso Pena em Belo Horizonte - repousa sobre o solo e como se ergue para o céu e, assim, dizer sobre seu caráter. Mais adiante traremos essa análise para o objeto desta pesquisa, utilizando o estudo do espaço e do caráter para entender a permanência do simbolismo geral da avenida Afonso Pena, mesmo depois da grande transformação que ocorreu na história.

De acordo com Norberg-Schulz, a concretização do *genius loci* acontece quando o homem “recebe” o espaço, o interpreta e constrói seus assentamentos em concordância com essa relação figura e fundo na paisagem, de forma que as coisas construídas explicam o ambiente, evidenciando seu caráter e o aproximando da humanidade. Essas coisas construídas se tornam então o que o autor chama de pontos focais. É a legibilidade da identidade dada pela relação figura e fundo do assentamento, o reconhecimento da “atmosfera” geral percebida ou do “tom” de Turri, que garante a integridade do *genius loci.* Com isso, é possível compreender que lugares como a avenida em estudo se transformem, sem que a identidade do lugar, ou o *genius loci*, se perca ou extravie. Para a análise que aqui se desenvolve, entendemos que, se estes pontos focais são os elementos do espaço físico que garantem a legibilidade da identidade do lugar, consideramos denominá-los “elementos identitários” do lugar.

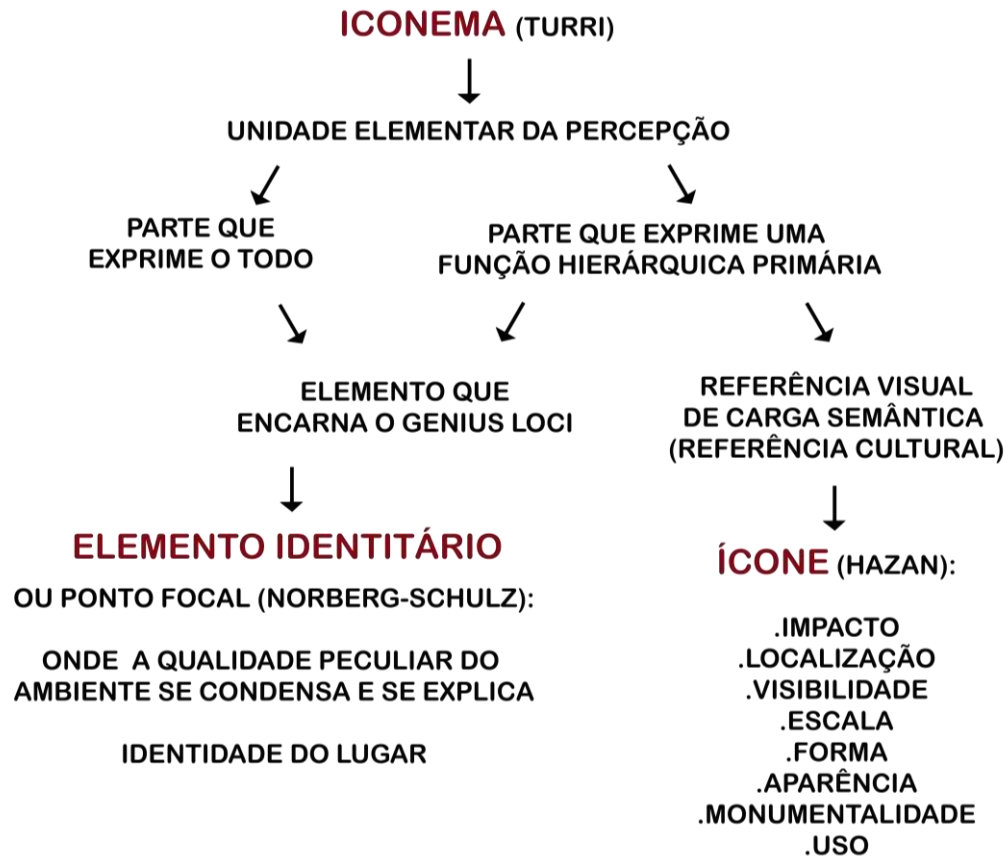
Retomando a segunda forma de manifestação do iconema de Turri, este pode se apresentar como referência visual de importante carga semântica percebida pela sociedade. Entendemos que esse conceito se aproxima do que chamamos aqui de

ícone urbano e que poderia ser identificado também como referência cultural. Vera Hazan (2003) define algumas características para a identificação de um ícone na arquitetura.

> Entenda-se por ícone construção de impacto, seja por sua **localização estratégica, visibilidade, escala, forma, aparência, monumentalidade ou uso**. Ícone é aquela construção que, desde a sua concepção, vem causar alguma expectativa em relação à sua implantação. (HAZAN, 2003, p.1, grifo nosso)

Assim, o iconema, ou uma unidade elementar de percepção, pode se apresentar de duas formas: **elemento identitário** ou como **ícone** (referência cultural). Se a preservação da legibilidade da identidade do lugar é dada pela permanência dos elementos identitários responsáveis por condensar o ambiente evidenciando seu caráter, então nossa hipótese é de que a substituição de ícones urbanos não é necessariamente causadora de perda da identidade, desde que este ícone não se

Figura 2- Esquema sintetizando os conceitos de Turri (2011), Norberg-Schulz (2006) e Hazan (2003).



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

configure como um elemento identitário ou, no caso de ser, simultaneamente, ícone e elemento identitário, que este seja substituído por outro que cumpra a mesma função simbólica, ou seja, que reafirme a identidade do espaço.

Se a substituição dos ícones não dissolve necessariamente a identidade porque ela está atrelada aos elementos identitários e seus símbolos, quais são esses elementos - ou essas características do espaço concreto - que garantem a leitura da identidade da avenida?

3.3 A avenida Afonso Pena como iconema

A ideia da criação de Belo Horizonte foi concebida no contexto da instalação da república brasileira, num momento em que Minas Gerais era o estado mais populoso e de maior importância política do país. Nesse cenário, um novo Brasil era inventado, sob o lema da ordem e do progresso – pertencente à máxima positivista formulada por Auguste Comte do “amor por princípio e a ordem por base; o progresso por fim” que fulgura na bandeira da república brasileira excluindo o amor - e as capitais tinham claramente importância fundamental na ordenação da nova sociedade que surgia. O Decreto nº 7, de 1889, determinava as atribuições dos governadores dos estados recém fundados, entre elas a de “estabelecer a divisão civil, judicial e eclesiástica do respectivo Estado e ordenar a mudança de sua capital para o lugar que mais convier” (BRASIL,1889, v.1, p.6). Para que a nova ordem se estabelecesse, deveria ser eliminado tudo que evocasse a ideia finada de império. Portanto, a nova capital para Minas, que já vinha sendo discutida desde que o esgotamento das minas tornou Ouro Preto decadente econômica e socialmente e inoperante como capital, deveria se diferenciar totalmente da antiga e construir-se em um ambiente higiênico, limpo, grande, varrido de luz e assim visível para o controle social. A cidade planejada, então, é a materialização dessa nova ordem, é o controle da percepção do espaço por meio do desenho urbano, pensada para expressar a soberania do estado - e do grupo que estava no poder a partir de então - sobre a população. (ANDRADE; MAGALHÃES,1989)

Nesse contexto da criação da república, o govenador Affonso Penna convoca o ex-colega de Ministério da Agricultura Aarão Reis, engenheiro nascido em Belém e formado na Escola Central (Politécnica) do Rio de Janeiro, que, após ampla e

detalhada análise das cinco localidades para a instalação da nova capital e a escolha do arraial de Belo Horizonte, inicia seu projeto para a cidade a partir de algumas condicionantes naturais. Segundo Andrade e Magalhães (1989), não se sabe até que ponto o engenheiro positivista teve consciência da narrativa da sua proposta, aos autores considerada racionalista e barroca. Racionalista por primar pela ciência, pela higiene, pela infraestrutura, pela padronização da organização do espaço e por propiciar facilidade nos deslocamentos. E barroca pela força da intenção de expressividade simbólica do traçado, da geração de perspectivas intencionais, da distribuição hierárquica das edificações importantes do plano, da toponímia das vias e praças e até mesmo na numeração das seções urbanas.

O projeto então parte da delimitação de uma área alagadiça na confluência entre o córrego do Acaba Mundo e o ribeirão Arrudas, repleta de fontes de água cristalina, solo fértil e natureza exuberante, definida para abrigar o grande parque central da cidade. Daquele território delimitado por um quadrado de 800 metros de lado, repleto de nascentes d'água, se faz nascer a cidade. Dentro do parque, o tratamento dado pelo paisagista Paul Villon é o oposto do restante da cidade: sem usar de movimentações de terra, o espaço reverencia a natureza, preservando espécies nativas e traçando formas orgânicas e sinuosas para as águas e os caminhos de fruição interna. O território do parque é cercado por sete praças nomeadas a homenagear personalidades da república e da nação brasileira: Praça da República, Praça Tiradentes, Praça 15 de Julho (dia da primeira constituição

Figura 3- Planta geral do parque municipal. 1895

Fonte: Elaborado pela autora com base na Planta Geral da Cidade de Minas organizada pela Comissão construtora da Nova Capital em 1895.

republicana de Minas Gerais), Praça Benjamin Constant, Praça 15 de novembro (proclamação da república), Praça Marechal Deodoro e Praça José Bonifácio, esta ligada por meio da avenida do parque a uma outra praça, a uma distância de uma quadra, intitulada Praça do Progresso. O projeto da cidade surge a partir dessa cápsula de pureza natural delimitada num quadrado inscrito num desenho urbano funcional e geométrico, na intenção de simbolizar a superação do natural pelo racional.

> Não podemos afirmar se ele (Aarão Reis) teve, ou não, consciência desse gesto, mas o Parque retoma a natureza do lugar e é a partir dela, da água nascente rodeada de arvores nativas – fonte mítica da cidade – que vai se ordenar o espaço, organizando-o nele o Estado e, em seguida, a sociedade, como a superação do natural pelo racional. E, assim, a positiva cidade "que está por vir" terá suas raízes mergulhadas no mais puro e descontaminado passado. Para isso era preciso antes, "apagar tudo que ao trono cheirasse ou ao rei se referisse", destruir tudo que ao metafisico se ligasse. (ANDRADE; MAGALHAES, 1989, p.141)

É dentro deste território determinado para abrigar o parque que Aarão Reis estabeleceu moradia durante o tempo em que desenvolveu o projeto e gerenciou a comissão construtora. É a partir deste ponto que ele vai interpretar a paisagem, fortemente marcada pela presença da Serra do Curral, e conceber a principal via do

Figura 4– Residência do Sr. Aarão Reis. 1894/1895, localizada no interior do espaço destinado ao Parque Municipal.

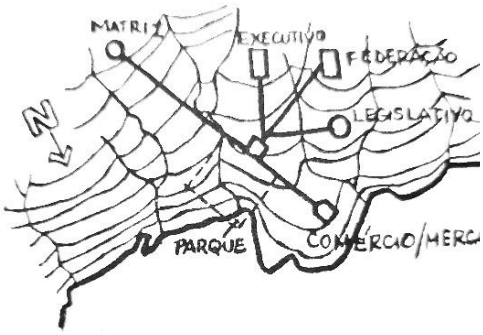
Fonte: MHAB

projeto em direção perpendicular à serra, determinando o eixo mais amplo e longo e único deles em que a visada tem pouso definitivo na serra. Ao eixo monumental dá o nome do então governador Affonso Penna, simbolizando a força do estado e de quem o representa, o governador.

> (...)o planejador saiu do seu estúdio, circulou pelo sítio e concebeu as dimensões geométricas, bem como os eixos visuais no seu interior, ou seja, percorrendo-o e decodificando-o em vários níveis. Assim, pôde entrar a explorar as projeções perspécticas, aferindo, através do próprio corpo, todo o processo de constituição do projeto. (LEMOS, 2017, p.79)

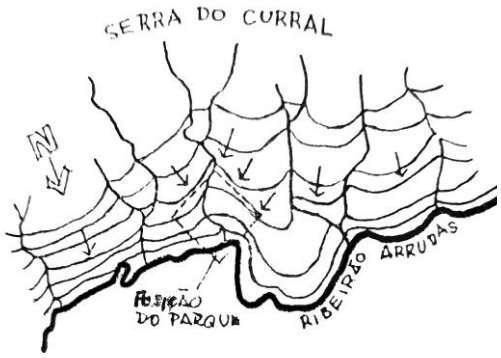
O principal eixo viário da cidade margeia o parque em um dos lados e corta o perímetro do plano urbano no sentido norte-sul apontando, em ascensão, em direção à Serra do Curral, como forma de saudação. Passando pelo ponto central da face em que o parque toca a avenida, estabelece-se uma via perpendicular à primeira, que define o eixo de simetria de todo o projeto, e dá-lhe o nome de Álvares Cabral, o "descobridor" do Brasil, figura que representa a gênese da história brasileira como nação. No ponto inicial desta avenida, em frente ao principal acesso ao parque, o planejador cria a Praça da República e, a partir dela, irradiam-se em tridente vias de importantes significados para os positivistas, todos temas caros aos interesses da nova república. No centro, a avenida Álvares Cabral se eleva até culminar na Praça da Federação, hoje Praça da Assembleia, onde se aloca o poder judiciário do estado.

Figura 5- Mapa esquemático da distribuição das linhas conceituais do projeto de Aarão Reis sobre a inclinação natural do terreno.



Fonte: MAGALHÃES; ANDRADE, 1989

Figura 6- Mapa esquemático mostrando a inclinação do terreno da Serra do Curral em direção ao Ribeirão Arrudas com destaque para o território do parque em tracejado



Fonte: MAGALHÃES; ANDRADE, 1989

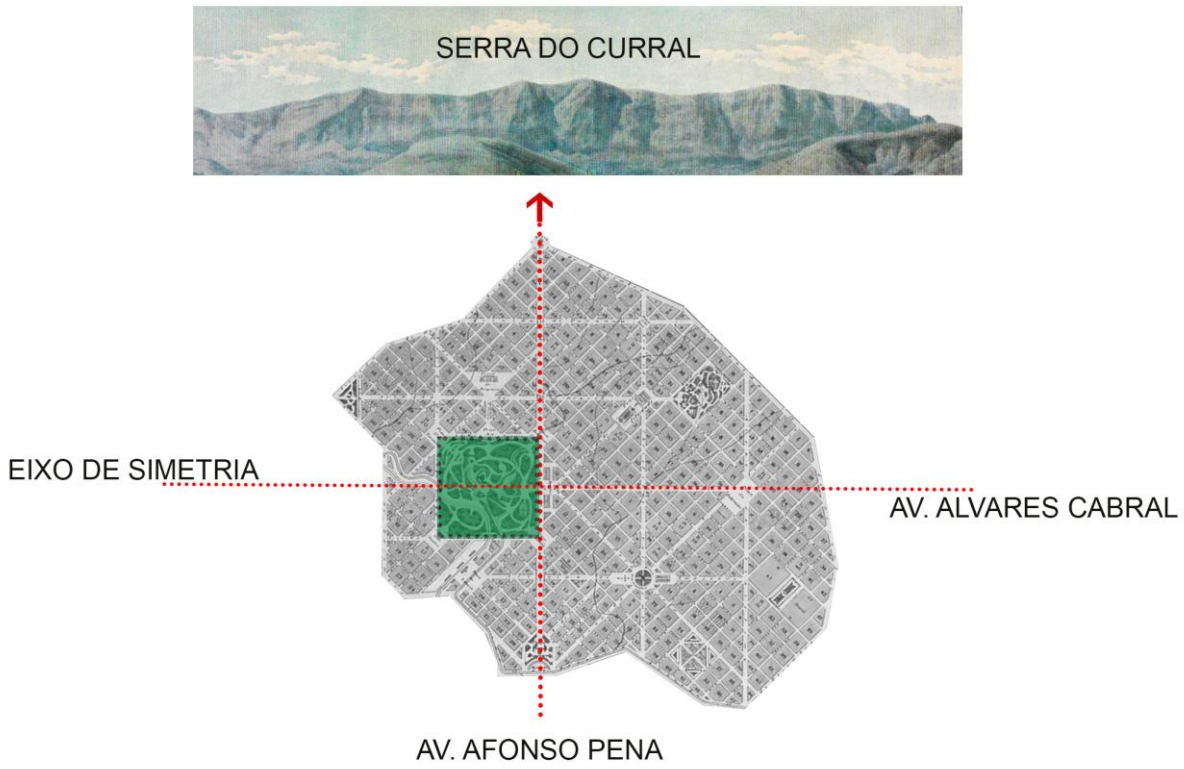
À esquerda, a avenida da Liberdade, hoje avenida João Pinheiro, sobe rumo à praça de mesmo nome, que está ladeada pelas secretarias do estado e pelo Palácio da Liberdade, inicialmente denominado Palácio Presidencial. A terceira, avenida Paraopeba, nome de importante rio que banha o estado, atualmente chamada Augusto de Lima, a única das três que não ascende topograficamente, leva à Praça 14 de Setembro, hoje praça Raul Soares, representando o poder legislativo. (MAGALHÃES; ANDRADE,1989)

Pausemos aqui a descrição da CONCEITUAÇÃO do projeto da cidade para retomar os conceitos importantes de **iconema, ícone** e **elemento identitário do lugar**. Segundo Norberg-Schulz (2006), a concretização do *genius loci* acontece quando o homem "recebe" o espaço, o interpreta e constrói seus assentamentos em concordância com a relação harmônica entre figura e fundo, ou coisa construída e paisagem. Nessas condições, o ambiente se condensa e se explica através do construído. Aarão Reis "recebeu" o espaço do arraial, interpretou o ambiente e projetou então as linhas fundamentais do projeto: o parque como núcleo embrionário, o eixo principal da avenida Afonso Pena ascendente em direção à Serra do Curral e o eixo de simetria projetual também em elevação. Essas três diretrizes iniciais do plano são resultado da interpretação do ambiente natural e da inserção dos conceitos filosóficos aplicados a esse ambiente. O criador do plano constrói a cidade, seus assentamentos e caminhos que os conectam, em plena concordância com a relação de figura e fundo da paisagem. Assim, entende-se que os conceitos fundamentais que relacionam o urbanismo projetado com o ambiente natural, aliados aos princípios positivistas que nortearam a intervenção e à intencionalidade simbólica dos elementos criados, conseguiram condensar e explicar o lugar, aproximando-o da humanidade, ou seja, trazendo seu significado ao território humano da urbe. Com isso, podemos dizer que os três elementos – parque, avenida Afonso Pena e avenida Álvares Cabral – configuram, em suas totalidades particulares, como unidades fundamentais de percepção do espaço ou **iconemas**, em sua forma de manifestação que chamamos aqui de **elementos identitários do lugar**. E ainda, que a legibilidade da atmosfera que esses elementos identitários determinam é de fundamental importância para garantir a integridade do *genius loci* ou da identidade do lugar como um todo, dentro do perímetro projetado para a nova capital. Podemos ainda dizer que são também **ícones**, visto que atendem às características de localização estratégica, visibilidade,

escala, forma, aparência, monumentalidade e uso, além de terem sido criadas para impactar perspectivas.

Em outra escala, a avenida Afonso Pena pode também ser vista como uma **unidade de paisagem**, que tem em si suas unidades fundamentais de percepção (seus iconemas), manifestados em elementos identitários do lugar e ícones urbanos. Assim, podemos considerar a avenida Afonso Pena em duas categorias: como iconema da paisagem, dentro da totalidade da cidade projetada, e como a própria paisagem, tendo seus iconemas. Esses iconemas, como unidades de percepção da paisagem, constroem a narrativa identitária da avenida, ou seja, são peças – lugares, arquiteturas, características do espaço – que compõem a leitura da identidade do lugar como um todo.

Figura 7– Esquema conceitual destacando o parque, a avenida Afonso Pena e a avenida Álvares Cabral como elementos identitários do lugar sobre planta geral do projeto de Aarão Reis.



Fonte: Elaborado pela autora com base na Planta Geral de Belo Horizonte organizada pela 1ª Seção da Subdiretoria de Obras em 1928/1929

3.4 A transformação da paisagem da avenida Afonso Pena

Antes mesmo que a cidade fosse construída, já havia grande expectativa sobre a representação simbólica da avenida Afonso Pena. O projeto da nova capital de Minas já trazia, com o traço reto e gigantescas dimensões para a época, a intenção de que a avenida se estabelecesse como a principal via, não somente no sentido de eixo que deveria conduzir o crescimento urbano, como também um espaço que se configuraria como um boulevard moderno (LEMOS, 2010), espaço de convivência da população, espaço para o exercício de ser cidadão belo-horizontino e assistir à cidade acontecer. Localizando ali a maior parte dos principais prédios públicos e de serviços, a avenida reuniu, desde o início da sua existência, os edifícios de maior visibilidade na imagem da cidade, juntamente aos grandes prédios da Praça da Liberdade. Nos primeiros anos após a inauguração da nova capital, essas edificações vieram compor o cenário de uma cidade ainda sem história, atuando como elementos urbanos a serem vivenciados, fotografados, descritos, fruídos, e assim trabalhando como unidades materiais que compunham uma identidade que dava seus primeiros passos na sua constituição.

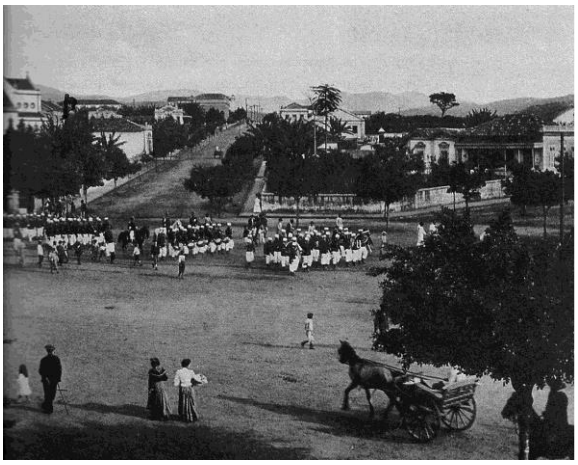
Nas duas primeiras décadas, a imagem da avenida, assim como de toda a cidade, que ainda se concentrava na execução do plano de Aarão Reis, era ainda de vazio e imensidão. Construções aqui e ali iam preenchendo o tabuleiro com as primeiras peças a decompor a vastidão absoluta e a iniciar a estruturação do jogo da paisagem, neste momento ainda com mais lacunas que elementos e, portanto, tão difícil de ser compreendida como unidade urbana. No primeiro relatório anual publicado pela prefeitura em 1900, o prefeito Bernardo Pinto Monteiro justifica as grandes distâncias da cidade, observadas pelos visitantes de então:

> A planta desta capital foi concepção de um vasto e grandioso plano. O seu digno autor, temendo a tendência para se mudar amanhã o que se resolveu hoje, e desejando que a execução do seu plano fosse uma realidade, espalhou as primeiras construções como que para servirem de marcos indestrutíveis da cidade futura(...) (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, RELATÓRIO...,1900, p.35)

Os marcos vinham sendo erguidos, contudo não seriam indestrutíveis. Em pouco tempo, a nova capital mostraria sua propensão à destruição e reconstrução contínuas.

Assim como a arquitetura e o urbanismo ainda não davam conta de desenhar uma cidade, a população também tinha ainda pouca participação nesse contexto. Além dos limites da cidade planejada determinados pela avenida contorno, inicialmente denominada avenida 17 de Dezembro, as montanhas habitavam a gente que dava o suor na construção da urbe que nascia. Os operários, os imigrantes, os desapropriados do arraial “vão ocupar o novo cenário e lhe dar vida indo todos os dias para o trabalho e se reunindo em cerimônias” (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2020, p.569). As cerimônias traziam a pequena população a experimentar a percepção da paisagem provocada pelo urbanismo e pela arquitetura, projetados para gerar as visadas geometricamente organizadas da cidade moderna. Os eventos cívicos vinham substituir os religiosos no novo modelo de cidade racional, que pretendia se distanciar ao máximo dos ritos da antiga capital Ouro Preto. Solenidades patrióticas, visitas de políticos e inaugurações marcavam o início da apropriação do espaço e da imagem pelos primeiros cidadãos belo-horizontinos.

Figura 8- Desfile com banda de música, em Belo Horizonte, no começo do século XX.



Fonte: ANGOTTI-SALGUEIRO, 2020.

Figura 9- Avenida Afonso Pena com Rua da Bahia. Inauguração do sistema de bondes em 1902.

Fonte: LEMOS,2017.

Durante as primeiras décadas, a cidade se desenhou com construções a todo vapor, criando um modo de viver e ocupar a vastidão. “Uma cidade cuja arquitetura é pensada como uma imagem precisa ter seu público. Vazia e despovoada, ela deve se

produzir enquanto espetáculo. ” (ANGOTTI-SALGUEIRO,2020, p.569). O espetáculo se produziu vertiginosamente e, na avenida Afonso Pena, se manifestou na arquitetura e nos eventos cívicos.

Os prédios icônicos vinham se distribuindo pela cidade e muitos deles surgiam na avenida. Na extremidade da via foi construído o prédio do primeiro **Mercado**, inaugurado em 1900, diante da praça de mesmo nome. Com estrutura metálica aparente e coberturas “bombé” sobre as quatro extremidades do pavilhão, o mercado se lança como ícone da paisagem. Além de sua aparência eminente, trazia grande importância pelo uso, sendo ponto de chegada dos tropeiros, que traziam as mercadoras a serem comercializadas para o abastecimento da cidade. (LEMOS, 2017). Entre a praça do Mercado e a Estação Ferroviária, ao longo da Avenida do Comércio, atual Santos Dumont, se conformava um centro comercial, reforçado pela ligação entre essas duas construções. Expandindo as imediações deste eixo, todo o Centro foi sendo ocupado por serviços que atendiam a toda a população, dos menos aos mais abastados, com comércio de toda variedade, pequenas fábricas, edifícios institucionais e espaços de lazer e entretenimento (LEMOS,2010).

O **Palácio da Justiça** inicia suas obras em 1909, substituindo o projeto de um grandioso Palácio concebido por José de Magalhães para a Comissão Construtora da Nova Capital. Projetado por Raphael Rebecchi, este imponente palácio se localizou na avenida Afonso Pena, do lado oposto ao Parque Municipal, e limitava-se na lateral direita pela **Praça da República**, que logo em 1911 já teria seu terreno negociado para a construção do que viriam a ser o **Automóvel Clube** e a **Delegacia Fiscal**. A construção dessa dupla de prédios vai significar um esvaziamento simbólico do lugar da praça como ponto conceitual inicial do projeto da cidade, espaço de oposição ao parque natural e conexão das três avenidas - Liberdade, Álvares Cabral e Paraopeba – e seus significados republicanos.

O **Palácio do Congresso**, construído no trecho entre ruas Bahia e Tupis, não apresentava grande suntuosidade, mas sua localização privilegiada, em frente ao ponto de bondes, fez do edifício um grande ícone das primeiras décadas do século XX, especialmente depois da inauguração do Bar do Ponto, no seu andar térreo, em 1907, que foi o principal ponto da efervescência noturna nos anos que se seguiram. O Congresso logo deixou de funcionar no edifício que, no final da década de 1910,

passou a abrigar o Hotel Globo, posterior Palácio Hotel (LEMOS, 2017), além de diversas outras lojas voltadas para os passeios[5].

Figura 10- Palácio da Justiça, fachada lateral voltada para a Praça da República. Data provável década de 1910.

Fonte: APM

Figura 11- Fachada do Antigo Palácio do Congresso. Data provável 1920

Fonte: APM

Em frente ao Palácio do Congresso, o **Ponto de Bondes** foi inaugurado em 1909, uma construção em alvenaria e madeira, com três pórticos de entrada e uma torre com relógio, em anexo ao Parque Municipal. O intenso uso do transporte público convergia a população para este lugar, que foi por muito tempo percebido como o centro de Belo Horizonte e deu nome ao bar que se instalou à frente. O ponto de bondes seria demolido na década de 1930, após a instalação das novas estações de bonde na praça Sete de Setembro, o que deslocaria o significado do lugar como ponto central da cidade para a praça. Em seu lugar foi construído novo abrigo de bondes em 1950, que teve seu uso encerrado na década seguinte, depois do fim das atividades dos bondes na cidade, se mantendo na paisagem com usos variados, que já passaram por mercado de flores, Belotur (Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte), bilheteria do Sinparc (Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais) e, atualmente, Centro de Atendimento ao Turista.

[5] Na figura 3 pode-se observar, além do Bar do Ponto, a loja Oliveira Mesquita &Cia – livraria, papelaria e thypografia -, Palácio Hotel, Rio Jornal, Restaurante Palácio Hotel e ainda a direita uma inscrição Hotel Globo.

A **igreja São José**, construída durante os primeiros anos da década de 1910 conforme projeto de Edgar Nascentes Coelho, dominava a paisagem com sua imponência e altura das torres, diante da altimetria baixa que se edificava até então na avenida. Próximo à igreja São José, no lado oposto da avenida, o prédio dos **Correios** figura-se também como um dos mais visíveis da paisagem construída de Belo Horizonte, colaborando à ideia da imponência da imagem institucional para reforçar a soberania do Estado.

Figura12- Vista panorâmica do alto da rua Rio de Janeiro, ao centro o edifício dos Correios, em destaque na paisagem. 1910.

Fonte: ANGOTTI-SALGUEIRO, 2020.

A difícil situação financeira que a capital enfrentava desde a sua implantação, que requeria grandes investimentos para a construção de toda a infraestrutura, se agrava na segunda metade da década de 1910, com a pandemia de gripe espanhola junto aos duros anos da primeira guerra mundial. Analisando os relatórios da administração da prefeitura relativos a esse período, encontram-se muitos relatos de uma desaceleração das obras públicas e particulares, justificadas pelo alto preço dos materiais de construção importados. A paralisação de tantas obras e a escassez de novos projetos desempregou um grande número de operários, que transformaram o centro comercial no palco de suas reivindicações (LEMOS, 2010). O relatório do prefeito Affonso Vaz de Mello, referente ao exercício de 1919, que se inicia lamentando a morte do secretário da prefeitura Dr. Themistocles Halfeld, vítima da gripe espanhola naquele ano, descreve a situação daquele momento.

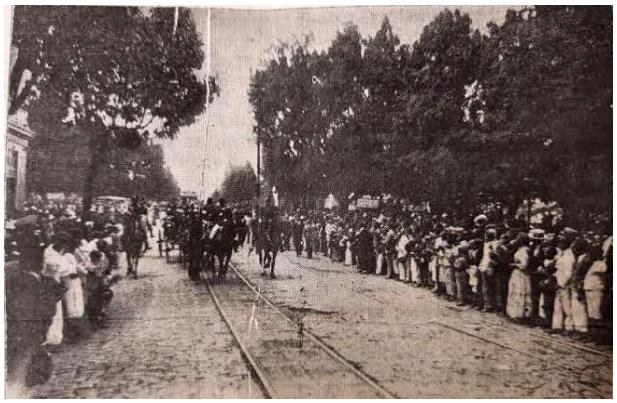
> Cidade ainda em formação e com área de cerca de 50% em via pública, e cuja vida comercial e industrial está, pode-se dizer, se firmando agora, não tem e nem podia ter, Belo Horizonte, rendas suficientes para custear despesas que a tornem, pelo conforto, higiene, embelezamento e originalidade, a capital modelo, tal qual a delinearam seus ousados planejadores. É claro que para a integração lenta que se vai fazendo de todos os seus melhoramentos, a administração luta, a cada passo, com embaraços financeiros, vencida pela prudência, estrita aplicação de suas rendas e severas economias. (...)
>
> As dificuldades orçamentárias agravaram-se, como todos sabem, com a conflagração mundial, cujo termo chegou agora. (...)
>
> A paz, que se esboça, promete melhorar a situação econômica pela facilidade de transportes e baixa de materiais indispensáveis a certos serviços. Aproveitando a normalização dessa irregular situação, a prefeitura espera continuar algumas obras, há muito reclamadas (...) (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, RELATÓRIOS..., 1919)

Conforme a expectativa do prefeito, com o fim da primeira guerra mundial, o desenvolvimento da cidade ganhou força e se estabeleceu o status de centro cultural e administrativo do Estado. O vazio ia se preenchendo e a cidade tomava corpo. Em 1922, a legislação urbanística foi alterada, permitindo a verticalização proporcional à largura das vias, o que significava uma permissão para construção de edificações de até 50 metros de altura na avenida Afonso Pena, mas a demanda de mercado para essa verticalização só viria a acontecer em meados da década seguinte.

Os eventos importantes continuavam se realizando na avenida Afonso Pena, seja como espaço amplo propício à reunião de pessoas para manifestação de ideias ou como percurso obrigatório, visto que representava a principal via de deslocamento interno da região planejada. Em outubro de 1920, o cortejo que acompanhou os reis da Bélgica, na ocasião da visita a Belo Horizonte, partiu da estação ferroviária em direção ao Palácio da Liberdade, passando pela avenida Amazonas até a praça Sete de Setembro, e tomando a avenida Afonso Pena até a Rua da Bahia, de onde subiu em direção à praça da Liberdade. O poeta Carlos Drummond de Andrade, então aos 18 anos, cita a visita dos reis em um poema, relatando os avistar na avenida, tão utilizada pelos cidadãos comuns de Belo Horizonte.

> Vejo o rei passar na Avenida Afonso Pena,
> Onde só passam dia e noite, mês a mês e ano,
> Burocratas, estudantes, pés-rapados.
> Primeiro rei entre renques de fícus e aplausos,
> Primeiro rei (e verei outros?) da minha vida. (ANDRADE, 2017, p.245)

Figura 13- Cortejo dos reis da Bélgica na avenida Afonso Pena em 1920 publicado pelo jornal Diário de Minas



Fonte: Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais

Figura 14- Cortejo dos reis da Bélgica em 1920.

Fonte: APM

A década de 1920 trouxe mudanças importantes na paisagem da avenida. Em 1924, foi inaugurado o **monumento comemorativo ao centenário da independência**, no cruzamento entre as avenidas Afonso Pena com a Amazonas, ponto que viria a ser considerado o marco central de Belo Horizonte. A praça já contava com o **Banco Hipotecário e Agrícola, Banco Pelotense e o Banco Mineiro de Produção**, além do **Banco do Brasil**, logo adiante, entre ruas Carijós e Espírito Santo. A cidade se tornava o principal polo econômico do Estado, com a chegada dos bancos **Comércio e Indústria, da Lavoura e Mineiro S.A**. Começam a surgir palacetes comerciais de uso exclusivo, em dois ou três pavimentos, que exploram perspectiva dramática das esquinas a 45 graus, coroados com cúpulas ou torreões. Seguiam esse modelo na avenida Afonso Pena os prédios da **Associação Comercial**, da **Casa Guanabara**, da **Chapelaria Londres e do Banco Nacional** (LEMOS, 2017).

Segundo Lemos (2010), a ideia de modernidade, tão atrelada ao projeto da nova capital e à mentalidade comum à época, se manifesta na população através de valores culturais ligados ao estilo de vida. A cultura objetiva em detrimento da subjetiva, a valorização da economia, do consumo, da especialização, da tecnicidade, a indiferença social, foram valores agregados ao estilo de vida moderno que a cidade adota, que incorpora características do modo de viver urbano capitalista. O

crescimento construtivo da cidade se relaciona com a produção de serviços, de bens de consumo e de espaços para servir à demanda destes. Então, junto ao projeto de Aarão Reis, que distribuía os grandes prédios públicos a fim de exaltar a soberania do Estado, a cidade ocupa suas lacunas com bares, cafés, restaurantes, hotéis, bancos, teatros, armazéns, comércios de todo tipo e moradia para esses consumidores. Na região mais baixa, próxima ao mercado e à estação ferroviária, desenvolve-se um conjunto de estabelecimentos para atender as demandas do eixo, de grande rotatividade de pessoas, transformando-se numa região boêmia, ocupada por pensões, bares, bordéis, bilhares, restaurantes e pequenos comércios. O comércio mais requintado se dá na avenida Afonso Pena e na rua da Bahia, ocupada intensamente pela população elitizada a utilizar os clubes, cafés, escritórios, jornais, consultórios, escolas, bancos, além do hotel, da biblioteca e do grande Teatro Municipal.

Figura 15- Praça Sete de Setembro com monumento ao centro. 1927.

Fonte: APM

Em 1927, é finalizada a terraplenagem da Praça do Cruzeiro e o calçamento da avenida em paralelepípedo até ali, reacendendo a expectativa da criação de um edifício icônico naquele ponto, visto que a igreja projetada por José de Magalhães para a Comissão Construtora da Nova Capital não fora construída. A hipótese de uma nova igreja naquele ponto seria resgatada nos anos 1940, mas naquele momento, o relatório do prefeito Christiano Monteiro Machado de 1928/1929 comunica o fim da

obra de terraplenagem e a pretensão de se construir um jardim central com calçamentos laterais, além da expectativa de fazer dali “futuramente um dos mais lindos logradouros de que se possa orgulhar”. O mesmo relatório aborda a necessidade iminente de se criar um zoneamento que dividisse o território da cidade por usos. De acordo com o relatório, esse zoneamento, “ao contrário de restringir o direito de construir, assegura ao proprietário o direito a uma vizinhança pelo menos igual à sua propriedade”. A mistura de usos estava trazendo o difícil convívio entre indústria, residência e comércio e entre diferentes altimetrias das edificações, o que distorcia o conceito de salubridade do espaço urbano, tão importante item do projeto da cidade.

A planta geral de Belo Horizonte, organizada pela subdiretoria de obras da prefeitura em 1928/29 traz a representação do Parque Municipal com sua área

Figura 16- Região do Parque Municipal na Planta Geral de Belo Horizonte 1928/1929.

Fonte: Editado pela autora com base na Planta Geral de Belo Horizonte Organizada pela 1ª Seção da Subdiretoria de Obras.

reduzida em relação às plantas anteriores. Toda área abaixo do ribeirão Arrudas já se mostra loteada e a ocupação do parque pelos hospitais já é uma realidade. Em frente ao parque, no terreno em que até então se tinha a **Praça da República**, são inaugurados o prédio do **Automóvel Clube e a Delegacia Fiscal**, ocupando mais uma quadra inicialmente reservada ao espaço público. Mais acima, ainda em frente ao Parque Municipal, inaugura-se também o **Conservatório Mineiro de Música** em

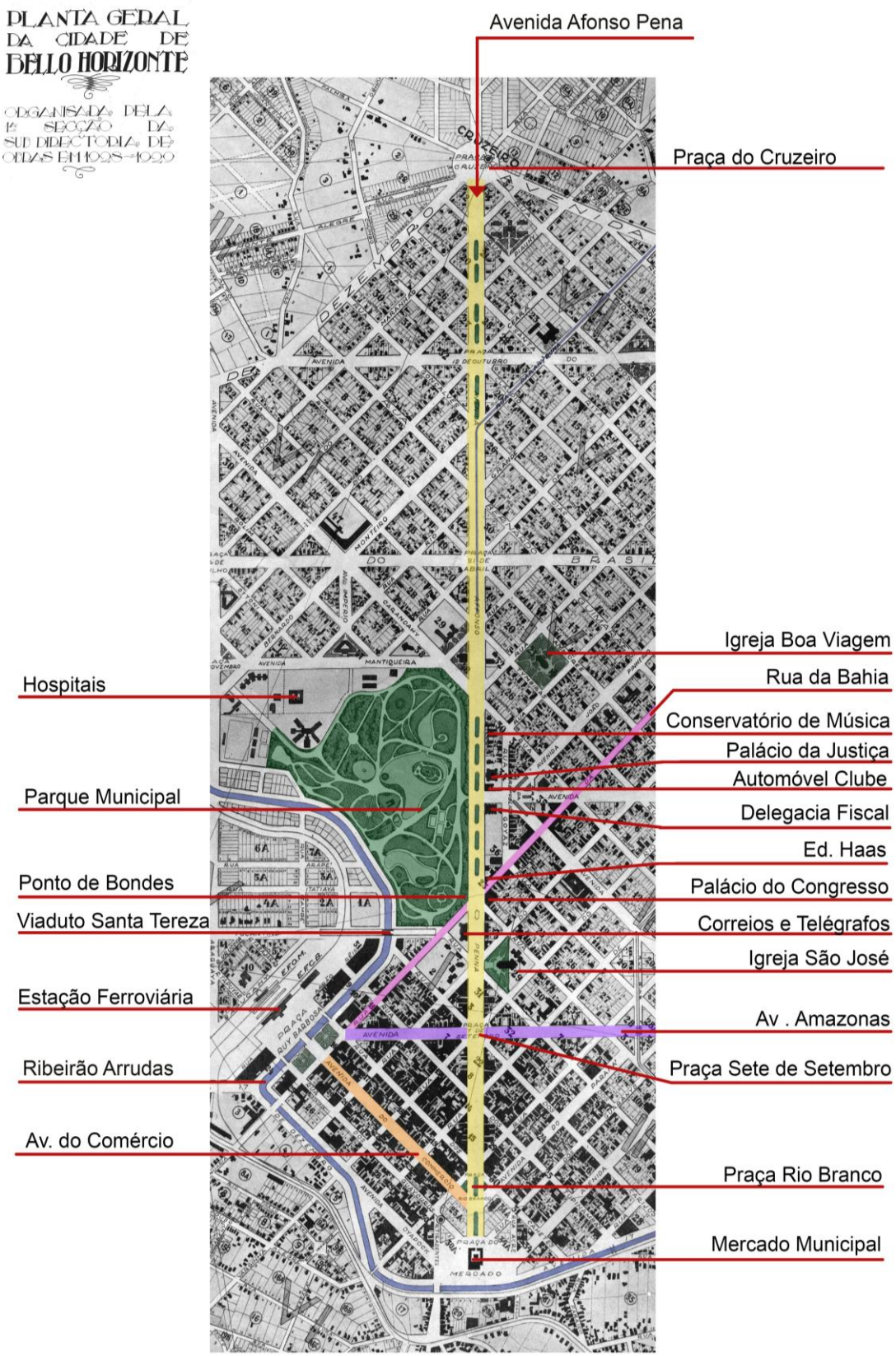
1926, depois de longo período de construção, ainda conservando as características essencialmente ecléticas comuns às construções do período de implantação da cidade.

No último ano da década de 1920, é inaugurado o viaduto na avenida Tocantins, projetado e construído pela Central do Brasil, com a colaboração financeira do governo federal, objetivando facilitar a ligação entre o centro e o bairro Floresta, sobrepondo a linha férrea e o ribeirão Arrudas. O **viaduto Santa Tereza** rapidamente se tornou um ícone na paisagem do centro da cidade e seria destacado e valorizado na década de 1940 pela arquitetura dos edifícios Sulacap e Sulamérica.

Na década de 1930, Belo Horizonte se consolida como o mais importante polo industrial, comercial e financeiro da economia mineira e, junto a isso, a cena urbana se transforma, com a criação de distritos industriais, o espalhamento da zona suburbana, a verticalização e a remodelação do centro da cidade. A capital mineira começa a tomar ares de metrópole, confirmando o já entendido como vocação desde o plano de Aarão Reis, que previa uma população de 500 mil habitantes e uma área extensa e racional criada para o progresso. A transformação da paisagem é então símbolo desse vertiginoso progresso e cenário de um aquecimento da vida social e econômica na cidade.

Em escala nacional, o fim da República Velha e o início da Era Vargas trazia a pretensão da modernização nos serviços públicos. Assim, os novos edifícios do Estado passaram a utilizar conceitos de funcionalidade, eficiência e economia. Esses conceitos se puderam mostrar no **novo Edifício dos Correios**, construído entre 1936 e 1939. O prédio se localizava na avenida Afonso Pena, entre a Delegacia Fiscal e o terreno reservado ao palácio da municipalidade, construído na mesma época. Os Correios trabalhavam num processo de normalização das sedes nas principais capitais brasileiras e traziam uma arquitetura capaz de atender às novas demandas. O prédio apresentava externamente uma composição movimentada em diversos volumes geométricos e simplificados, e uma espacialidade interna com setorização clara que se articulava em torno de um amplo salão de atendimento possibilitado pelo uso do concreto armado. (CASTRIOTA; PASSOS, 2017).

Figura 17- Mapa da avenida Afonso Pena e entorno, utilizando como base a Planta Geral da Cidade de Belo Horizonte elaborada pela subdiretoria de obras da prefeitura em 1928/1929, em que se destacam os principais ícones urbanos daquele momento.



Fonte: Editado pela autora com base na Planta Geral de Belo Horizonte Organizada pela 1ª Seção da Subdiretoria de Obras em 1928/1929

Começam a surgir em toda a região central da cidade os edifícios no “estilo moderno”, que mais tarde viria a ser denominado Art Déco, com elementos de fachada simplificados, em linhas retas ou curvas, abandonando a ornamentação eclética e sintetizando uma época de maior sobriedade, racionalidade e uma nova fisionomia da cidade diante vida mais agitada que se delineava. A nova expressão da arquitetura materializava a intenção do lançamento para o mundo moderno, já sentido através do convívio com a industrialização e a mecanização do cotidiano. As residências da área central começam a ser substituídas por imóveis comerciais, mais verticalizados, em 4 ou 6 pavimentos, como o **Edifício Haas**, na esquina entre avenida Afonso Pena com a Rua da Bahia, de 4 pavimentos em um volume monolítico, superfícies lisas e elementos lineares de fachada.

Figura 18-Prédio do Cine Brasil. Década de 1930.

Fonte: Cine Brasil[6]

O cinema se popularizava como entretenimento no tempo em aceleração. Em 1932, o prédio do **Cine Brasil** impressiona a cidade, tanto pela linguagem moderna como pela ousadia técnica do edifício em 8 pavimentos. O Cine Brasil veio substituir um hotel em pavimento único projetado por Luiz Olivieri em 1897, que recebeu

[6] Disponível em: https://cinetheatrobrasil.com.br/cine-theatro-brasil/historia/ Acesso em fev. 2022.

segundo andar na década de 1920 assinado por Antônio da Costa Christino. O projeto de Ângelo Murgel para o Cine Brasil propunha um pavimento térreo com lojas voltadas para a rua e um grande bar central onde, em 1936, viria a acontecer a primeira exposição de arte moderna de Belo Horizonte. Nos pavimentos acima estavam o cine teatro com todo seu aparato técnico e nos três pavimentos superiores um conjunto de salas para escritórios. O Cine Brasil inaugura a solução curva para a esquina em ângulo, que viria a se repetir daí por diante, se transformando em uma “palavra” arquitetônica pertencente à linguagem da paisagem urbana da capital e, especificamente, da avenida Afonso Pena.

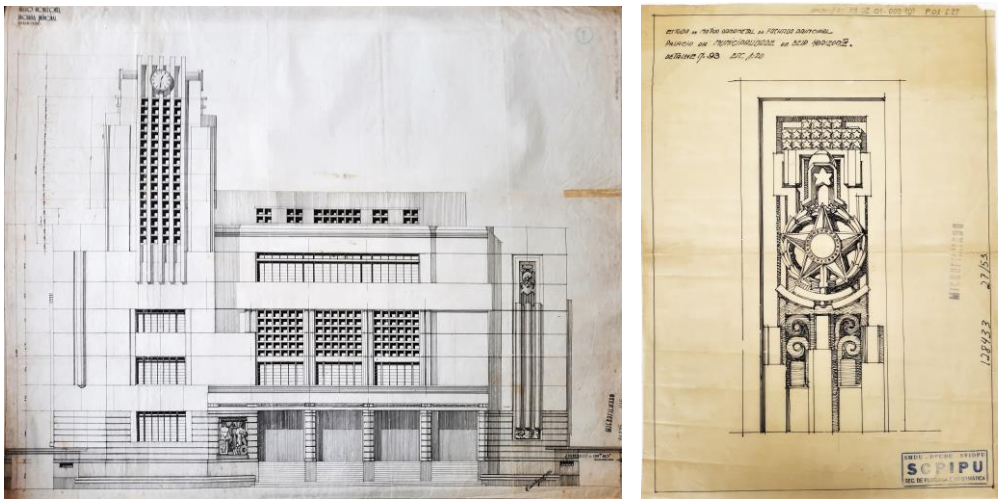
Figura 19 - Mapa de 1928/1929 mostrando a região da praça da República e os prédios ao redor, com destaque em amarelo para o terreno em que viria a ser construído o Palácio da Municipalidade.

Fonte: Editado pela autora com base na Planta Geral de Belo Horizonte Organizada pela 1ª Seção da Subdiretoria de Obras em 1928/1929

Em 1935, Luiz Signorelli vence o concurso para o novo **Palácio da Municipalidade,** que seria construído em terreno ainda não edificado, em frente ao Parque Municipal. O antigo prédio que abrigava a prefeitura, localizado na avenida Joao Pinheiro, já não atendia as demandas. Como dito no relatório do prefeito Octacílio Negrão de Lima, de 1935, “não era possível procrastinar a execução deste melhoramento, tendo em vista as condições de inferioridade material que se encontravam, há tanto tempo, as instalações da prefeitura”. A nova sede representa bem a postura projetual da época, trazendo aspectos inovadores como linhas retas, sobriedade compositiva, reforço da verticalidade dado pelos elementos que se sobem pela torre estendendo além do limite superior e amplos espaços internos propiciados

pelas novas tecnologias construtivas, em mescla com características dos tempos anteriores, como predominância de cheios sobre vazios e presença de itens tradicionais como a torre com relógio e os elementos ornamentais de fachada.

Figura 20- Pranchas do projeto de Luiz Signorelli para o Palácio da Municipalidade, 1935. Fachada da avenida Afonso Pena e detalhe de “motivo ornamental” da fachada.



Fonte: APCBH

Um grande marco da transformação da Afonso Pena nessa época foi a implantação das **novas estações do bonde**, que agora se centralizavam na praça Sete de Setembro, num terminal circular em volta do obelisco. A nova posição dos pontos de bonde provocou uma mudança não só na dinâmica dos passageiros do transporte público como na percepção da centralidade da cidade de Belo Horizonte, que era até então entendida como a esquina entre a avenida e a rua da Bahia, onde se localizava o antigo ponto.

Apesar estar permitida desde 1922, a verticalização dá seus primeiros passos no final da década de 1930, se consolidando nas décadas seguintes. Em 1933, o Decreto 165 altera a lei 363 de 1930, regulamentando o uso do concreto armado, de forma a adotar as instruções estabelecidas pela Associação Brasileira de Concreto. Assim, cria uma série de normas a serem cumpridas nos projetos que adotassem esta técnica construtiva, que deveriam ser apresentadas à prefeitura através de desenhos, cálculos e justificativas para as soluções adotadas. A regulamentação detalhada no decreto revela a ampliação do uso da estrutura de concreto armado, o que viabilizou uma transformação da paisagem da avenida Afonso Pena que se apresenta como a mais impactante de toda a história. Em 1935, o edifício **Ibaté**, projetado por Ângelo

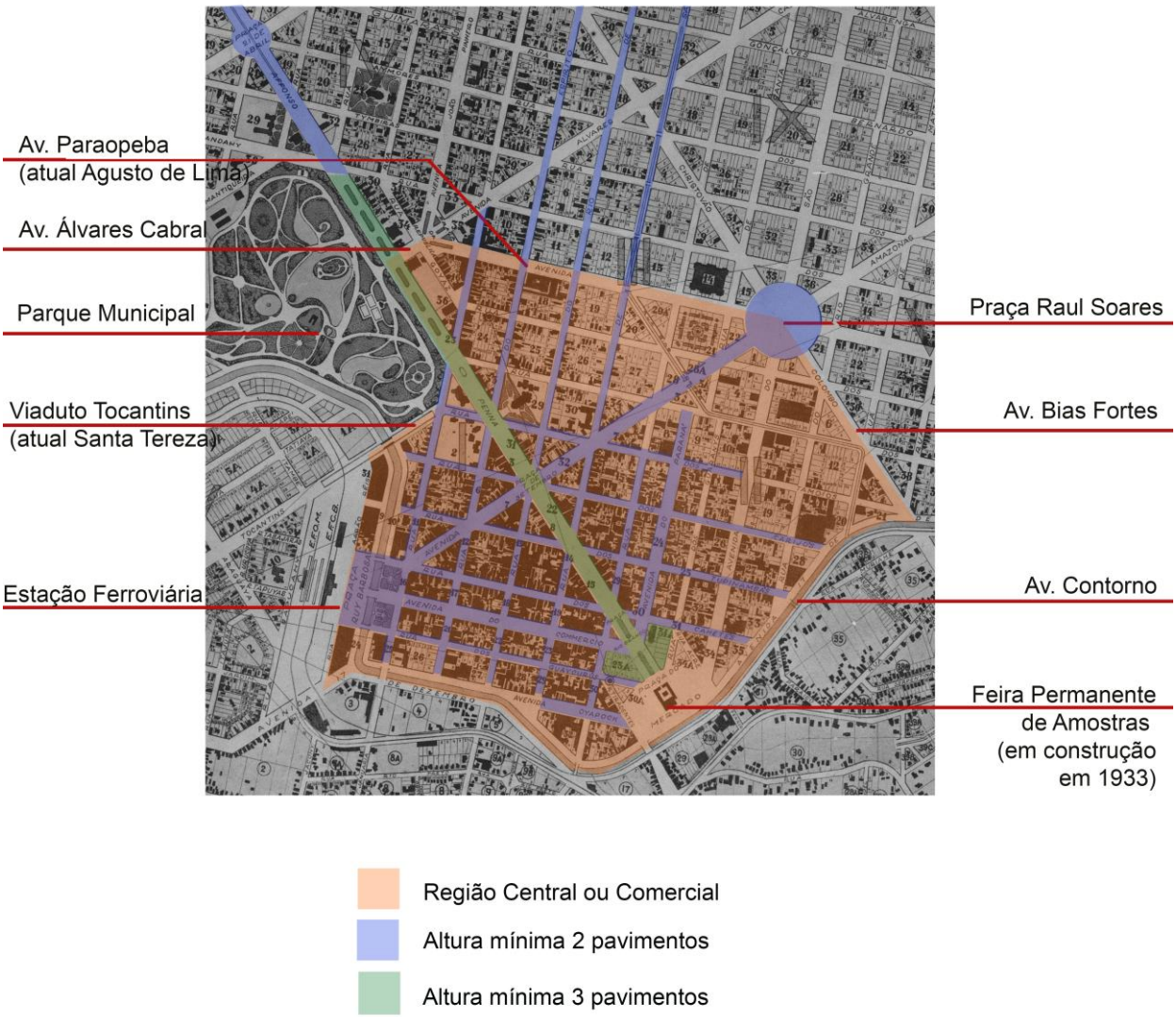
Murgel, e a **Feira Permanente de Amostras**, projeto de Luiz Signorelli e Raffaello Berti, ambos os edifícios com 10 pavimentos, inauguram a verticalização da avenida, período que ficou conhecido como “ciclo do arranha-céu”.

Figura 21- Terminal de bondes circular construído na Praça Sete de Setembro em 1936.

Fonte: APM

Com toda essa modernização, a cidade cresce em todas as direções, com uma população que passa de 55 mil habitantes, em 1920, a 140 mil, em 1930. O adensamento fora dos limites da avenida do Contorno se intensifica, estimulado pelas regras menos rígidas para a ocupação das periferias. Com a expansão, evidencia-se a escassez de infraestrutura, o que se torna uma reivindicação popular. O decreto nº 165 de 1933 redefine as zonas central ou comercial, urbana ou residencial, suburbana e rural e estimula o adensamento na região central estabelecendo uma altimetria mínima. A região central foi definida a partir do perímetro delimitado entre avenida do Contorno, Bias Fortes, Paraopeba, Praça da República, Avenida Álvares Cabral, Afonso Pena, rua da Bahia, Avenida Tocantins (viaduto), Rua Aarão Reis até a avenida do Contorno e por esta até a Avenida Bias Fortes, conforme figura 22. A zona urbana ou residencial delimitou-se na área interna à avenida do Contorno, a zona suburbana estava para além dos limites da avenida do Contorno até as principais vias

Figura 22- Região definida como central ou comercial e as alturas mínimas permitidas, de acordo com o decreto nº 165 de 1933. É importante observar que o decreto estabelece a altura mínima de dois pavimentos nas vias demarcadas em azul que extrapolam este mapa (Av. Afonso Pena, Rua São Paulo, Rua Rio de Janeiro e rua Espírito Santo) até seus limites com a avenida do Contorno.



Fonte: Elaborado pela autora, utilizando como base Planta Geral de Belo Horizonte Organizada pela 1ª Seção da Subdiretoria de Obras em 1928/1929.

pela “parte restante da cidade e vilas aprovadas, situadas além do perímetro urbano”. Em relação à altimetria mínima, o texto do decreto determina que “ficam proibidas as construções de prédios de um só pavimento, e a reconstrução, modificação e acréscimo nos existentes de um só pavimento”, ou seja, fica determinada uma altura mínima de dois pavimentos para a grande maioria das vias dentro da zona central ou comercial[8]. E na avenida Afonso Pena, Praça Rio Branco e as duas quadras laterais à praça Rio Branco, a altura mínima determinada é de três pavimentos.

O prédio da **Feira Permanente de Amostras** foi construído no terreno do antigo mercado municipal, no encabeçamento da avenida Afonso Pena, recém desativado por ser insuficiente para a demanda da cidade. Trata-se de um dos principais casos de substituição de ícone urbano. O mercado, importante tanto pela expressão eclética dos primeiros tempos da nova capital quanto pelo intenso uso que recebeu durante as três décadas a que subsistiu, era então demolido para a construção de um novo ícone de uma era. O prédio, inaugurado em1935 conforme projeto de Luiz Signorelli, exibia uma volumetria escalonada das extremidades em direção ao centro, que coincidia com o eixo da avenida Afonso Pena, iniciando o volume mais baixo com três pavimentos e alcançando 10 pavimentos na torre sobre a entrada principal voltada para a Praça Rio Branco. Por suas características monumentais em consonância com a linguagem art déco, o edificio refletia a ideia de modernidade que marca a década de 1930 na cidade. Contudo, o título de primeiro arranha-céu de Belo Horizonte é dado ao **Edifício Ibaté**, inaugurado no mesmo ano sob projeto de Angelo Murgel, pela linearidade vertical e inovação tecnológica. No Ibaté se vê principiar as soluções realmente racionalistas, com ausência de ornamentos, utilização de planos elementares, empilhamento de pavimentos semelhantes, leveza dada pelas grandes aberturas, destacando a predominância de vazios em relação aos cheios na fachada principal e o coroamento simples, sem os elementos verticais comuns nas soluções a ele contemporâneas.

É a partir desse momento que toma corpo o que chamamos aqui de sobreposições de camadas de matéria arquitetônica no tempo. Para que o ciclo do

[8] Nas avenidas Afonso Pena, Paraná, Amazonas, Santos Dumont, Oiapoque e Paraopeba, nas principais praças – Rio Branco, Ruy Barbosa, Sete de Setembro, Raul Soares, Liberdade, 12 de Outubro (atual praça Benjamin Guimarães, conhecida como praça ABC), 13 de Maio (atual praça Diogo de Vasconcelos ou praça da Savassi), 21 de Abril (atual praça Tiradentes) além das ruas Caetés, Guaicurus, Tupinambás, Carijós, e trechos da rua da Bahia e da Tamoios.

arranha-céu fosse possível, desenrolou-se junto a ele um ciclo de demolições e de um refazer constante dos elementos de referência da paisagem. Diversos desses elementos, grandes ícones arquitetônicos da história da avenida Afonso Pena, foram sucessivamente substituídos, trazendo novas ambiências, novas vivências e nova imagem para a avenida. A volubilidade fisionômica que caracteriza a cidade a partir da década de 1940 era vista então com bons olhos (CASTRIOTA; PASSOS, 2017), como símbolo do progresso e da modernização que colocaria a capital de Minas no status de metrópole tanto quanto Rio de Janeiro e São Paulo.

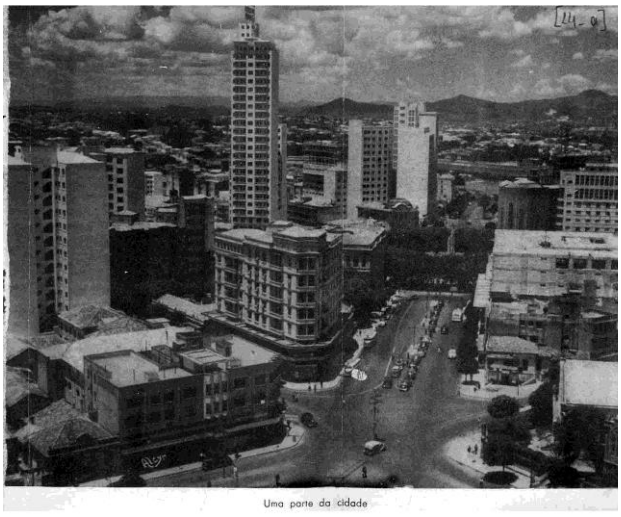
Em 1940, Juscelino Kubitschek é nomeado prefeito de Belo Horizonte. Com um perfil modernizador e realizador, o "prefeito-furacão" acelera a transformação da cidade. A prefeitura de JK abre seus trabalhos com o asfaltamento da avenida Afonso Pena, além de refazer também as redes de água, luz e telefone ao longo de toda a avenida. O Parque Municipal é reformado, com a criação de um cais para botes. A região central se verticaliza, especialmente nas principais avenidas, onde, conforme a lei em vigor desde 1922, a largura da via em metros determinava a altura máxima permitida para os edifícios. O período era da segunda grande guerra mundial, quando os cofres públicos estavam esgotados e JK realiza suas obras a partir de financiamentos bancários, o que seria comum nas suas administrações. É inaugurado o complexo de lazer e turismo da Pampulha, grande marco da chegada de Belo Horizonte à modernidade e ao modernismo, que introduziu à população novas formas de habitar e conviver socialmente, imprimindo-lhe o desejo de estarem inseridos dentro do universo arrojado daquele momento.

No início do mandato de Juscelino, a cidade estava sem teatro ativo, pois o grande teatro municipal estava em obras. O relatório do prefeito de 1940/41 diz que o velho teatro "não era, para nós, que desejávamos obra melhor e mais moderna para a cidade, a solução deste problema, cujas raízes se aprofundaram na vontade popular". Assim, o prefeito convidou Oscar Niemeyer, que já havia desenvolvido os projetos da Pampulha, para projetar o novo teatro municipal, dentro do parque. A concepção do novo teatro era de "grande arrojo e felicidade" e tinha grande preocupação com a preservação do parque e com a relação entre a arquitetura e o ambiente natural que a cercava. As obras foram paralisadas em 1945, quando houve mudança de prefeito, sem previsão para conclusão. Portanto, a prefeitura cuidou de providenciar um teatro provisório, também dentro do parque, com capacidade menor

e estrutura mais simplificada. Idealizado por Luiz Signorelli, um dos arquitetos mais tradicionais da cidade, que projetou nas décadas anteriores grandes ícones do art déco, como o Palácio da Municipalidade e a Feira Permanente de Amostras, o **Teatro Francisco Nunes** demonstra a adesão do arquiteto à linguagem modernista trazida principalmente por Niemeyer na última década e que se tornava a expressão do novo tempo. Também em 1941, a avenida Afonso Pena é estendida além dos limites da Contorno. A extensão foi realizada na mesma largura do trecho principal, 50 metros, porém em trecho curto, de 332 metros, se aproximando do reservatório do Cruzeiro.

É no início da década de 1940 que a pequena **igreja Metodista**, localizada em frente à Igreja São José vai ser demolida, junto aos seus terrenos adjacentes, para dar lugar a um dos ícones mais impactantes da história da paisagem da avenida. O **edifício Acaiaca** foi resultado da maior transação imobiliária acontecida até então na cidade (SOUZA, 2017) e o maior edifício até então construído, com seus 25 andares de escritórios sobre pilotis comerciais. Projetado por Luiz Pinto Coelho com a ajuda do então estudante de arquitetura Sylvio de Vasconcellos em 1946, trazia inovações em vários aspectos. A estrutura, calculada por Emílio Baumgart, o engenheiro calculista mais reconhecido do momento – usava de um sistema de lajes cogumelo

Figura 23- "Uma parte da cidade", trecho do relatório da prefeitura de Octacílio Negrão de Lima, de 1948, destacando na parte central da foto a impressionante verticalidade do edifício Financial.



Fonte: Relatório do Prefeito Octacílio Negrão de Lima, 1948.

Figura 24- Edifício Acaiaca.1949.

Fonte: Relatório do Prefeito Octacílio Negrão de Lima, 1948.

que dava possibilidade de união dos espaços sem interferência de pilares intermediários, formando andares corridos para grandes empresas. As grandes empresas, a boate Acaiaca, o cassino e a ocupação com lojas de grande refinamento, fizeram do edifício um marco social, trazendo um modo de trabalho, entretenimento e consumo ainda não experimentados na capital, até então tão provinciana, desenhando seus primeiros traços de metrópole. Apesar da vanguarda no aspecto tecnológico e na proposta de uso, em relação à linguagem formal, o prédio ainda utilizou uma solução bastante robusta, com uma base sólida na ligação com a via, muito distante ainda das propostas modernistas que já vinham ganhando espaço na cidade. Construído durante e segunda grande guerra, o edifício Acaiaca presenciou manifestações populares reativas à essa guerra em frente ao seu canteiro de obras. Mais uma vez, a avenida exercia sua vocação cívica, potente característica simbólica da via, enquanto a transformação da paisagem acontecia.

Figura 25- Manifestação popular durante a Segunda Guerra Mundial em frente Às obras de construção do edifício Acaiaca

Fonte: Jornal Estado de Minas

Inaugura-se também, em 1947, o **edifício Financial**, projetado por Romeo di Paoli, com incríveis 26 andares, até então o prédio mais alto da cidade, superando o edifício Acaiaca em um pavimento. A força da verticalidade do edifício se reforçava pela estreita largura, impressionando o púbico espacialmente do ponto de vista da avenida. Sua qualidade como ícone era tamanha que chegava a atrair famílias a visitas ao maior arranha-céu de Belo Horizonte (SOUZA, 2017).

Tendo inaugurado o novo edifício dos Correios em 1939, o antigo prédio, localizado na quadra triangular entre a avenida Afonso Pena, rua da Bahia e Tamoios, pôde ser demolido para dar lugar a um novo grande ícone da avenida. Tem-se aqui mais um dos principais casos de substituição de ícone. Sai o suntuoso edifício eclético, que a este momento já havia cumprido seu papel de reforçar o poder do Estado por meio da monumentalidade da arquitetura pública, e entra em cena o **conjunto Sulacap Sulamérica**, pertencente a uma empresa seguradora, símbolo do poder das instituições particulares em transformar a cidade. O novo conjunto de prédios trazia um partido forte e simétrico, em que o eixo se definia como uma extensão do viaduto do Tocantins – atual viaduto Santa Tereza - cortando a quadra triangular ao centro até se encontrar com a avenida Afonso Pena. Este eixo determinava a simetria do conjunto de torres e criava um espaço público inserido dentro do terreno privado, oferecendo a praça da Independência para a grande avenida, como espaço de fruição urbana a partir do qual se poderia obter a perspectiva direta do viaduto subindo em direção à Floresta. Uma proposta extremamente ousada, que resgatava a ideia de espaço público anteriormente determinada para essa quadra no projeto de Aarão Reis, e que trazia fusão do público e do privado, usando da permeabilidade da arquitetura para convidar o público ao convívio casual e gerar também possibilidades

Figura 26- Conjunto Sulacap Sulamérica

Fonte: University of Wisconsin-Milwaukee Libraries

de consumo. A praça perdurou aberta ao público por pouco mais de 20 anos, até ser edificada na década de 1970 por um anexo que imobilizou a proposta.

Com o fim da segunda guerra mundial e o início do novo período democrático, em substituição ao Estado Novo, geraram uma onda otimista na sociedade brasileira. Em 1951, Getúlio Vargas volta à presidência, e Juscelino Kubitschek a Belo Horizonte, agora como governador, para continuar seu plano de obras de modernização. O desenvolvimento econômico, aliado às políticas públicas de crescimento urbano, causou uma explosão demográfica nas cidades, com migrações em busca de desfrutar desse desenvolvimento e das oportunidades de trabalho que ele proporcionava.

> Gradativamente, a Avenida Afonso Pena ocupa-se da hegemonia dos serviços e do comércio. As amplas vias tornaram-se uma verdadeira galeria, protegida pela massa espessa dos *fícus beniamini*. Diferenciada das demais avenidas desde a sua concepção, revela neste período uma versatilidade que a promove à condição de *boulevard* moderno. Como lugar do ócio, seus percursos induziam o movimento de "zanzar" que se traduzia no "fazer nada", no "apenas ficar", ou, como lembra Sabino (1972), no esperar da noite, a hora de ir para o Cabaré Montanhês ou "subir a Lagoinha". Sob a cobertura dos *fícus beniamini*, no trecho entre a Rua da Bahia e a Praça Sete de Setembro, a avenida configura uma variedade de vocações, enunciando a variedade do desenvolvimento citadino. O aspecto comercial das lojas mistura-se ao centro lúdico dos cinemas, dos cafés e do footing. Lembrando a Berlim simmeliana, na medida em que amplia o número de consumidores, inauguram-se novas formas e tipologias de comercio. As vitrines progressivamente dominam o cenário, resultando em inovadoras modalidades de varejo, pautadas pela diferenciação social. (LEMOS, 2010, p.73)

A arquitetura moderna, introduzida na cidade com a Pampulha, conquistou a cena urbana de Belo Horizonte na década de 50. A fisionomia da cidade mudava, aderindo aos poucos os elementos da linguagem modernista. A verticalização do centro, inicialmente voltada para o universo dos negócios, começou a incorporar também a habitação. Morar em grandes prédios da área central – onde a altimetria era permitida - passou a significar engajamento à vida moderna, especialmente para pessoas jovens e com possibilidade financeira de habitar os amplos e requintados apartamentos do centro.

A movimentação em torno do universo empresarial cria uma efervescência na região da Praça Sete de Setembro, que já contava com modernos edifícios, concentrando ali muitas cafeterias e bares, que serviam ao público dos negócios. Iniciado no final da década de 1940 e inaugurado no início dos anos 1950, o **edifício Clemente Faria**, projetado pelo arquiteto paulista Álvaro Vital Brasil para o Banco da Lavoura, surgiu icônico na paisagem. Tendo ganhado duas premiações da época, a 1ª Bienal de São Paulo e a Bienal Internacional, oferecia inovações conceituais na arquitetura, como planta livre e recurso para o problema da insolação por meio do uso de brises em amianto, além de uma solução não trivial para a esquina que, em vez de resolver o ângulo agudo com a ponta arredondada de forma convexa, como foi feito na maioria dos edifícios da mesma época, ousou trazer a concavidade para a esquina, uma forma conhecida de convidar o público à entrada, posicionando no trecho côncavo a entrada principal do banco e criando neste trecho um plano vertical com altura de 25 pavimentos onde foi localizado o emblema do Banco da Lavoura.

Figura 27- Edifício Clemente Faria, década de 1950

Fonte: IBGE

Figura 28- Edifício Banco Mineiro de Produção à direita e edifício Helena Passig à esquerda.

Fonte: University of Wisconsin-Milwaukee Libraries

Mais uma contribuição para a expressão modernista para a metropolização da cidade oferecida por um projeto de Oscar Niemeyer é o prédio do **Banco Mineiro de**

Produção, inaugurado em 1959. O projeto, que substitui o antigo prédio para o mesmo banco, atenua a solidez do volume que ocupa a totalidade do terreno, sem afastamentos laterais, com o jogo movimentado de brises horizontais de concreto voltados para o lado mais ensolarado e um grande plano de vidro levando transparência para a outra porção da volumetria.

Em seguida, concluem-se o **edifício Helena Passig**, projetado por Raphael Hardy Filho, **e edifício Joaquim de Paula**, de Ulpiano Nunes Muniz que, de volumetria e linguagem semelhante – ocupação total do lote, volume arredondado na esquina angular, lajes salientes como marcações a cada pavimento, grandes planos de vidro - traçam uma composição simétrica nos dois lados da avenida Afonso Pena e marcam a sua verticalidade, definitiva a partir do fim da década de 1950.

Figura 29- Edifício Panorama, década de 1950

Fonte: Acervo particular de Marcelo Palhares

Figura 30- Informe publicitário de 1957

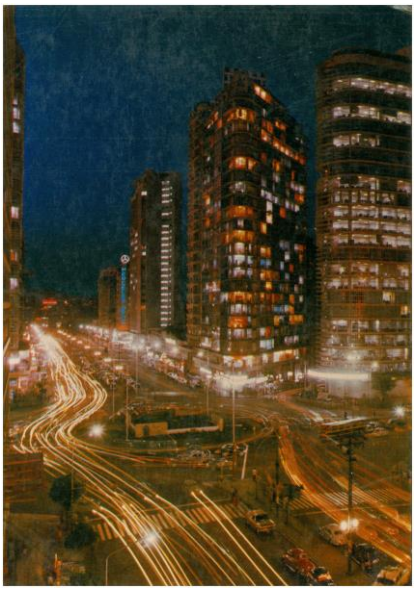
Fonte: Acervo Jornal O Binômio

Outro importante ícone que marca a paisagem do fim nos anos 1950 é o edifício **Panorama**, projeto de Oswaldo Santa Cruz Nery e Henri Friedlander, já mostrando a verticalização saindo do centro da cidade e subindo em direção à Serra do Curral. O projeto usa, para a esquina em ângulo fechado, a mesma solução curva que a maioria

dos projetos contemporâneos a ele na avenida. Apesar da verticalidade dos 15 pavimentos, o edifício explora a horizontalidade com varandas nos pavimentos tipo ao longo de toda a fachada, em que os guarda-corpos em alvenaria equilibram os vazios das varandas e a alternância de cores do revestimento em pastilha de cada pavimento agrupa visualmente cada dois andares, atenuando a força vertical e reforçando a horizontalidade contínua que sobe a avenida. No térreo, as três entradas residenciais dividem espaço com lojas no alinhamento das vias.

O início da década de 1960 presencia o que pode ser considerada a transformação mais drástica que a avenida passou na história. Em um breve intervalo de tempo a avenida vê seus dois fortes símbolos, o obelisco e a densa arborização, saírem de cena. Em 1963, próximo também do enceramento da circulação dos bondes, que instituiu o transporte coletivo por ônibus e trólebus, o **obelisco é retirado** do ponto central da praça para dar lugar a um monumento em homenagem aos construtores da cidade. No ano anterior, a densa **arborização em *fícus*** *beniamini* havia sido removida, conforme o relatório do prefeito Amintas de Barros de 1962, “por razões de ordem técnica e urbanística”. Segundo o mesmo relatório, “A praça Sete de Setembro, tradicional logradouro da cidade, foi desvendada em toda a sua beleza, e está sendo modificada, devendo transformar-se no mais belo e imponente ponto da capital”. O tom otimista da citação do relatório pode se referir ao aspecto de metrópole

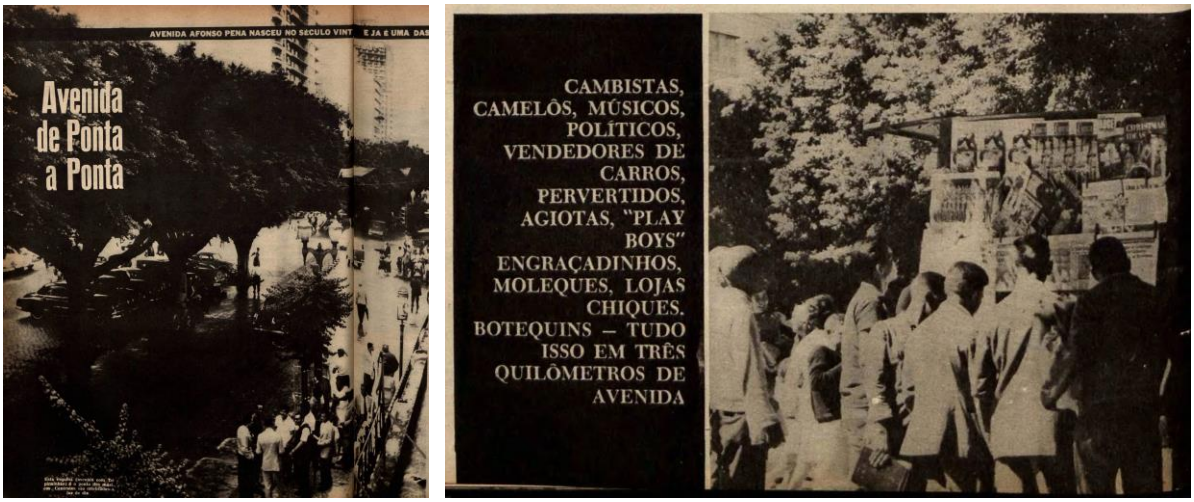
Figura 31- Praça Sete de Setembro nos anos 1960



Fonte: IBGE

que a cidade tomava, por meio da forte verticalidade da arquitetura na região central, que se renovava a cada nova construção com expressão moderna e tecnológica, simbolizando uma nova cidade, adaptada ao grande adensamento populacional gerado pelo desenvolvimento econômico e pela consequente migração das populações rurais para os centros urbanos. O sombreamento gerado pela massa arbórea dos fícus, que proporcionava um controle de luz e temperatura suficiente para proporcionar lugares de estar e encontrar, era agora substituído pelo ardor do sol no asfalto, evidenciando claramente a preocupação da sociedade em priorizar a circulação dos veículos em detrimento das ambiências de conforto para o uso humano, raciocínio comum e esperado numa época em que esse desenvolvimento econômico começava a tomar corpo, concentrado nas grandes cidades. A praça Sete de Setembro deixa de ser um espaço para o público para ser uma rotatória para os veículos.

Figura 32- Trechos da revista 3 Tempos de 1962



Fonte: Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais

A revista 3 Tempos, de 1962, traz uma matéria sobre a avenida Afonso Pena, intitulada “Avenida de ponta a ponta”, que confirma toda a representação simbólica que a este tempo a avenida já tinha firmemente consolidado. Com fotos retratando o cotidiano efervescente, os bares, os cafés, ruas cheias de pessoas e carros, o texto apresenta claramente o valor da avenida no imaginário coletivo.

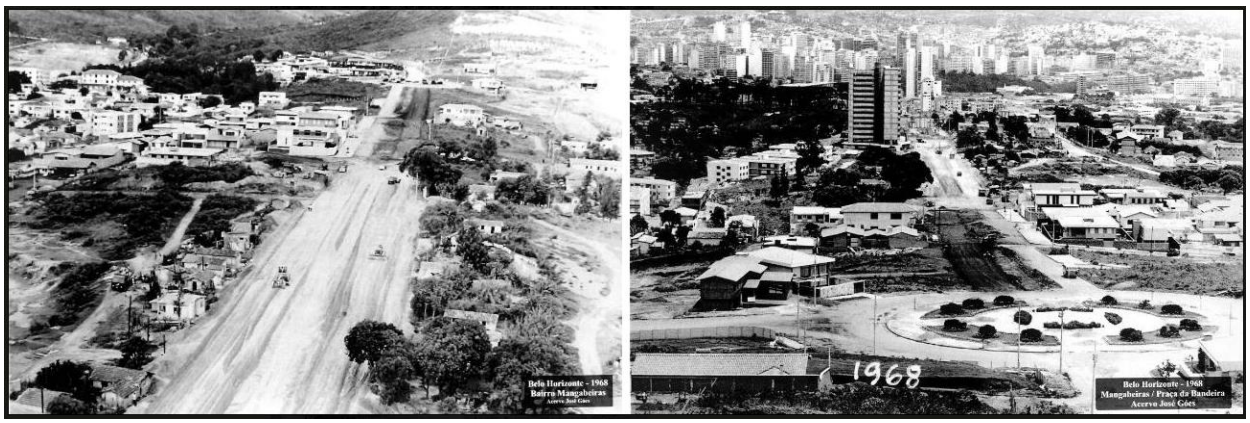
> Paradas cívicas ou militares não têm graça nem repercussão se a Avenida não figura no trajeto. Carnaval de rua não existe fora dela. Comícios são realizados na praça Rio Branco, agitações sempre começam na praça Sete de Setembro, palanques de desfiles são armados em frente à igreja de São

> José — a Avenida está sempre presente, testemunha diária dos 64 anos da Capital mineira, que acompanhou desde o nascer, que embeleza com a simetria de suas árvores, e à qual dá o toque de metrópole, na silhueta dos edifícios e no "rush" dos automóveis. (AVENIDA..., 1962, p.33)

O Regime Militar implantado em 1964 influenciou o desenvolvimento das cidades de duas formas: centralizando as decisões em Brasília, diminuindo a autonomia dos estados e municípios e criando uma tecnocracia com grande poder decisivo em detrimento do poder político. O Estado torna-se um agende do “milagre brasileiro”, nome dado ao rápido crescimento e modernização da economia, produzindo serviços e bens públicos, em busca de amenizar a percepção das graves consequências sociais que o regime trazia (ANDRADE; MAGALHÃES, 2017). O golpe de 64 destitui o prefeito Jorge Carone e nomeia Oswaldo Pierucetti para o cargo, que iniciou um programa desenvolvimentista chamado Nova BH 66. O programa, que visava a canalização de cursos d’água, abertura de novas vias, asfaltamento das existentes e abastecimento de água, incluiu a extensão da avenida Afonso Pena até o ponto em que se criou a Praça da Bandeira. Neste caminho, as favelas do Pindura Saia e Vila Santa Isabel foram quase totalmente arrasadas para dar lugar à via que se estendia com a mesma largura de 50 metros que tinha desde a região dentro da avenida do Contorno. No mesmo ano de 1966, o Parque das Mangabeiras foi criado, com o intuito de preservar a Serra do Curral e a reserva florestal ali existente e criar uma nova área de lazer para a cidade, que só seria aberta ao público no ano de 1982. Toda a região próxima ao parque nos pés da Serra do Curral foi loteada, criando-se o bairro das Mangabeiras, voltado ao público de alta renda, com lotes de 1000m², vizinhos ao Palácio das Mangabeiras, construído por Juscelino kubitschek entre 1951 e 1955, no seu mandato de governador de Minas Gerais, com projeto de Oscar Niemeyer e jardins de Roberto Burle Marx. A canalização do córrego Mangabeiras, entre 1968 e 1972, permite a extensão da avenida além da Praça da Bandeira, até a base da Serra do Curral, já com traçado orgânico e com nome de Avenida Agulhas Negras, dando possibilidade de ocupação ao bairro.

Com a priorização do trânsito de veículos, especialmente o carro individual - em detrimento do fluxo humano no centro da cidade, as vias centrais se congestionam. A praça Sete deixa de ser uma rotatória e passa a ser atravessada pelos fluxos das avenidas Afonso Pena e Amazonas. A extensão da avenida estimula a ocupação dos bairros adjacentes e os mais nobres escalam a avenida rumo aos bairros da região centro-sul.

Figura 33- Obras de extensão da avenida Afonso Pena, na região da Praça da Bandeira



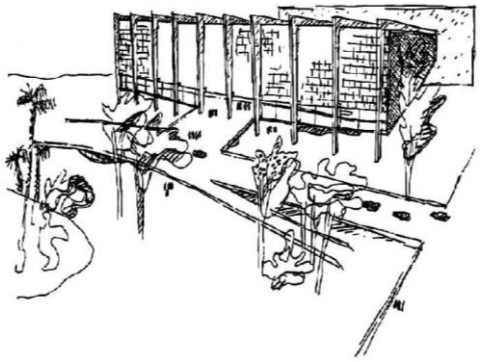
Fonte: APCBH

Em meados da década de 1960, se inicia mais um dos principais episódios de substituição de ícone urbano, com a demolição da Feira Permanente de Amostras. O prédio, forte marco urbano, porta de entrada da cidade, exposição das potencialidades mineiras, espaço de lazer, de eventos importantes, deu lugar a uma reorganização do espaço urbano no local, para a construção da **rodoviária** de Belo Horizonte. A nova rodoviária trazia um complexo de cerca de 45.000m², em 8 plataformas com capacidade para operar até 48 partidas simultâneas, uma capacidade muito superior à da pequena rodoviária que havia até então existido no mesmo terreno, voltada para a avenida do Contorno. Resultado de um concurso público vencido por uma equipe de arquitetos modernistas, e jardins projetados por Burle Marx, recebeu o título de maior e mais moderno terminal da América Latina e o prêmio da 1ª Bienal de Arquitetura de 1971.

Também em 1971, é inaugurado o novo teatro municipal, o Grande Teatro **Palácio das Artes**, depois de 30 anos de paralisação da obra projetada por Oscar Niemeyer. O projeto de Niemeyer propunha um edifício inserido dentro do parque, relacionado diretamente à paisagem natural circundante, com uma estrutura ritmada em pilares como um esqueleto externo ao volume, ao qual se chegaria por meio de largas rampas flutuantes, semelhantes às utilizadas nos prédios de Brasília, que ligariam a avenida Afonso Pena ao pilotis, onde se localizaria o foyer. Chamado a adaptar o projeto de Niemeyer, o arquiteto Hélio Ferreira Pinto apresentou uma proposta ligada diretamente à rua, separada por meio de um espelho d'água, atravessado por rampas, num volume plenamente horizontal, onde uma sequência de elementos de fachada direcionados alternadamente para cima e para baixo criam um ritmo que sugere as teclas de um piano, alusão direta à função artística do prédio. O edifício de Hélio Ferreira Pinto não dialoga com a paisagem do parque tanto quanto o de Niemeyer, mas

traz o teatro da cidade para a avenida, aproximando-o das manifestações culturais populares do espaço público.

Figura 34- Croquis de Oscar Niemeyer para o Teatro Municipal projetado na década de 1940



Fonte: Fundação Oscar Niemeyer

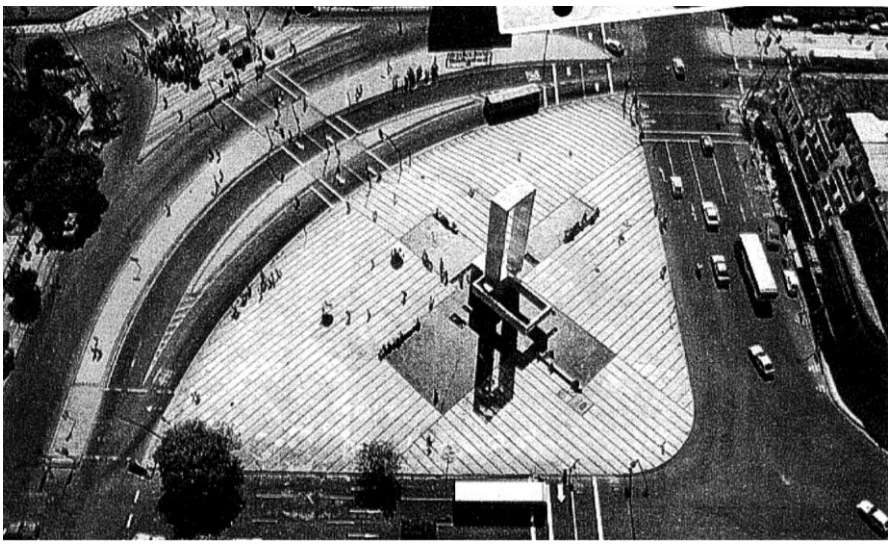
Figura 35- Grande Teatro Palácio das Artes, projetado por Hélio Ferreira Pinto

Fonte: Fundação Clovis Salgado

Criado em 1971, o IEPHA-MG faz alguns tombamentos isolados durante a década de 1970, o que inclui a proteção do “Pirulito da Praça Sete” em 1977, naquele momento instalado na praça Diogo de Vasconcelos. Em 1980, o monumento volta para a Praça Sete, resgatando, em parte, o cenário perdido nos anos 1960.O retorno do pirulito devolve a Belo Horizonte a sua referência mais potente, trazendo de volta o objeto simbólico à sua perfeita localização, no cruzamento mais vivenciado da cidade, palco que tantas idas, vindas e permanências que já haviam acontecido, que aconteceram e que ainda acontecerão.

Em 1982, a praça Rio Branco é remodelada e recebe uma instalação artístico-urbanística chamada **“Monovolume Liberdade em Equilíbrio”**, com o intuito de oferecer um lugar de passagem aberto a eventos de cunho cívico cultural. A instalação recebeu manifestações contrárias, baseadas principalmente na demanda por um espaço mais arborizado, visto que a região se tornava cada vez mais árida e tumultuada. Posteriormente, em 1998, a praça recebeu outra intervenção, a fim de unir as demandas. Manteve-se o monumento, criou-se nova pavimentação, definindo um espaço em forma dividido em dois setores - um para manifestações sociais e outro para parada e repouso – e plantaram-se novas árvores a fim de reintroduzir uma dimensão mais orgânica à praça.

Figura 36- Praça Rio Branco da década de 1980 com o “Monovolume Liberdade em Equilíbrio” ao centro.



Fonte: Material que integra o pedido de tombamento da Praça Rio Branco; documentação arquivada na Diretoria de Patrimônio Cultural/Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte.

As décadas de 1970 e 1980 foram marcadas pela falta de critério nas intervenções urbanas em nome da modernização a qualquer custo. Jardins foram pavimentados para alargamento de pistas e criação de vagas para estacionamento, carros foram estacionados sobre os passeios com complacência da fiscalização, o centro da cidade entrou em forte degradação. A Praça de Independência, gentileza do edifício Sulacap para a cidade, é ocupada por um anexo que toma quase 100% da área até então descoberta, deixando uma circulação estreita entre as entradas das grandes torres e o novo bloco. O ponto de vista de apreciação da perspectiva do viaduto Santa Tereza é prejudicado, de forma que o forte partido de Roberto Capello, simétrico e cortês com a cidade, se torna praticamente imperceptível na selva de pedra que se torna a região central. A Igreja São José derruba um conjunto de árvores e usa parte do seu terreno para a construção de um prédio comercial. O perfil da Serra do Curral começa a ser alterado pela exploração da mineração. O congestionamento de trânsito a todo momento e a poluição ambiental - do ar, sonora e visual – começam a comprometer a qualidade de vida. A velocidade da transformação, com a extinção dos raros exemplares arquitetônicos dos tempos da criação da cidade, cria uma situação de crise no entendimento dessa transformação que acaba por despertar o surgimento da necessidade da preservação. O acontecimento culminante para a sensibilização por uma atitude perante o apagamento da história da cidade foi a demolição do Cine Metrópole, antigo Teatro Municipal, em 1983. No ano seguinte, a Lei Municipal nº 3.802 organiza a proteção do patrimônio cultural e cria o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural de Belo Horizonte e, em 1993, é fundado

o órgão municipal responsável pela implementação e gestão da política de proteção ao patrimônio cultural. Junto a outros conjuntos urbanos de grande importância, no ano de 1994 foi tombado pelo órgão municipal o **Conjunto Urbano da Avenida Afonso Pena e Adjacências**.

Em 1991, a Feira de Arte e Artesanato, mais conhecida como Feira Hippie, passou a ser montada na avenida Afonso Pena, no trecho entre ruas da Bahia e Guajajaras, ao longo de toda a face do Parque Municipal voltada para a avenida. Já então considerada uma tradição de Belo Horizonte, a feira vem ocupar um pedaço importante da via, com características marcantes. De um dos lados, a massa verde do parque delimita a área e integra o evento da feira como espaço de descanso, de lazer e eventos culturais que acontecem simultaneamente à feira, além de abrigar o Teatro Francisco Nunes e o Palácio das Artes. Do lado oposto da avenida, concentram-se importantes ícones arquitetônicos, como o Palácio da Justiça, Prefeitura Municipal, Agência Central dos Correios e Telégrafos, o prédio do Ministério da Economia, o Automóvel Clube e o Conservatório de Música da UFMG. A feira passou então a ser considerada a maior exposição de artesanato da América Latina e receber visitantes de fora do município, como uma mostra da produção artesanal popular de Belo Horizonte.

Em 2003, a requalificação da praça Sete trouxe novos sentidos para os quarteirões fechados, até então degradados e desumanizados. Tendo fechado os encontros das ruas Carijós e Rio de Janeiro com a praça, os quatro trechos foram projetados por diferentes grupos de arquitetos, que trouxeram interpretações materializadas em propostas de ocupação distintas, elaboradas a partir dos usos já consagrados dos territórios, evidenciando o simbolismo da praça pública a serviço da escala humana, um gesto reativo a um final de século dessensibilizado dedicado ao trânsito veículos.

Durante o processo de transformação pelo qual a avenida Afonso Pena passou ao longo da história - que tentamos aqui sintetizar, com a consciência de que a infindável lista de importantes fatos, sejam eles excepcionais ou da rotina da vida urbana, não caberiam em um trabalho acadêmico – muito do que foi pretendido no projeto inicial da nova capital não se concretizou, muito do que se concretizou se desmantelou e muito do que se desmantelou deu lugar a novas propostas que vieram compor o cenário figurativo da identidade da avenida na atualidade. Muitos iconemas da paisagem da avenida, unidades elementares de percepção do espaço, se

alteraram, sendo substituídos por outros elementos que, ora trouxeram um sentido semelhante ao anterior, ora resgataram sentidos importantes perdidos, ora trouxeram surpresas icônicas de uma nova era e ora causaram prejuízo memorial, cumprindo seu papel funcional sem trazer qualquer diálogo com a paisagem.

Os casos de que trataremos adiante foram escolhidos como representantes do constante refazer da imagem da avenida Afonso Pena no decorrer do tempo. Todos eles trazem as características citadas por Hazan (2003) e foram ou são construções de impacto por localização estratégica, visibilidade, escala, forma, aparência, monumentalidade, uso e expectativa popular. Não serão analisados aqui os principais ícones da avenida, mas alguns daqueles que tiveram camadas de matéria sobrepostas no tempo, ou seja, importantes pontos referenciais da paisagem que tiveram sua imagem transfigurada uma ou mais vezes. Considerados os principais casos em que grandes ícones se sobrepuseram sequencialmente na história, esses casos influenciaram não só a visada, mas a rotina da população, o aspecto emblemático de cada ponto isoladamente e o referencial para a compreensão do espaço urbano, e ainda assim permitiram que a identidade da avenida - ou representação simbólica do lugar ou *genius loci* - se mantivesse como unidade perene no imaginário coletivo. Analisaremos cada caso em busca da identificação dos elementos identitários e seus significados que atravessaram as camadas da matéria arquitetônica demolida e sustentaram essa perenidade simbólica.

3.5 Primeiro Mercado / Feira Permanente de Amostras / Rodoviária

O primeiro caso a ser analisado tem uma relevância peculiar pela sua localização. O terreno em que foi construído o primeiro mercado, logo nos primeiros anos após a inauguração da cidade, encabeça o eixo monumental da avenida, o que significa que é o ponto de partida do caminho mais significativo do projeto de Aarão Reis, caminho este que subiria em direção à Serra do Curral e culminaria no ponto mais alto da área planejada, no cruzamento com a atual avenida do Contorno, onde se localizaria da igreja matriz. No ponto final do eixo da grande avenida, a igreja nunca chegou a ser construída, o que levou o significado do seu ponto de locação a outros destinos, que descreveremos mais adiante, mas o seu ponto inicial teve três camadas de matéria sobrepostas durante a história.

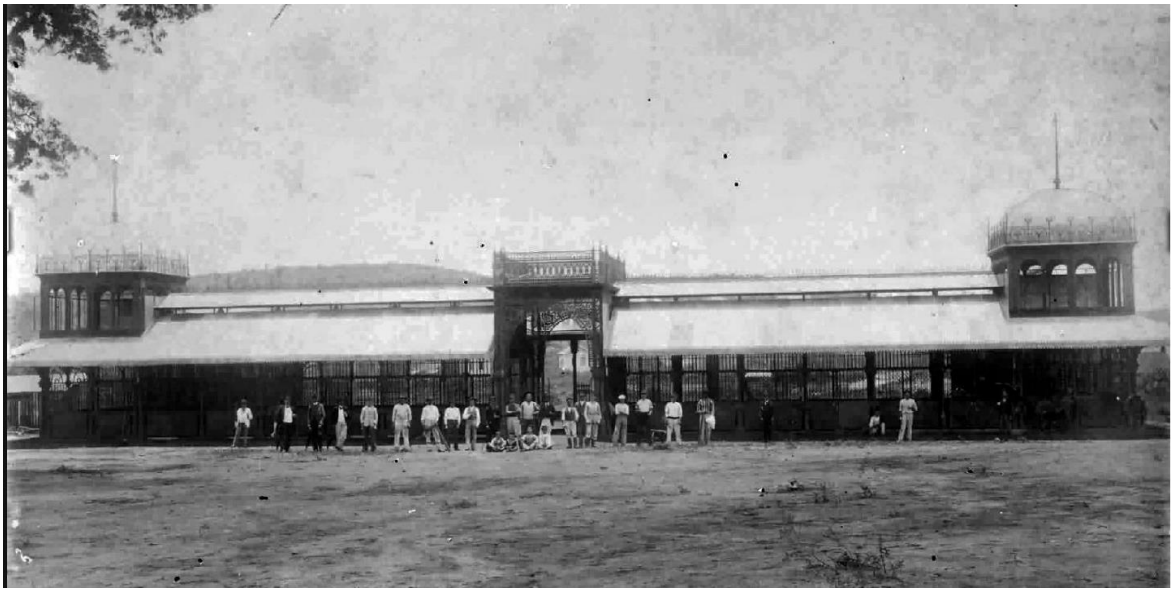
O Mercado Municipal foi inaugurado em 1900, juntos às primeiras edificações concluídas após a inauguração da cidade. Projetado pelo engenheiro belga Joseph Jaegher[9], caracterizava-se pelo "estilo dos halles europeus" com coberturas "bombé" sobre os quatro ângulos do pavilhão e representava o ponto de chegada dos tropeiros e suas mercadorias que eram comercializadas na área suburbana (LEMOS, 2017). O relatório do prefeito Bernardo Pinto Monteiro, relativo aos anos de 1899 e 1900, descreve o prédio do mercado de forma bastante detalhada.

> O edifício do mercado está construído na praça do mesmo nome ou 14 de fevereiro, na extremidade da Avenida Affonso Penna. Todo o seu material foi encomendado diretamente da Europa. Foi montado pelo hábil mecânico sr. capitão João Baptista da Silva Castro, que executou o serviço com todo o capricho. A parte metálica está assentada sobre alicerces de alvenaria de pedra de 4,10 m X 1,50m até às bases das colunas, que são de cantaria. O edifício é sustentado por 84 colunas de ferro fundido tendo 42 metros de frente por 8metros de largura. O portão principal tem 8 m de comprimento por 4 de largura e 8,50m de altura. Nas suas extremidades elevam-se dois torreões tendo cada um 16m² de superfície e 13 de altura destinados, um para restaurante e outro para açougue, sendo o edifício dividido em 48 compartimentos de 2mX 2m. É contornado de passeios de 2 m de largura; os quais são protegidos pela saliência da coberta, sendo toda cimentada a sua superfície. Possui excelente instalação sanitária iluminado à luz elétrica. No pátio, que é todo calçado de alvenaria de pedra, eleva-se o pavilhão central com 100m² de superfície, destinado à recepção dos gêneros que tiverem entrada. Foram construídas gaiolas para aves e cômodos apropriados para suínos e outros animais. (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, RELATÓRIO..., 1900, p.41-42)

[9] Joseph Jaegher foi um engenheiro e comerciante, nascido na Bélgica. Atuou em Belo Horizonte como empresário de grandes oficinas de construção e forjas de Bruges (Bélgica) e realizou a importação de materiais a serem empregados em diversas construções públicas e privadas da capital. (IEPHA/MG, 1997)

Centro de abastecimento da capital, o mercado recebia os tropeiros e suas produções agrícolas, além de tudo que chegava da estação ferroviária vindo de trem para o comércio de gêneros de alimentação e instrumentos domésticos. A ligação entre o mercado e a estação ferroviária estabeleceu a formação de uma região de comércio popular, ao contrário do outro polo comercial que se desenvolveu na Rua da Bahia, de caráter mais nobre. Esta região aglomerou comércio forte e heterogêneo com a instalação de hotéis, pensões, bares, restaurantes, lojas e outros estabelecimentos nas redondezas. Próximo ao mercado reuniam-se negociantes, vendedores e biscateiros, levando à demanda por pensões mais simples. Estimulada pela rotatividade social, a área em torno da avenida do Comércio aglomerava bordéis, hotéis, pensões, bares, restaurantes, salões de baile, e ia se constituindo como área boêmia (LEMOS, 2017). Já as ruas próximas aos trechos baixos da avenida Amazonas e rua Bahia, caminho para a praça Sete de Setembro e avenida Afonso Pena em direção às áreas mais nobres da cidade, implantaram-se hotéis de melhor qualidade, embora pouco luxo, alheios ao território boêmio. Segundo Lemos (2017), a avenida do Comércio, ligando mercado e estação, estabelecia uma conexão entre “os de fora” e “os de dentro”. Acrescentamos aqui que este encontro se dava principalmente no mercado municipal, ponto objetivo onde “de fora” e “de dentro” vinham negociar, vender e comprar, estendendo as atividades secundárias deste encontro a toda a região do trajeto comercial.

Figura 37- Mercado Municipal de Belo Horizonte



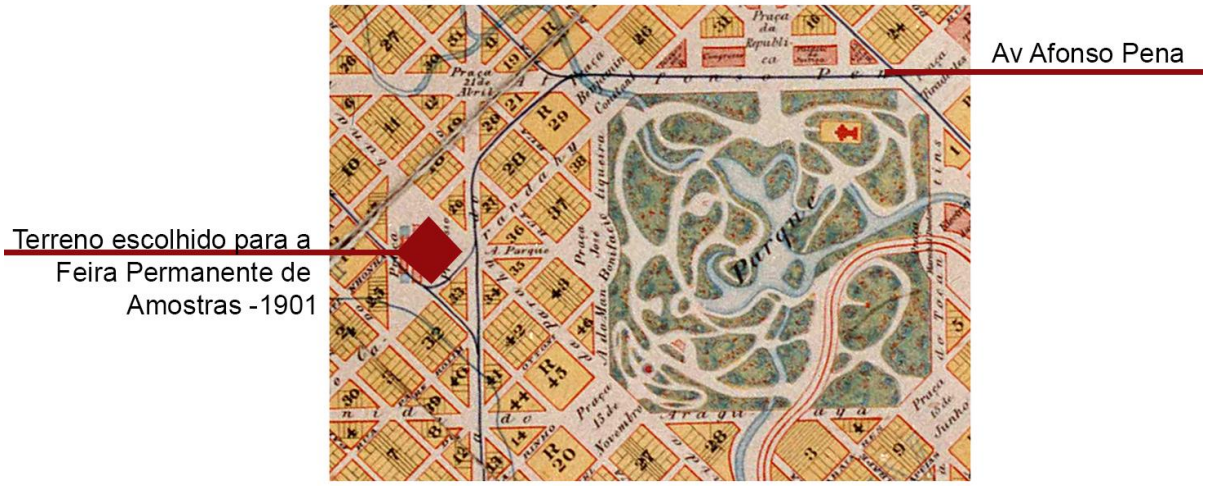
Fonte: APM

Na primeira década de funcionamento, o mercado atendeu as expectativas da cidade quanto à movimentação comercial de insumos básicos, com o preenchimento da maioria dos cômodos destinados a venda dos produtos e um faturamento relatado pela prefeitura como lisonjeiro e promissor. O intenso uso rapidamente levou a necessidade de reformas, como informa o prefeito Olyntho Meirelles, no relatório de 1911/1912. O documento sugere a necessidade de reformas em relação à pintura, tubulações, instalações sanitárias, calçamento do pavilhão central, uniformização das bancas de exposição de produtos, uma câmara frigorifica para o melhor armazenamento de carnes, peixes, leite e verduras e aventa a possibilidade da construção de um novo mercado na região mais alta da cidade, para atender as 4ª, 5ª, 6ª e 7ª seções urbanas. Nos relatórios dos anos seguintes, encontram-se sempre citações sobre necessidade de melhorias nas condições de higiene, organização e ampliação do prédio, até que no relatório de 1922/1923, o prefeito Flávio Fernandes dos Santos considera a possibilidade de construir um novo mercado, auxiliar ao primeiro, que foi construído no ano seguinte na esquina entre as ruas Paraíba e Gonçalves Dias, onde posteriormente seria instalado a Escola de Arquitetura. O mercado auxiliar foi relatado pelo prefeito como um fracasso completo e fechado depois de cerca de um ano da abertura. Como fosse insuficiente para a movimentação crescente da população da capital, com menos de três décadas de uso, em 1927 o prefeito Cristiano Monteiro Machado já provinha de projeto de arquitetura, orçamento e liberação de recursos para a execução do novo mercado municipal. O novo prédio teria capacidade cinco vezes superior ao inicial, condições satisfatórias de higiene e deveria ser localizado onde ficava o então campo do América Futebol Clube, deslocado para a região dos fundos do parque municipal, com entrada pela avenida do Canal, atual Andradas. Com instalações ampliadas e modernizadas, o novo mercado teve sucesso na implantação, deixando o antigo prédio superado e fadado a demolição para a construção da Feira Permanente de Amostras na década seguinte.

A ideia de uma exposição permanente em Belo Horizonte não foi criada despois da demolição do mercado, foi inspirada na Exposição Universal de 1885 na França, como expressa claramente o relatório de 1899/1902 do prefeito Bernardo Pinto Monteiro. A intenção já vinha sendo discutida desde antes da implantação da nova capital e até mesmo estabelecida em decreto em 1890 pelo então governador João Pinheiro da Silva, e foi retomada em 1902, pelo então prefeito. Segundo o relatório,

pretendia-se construir um amplo edifício, cuja função seria a “exposição permanente da matéria prima e de todos os produtos das indústrias extrativa, manufatureira e agrícola de cada município do estado”, a fim de divulgar “o que há de minerais preciosos, de tesouros admiráveis, de recursos fecundos da terra farta de Minas” e submetê-los à apreciação dos investidores de fora, a fim de convergir negócios e riquezas para o estado. No contexto positivista e republicano no projeto da nova capital, seria mais um edifício grandioso e reforçar a soberania do estado no espaço urbano.

Figura 38- Localização do terreno escolhido para a construção do prédio da Feira Permanente de Amostras em 1901.



Fonte: Elaborado pela autora com base na Planta Geral da Cidade de Minas organizada pela Comissão construtora da Nova Capital em 1895.

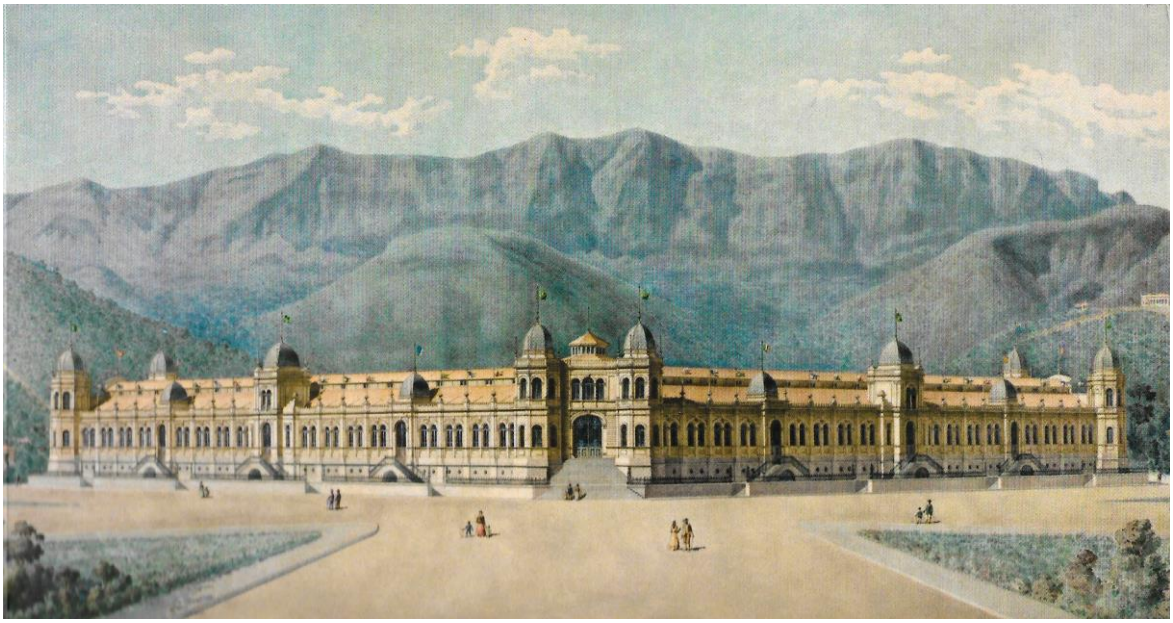
Bernardo Monteiro deu início às obras em 1901, num terreno localizado no bairro dos Funcionários, onde o projeto da nova capital previa a praça do Progresso, que seria ligada a uma das sete praças que ladeariam o Parque Municipal, chamada praça José Bonifácio, através de uma avenida de apenas uma quadra nomeada avenida Parque, em caminho ascendente do parque em direção ao progresso simbolizado pela praça, que nunca foi implantada.

As obras foram paralisadas ao fim do mandato de Bernardo Monteiro e, apesar do relatório explicitar um lamento da parte do governante por não ter conseguido concluir a obra, por falta de tempo e recursos financeiros, os prefeitos que o sucederam não entenderam o projeto como prioridade, dando preferência a outras demandas, por eles consideradas mais urgentes. Ficou o terreno com apenas as

fundações do ambicioso projeto desenvolvido por Edgar Nascentes Coelho e Mauricio Bernasconi, que, após uma década, foi cedido a uma congregação católica que executou o projeto com alterações a fim de se adaptar ao uso do que viria a ser o Colégio Arnaldo.

Em 1934, o governo do estado decide retomar a ideia, com uma proposta diferente em termos de arquitetura, de implantação, de usos e de artefatos a serem expostos, em um momento histórico diferente, não mais baseado somente na economia agrícola e exploratória, já iniciando um processo de industrialização. Para a implantação do projeto, o governo contou com a colaboração da Associação Comercial de Minas, Sociedade Mineira de Agricultura e Federação da Indústrias do Estado de Minas Gerais, demonstrando uma parceria entre o poder público e os produtores mineiros.

Figura 39- Perspectiva do projeto da Feira Permanente de Amostras, projetado por Edgar Nascentes Coelho e Mauricio Bernasconi.

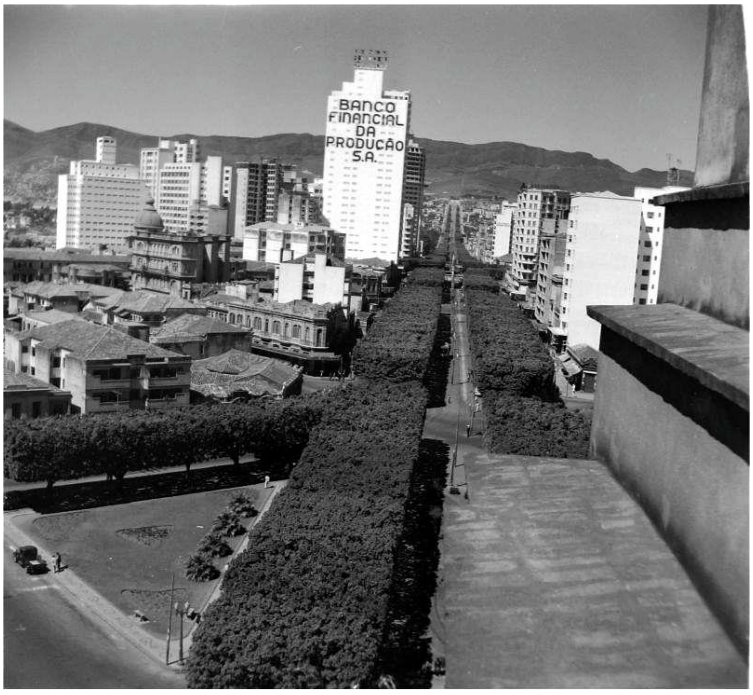


Fonte: ANGOTTI-SALGUEIRO, 2020.

O edifício, finalizado em 1935, sob projeto de Luiz Signorelli, tinha uma implantação extensa ao longo de todo o alinhamento do terreno com as novas ruas criadas na intervenção - Rua Saturnino de Brito e Paulo de Frontin - e com a praça Rio Branco. A altimetria se escalonava, a partir dos volumes laterais de um pavimento,

em direção ao centro, voltado à praça, onde se elevava a três pavimentos. A torre, no eixo da edificação, de onde era possível ter a perspectiva central do eixo da avenida Afonso Pena em direção a Serra do Curral, conferia imponência e monumentalidade ao prédio, além de valorização da paisagem urbana e natural.

Figura 40- Vista da avenida Afonso Pena em direção à Serra do Curral a partir da torre da Feira Permanente de Amostras.



Fonte: Acervo pessoal de Augusto Guerra Coutinho [194-]

A Feira Permanente de Amostras abrigou a sede da Federação da Indústrias, setores de órgãos públicos incluindo a secretaria de Agricultura, a Rádio Inconfidência, agência dos Correios e Telégrafos, agências da Rede Mineira de Viação e da Central do Brasil, além de um restaurante bastante sofisticado e um salão de conferências. Aconteciam no seu interior exposições temporárias como a 1ª Exposição Mineira de Algodão, Fumo e Cereais e a 3ª Exposição de Produtos Agrícolas e Derivados do estado, excursões escolares, apresentações musicais, entre outros eventos. Atrás do volume principal da feira, foi construído o estádio do Paissandú, onde ocorreram encontros esportivos e recreativos, apresentações teatrais e cinematográficas e se instalou um parque de diversões (MUNAIER, 2014). A Feira Permanente de Amostras se tornou um grande espaço de atrair multidões

para entretenimento e negócios, uma porta de entrada para aqueles que conheciam a cidade a trabalho, se caracterizando, assim como o mercado municipal demolido, como um ponto de conexão entre “os de dentro” e “os de fora”.

Nas décadas seguintes à construção da Feira, a cidade teve um grande crescimento e modernização e, aquele que inaugurou o ciclo-do-arranha-céu junto ao edifício Ibaté, com seus inéditos dez pavimentos, teve sua monumentalidade dissolvida pela verticalização do centro. Segundo Munaier (2014), em 1955, o prefeito Celso de Azevedo expôs um plano em que pretendia executar uma reforma que incluía a demolição da Feira Permanente de Amostras. O plano consistia na retirada dos bondes do centro e sua substituição pelos trólebus e incluía um estudo de uma passagem subterrânea pela praça Sete de Setembro, liberando o trânsito para os ônibus elétricos. A demolição da feira tinha como justificativa um projeto de prolongamento da avenida Afonso Pena até uma grande praça de irradiação do tráfego, que faria a articulação entre avenidas do Contorno, Dom Pedro II, Antônio Carlos e Cristiano Machado.

O plano de Celso de Azevedo não foi executado, o que não impediu a demolição do prédio para dar lugar ao Terminal Rodoviário Governador Israel Pinheiro. Inaugurado em 1971, com terreno escolhido com o auxílio de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, o projeto da rodoviária foi resultado de um concurso público vencido por um grupo de arquitetos modernistas de que faziam parte Walter Machado, Fernando Graça, Francisco Espírito Santo, Luciano Passini, Suzy de Mello, Mario Berti, Marina Wasner, Ronaldo Massotti, Raul Cunha e Mardônio Guimarães e teve os jardins projetados pelo escritório de Roberto Burle Marx. O edifício foi inaugurado como o maior e mais moderno terminal de passageiros da América Latina e recebeu o prêmio da 1ª Bienal de Arquitetura daquele ano, ganhando grande notoriedade pela ousadia técnica e expressiva figurada principalmente pela cobertura com grandes balanços e os imensos vãos que possibilitam o trânsito dos ônibus no pavimento de embarque e desembarque de passageiros. Em 1994, o volume e fachadas do terminal foram tombados em nível municipal, protegendo este ícone de uma nova substituição.

Com a modernização, a industrialização e o crescimento das cidades, a noção de tempo transformou a vivência da cidade. A Feira Permanente de Amostras foi um lugar de encontro substituído por um lugar de passagem (MUNAIER, 2014), que reúne

pessoas por instantes. Na rodoviária não existe mais o tempo de estar ou de contemplação. Passageiros vêm e vão, “os de fora” chegam e “os de dentro” partem, se encontrando na travessia, com a oportunidade de apreciação de um instante da perspectiva da serra.

Apesar da perda material dos prédios do Mercado Municipal e da Feira Permanente de Amostras, observa-se uma semelhança entre os significados dos três prédios. O mercado, a feira e a rodoviária representam porta de entrada da cidade, conectam os de fora com os de dentro, reúnem pessoas ao ponto de observar a mais extensa vista da cidade e soltá-los em direção à fruição da vida urbana. Assim, retomando os conceitos iniciais dos iconemas da paisagem, consideramos que as três camadas materiais se configuram como ícones, por sua localização estratégica, visibilidade, escala, forma, aparência, monumentalidade, uso e por gerar expectativa desde a sua construção. Por serem ícones implantados em um ponto tão estratégico e carregado de simbolismo, também podem ser considerados elementos identitários – ponto focal que garante a legibilidade da identidade do lugar - e que foram sendo sequencialmente substituídos para dar lugar ao próximo com uma semelhante função simbólica – conectar dentro e fora – e assim, reafirmaram a identidade da avenida Afonso Pena.

Figura 41- Vista aérea do centro de Belo Horizonte, 1948. No canto inferior esquerdo, o prédio da Feira Permanente de Amostras.

Fonte: (MUNAIER, 2014). Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.

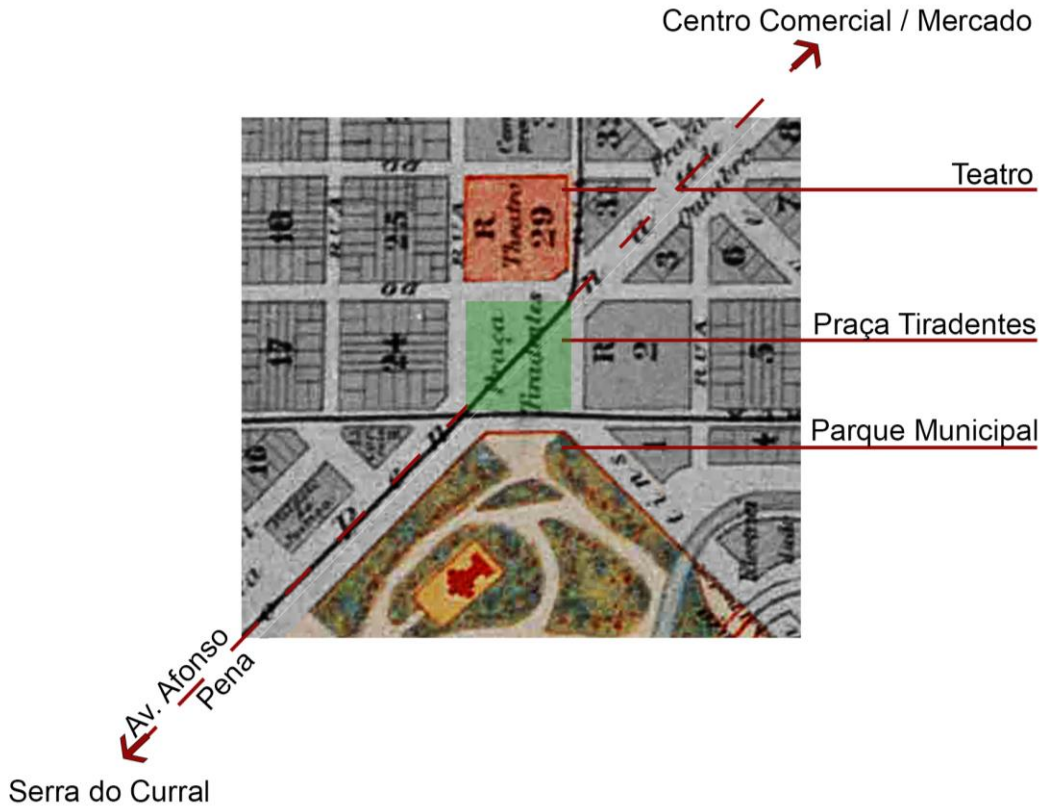
Figura 42- Vista aérea do centro de Belo Horizonte, 1977. Em primeiro plano, o Terminal Rodoviário Governador Israel Pinheiro.

Fonte: (MUNAIER, 2014). Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.

3.6 Praça Tiradentes / Edifício dos Correios / Conjunto Sulacap Sulamérica / Anexo

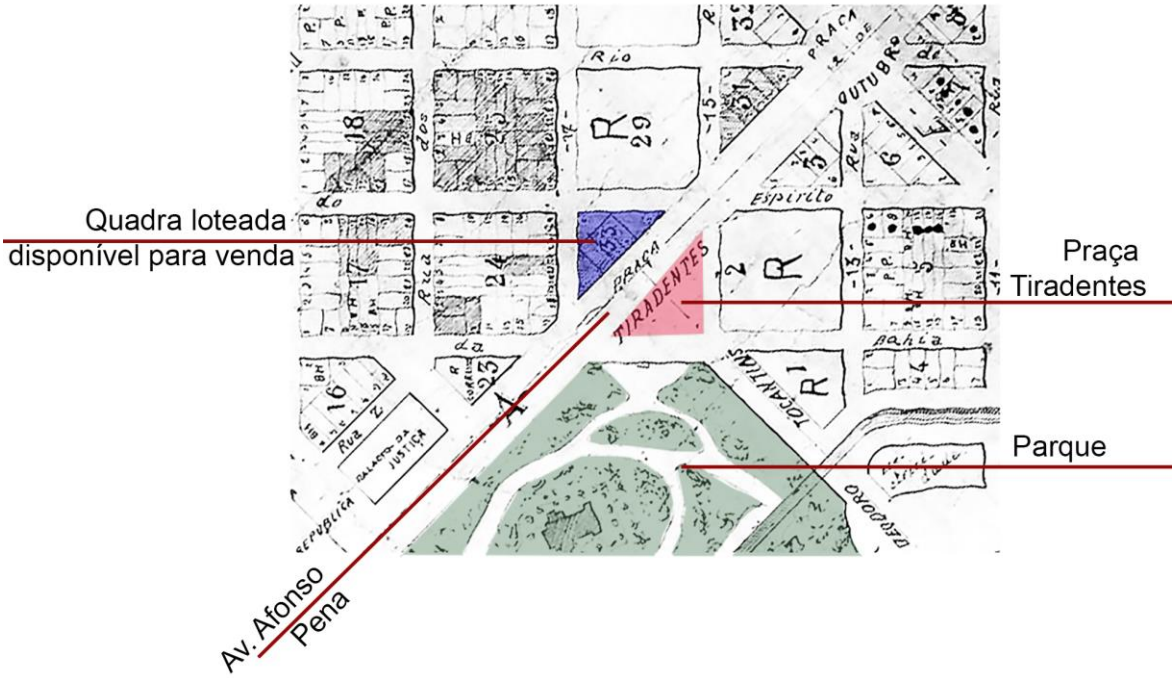
O caso que abordaremos adiante se destaca por uma história conflituosa entre a praça pública e o espaço edificado. A planta aprovada pelo decreto nº 187 de 15 de abril de 1885 mostra uma região sem desenho definido, onde se previa uma praça pública nomeada praça Tiradentes, conformando uma esplanada que colocaria uma das entradas do parque diante do teatro municipal. Um dos pontos de transbordamento da pureza natural, simbolizada pelo parque, ofereceria um espaço geometricamente sistematizado para que a população ocupasse, tendo à frente o teatro, para dispor de cultura e entretenimento, enquanto tivesse a oportunidade de vivenciar, a partir do ponto central no eixo da avenida Afonso Pena, a perspectiva conceitual mais forte da intenção projetual, de onde seria possível levar o olhar até a Serra do Curral ou em direção ao centro comercial, onde no fim da linha estaria localizado o mercado.

Figura 43- Localização da Praça Tiradentes, prevista na planta da nova capital aprovada pelo decreto nº 187 de 1885.



Fonte: Elaborado pela autora baseado na Planta Geral de Belo Horizonte organizada pela 1ªSeção da Subdiretoria de Obras em 1928/1929.

Figura 44- Planta da 2ª concorrência da venda de lotes, outubro de 1895.



Fonte: Elaborado pela autora baseado na “Planta da Parte Urbana da Cidade de Minas designada para 30.000 habitantes 2ª Concorrência para Venda de Lotes” organizada pela Comissão Construtora da Nova Capital em 1895.

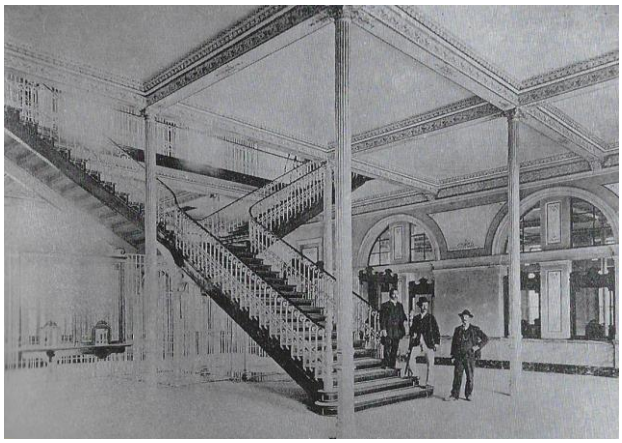
É curioso perceber a velocidade das alterações no projeto de implantação da nova capital, que pode ser observada na planta da 2ª concorrência da venda de lotes, datada de outubro do mesmo ano, 1885, que já mostra o território reservado à praça dividido em dois quarteirões triangulares, sendo um deles subdividido em lotes disponíveis para venda. A praça Tiradentes, então, ficou reduzida à sua metade, ainda persistindo no mapa. A parte delimitada pela avenida Afonso Pena, rua Tupis e rua Espírito Santo logo foi ocupada pelo prédio que abrigaria a Delegacia Fiscal, o Juízo Seccional e a Caixa Econômica Federal (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2020). Contudo, a persistência da ideia da praça Tiradentes não vigorou. O relatório da prefeitura relativo ao exercício de 1904/1905 noticia que as obras do edifício que viria sediar os Correios e Telégrafos já estava bastante adiantada. A implantação do novo edifício inseria uma planta retangular em um terreno triangular, junto ao alinhamento da avenida Afonso Pena, guardando as áreas residuais do lote para jardins cercados por gradis. O edifício, projetado por Francisco Izidoro Monteiro, estava alinhado às propostas dos prédios institucionais da capital. Com grande volume, perfeita simetria e

características compositivas ecléticas, possuía na sua fachada principal frontões com os signos de representação dos valores republicanos como a estrela e os ramos. Sua imponência fê-lo destacar-se na paisagem por um tempo como afirmação do poder do Estado. Internamente, o caráter impactante da espacialização era dado pelo hall em pé direito duplo e a grandiosa escada central em estrutura metálica.

Figura 45- Edifício dos Correios e Telégrafos. 1910

Fonte: APM

Figura 46- Interior do edifício dos Correios e Telégrafos



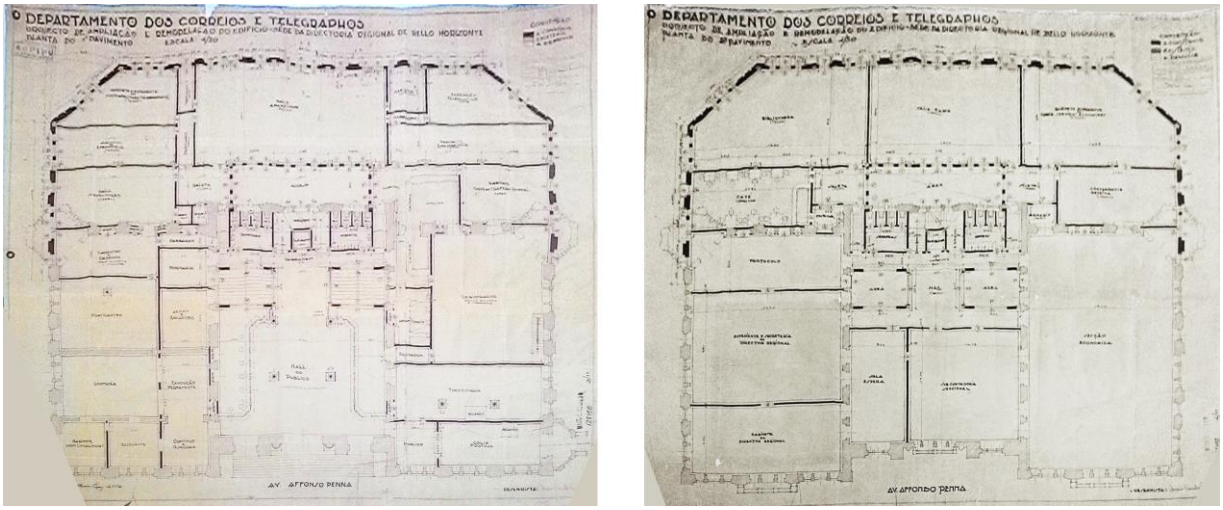
Fonte: (LEMOS, 2017)

Em 1933, apresentou-se à prefeitura um projeto de ampliação e remodelação do edifício, que estenderia o volume da edificação em direção aos fundos, criando novos salões de trabalho, novos banheiros, subdivisões dos espaços internos já existentes e um elevador central. Este projeto nunca chegou a ser executado e três anos depois, no relatório de 1935/1936, o prefeito Octacílio Negrão de Lima informa que, prosseguindo negociações iniciadas anteriormente, foi concretizada a permuta do edifício dos Correios e Telégrafos pelo terreno ao lado do novo edifício da prefeitura, na avenida Afonso Pena, onde seria construída nova sede. O leilão para a venda do terreno do antigo prédio foi publicado em março de 1938, já com a determinação de que se fizesse uma galeria de 10 metros de largura unindo a avenida Afonso Pena com o viaduto Tocantins (CHACHAN, 1996).

O terreno foi então adquirido pela Sul América Seguros e a autoria do projeto da nova sede da empresa foi do arquiteto italiano Roberto Capello, que havia imigrado

para o Brasil na década de 1930 e era chefe do departamento Técnico da Sul América, desenvolvendo projetos para as sedes da empresa nas principais capitais brasileiras.

Figura 47- Projeto de ampliação e remodelação do edifício dos Correios e Telégrafos, 1933.



Fonte: APCBH

A exigência da municipalidade acaba por conduzir a solução de arquitetura que traz de volta a ideia da *res publica* para o lugar. O edifício Sulacap Sulamérica reestabelece a relação entre o espaço edificado e a cidade, implantando-se a partir de um conceito forte, que determina o eixo do viaduto Tocantins como eixo de simetria da implantação dos volumes. Assim, cria um caminho que figura como extensão do viaduto, em direção ao encontro com a avenida Afonso Pena. Voltada para a avenida, abre-se uma praça pública, ali denominada Praça da Independência, dentro de um espaço privado, criando um ponto de enquadramento da perspectiva do viaduto e uma área de convívio e apreciação da paisagem. Assim, qualifica o entorno e cria um novo elemento de leitura da paisagem.

> A perfeita proporção dos blocos de cinco pavimentos, paralelos à avenida, suporta a verticalidade das duas torres a 45º. No pavimento superior, a altura duplicada das aberturas dá-lhe os limites da sua verticalidade, para além dos quais nada se insinua. Contido verticalmente, o prédio reforça sua capacidade de confirmar a praça sob si, ao abraçar os cidadãos na cavidade trapezoidal de suas torres obliquas e os lançar na perspectiva de seu pórtico. (BRANDÃO, 2017, p. 225.)

As duas torres foram inauguradas em anos diferentes. O bloco Sulamérica, ao lado esquerdo de quem olha a partir da avenida Afonso Pena, era de propriedade da

Sul América Cia Industrial de Seguros de Vida e foi inaugurada em 1946. Tinha uso misto, com lojas no pavimento térreo e salas nos 3 pavimentos que formavam o volume mais horizontalizado. A torre vertical tinha uso residencial, planejado para abrigar os funcionários da empresa. O bloco Sulacap era de propriedade da Sul América Capitalização S/A e era totalmente comercial (LEMOS; SOUZA, 2015).

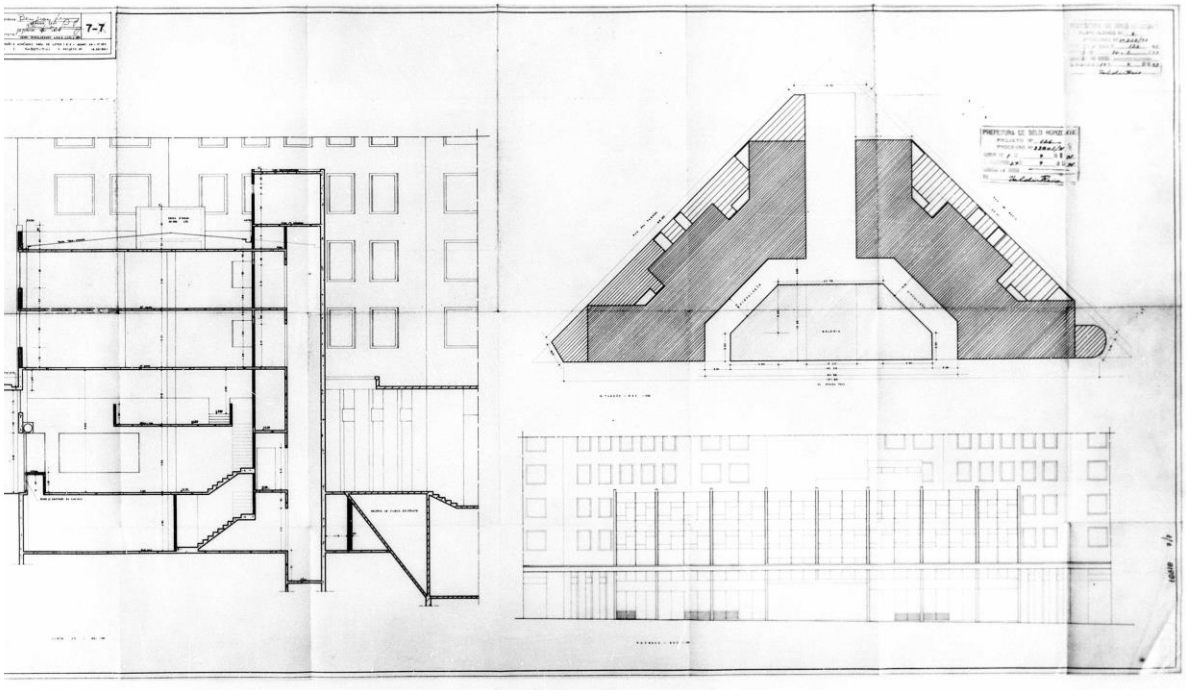
Figura 48- Conjunto Sulacap Sulamérica visto a partir do viaduto Santa Tereza

Fonte: DPC-FMC

Na era da verticalização e da industrialização, a cidade vai perdendo o sentido de ser construída pelo Estado para o cidadão se reconhecer na polis – ainda que de forma autoritária - e passa a ser construída e reconstruída motivada pelo consumo. O conjunto Sulacap Sulamérica veio resgatar a ideia do espaço público compatibilizada ao momento histórico, em que é o consumo que projeta a população à convivência urbana e a utilização dos espaços. O projeto de Capello parece demonstrar o potencial da arquitetura de criar um mundo melhor. Mostra como a competência de edificar (CHOAY2017) - de articular espaços de vida, de conectar o corpo edificado ao uso humano através das proporções e articulações arquitetônicas em busca de provocar ações e sensações -, aliada ao controle de princípios norteadores do desenvolvimento da cidade, neste caso manifestado pela exigência pontual da prefeitura de ligar as vias por meio de uma galeria, pode compatibilizar os interesses privados com a possibilidade de proporcionar uma vivência urbana gentil às pessoas.

O conjunto dos edifícios compartilhou seu território com a cidade por cerca de duas décadas e meia. No final da década de 1960, as torres foram sendo parcialmente vendidas. As duas torres, então com vários proprietários, instituíram o regime de condomínio e começaram a debater a ideia do preenchimento do vazio da praça, tendo a interpretação controversa sobre a exigência de se manter a galeria de 10 metros, num entendimento de que essa galeria poderia ser coberta. Em 1971, instalou-se no território total da praça um edifício anexo, com pavimento térreo feito de lojas, sobrelojas e mais dois pavimentos superiores para uma instituição de educação, além de um subsolo, deixando um espaço de apenas cinco metros de distância entre os volumes existentes e o novo bloco. A galeria de 10 metros para a travessia foi mantida, mas coberta por um volume de três pavimentos que achatou a perspectiva e gerou um espaço escuro e interiorizado, eliminando por completo a característica pública do espaço. Assim, a intervenção promovida por Berzion Levy, proprietário da quase totalidade do bloco Sulamérica, sob projeto de Henri Friedlander, imobilizou a proposta do projeto de Capello, impossibilitando a leitura do conjunto e emudecendo seu diálogo com a cidade.

Figura 49- Projeto do anexo ao conjunto Sulacap / Sulamérica. 1971.



Fonte: Fonte: APCBH

Durante o tempo, a cidade teve seu espaço público gradativamente tomado pelo bem privado. Com o enfraquecimento da região central como área de encontro, os locais de convívio foram se transformando em lugares de passagem, com grandes vazios noturnos. Espaços de ninguém se tornam áreas degradadas, sujeitas a violência de marginalização. No momento em que a praça da Independência era edificada, a avenida Afonso Pena, assim como a cidade de modo geral, vivia seu período mais desfalcado dos elementos identitários e, portanto, mais descaracterizada como unidade de paisagem. Naquele período, a avenida havia tido o obelisco transferido, a vegetação de fícus removida, a Feira Permanente de Amostras demolida com a rodoviária ainda em obras, além de parte do território da Igreja São José ocupado por um prédio comercial. A construção do anexo ao conjunto Sulacap Sulamérica foi talvez a mais dura das modificações negativas que aconteceram na avenida e na cidade. Essas severas intervenções marcaram a sociedade e levaram à transformação do entendimento sobre o significado da preservação da integridade identitária da cidade. Conforme Carsalade (2014), “o mundo se dá num acontecer e a própria compressão se mostrou como um acontecer”.

Figura 50- Conjunto Sulacap Sulamérica, com anexo entre os blocos. 2020.

Fonte: Acervo pessoal de Rogério Argolo

Neste caso, parece claro que, tanto o prédio dos Correios quanto o conjunto Sulacap Sulamérica, constituem ícones na paisagem. No nosso entendimento, o edifício Sulacap, em sua constituição original, criou um diálogo com o espaço urbano, provocando uma leitura específica daquela ambiência. Tendo em vista o tombamento do conjunto em 2017 e a diretriz que prevê a demolição do anexo, consideramos que, com o resgate da praça, será possível retomar o espaço público e a leitura da paisagem perdidos no tempo, resgatando também a integridade do conjunto como elemento identitário do lugar.

Figura 51- Conjunto Sulacap Sulamérica. 2020.

Fonte: Rogério Argolo

3.7 Igreja Metodista / Edifício Acaiaca

O terceiro caso abordado não se trata exatamente de uma substituição de ícone urbano, mas da sobreposição de camadas de matéria que vieram produzir um ícone de grande notoriedade na paisagem da região central de Belo Horizonte.

No relatório do prefeito Bernardo Pinto Monteiro relativo a 1899 / 1902 é informado que uma área de 14.273m² no quarteirão 2 da 1ª seção urbana foi cedido gratuitamente a João Evangelista Tavares, representante de uma instituição religiosa, para a construção de um templo, uma casa de educação e uma residência para o pastor metodista, esta já concluída, estabelecendo prazos para a execução das obras dos três edifícios, que já contavam com seus projetos aprovados.

Figura 52- Igreja Metodista

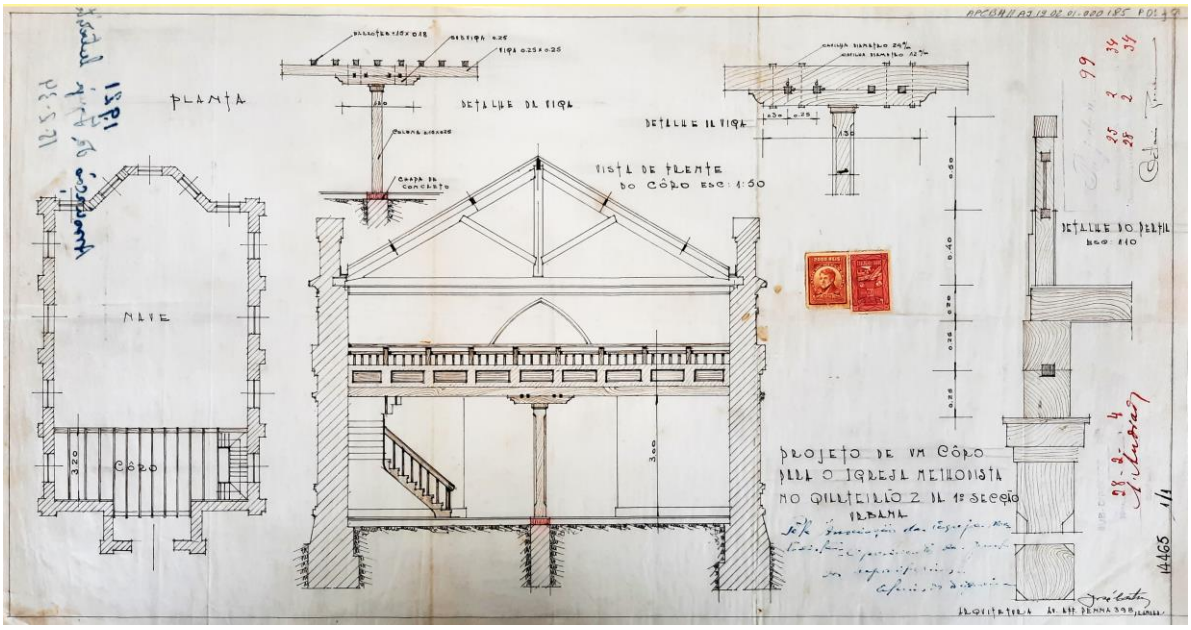
Fonte: APM

O pequeno templo foi inaugurado em 1905, em época próxima ao seu grandioso vizinho edifício dos Correios e Telégrafos. Uma das edificações que colaboraram com a superação do desafio de preencher os tantos vazios de uma cidade ainda em construção, a igreja metodista tinha escala residencial, sem qualquer

destaque na paisagem, com área de projeção de cerca de 150m² e altura de um pavimento, que não passava de 8 metros sobre a cumeeira.

Tratando-se dos quesitos estabelecidos aqui para definir um ícone, a igreja possuía localização estratégica garantida e boa visibilidade enquanto os quarteirões centrais ainda se preenchiam. Sua pequena escala, somada a forma e aparência modestas, não conferem a ela características monumentais, especialmente após a construção da igreja São José, na década de 1910, exatamente do lado oposto da avenida, com implantação elevada, escala imponente, aparência marcante e intensidade de uso muito mais evidente.

Figura 53- Projeto para a construção de um coro na Igreja Metodista, datado de 1934, em que são possíveis a leitura de detalhes e a conferência das modestas dimensões da edificação.

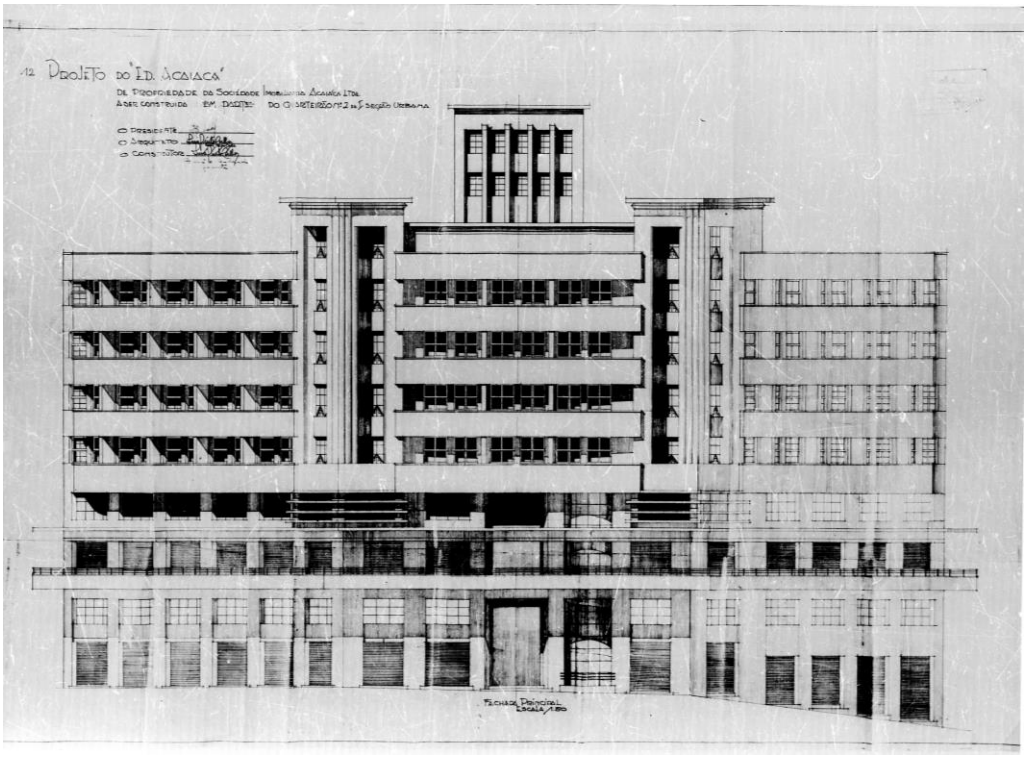


Fonte: APCBH

No início da década de 1940, Redelvim Andrade, grande empreendedor imobiliário da cidade naquele momento, comprou o terreno da igreja metodista para a construção do que seria uma das mais fortes referências na paisagem do centro de Belo Horizonte. É interessante notar que foi aprovado no ano de 1943, sob projeto de Luís Pinto Coelho e propriedade da Sociedade Imobiliária Acaiaca, um edifício comercial com 8 pavimentos, implantado nos alinhamentos das ruas Tamoios e Espírito Santo e avenida Afonso Pena. O projeto previa um subsolo com abrigo antiaéreo, pavimento térreo com lojas e sobrelojas, terceiro pavimento com lojas acessadas por meio de circulação descoberta sobre a marquise que se projetaria

acima do passeio com respectivas sobrelojas e mais quatro pavimentos, cujas plantas são desconhecidas, provavelmente por terem seus microfilmes perdidos nos arquivos da prefeitura. Aos fundos do terreno haveria um pátio com acesso a veículos. A fachada era composta predominantemente por elementos horizontais, representados pelas marquises e sacadas contínuas nos quatro pavimentos superiores. Contrapondo a horizontalidade, nos encontros das inflexões do terreno junto às vias, dois elementos verticais subiriam, arrematados de forma simples e sem ornamentação, utilizando assim elementos do art déco de forma mais simplificada, a caminho de uma linguagem protomoderna. O edifício Acaiaca seria, caso tivesse sido executado conforme este projeto, uma edificação trivial da época, sem potencial icônico, dada a verticalidade contida do projeto e a ausência de qualquer inovação arquitetônica que o destacasse no conjunto do centro, já neste momento em franco processo de verticalização.

Figura 54- Projeto assinado por Luís Pinto Coelho e Sociedade Imobiliária Acaiaca em 1943.

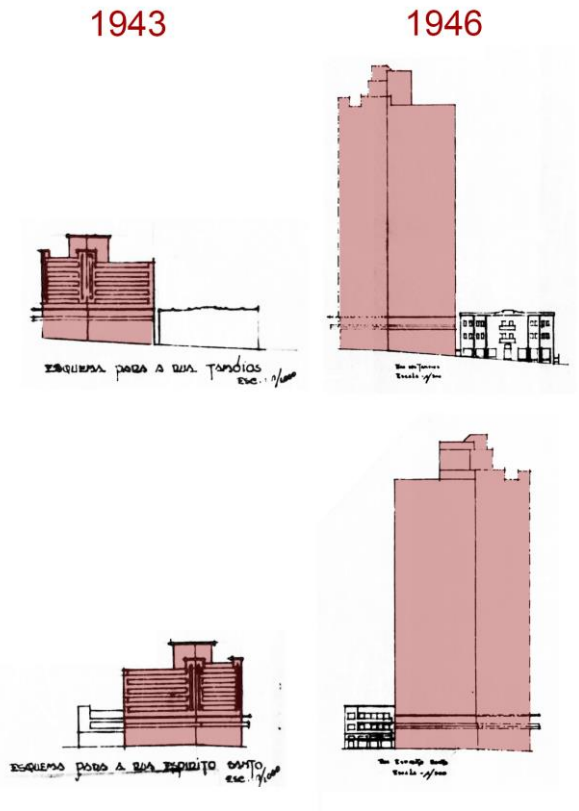


Fonte: APCBH

Fica claro, nos desenhos de Luís Pinto Coelho, a discrepância altimétrica que o edifício Acaiaca teria em relação aos vizinhos, com seus 29 andares. O projeto de 1946 parece ser como uma ampliação do primeiro. Empilha-se mais 21 pavimentos de escritórios sobre a base inicial projetada, ampliando para isso o número de

elevadores e as dimensões da escada. Quebrando a monotonia da repetição decorrente da sobreposição dos pavimentos tipo, as fachadas recebem os elementos que o dariam identidade e reconhecimento: as carrancas indígenas e os cilindros envidraçados.

Figura 55- Diferença entre altimetrias propostas para o edifício nos projetos de 1943 e 1946. Na linha superior, a comparação dos dois projetos em relação ao vizinho da rua Tamoios e a linha inferior faz a mesma comparação em relação ao vizinho da rua Espírito Santo.



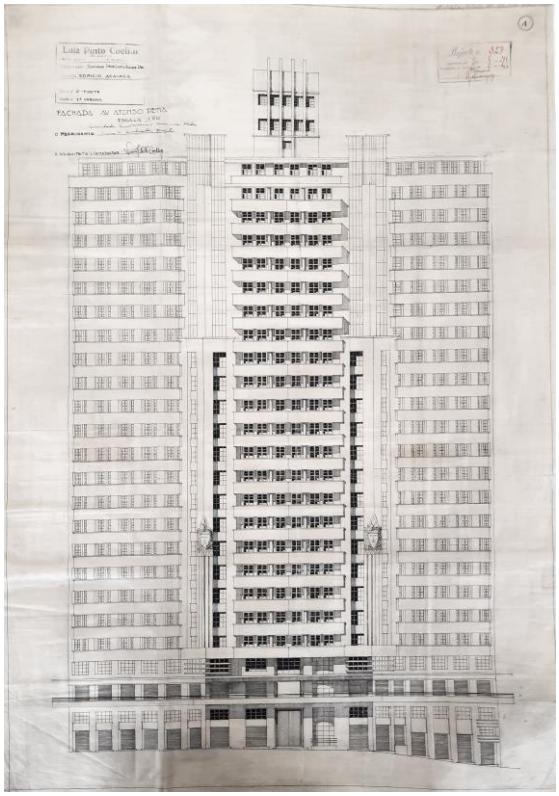
Fonte: DPCA-FMC- Editado pela autora.

Considerando o tema nacionalista das décadas de 1930 e 1940 e sua ideia de unidade de um povo como fundamento da sua força (CASTRIOTA; PASSOS, 2017), não seria inusitado que uma empresa de empreendimentos imobiliários que pretendesse buscar uma imagem forte utilizasse o nome de Sociedade Imobiliária Acaiaca. Somando-se a busca de uma imagem ligada à força da nação brasileira com o desejo de se mostrar inovação e surpreender a sociedade, Luís Pinto Coelho, com ajuda do então estudante de arquitetura Sylvio de Vasconcellos, soluciona a fachada com elementos verticais compostos por dois tótens encimados por carrancas

indígenas (elemento base da cultura) que se elevam em direção ao topo, finalizando com dois pares de longos cilindros de vidro, representando a tecnologia avançada do empreendimento.

Apesar do volume sólido, pesado junto ao solo, diferente da leveza que já vinha sendo empregada nos projetos modernistas a ele contemporâneos, o edifício Acaiaca inova, trazendo a referência indígena em contraponto à inovação tecnológica, e acaba por se tornar um elemento marcante na paisagem da cidade.

Figura 56- Edifício Acaiaca. Fachada volata para a avenida Afonso Pena.



Fonte: APCBH

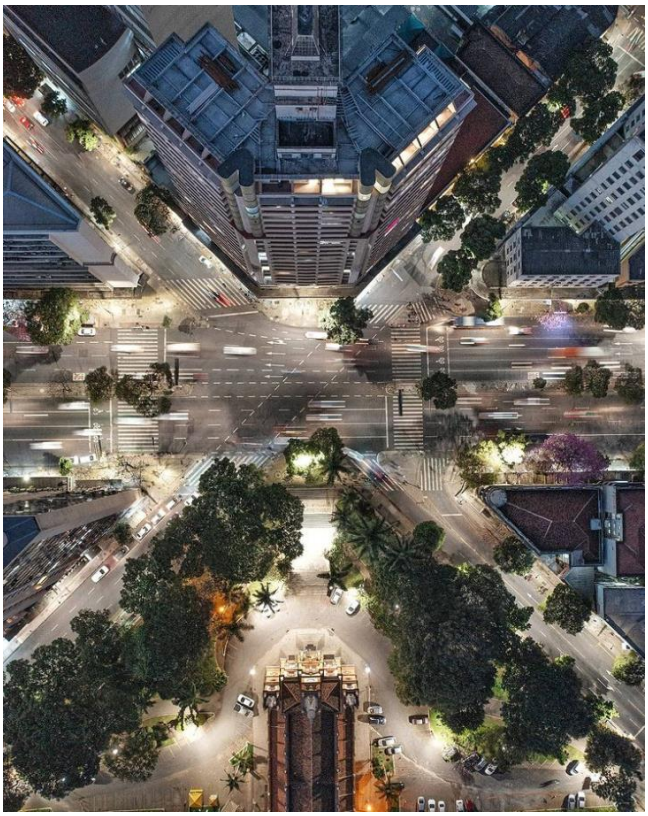
Figura 57- Edifício Acaiaca.

Fonte: University of Wisconsin-Milwaukee Libraries

Dentre os casos que analisamos nesta pesquisa, o edifício Acaiaca é o de mais complexa classificação. O prédio foi vanguardista em um estilo de vida dos meados do século XX, conta a história de um período de guerra por meio do abrigo antiaéreo, é reconhecido por possuir o elevador mais ágil da cidade desde os anos 1940, obtém um ponto singular de perspectiva de apreciação do contexto urbano, de modo que a história o consagrou como um dos símbolos mais reconhecidos da cidade. Entretanto, diferentemente dos demais casos analisados, o Acaiaca não se encontra em um ponto

focal da avenida que altera seu fluxo ou apreciação. Sua relação de figura e fundo com a paisagem não estabelece diálogo com a paisagem natural e nem com nenhum ponto crucial do desenho urbano. Mesmo considerando a relevância de sua posição, em frente ao mais importante templo religioso da avenida, o edifício não cria relação de oposição ou de qualquer inter-relação com a igreja São José. Compreendemos, então, que o Acaiaca dialoga com a cidade através da sua imagem e uso, e não por meio de sua conexão física com o espaço público ou relação visual com a paisagem natural. É a sua imagem, vertical e icônica, e sua história de uso intenso com expressiva carga semântica no imaginário popular que cumprem o requisito teórico de condensar o ambiente e evidenciar seu caráter, para sua classificação como elemento identitário. Este caráter evidenciado se refere à pujança e ao progresso, que caracterizam a identidade da avenida como um todo e que se materializam na imagem e história do edifício Acaiaca.

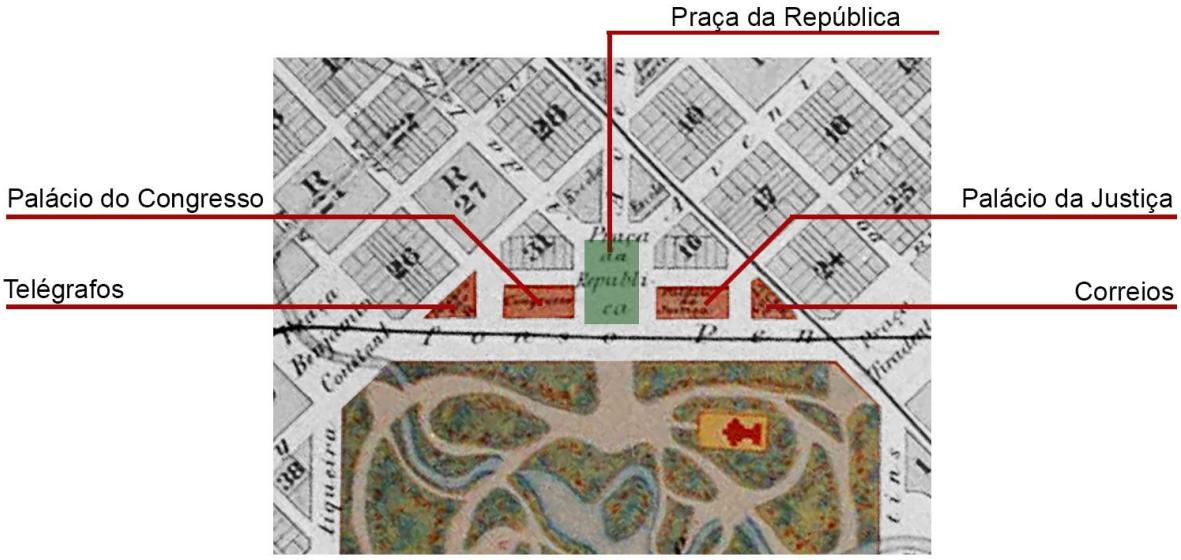
Figura 58- Foto aérea da esquina em que edifício Acaiaca e igreja São José se opõem.



Fonte: Acervo pessoal de Rogério Argolo

3.8 Praça da República / Edifícios da Delegacia Fiscal e Automóvel Clube / Ministério da Economia

Figura 59- Configuração da Praça da República no projeto de Aarão Reis



Fonte: Elaborado pela autora baseado na Planta Geral de Belo Horizonte organizada pela 1ª Seção da Subdiretoria de Obras em 1928/1929.

O caso de que trataremos adiante tem uma singularidade por se tratar de um ponto que constituiu o núcleo conceitual fundamental da concepção do desenho urbano de Aarão Reis para a cidade. O projeto partia de uma cápsula de pureza natural representada pelo parque municipal, delimitado por um quadrado de 800 metros de lado, inscrito dentro de um desenho urbano racional e geométrico. Um desses lados é margeado pela avenida monumental, a Afonso Pena, que aponta em ascensão à Serra do Curral, o mais forte elemento da paisagem natural do local. No ponto central da face do parque que toca a grande avenida, traçou-se uma linha perpendicular determinando outra grande avenida, nomeada Álvares Cabral em referência à origem da história brasileira, que se configuraria como eixo de simetria do projeto e se elevaria até a praça da Federação, atual praça Carlos Chagas ou da Assembleia, como é popularmente conhecida. No encontro entre os dois eixos das duas principais avenidas da concepção projetual, criou-se uma praça em grandes dimensões, com o nome de Praça da República, de onde partiriam em direções diagonais outras duas avenidas muito importantes no conceito do projeto que são as avenidas Liberdade (hoje João Pinheiro), que subia em direção a praça que conservou

o mesmo nome, onde se localizariam as secretarias de estado e o palácio presidencial, e a avenida Paraopeba (atual Augusto de Lima), que levava até a praça 14 de Setembro (hoje Raul Soares) onde estaria o Palácio da Municipalidade. Do ponto de visada de quem sairia do parque para a cidade, pelo acesso principal na avenida Afonso Pena, olhando em direção à praça da República e ao eixo ascendente da avenida Álvares Cabral, a perspectiva montada seria de uma vasta praça, guardada ao lado direito pelo Palácio da Justiça e do lado esquerdo pelo Palácio do Congresso, ambos projetados em arquiteturas monumentais, que ocupariam cada um deles uma quadra inteira. Ainda nos dois quarteirões laterais aos palácios, se localizariam quarteirões triangulares onde estariam separadamente os edifícios dos Correios e dos Telégrafos.

A montagem deste cenário geraria uma perspectiva impactante, que levaria a uma leitura da avenida diferente da que realmente aconteceu. O Palácio da Justiça foi construído em 1912, sob novo projeto de Raphael Rebecchi, em menor escala que o projeto inicial, e inserido dentro de uma quadra, junto a outros terrenos edificáveis. No relatório de 1910/1911, o prefeito Olyntho Meirelles comunica a cessão da parte frontal da praça para a construção da Delegacia Fiscal do Tesouro e do prédio do Telégrafo Nacional, justificando-se sobre a ocupação da área determinada originalmente como praça. É perceptível, no texto do relatório, a forma como o vazio da praça, não tendo ainda todas as peças do cenário construídas, parecia não fazer sentido, nem como símbolo para a qual foi criada, nem como área verde, visto a proximidade com o parque e a paisagem natural ainda bastante preservada.

> À Delegacia Fiscal do Tesouro e ao Telégrafo Nacional, de acordo com o governo do Estado, a prefeitura cedeu um terreno, para aquela do lado das fundações do Congresso e para este junto ao Palácio da Justiça.
>
> Não se suprimiu, consoante foi espalhado fora daqui a praça da República, única que podia ser prejudicada no caso. Se a praça subsiste quase como era, agora mais regular, também nela termina a avenida João Pinheiro. A simples inspeção do local e a planta autenticada pela assinatura do doutor Aarão Reis, esta bastante conhecida, mostram o quarteirão destinado ao Congresso impedindo que avenida se prolongasse até a avenida Afonso Pena, como se pretendeu fazer acreditar.
>
> Não se compreendiam dois ou três tabuleiros de grama e número equivalente de árvores as portas do parque, deixando vazio largo trato do terreno. É claro que, em linhas gerais, o plano da Comissão Construtora merece de todos os seus administradores especial carinho, o que não significa proibição de lhe modificar em pequenos pontos, que não o deformam, antes atualizam, conforme o natural desenvolvimento da cidade. (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, RELATÓRIO..., 1911)

No ano seguinte, se comunica que estava contratada a empresa para a execução da obra da Delegacia Fiscal, mas com as dificuldades geradas pelo contexto global da Primeira Guerra Mundial, a atividade da construção civil, tanto particular quanto pública, muito relacionada a produtos importados, foi vigorosamente freada. O relatório de 1916 / 1917 informa que o único prédio público em construção na cidade é o da Delegacia Fiscal, cujas obras estavam longamente paralisadas.

Figura 60- Praça da República na década de 1930, após a redução de área.

As obras da Delegacia Fiscal se prolongaram por cerca de 10 anos, até serem finalizadas em 1922, com inauguração pelo então presidente Epitácio Pessoa, em visita à cidade. O atraso das obras acabou por aproximar sua inauguração da construção do vizinho de frente, sede do Automóvel Clube, que surgiu ao lado do palácio da Justiça, no lugar planejado para o Telégrafo Nacional, através de uma permuta legal com a prefeitura (IEPHA, 2014). A sociedade Automóvel Clube era composta de um grupo de homens que pretendiam desenvolver a prática do automobilismo no estado e criar entre eles e interessados um ambiente de lazer e entretenimento. A sede do Automóvel Clube foi projetada pelo arquiteto Luis Signorelli, criando suntuosidade de fachada e glamour interno suficiente para promover

[10] Disponível em: https://www.facebook.com/FotosAntigasDeBeloHorizonte/photos/pra%C3%A7a-afonso-arinos-d%C3%A9cada-de-30vista-da-pra%C3%A7a-afonso-arinos-mais-acima-j%C3%A1-na-ru/408447742626666/ Acesso em 21 de jan. 2022.

ambientes apropriados para o encontro da elite belo-horizontina. Sua inauguração, em 1929, finaliza a composição da nova cena que se forma.

Figura 61- Desenho da praça da República, representado no mapa de 1928/1929, depois da construção do Automóvel Clube e da Delegacia Fiscal, com destaque em roxo.

Fonte: Elaborado pela autora baseado na Planta Geral de Belo Horizonte Organizada pela 1ª Seção da Subdiretoria de Obras em 1928/1929. .

Reduz-se a praça da República a um território desprendido da avenida Afonso Pena e introduzem-se, no lugar da praça, dois edifícios com características semelhantes que marcam o início da avenida Álvares Cabral. Ambos são volumes sólidos, ocupando a quase totalidade dos lotes, têm plantas quadrangulares, altimetrias equivalentes e rico tratamento ornamental das fachadas com referências do repertorio neoclássico, desenhando os últimos anos do ecletismo na cidade, que nesta época começou a dar espaço ao art déco, que tomaria a cena nos anos 1930 e 1940. Durante as décadas posteriores, o Automóvel Clube teve intenso uso, com frequentes festas, bailes, banquetes homenageando figuras ilustres e eventos de associados, tendo até mesmo recebido, em 1931, o Príncipe de Gales, Eduardo, e seu irmão Albert, futuro rei George da Inglaterra (IEPHA, 2014). Já o prédio da Delegacia Fiscal teve um uso institucional que perdurou até o fim da década de 1960, auge do período da aceleração da transformação do centro. Em 1969 o edifício foi demolido para dar lugar ao um novo prédio, racionalista e verticalizado, que adotou uma solução bastante empregada na época, em que se destaca a estrutura de forma saliente na fachada, como um exoesqueleto de concreto. Neste caso, objetivando salientar a verticalidade, escondem-se as vigas (elementos horizontais), ressaltando

os pilares (elementos verticais). Entre os vãos da estrutura empregam-se vedações envidraçadas em módulos de esquadria alongados, cujos perfis reforçam ainda mais a verticalidade do volume. No coroamento da edificação, o arremate é simples, revelando as duas últimas vigas de concreto.

Figura 62- Automóvel Clube e Delegacia Fiscal, lado a lado.

Fonte: BH Nostalgia[11]

A partir dessas considerações, entendemos que o projeto de Aarão Reis para a Praça da República, ladeada pelos palácios da Justiça e Congresso tomando quadras inteiras, com as pontas das 3 avenidas se encontrando na parte alta da praça, amplamente visualizada desde a porta principal do parque, pretendia trazer uma leitura marcante para este trecho da avenida Afonso Pena. A praça se mostra, então, um elemento identitário projetado que não chegou a se configurar como tal, porque foi descaracterizado antes da sua completude. Quando a praça foi edificada, perdeu-se um elemento identitário em construção e, desta forma, alterou-se a identidade pretendida para a avenida, criando novo significado para este ponto. O Automóvel Clube e a Delegacia Fiscal passaram a compor um par de edifícios ícones, com

[11] Disponível em: https://bhnostalgia.blogspot.com/search?q=delegacia+fiscal Acesso em 21 de jan.2022.

aparência semelhante, que ladeavam o início do eixo da avenida Álvares Cabral, que continuava sendo a importante avenida que estabelecia simetria ao espaço urbano projetado e culminava na que viria a ser a praça da Assembleia.

Figura 63- Automóvel Clube e atual Ministério da Economia, lado a lado. 2021.

Fonte: Google Street View

A substituição da Delegacia Fiscal pelo prédio que já abrigou Ministério da Fazenda, Receita Federal e Ministério da Economia, desmonta o par de edificações, substituindo um ícone por um prédio que cumpre sua função técnica, expressa seu tempo, tem apuro compositivo, mas não estabelece qualquer diálogo com a cidade. Considerando a realidade da época em que foi construído, compõe a imagem do desmantelamento do cenário urbano que aconteceu naquele período e não se constitui como um ícone, mas como uma peça comum no contexto do centro da capital.

3.9 Arborização central da avenida e “Pirulito” da Praça Sete

Até aqui, descrevemos algumas histórias caracterizadas por sobreposições de camadas arquitetônicas ao longo da história da avenida Afonso Pena. O último caso a ser analisado não se trata de arquitetura, mas de dois elementos materiais muito fortes na composição da identidade da avenida que foram abruptamente retirados da paisagem por um tempo, desfigurando agressivamente o cenário, para depois retomarem a cena, não exatamente da forma anterior, mas de forma a resgatar a identidade lesada. O obelisco da praça Sete de Setembro e a arborização central da avenida tiveram, por um determinado tempo, a maior parte das características icônicas, como: localização estratégica, visibilidade, forma, aparência, monumentalidade e uso. No caso do obelisco, sua escala comedida, que o fez conhecido como “pirulito”, é compensada pela representação que o monumento adquiriu ao longo do tempo por estar sistematicamente presente na vida urbana, seja em eventos de grande porte ou na rotina diária da população.

Desde o projeto inicial da nova capital, o “duplo renque de árvores” junto à faixa central da avenida, relatado nas revistas de Aarão Reis, já era parte integrante do espetáculo planejado. É clara a importância dada à arborização de toda a cidade quando se analisa os relatórios das prefeituras das primeiras décadas após a inauguração, que dedicam sempre um subtítulo para tratar deste tema, referindo-se à arborização como meio de embelezamento da cidade e de promoção da salubridade da vida pública, gabando-se sempre da sua exuberância, que impressionava visitantes. Ao longo das primeiras décadas, os renques de fícus foram se adensando, conforme também se adensavam as construções às suas margens e as pessoas a sua sombra. Na década de 1920, com a vegetação já se tornando espessa, a praça Sete de Setembro recebeu o monumento em comemoração ao centenário da independência brasileira. Na terceira década do Brasil republicano, monumentos patrióticos surgiram nas cidades brasileiras no sentido de criar memória através dos bustos, inscrições, obeliscos ou painéis com conteúdo patriótico, como forma de regeneração artística das cidades (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2020), o que vinha ao encontro da proposta da implantação da capital mineira, que se apresentava em si como um monumento urbano à ordem e ao progresso.

Figura 64- Monumento comemorativo ao centenário da independência brasileira na praça Sete, na década de 1920. À direita observam-se duas pessoas sentadas em um banco conversando: o tempo do estar, mesmo que sob as árvores desfolhadas.

Fonte: APM

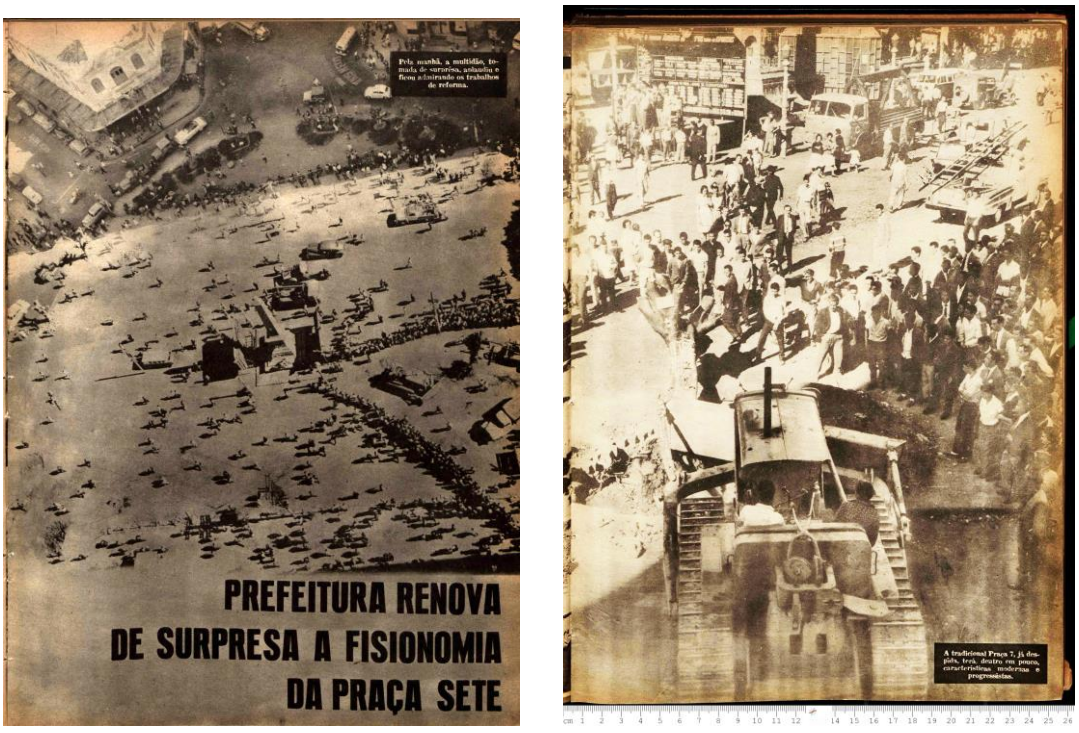
Obelisco e massa de fícus iniciaram, neste momento, uma combinação de elementos chave na composição do cenário da praça Sete, que se estenderia, como unidade na paisagem, à toda a avenida Afonso Pena e, simbolicamente, à toda a cidade. Este cenário, implantado no momento em que a cidade se encontrava razoavelmente preenchida, assistiu-a consagrar-se como capital, como centro financeiro, industrial, cultural e de movimentação social. Fícus e pirulito presenciaram o aquecimento da vida social e do comércio, a verticalização ainda tacanha na década de 1930 e a decolagem da modernização, até serem retirados da paisagem pela própria modernização.

Em 1962, a prefeitura suprimiu toda a vegetação de ficus beniamini, que caracterizava a grande avenida, justificada pelo relatório daquele ano “por razões de ordem técnica e urbanística”. É interessante observar como, naquele período, a beleza urbana havia mudado de conceito. Enquanto os primeiros prefeitos primavam pela arborização como valor estético, Amintas de Barros parece valer mais da imagem arquitetônica como representação da beleza da modernização.

> A praça Sete de Setembro, tradicional logradouro da cidade, foi desvendada em toda a sua beleza e está sendo modificada devendo transformar-se no mais belo e imponente ponto da capital. (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. RELATÓRIO, 1963)

Na edição de 19 de junho de 1962, a revista 3 Tempos traz um artigo de três páginas, intitulado “Prefeitura renova de surpresa a fisionomia da Praça Sete”, que revela a percepção popular contraditória em relação ao corte das árvores. Segundo a revista, os prefeitos anteriores “não conseguiram armar-se de coragem” para o ato, diante dos impulsos de uma “saudade sentimentalista” de alguns “saudosistas renitentes”, e por isso o corte foi realizado numa madrugada de uma segunda-feira, evitando possíveis observadores críticos. Percebe-se, na leitura, a oscilação entre o lamento da perda de um elemento forte da identidade e a expectativa de uma nova imagem mais relacionada ao progresso. O mesmo texto que diz que “a cada golpe, caía por terra um pedaço de uma tradição belo-horizontina imolada ante às exigências irreversíveis do progresso”, adiante coloca que “os cidadãos apreciariam os inegáveis benefícios que a queda das árvores e abertura da ligação direta entre as avenidas” proporcionaria.

Figura 65- Páginas da revista 3 Tempos, de junho de 1962.



Fonte: Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública do Estado de Minas Gerais

Figura 66- Paisagem transfigurada após a remoção da arborização e do obelisco.

Fonte: Jornal Hoje

Restou no cenário, por pouco tempo, o pirulito, melancolicamente descrito pela revista como “árvore de pedra, rígida e simétrica, sem copa em galhos”. No mesmo ano, num projeto de alteração do trânsito, o “pirulito” foi removido da praça e substituído por um outro monumento, contendo bustos dos fundadores de Belo Horizonte. O obelisco foi, então, transferido para praça da Savassi e lá permaneceu por 18 anos. Os anos 1960,1970 e até meados de 1980 tornaram-se o período mais intenso de demolições e reconstruções que transfiguraram a paisagem em um ritmo descontrolado. Após o golpe de 1964, com o regime militar e o chamado “milagre brasileiro”, a arquitetura da cidade, assim como em todo o país de forma geral, foi perdendo a sua dimensão cívica para atender aos interesses do mercado imobiliário e da construção civil, ao custo da degeneração da cidade como um todo e mais intensamente no centro.

> Nos anos 1960 e 1970, arquitetura ficou a reboque do atendimento a interesses econômicos e da retórica eloquente dos elementos construtivos, como brises, as vigas, lajes e pilares, obedecendo à “morte do ornamento”, que o *international style* banalizou, numa leitura pobre da revolução proposta por Le Corbusier. Aquilo que o “Por uma arquitetura”, escrito na década de 1920, preconizava como meio para tornar a arquitetura mais capaz de servir ao propósito de uma vida melhor e mais feliz para toda a sociedade, é deturpado no sentido de esvaziá-la de custos, elevá-la de preço, favorecer o capitalismo das grandes multinacionais e empobrecer as culturas locais (BRANDÃO,2017)

A verticalização do centro e o congestionamento do trânsito local levaram à descaracterização como um espaço de conviver. A remoção da arborização e do “pirulito”, os dois mais fortes ícones de referência da imagem da avenida - referência extensível a toda a Belo Horizonte - junto ao esvaziamento do centro como espaço de encontro, encarnam o “espaço de ninguém”. Degradado e abandonado, o centro foi se tornando violento e assustador. O anseio por progresso a qualquer custo foi mostrando suas garras, de modo que o ponto extremo do apagamento dos referenciais levou ao reconhecimento da importância do controle da transformação da paisagem. Em 1976, se organizaram protestos públicos contra essa transformação indiscriminada, quando se construiu um centro comercial em parte da quadra pertencente à igreja São José. Em 1977, o “pirulito”, ainda instalado como rotatória na praça da Savassi, foi tombado pelo IEPHA-MG, demonstrando preocupação com a preservação dos marcos simbólicos da capital. Em 1980, o monumento voltou à praça Sete, com expectativa de uma requalificação da área, que só aconteceria em 2003. O ano de 1983 viu o transbordamento da indignação popular quando foi demolido o Cine Metrópole, que levou à aprovação, no ano seguinte, da lei n º 3.802, que “organiza a proteção do patrimônio de Belo Horizonte”, regulamentada pelo decreto 5531/1983. A arborização em fícus não retornou, mas foi refeita em outras espécies e hoje é possível considerar que a Afonso Pena é uma avenida bem arborizada.

A história do “pirulito” e da arborização central da avenida Afonso Pena fala sobre dois ícones importantes na caracterização da identidade da avenida. O retorno do obelisco, em 1980, mostra que a sua substituição, na década de 1960, pelo monumento à Comissão Construtora da Nova Capital, não supriu a demanda simbólica existente no imaginário popular. No nosso entendimento, o “pirulito”, que define o marco central da cidade e que foi cenário de toda a sua transformação, constitui um elemento identitário, não somente para avenida Afonso Pena, como para toda a cidade de Belo Horizonte. Sua importância na composição do cenário que o cerca extrapola os limites locais e se define como um lugar de representação de toda a população e, por isso, continua sendo escolhido para presenciar toda manifestação popular, seja de revolta ou de alegria.

A mudança no caráter da vegetação central da Afonso Pena aconteceu conforme as mudanças do tempo. Com a aceleração do ritmo de vida no final do século XX, o convite ao estar, que caracterizava a massa de fícus, não existe mais. O fluir da cidade passa a se dar num tempo mais acelerado, portanto, a função da vegetação muda, perdendo-se a leitura do espaço de encontro sobre os fícus para um significado de qualidade da paisagem de passagem, retomando-se, na condição de elemento identitário, a valorização da arborização como valor estético, de salubridade e também de identidade para a avenida Afonso Pena.

Figura 67- Foto aérea da praça Sete, 2020

Fonte: Acervo pessoal de Rogério Argolo

4 CAMINHO DA COMPREENSÃO

A partir das análises destes casos, observamos situações que apontam caminhos para a compreensão da nossa questão chave, que é a identificação da estrutura que sustenta a perenidade simbólica da avenida após toda a transformação que aconteceu na história.

No caso do Mercado Municipal, Feira Permanente de Amostras e Rodoviária, os três edifícios, apesar de terem usos e formas diferentes, guardaram significados semelhantes, simbolizando a porta de entrada da cidade, conexão entre os de fora e os de dentro e capacidade de reunir pessoas em um ponto para soltá-las em direção à fruição do espaço urbano. Foram, portanto, elementos identitários sobrepostos, mas com função simbólica similar e, assim, reafirmaram a identidade da avenida.

A quadra em que se localizou a praça Tiradentes, o prédio dos Correios, o edifício Sulacap e o seu anexo, conta a história de uma praça pública que foi transformada em espaço edificado e que, posteriormente, teve seu sentido público resgatado por uma solução de arquitetura que trouxe uma nova leitura para o lugar, ao criar conexões urbanas, espaço de convivência e perspectivas de contemplação. Essa leitura, que constitui a função simbólica do lugar e o caracteriza como elemento identitário, foi perdida com a construção do anexo, mas tem seu caminho de resgate conhecido determinado pela demolição do bloco e restabelecimento da praça.

A história da igreja metodista e do edifício Acaiaca trata da construção de um ícone arquitetônico de grande representatividade na história da cidade, que traz consigo a materialização do caráter ligado a pujança e ao progresso, fazendo do edifício um elemento identitário que reforça esses traços na identidade da avenida Afonso Pena.

A praça da República foi planejada para ser um elemento identitário, que foi descaracterizado antes mesmo de se estabelecer como tal. Em seu lugar, foi implantado um par de prédios na década de 1920, a Delegacia Fiscal e a sede do Automóvel Clube, com características semelhantes, que guardavam os dois lados do ponto de origem da importante avenida Álvares Cabral, que marca o eixo de simetria do projeto e acende em direção a praça da Assembleia. Este par foi desmontado quando a Delegacia Fiscal foi substituída pelo prédio que abriga o Ministério da Economia, que hoje se mistura, com normalidade, ao contexto vertical do centro.

A arborização central da avenida se apresenta como um elemento identitário que foi perdido por um tempo, mas reconstruído posteriormente, adaptado a realidade do tempo e mantendo seu valor simbólico relacionado à imagem, à salubridade da vida urbana e à identidade da avenida.

O “pirulito” da praça Sete é um elemento identitário que saiu do cenário por um tempo, enfraquecendo a força expressiva da praça. Quase duas décadas depois, o monumento foi resgatado, voltando ao seu local de origem e retomando, no imaginário popular, a função de pontuar o marco central da cidade e de compor o cenário da rotina e de todo tipo de manifestação popular que se organize.

Percebemos, então, que a transformação da cidade aconteceu por uma trajetória diversa, em que houve substituições de elementos identitários sem que a identidade da avenida – ou representação simbólica, ou *genius loci* - se perdesse. Observamos, portanto, que a nossa hipótese inicial parece se confirmar. A substituição dos ícones urbanos não parece ser necessariamente causadora da perda da identidade, desde que esses ícones não se configurem como elementos identitários, ou que, no caso de serem elementos identitários, sejam substituídos por outros que cumpram a mesma função simbólica.

Nos casos analisados, tivemos elementos identitários substituídos, transformados, resgatados, ou que se conhece o caminho do resgate, e mesmo assim mantém-se a legibilidade da avenida como unidade de paisagem. O curso da história alterou a matéria da avenida, mas preservou-se sua imaterialidade. Na cidade moderna vocacionada à contínua transformação, o incessante acende-apaga de novos ícones conduziu a uma compreensão do espaço que não se detém a elementos fixos da imagem, mas uma percepção que aceita variações constantes das partes sem a perda do sentido da sua integralidade. Diante dessa situação, procuramos compreender melhor essa integralidade. Se não são aos elementos identitários analisados, a que aspectos da matéria estão ligados os valores simbólicos que permanecem?

É importante resgatar o que os nossos principais referenciais teóricos dizem sobre essa integralidade. Eugênio Turri (2011) destaca a importância de se realizar intervenções no contexto patrimonial urbano respeitando a identidade espacial, isto é, para ele, garantindo a integridade da leitura e a compreensão do caráter simbólico da paisagem como um todo, permitindo a apreensão visual do ambiente por meio de

presenças simbólicas que enriquecem a vivência humana da cidade. O autor também defende releituras e adaptações dos iconemas da paisagem como forma de viabilizar a permanência desses elementos e, assim, a manifestação da legibilidade da identidade geral ou do "tom" da paisagem, conforme o termo do próprio autor.

O texto de Christian Norberg- Schulz (1980) traz ideia semelhante ao dizer que a concretização dos *genius loci* - ou a manifestação da identidade ou do "tom" de Turri - acontece quando o homem interpreta o ambiente e constrói seus elementos em concordância com a relação figura e fundo da paisagem, de forma que estes elementos construídos evidenciem seu caráter, ou seja, reforcem sua identidade. Essas coisas construídas são o que o autor chama de "pontos focais" e que tratamos aqui como elementos identitários. Para Norberg- Schulz, a integridade do *genius loci* é garantida pela legibilidade da identidade, que é dada pela relação harmônica de figura e fundo dos elementos construídos com a paisagem. Isso significa que o autor considera fundamental o "diálogo" ou a articulação da arquitetura com o seu entorno como forma de garantir a identidade e aproximar o ambiente da humanidade.

Os dois autores abordam a importância da manutenção da identidade da paisagem a fim de aproximá-la da vivência humana e, assim, ressaltam a importância dos aspectos simbólicos, para além dos sentidos funcionais do mundo construído. Essa vivência humana nos resgata outros referenciais teóricos desta pesquisa, como Candau, Hall, Woodward, Castells, Araújo e Haesbaert que entendem a identidade territorial como resultante de processos que relacionam pessoas aos lugares, tornando-os territórios simbólicos que compõem a imagem ou a narrativa que indivíduos ou grupos fazem de si próprios, chamada de identidade, pessoal ou grupal. A partir disso, consegue-se perceber o porte da responsabilidade da arquitetura e dos arquitetos que a produzem ao conceber elementos que podem se transformar em símbolos da narrativa existencial dos seres humanos.

Para o nosso estudo da paisagem da avenida Afonso Pena, proporemos aqui uma resposta pautada no apontamento de Norberg- Schulz (1980), que sugere analisar a paisagem relacionando categorias que o autor denomina de "espaço" e "caráter". O espaço se refere à organização do ambiente físico e o caráter se trata do que o autor denomina atmosfera, e que pode ser entendido também como aspectos simbólicos da paisagem. Quando dizemos, na introdução desta dissertação, que os símbolos da

identidade estão ancorados em referenciais materiais concretos, conforme Araújo e Haesbaert (2007), estamos dizendo que existem sentidos simbólicos que estão diretamente relacionados a aspectos físicos do espaço. Para o caso da avenida Afonso Pena, podemos considerar alguns sentidos e suas relações com o espaço.

Suponhamos algumas características simbólicas que nos parecem ter acompanhado a história da avenida e que ainda se fazem presentes: **direção, monumentalidade, espaço de manifestações, visibilidade/ lugar do acontecer, pujança, lugar de trabalho / comércio, progresso, lugar da contradição e caminho do sagrado**. Essas características se mostram relacionadas à dimensão física da avenida em seu **desenho urbano, suas proporções (largura / extensão), sua condição topográfica, sua centralidade dentro da totalidade da cidade, sua amplitude em espaços abertos e seu adensamento e verticalização,** adquiridos na história, conforme o esquema abaixo. Tomaremos adiante o caminho de compreender a conexão entre esses valores de caráter simbólico e os aspectos do espaço físico da avenida.

Figura 68: Paralelo entre caráter simbólico e espaço físico da avenida em estudo.

Fonte: Elaborado pela autora. 2022.

4.1 Caminho para o horizonte

O sentido de **direção** da avenida, que sobe rumo à Serra do Curral, traço fundamental da concepção do plano de Arão Reis para cidade, define ao percurso um início e um fim, fazendo da avenida um trajeto determinado ou, como preferimos chamar aqui, um caminho. O entendimento da avenida como caminho, trajeto a se percorrer para se deslocar na cidade, parece ter sido uma pretensão do projeto da nova capital que permaneceu, reforçado pela configuração do espaço e pela história de uso da via.

Em uma crônica de Carlos Drummond de Andrade, escrita na década de 1930, o autor comenta o resultado de uma poda da arborização central da avenida, e sua percepção do trajeto, que costumava percorrer.

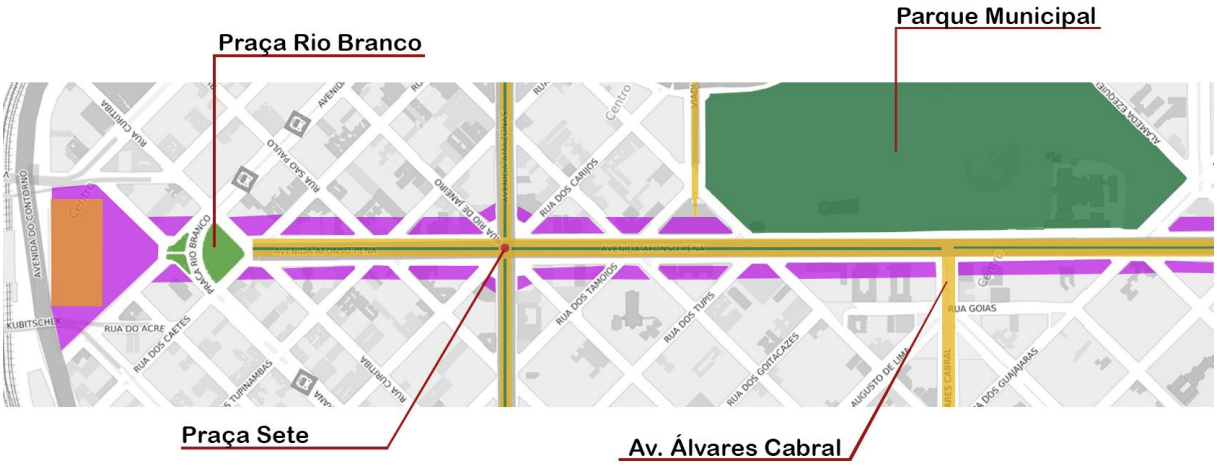
> Quantas vezes, das alturas do bonde do Cruzeiro, neste Olimpo em disponibilidade que é a Serra, eu cravei os olhos famintos nessa massa de folhas e luzes que formava a perspectiva da larga rua central. O túnel espesso de verdura de antigamente cedera lugar a um desenho menos compacto e vegetalmente mais policiado, mas ainda assim, intensamente sugestivo. A avenida me parecia como a Índia, com a reta dos troncos misturando bazares, "flirts", vitrinas, bares, casas bancárias, tudo isso animado e povoado pelo múltiplo animal humano. Confesso que havia nesse sonho confuso um pouco ou muito de literatura. Em todo caso, literatura provocada pela massa verde que se inseria na grande artéria e fazia dela **uma rua e um caminho ao mesmo tempo**. (ANDRADE,1987, p.76, grifo nosso)

Para o autor, a caracterização da avenida como caminho é atribuída principalmente à arborização central. Mas é possível perceber que a perspectiva que ele traz é relatada a partir do bonde, que subia e descia, de onde se observava toda a movimentação humana nos espaços da avenida. A utilização da palavra "artéria" também sugere esse movimento de ir e vir do fluxo na via. Na nossa análise, consideramos que a arborização central da avenida estabelece uma linha que conduz o caminho e compõe o sentido de direção, mas o estabelecimento deste percurso é dado pela condição de **extensão** e de **centralidade**, que tornou a avenida o principal meio de deslocamento dentro da região delimitada pela avenida do Contorno, além da **condição topográfica** ascendente, em que o olhar busca a principal referência da paisagem natural, que é a Serra do Curral.

A praça Rio Branco marca o ponto inicial do percurso, que termina na praça da Bandeira e tem uma extensão, com o nome de avenida Agulhas Negras, até a praça

do Papa (Governador Israel Pinheiro), aos pés da Serra do Curral. Este caminho tem um ritmo marcado pelo **desenho urbano,** geométrico e matematicamente perfeito na parte interna aos limites da avenida do Contorno, que gera regularidade nos encontros com as ruas e avenidas e variável das porções fora desse limite.

Figura 69- Trecho inicial do percurso da avenida Afonso Pena

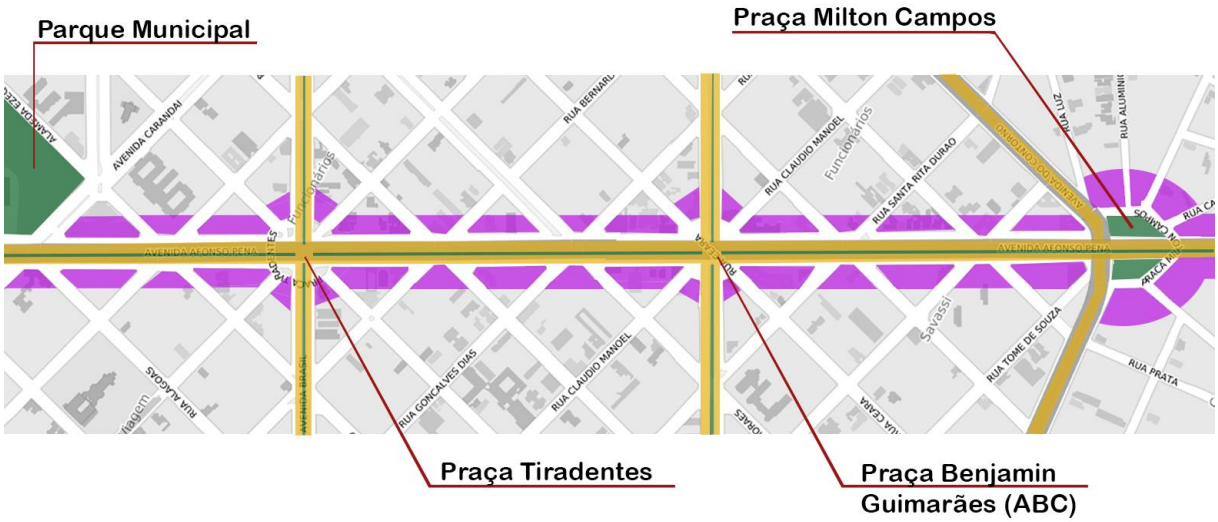


Fonte: Elaborado pela autora baseado no mapa do site bhmap.pbh.gov.br

Subindo-se a partir da praça Rio Branco, a cada quadra percorrida tem-se o encontro da avenida com duas ruas. Estes cruzamentos criam esquinas que combinam lotes em ângulo agudo com lotes face a face na avenida, que se fazem importantes por serem ladeadas por três vias. Intercalados aos cruzamentos das ruas, tem-se os encontros entre duas ruas e duas avenidas, gerando os cruzamentos estrelares, conformados por oito esquinas em ângulos agudos. As soluções arquitetônicas que foram criadas para estas esquinas agudas durante o tempo, especialmente as verticalizadas, sejam elas arredondadas, anguladas ou chanfradas, reforçam a perspectiva angular, trazendo maior dramaticidade ao efeito do desenho urbano. Ultrapassando a praça Sete, nos próximos quarteirões o percurso se transforma pela presença da massa verde do parque, do lado esquerdo, até que retoma seu ritmo constante adiante. Sob a meia sombra das altas árvores, o percurso em direção ao alto nunca perde de vista da Serra do Curral. A confluência entre as ruas gera fluxos de carros e pedestres que parecem “desaguar” na grande avenida,

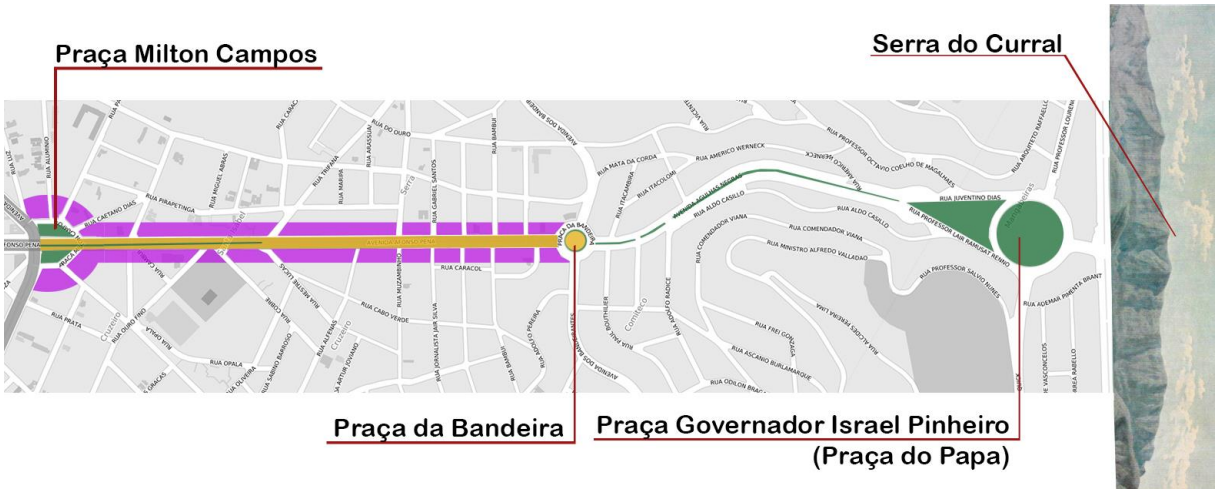
como que os lançando a percorrer o caminho. Depois do parque, a declividade começa a se acentuar gradativamente até cruzar a avenida do Contorno, que muda o ritmo do trajeto, trazendo uma irregularidade entre as esquinas e o fim dos cruzamentos em ângulo. O prolongamento da avenida além dos limites da Contorno segue em linha reta até a praça da Bandeira, uma rotatória em que um mastro elevando a bandeira brasileira encerra a avenida, possibilitando o retorno ao centro.

Figura 71- Trecho do percurso da avenida Afonso Pena, entre o parque municipal e a praça Milton Campos



Fonte: Elaborado pela autora baseado no mapa do site bhmap.pbh.gov.br

Figura 70- Trecho final do percurso da avenida Afonso Pena, entre a praça Milton Campos e a Serra do Curral.



Fonte: Elaborado pela autora baseado no mapa do site bhmap.pbh.gov.br

Após a praça da Bandeira, a avenida Afonso Pena se encerra, mas o percurso continua, com novo o significado. A avenida Agulhas Negras se configura como caminho sinuoso e natural em busca da Serra, que surge imponente na paisagem depois da última curva. Chega-se à praça do Papa, aos pés da Serra do Curral, símbolo da estabilidade e da perenidade, apesar de tão ameaçada pela mineração e pela exploração imobiliária. Alcança-se o ponto final, onde o olhar repousa e o caminho induz ao giro do corpo e a contemplação do belo horizonte que se abre.

4.2 Caminho do sagrado

Para explicar o sentido simbólico do **caminho do sagrado** será necessário retomar parte da história da avenida e do significado da sua inserção no plano da cidade dentro da sua **condição topográfica**, caracterizada pela ascensão do centro em direção a seu ponto mais alto. Como elemento identitário da própria cidade, a avenida Afonso Pena teve seu percurso de fruição planejado a fim de propiciar a contemplação do espetáculo da cidade artificial inserida no contexto natural, representado principalmente pelo emolduramento da Serra do Curral. Segundo Lemos (2017), o engenheiro partiu de um sistema de representação apoiado na determinação de perspectivas que pretendiam provocar sensações como surpresa, prazer, emoção e excitação. Para além do uso da geometria urbana com objetivos lógicos de encurtamento de percursos, eficácia da infraestrutura e melhor compreensão e deslocamento no espaço urbano, o projeto para a nova capital figurava então uma intenção poética que se materializava por meio da organização perspéctica gerada pela disposição geométrica dos espaços.

> Os pontos de vista possíveis, no ato de deambulação, sempre se revelam a partir da eleição de um ponto de observação onde, após um determinado percurso, vários pontos de observação- ou vários olhares fixos- conformam um sistema. A surpresa extrema e o prazer da descoberta produzem a emoção e a excitação, não só contidas dentro da doutrina matemática, mas, também, estabelecidas pela discrepância estética. Esta oscila entre dois pontos – a vista estática, própria do conjunto levantado, de pontos notórios a pontos notórios, uma vez que são estabelecidos a priori, e a vista dinâmica, experienciada pelo observador que atravessa o traçado, recriando e vencendo linhas, eixos topografia, arquitetura e paisagem. A Cidade de Minas foi inaugurada, considerando possível esse jogo de aparências que se traduz, ao mesmo tempo, numa demonstração técnica e matemática e numa aparição poética e lírica. Este é seu percurso rumo ao infinito. (LEMOS, 2017, p.80)

No ponto mais baixo da avenida, na extremidade norte, a região do comércio se configura ao redor do Mercado, que se liga à estação ferroviária pela avenida do Comércio. A essa região dá-se uma área plana, funcional para o trânsito entre estação e mercado, mas uma área simbolicamente desprestigiada, na parte baixa da cidade. O eixo da avenida também marca uma distribuição hierárquica dos edifícios importantes do plano. De um lado, mais próximo ao ribeirão Arrudas, se dispuseram os serviços comuns como comércio, estação ferroviária, eletricidade, exposição permanente e secretarias do Estado. No outro lado, na parte mais alta da cidade, se dispõem os três poderes, a municipalidade, o teatro, as escolas, o hotel e o hospital (ANDRADE; MAGALHAES,1989).

Resultante da união paradoxal entre o discurso de racionalidade e a intencionalidade expressiva simbólica do desenho, o projeto localiza a matriz na área mais alta do plano, ponto final do eixo monumental. Dessa forma, o planejador cumpre o discurso racional, com pretensão de romper com o teológico ou o que não fosse científico, alienando a igreja da área central, e ao mesmo tempo segue utilizando dos eixos e suas perspectivas para gerar os simbolismos pretendidos.

> Com o compromisso explicito de expressar o regime republicano e de organizar, neutra e cientificamente, o espaço do Estado, Belo Horizonte resultará da sinergia de dois modos contraditórios de produzir a cidade: o modo barroco – a cidade planejada sobre a pauta da razão divina, veículo de informação, de persuasão e de dominação dos estados soberanos - , e o modo utópico ativista – a cidade planejada sobre a pauta da razão humana, imediatamente entendida como a razão do Estado, veículo de ordenação e de transformação social dos estados disciplinares. Ambos os modos se tocam, entretanto, no que diz respeito a uma intervenção racional e radical no espaço pelo Estado e é nesse particular que se começa a explicar a sua disparatada soma e a que ela se destina: ensejar o fortalecimento do estado e a conservação das forças que nele se fazem representar, através de uma redistribuição conveniente e controlada da sociedade no espaço. Tudo isso devendo fazer-se, é claro, sob a mística da racionalização, da modernização e a excelência do regime. (ANDRADE; MAGALHAES, 1989, p.135)

Apesar da racionalidade, verificada na avenida Afonso Pena na linha absolutamente reta, na via larga e funcional - com uma faixa central para cavalos, passeios de 3 metros de largura com “árvores frondosas alinhadas” (COMISSÃO CONSTRUTORA DA NOVA CAPITAL, REVISTA...,1895, p.99) dos dois lados da faixa central, passeios de 3 metros junto ao alinhamento dos lotes de cada lado da avenida, e duas faixas largas de 13 metros cada para circulação de carros – fica clara a

intenção cenográfica do plano quando se localiza a igreja no topo. É interessante observar que, mesmo negando dar destaque a arquiteturas religiosas, pulverizando-as pelo espaço e colocando como destaques perspécticos as edificações do Estado ou praças que simbolizavam seu poder, dessa forma marcando claramente a intenção de mostrar a sua soberania, mesmo nomeando toda a cidade sem citar uma única referência religiosa[12] e espalhando alusões à república ou a representações de um Brasil que nascia como república naquele momento[13], a igreja foi situada no ponto mais alto e central de um forte eixo de visada. A inclinação natural do terreno, que sobe a partir do ponto de inserção do primeiro mercado em direção ao ponto da matriz, representa a ascensão ao sagrado. O caminho vertical conduz à elevação em direção ao céu, que simboliza a redenção, o desconhecido, o que está além da sabedoria humana. Segundo Norberg- Schulz(1980), as linhas e formas verticais expressam uma relação ativa com o céu e um desejo de receber a luz. Verticalidade e aspiração religiosa sempre estiveram juntos. É na verticalidade que céu e terra se encontram e a forma como o homem é na terra é concretizada pela solução desse encontro.

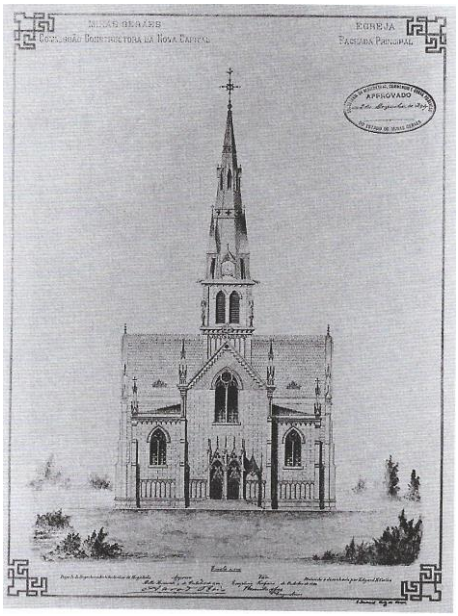
A Cidade de Minas foi inaugurada em 1897, mas a implantação do plano se estendeu pelas primeiras décadas após a inauguração. A ocupação e pavimentação da avenida aconteceu de baixo para cima, inicialmente na região mais próxima ao mercado em direção ao alto e, no final da década de 20, concluiu-se a terraplenagem da Praça do Cruzeiro e a pavimentação completa da avenida sem que a igreja fosse ali implantada. O relatório do prefeito Christiano Monteiro Machado, de 1926/1927, sugere a dissolução da ideia da construção da igreja para o lugar. “O da terraplenagem da Praça do Cruzeiro nos dará acesso ao ponto mais encantador de Belo Horizonte, sobre o qual se terá de levantar, sem dúvida, em futuro próximo, algum edifício monumental e majestoso”. Segundo Brito (2017), a razão pela qual a construção não

[12] Ao observar os desenhos iniciais do projeto de Aarão Reis, observa-se uma via com o nome de São Francisco, atual Olegário Maciel, que não pretende fazer referência ao qualquer santo religioso, mas ao grande rio brasileiro, o que se pode perceber observando outros nomes de avenidas que os reverenciam, como Paraopeba, Amazonas e Araguari.

[13] Além dos nomes de rios brasileiros e temáticas positivistas como Liberdade, Justiça, Progresso, Federação, e personalidade da criação da república como Benjamin Constant, Marechal Deodoro, Tiradentes, foram utilizados nomes de personalidades da criação da nação brasileira como Álvares Cabral e Cristóvão Colombo e José Bonifácio, nomes dos estados brasileiros em ordem de localização no mapa -como tivessem mais ruas que estados brasileiros, utilizou-se também nomes de cidades mineiras como complemento: Ouro Preto, Paracatu, Juiz de Fora, Barbacena e Uberaba – utilizou-se também nomes de tribos indígenas na região mais baixa e menos nobre e vultos históricos na região mais alta e valorizada.

foi edificada está ligada à resistência de parte da população local e ao fato de que a intenção era construir ali uma catedral, e isso pressupunha a presença de um bispo em Belo Horizonte. A diocese de Belo horizonte estava vinculada à de Mariana e somente em 1922 chegou à capital Dom Antônio dos Santos Cabral com o objetivo de instalar a nova Arquidiocese que fora criada pelo Papa Bento XV em 11 de fevereiro de 1921. Com a inauguração da nova igreja da Boa Viagem, em 1923, esta foi elevada a Catedral Metropolitana, sendo considerada, desde o início, uma catedral provisória, sob a expectativa de uma nova catedral a altura dos planos da igreja.

Figura 72-Elevação principal da igreja matriz que se pretendia construir na Praça do Cruzeiro, projeto atribuído a José de Magalhães,1894.



Fonte: ANGOTTI-SALGUEIRO, 2020.

Figura 73- Perspectiva externa da Catedral Cristo Rei, proposta para ser construída também da Praça do Cruzeiro. Projeto de Clemens Holzmeister, 1942.

Fonte: BRITO, 2017.

Em 1941, Dom Cabral decide contratar o arquiteto austríaco Clemens Holzmeister[14] para construir ali a maior igreja da América do Sul, que idealizava denominar Catedral Cristo Rei. Com este projeto, o arcebispo pretendia utilizar da forma do ícone urbano para expressar o poder da igreja católica. A catedral tinha tudo

[14] Clemens Holzmeister nasceu em Fulpmes, região do Tirol, na Áustria, em 1886, era católico e tinha cidadania brasileira. Estudou arquitetura na Universidade Técnica de Viena entre 1906 e 1913 e recebeu título de doutor pela mesma universidade em 1919.

que é necessário para que se configure como ícone de acordo com os conceitos de Hazan (2003): localização estratégica, visibilidade, aparência, escala, forma, monumentalidade e expectativa popular. A catedral teria grandes proporções, uma altura de 150 metros, arcos de concreto armado formando um exoesqueleto e sob este uma abóbada com 70 metros de diâmetro interno e cerca de 40 metros de altura. Em 1947, a Companhia Construtora Alcasan assinou contrato para início das obras da catedral Cristo Rei, que se arrastou por anos tendo somente a cripta construída no subsolo, até ser totalmente paralisada por falta de recursos. (BRITO, 2017).

Figura 74- Praça Milton Campos. 1955.

Fonte: APCBH Acervo José Goes

Também em 1941, a prefeitura, sob o mandato de Juscelino Kubistchek, prolongou a avenida Afonso Pena em 332 metros, ultrapassando a Avenida do Contorno, a fim de facilitar a ligação desta capital ao município do Nova Lima e dali à capital da república, então o Rio de Janeiro, o que seria feita através de um túnel em estudos, que seria “uma das maiores obras da engenharia brasileira” (PMBH, 1941). A curta extensão da avenida não foi capaz de alterar a relação com o município vizinho e o estudo da travessia da Serra do Curral não foi adiante.

No ano de 1966, sob a operação “Nova BH 66”, do prefeito Oswaldo Pieruccetti, a Afonso Pena foi prolongada até a avenida dos bandeirantes, onde se criou a Praça da Bandeira, inaugurada neste mesmo ano. A canalização do córrego das Mangabeiras, entre 1968 e 1972, viabilizou a extensão da avenida, que após a praça da Bandeira passou a se denominar avenida Agulhas Negras.

É interessante pensar que essa igreja, se houvesse sido erguida, cumpriria os requisitos para ser considerada um elemento identitário da avenida. Assim como a praça da República, foi um elemento identitário que não chegou a se constituir como tal, alterando a interpretação inicial que se poderia ter da totalidade. O que seria um ponto final para o trajeto se diluiu, o encontro da avenida Afonso Pena com a avenida do Contorno se tornou uma “vírgula na frase”, que se prolongou até a praça da Bandeira e se estendeu além, na avenida Agulhas Negras, como um caminho à serra.

Em 1980, o papa Joao Paulo II visitou Belo Horizonte. Em seu deslocamento em direção ao lugar escolhido para a celebração da missa campal, a Praça Israel Pinheiro, o cortejo papal percorreu todo o trajeto sagrado idealizado por Aarão Reis e o extrapolou. Partindo do ponto mais baixo da avenida, a multidão acompanhou o pontífice em sua ascensão, passando por toda a sequência de perspectivas projetadas para emocionar, atravessando o terreno onde se pensou em construir a Catedral Cristo Rei, e se elevou ao último largo ao pé da Serra do Curral, de onde se podia e pode ter o horizonte admirável que nomeou a cidade.

O poema “Triste Horizonte “, Carlos Drummond de Andrade, foi publicado pela primeira vez em meados da década de 1970 e revela que, mesmo antes da presença do papa, o deslocamento do lugar do sagrado já estava em andamento. No texto, o poeta se mostra indignado pela atitude das igrejas de comercializar seus espaços, se misturando ao universo profano da cidade moderna.

> Quero não saber da traição de seus santos.
> Eles a protegiam, agora protegem-se a si mesmos.
> São José, no centro mesmo da cidade,
> explora estacionamento de automóveis.
> São José dendroclasta não deixa de pé sequer um pé-de-pau
> onde amarrar o burrinho numa parada no caminho do Egito.
> São José vai entrar feio no comércio de imóveis,
> vendendo seus jardins reservados a Deus.
> São Pedro instala supermercado.
> Nossa Senhora das Dores, amizade da gente na Floresta,
> (vi crescer sua igreja à sombra do Padre Artur)
> abre caderneta de poupança,
> lojas de acessórios para carros,
> papelaria, aviário, pães-de-queijo
> Terão endoidecido esses meus santos
> e a dolorida mãe de Deus? (ANDRADE, 1992, p.787-789)

Decepcionado com a atitude da igreja, decide fugir, tomando o caminho do sagrado. Sobe em direção à Serra do Curral, onde o distanciamento da experiência

corporal da urbanidade o permite uma visão pacificada da realidade. Permite a contemplação da beleza da paisagem e a redenção das pessoas que causaram a descaracterização dos espaços religiosos, que antes apresentou com revolta. Do alto da serra, enxerga “doces mineiros” em uma “purificada Belo Horizonte”.

> Fujo
> da ignóbil visão de tendas obstruindo as alamedas do Senhor.
> Tento fugir da própria cidade, reconfortar-me
> em seu austero píncaro serrano.
> De lá verei uma longínqua, purificada Belo Horizonte
> sem escutar o rumor dos negócios abafando a litania dos fiéis.
> Lá o imenso azul desenha ainda as mensagens
> de esperança nos homens pacificados - os doces mineiros
> que teimam em existir no caos e no tráfico. (ANDRADE, 1992, p.787-789)

O que se pode perceber aqui é que, se nenhuma das duas igrejas projetadas foram construídas na praça do Cruzeiro, o significado **sagrado** do percurso foi mantido. Se, na **verticalidade**, o céu e a terra se encontram (Norberg- Schulz, 1980), a presença do papa marcou este ponto de encontro, não por acaso tocando a grande referência de eternidade para a cidade, a Serra do Curral.

4.3 Caminho da vida urbana

Os sentidos de **monumentalidade**, **visibilidade** e **espaço de manifestação** estão estreitamente relacionados aos sentidos de **pujança**, **lugar de trabalho**, **comércio**, **progresso e contradição**. A **centralidade** da avenida Afonso Pena em relação ao plano da cidade, aliada à **amplitude** dos espaços livres e abertos criados pelas **grandes dimensões** da avenida, proporcionaram **visibilidade** ao lugar e criaram ambientes amplos, propícios ao encontro de pessoas, seja por meio da vivência da rotina ou dos eventos especiais de **manifestações** sociais. Este espaço monumental e central, trajeto obrigatório aos deslocamentos internos do plano, agregou a vida urbana, dinamizada pela presença do **comércio** intenso, da prestação de serviços, do lazer, do **trabalho,** da moradia e da movimentação institucional. Toda essa movimentação social se materializa em **adensamento** e **verticalização** das construções.

Quando a nova capital foi inaugurada, nenhum dos prédios institucionais planejados estava concluído. Dentre os edifícios públicos propostos no projeto inicial

da Comissão Construtora, somente os principais foram mantidos, sendo os demais protelados e alguns nunca chegando a existir. Ainda vazia, a vida urbana acontecia no cotidiano da execução das obras e nos eventos cívicos. Mas essa utopia republicana logo se mostraria adaptada à vida moderna regida pelo consumo. Logo nos primeiros anos, alterações no projeto inicial movidas por interesses políticos e econômicos foram se tornando comuns. Na ausência do autor do plano, as articulações entre a classe dominante, tanto política quanto econômica, começaram a reger a ocupação da cidade, que toma o rumo dos acontecimentos. É assim que, especialmente a partir da segunda década após a inauguração e o primeiro cenário urbano erguido, o desenvolvimento da cidade vai acontecer relacionado diretamente com a produção de serviços, bens de consumo e circulação (LEMOS, 2010).

Este primeiro cenário, constituído da instalação das principais peças arquitetônicas da paisagem, foi capaz de iniciar a revelação das vocações da avenida Afonso Pena como eixo de concentração da vida urbana na cidade. Como dito anteriormente, a função comercial do centro se estabeleceu nos primeiros anos da história da cidade através da ligação entre estação ferroviária e mercado municipal. A avenida do Comércio e suas quadras adjacentes configuraram o primeiro núcleo comercial popular constituído. Enquanto isso, os estabelecimentos comerciais mais nobres foram ocupando os amplos e visíveis espaços da avenida Afonso Pena - além de subirem a rua da Bahia em direção à praça da Liberdade - dividindo o cenário com os grandes prédios institucionais que imperavam na paisagem das primeiras décadas da capital.

Junto às solenidades patrióticas, inaugurações e visitas de políticos, nas primeiras décadas, a avenida vai se revelando também como espaço de manifestações, presenciando o primeiro protesto de operários pleiteando redução de jornada de trabalho para 8 horas diárias e melhores salários, já em 1912 (SANTOS, 2008). Também durante o período da primeira guerra mundial, quando as obras foram paralisadas por conta da dificuldade em obter materiais normalmente importados, operários sem condições de trabalho ocuparam o espaço público com manifestações.

Na década de 1920, a cidade já se tornava o polo econômico do Estado e as edificações bancárias já compunham o cenário da praça Sete quando o obelisco foi ali instalado, em 1924. Nesta década, os modernistas criaram um movimento cultural

de hábitos modernos de vivência da cidade relacionados ao centro, especialmente à região do bar do Ponto, que ficava no cruzamento entre as principais vias de referência do movimento social, Afonso Pena e rua da Bahia. O estilo de vida moderno, ambicionado pelos moradores de Belo Horizonte, ligado aos valores objetivos como urbanização, economia monetária, distanciamento e indiferença mostrava sua forma de ser no desenvolvimento do centro comercial. Assim, toda a experiência da modernidade, fosse social, cultural ou política, era vivenciada nos espaços públicos centrais (LEMOS,2010).

Nos anos 1930, o art déco introduziu a verticalidade, primeiramente com seus prédios de 6 ou 8 pavimentos para, na segunda metade da década, alcançar 10 ou mais andares. A apreciação das inovações arquitetônicas se inseria no ritual de fruição do espaço do centro que se estabelecia, ligado ao comércio, cinemas, cafés, clubes e ao footing, que se estendia pela Afonso Pena, subindo a rua da Bahia, até a praça da Liberdade. Os cinemas e toda a movimentação social pré e pós sessões aqueciam a vida urbana, especialmente noturna, e disputavam atenção com as festas nos clubes e teatros como o Automóvel Clube, na avenida Afonso Pena e o Clube Belo Horizonte, na rua da Bahia. Ainda nessa década, se somam também à paisagem da avenida os novos prédios institucionais, como o palácio da Municipalidade e o novo prédio dos Correios, que traziam seus usuários para a composição da pulsação humana local. Os anos 1930 também presenciaram as primeiras manifestações feministas, que reivindicavam o voto feminino, além de equidade de direitos legais entre mulheres e homens. Elvira Komel, que havia sido a primeira mineira a votar em 1929, levou seu batalhão feminino à praça Sete em 1930, em defesa da revolução que daria fim à chamada República Velha.

A partir da segunda metade dos anos 1930 e durante os anos 1940, a avenida Afonso Pena se reforçou como centro comercial e de serviços da cidade, à medida em que a rua da Bahia foi se reduzindo simbolicamente como centralidade[15] e que a avenida do Comércio muda suas características, depois da substituição do mercado municipal pela Feira Permanente de Amostras. Repleta de lojas, cafés, restaurantes, cinemas, bares e prédios de escritórios com pequenas e grandes empresas, a cultura

[15] A rua da Bahia ainda preserva, nas décadas de 1930 e 1940, sua ocupação nobre, ligada principalmente artistas, intelectuais e boêmios, e continua a constituir expressão da vida urbana na capital.

do consumo vai dominando a paisagem e gerando sua transformação. À cidade moderna coube a produção de mais e mais arquitetura, que também se configurava como produto desse consumo.

A década de 1940 foi tempo de forte adensamento e verticalização, impulsionados pelo crescimento da população, que já passava de 200 mil habitantes, e pela criação da cidade industrial em 1941, que ampliou a indústria de bens de consumo (LEMOS, 2010). A paisagem foi renovada, com a criação de muitos novos edifícios verticais, tanto residenciais quanto de lojas, escritórios e outros serviços, como os já citados edifício Acaiaca, Conjunto Sulacap Sulamérica e edifício Financial. Durante o período da 2ª Guerra Mundial, a avenida foi ocupada por manifestações de diversos setores da sociedade mineira em apoio à adesão do Brasil à guerra. Com o fim do conflito e a abertura política, as ocupações do centro em defesa de liberdade e da abertura democrática ficaram mais frequentes (MAGALHÃES, 2013). Terminada a crise econômica gerada pela grande guerra, tomou corpo um crescimento socioeconômico que gerou um fluxo migratório para as grandes cidades em todo o Brasil e, consequentemente, um aumento da população e maior adensamento das capitais, incluindo Belo Horizonte. O comércio se intensificou, alimentado pela demanda crescente do estilo de vida do consumo de objetos e serviços de lazer, e se fez entender como o sentido e a força da vida urbana. Tudo se fazia passar pela avenida, o comércio atraía a multidão e a multidão atraía mais comércio, numa espiral de consumo em que se amarrava o estilo de vida.

O footing se mostrava como uma atividade de lazer democrática, que todos podiam praticar, apesar de setorizada nos pedaços da avenida por grupos sociais diferentes e dotado de regras sociais de comportamento. “No lado da Casa Guanabara circulavam os negros, as empregadas domésticas e demais assalariados. No lado da casa Slopper circulava a elite que morava nas proximidades ou em bairros localizados na Zona Urbana” (Lemos, 2010, p.75). O footing acontecia nas noites dos finais de semana, relacionados aos cafés, cinemas e passeios pelo parque municipal. A produção dessa movimentação social motivada pelo consumo começava a trazer à capital cinquentenária a noção de metrópole, que se consolidaria nas décadas seguintes.

As décadas de 1950 e 1960 desvelaram a verticalização e o adensamento por todo o centro da cidade. O trânsito de veículos se avolumou, o universo bancário e dos negócios imperou e a vida se acelerou. O tempo do estar, da conversa casual, do encontro à sombra das arvores deu lugar à passagem rápida, sem perda de tempo. Com o tempo acelerado, os cafés e restaurantes tomam novas características, eliminando o espaço dos salões, que atendiam ao tempo prolongado de permanência de outrora. Os novos estabelecimentos se faziam menores, com usuários em pé, atendidos em balcões ou ocupando o passeio à frente. Surgiram então novas formas de comércio, mais metropolitanas, com supermercados e lojas de departamentos, além de livrarias, que acabam se tornando clubes literários.

Com a remoção da arborização central e do pirulito, a paisagem transfigurada parece prever um tempo de silêncio provocado pelo golpe militar. Com as manifestações cerceadas pela polícia, as ocupações do espaço eram feitas pelas forças conservadoras, por vezes em embate com os ativistas de esquerda. Já em 1964, setores ligados à TFP (Tradição, Família e Propriedade) e ao Movimento das Mulheres passaram a conflitar com objetivo de impedir os eventos contrários, como o Congresso dos Trabalhadores da América Latina (CUTAL), que aconteceria em Belo Horizonte, em janeiro de 1964, e foi transferido para Brasília, devido às ações violentas dos grupos de direita (MAGALHÃES, 2013).

A década de 1970 se iniciou nesse cenário modificado, congestionado pelos veículos e acelerado pela vida urbana. O centro continuou se adensando e se renovando, com a presença de redes de fastfood, lojas de departamentos e empresas que traziam serviços mais sofisticados. Além dos serviços bancários e administrativos, especialmente a partir da década de 1980, começaram a surgir também os de consultorias técnicas, informática, educação, marketing, entre outros, que alimentavam o frenético ir e vir nas calçadas. A atitude da passagem acelerada, da não permanência e da indiferença gerou um abandono e consequente degradação da área central da cidade, especialmente no período noturno. Mas este não foi motivo para o desuso da avenida Afonso Pena como habitação, trabalho, comércio, ou como palco de manifestações, mantendo sua pujança nesses aspectos. Vale destacar a força do movimento pelas eleições diretas em 1984, um grande marco na história, que reuniu centenas de milhares de pessoas na avenida Afonso Pena, entre a praça Rio Branco e a praça Sete.

Na década de 1990, quando a organização da preservação do patrimônio iniciou o processo de reação diante da degradação e descaracterização da paisagem, o centro continuou sendo o palco das manifestações e da vida cotidiana do trabalho, do comércio e da moradia. Em 1992, em novo período democrático, as manifestações em prol do impeachment do presidente Fernando Collor de Mello, o primeiro presidente eleito depois de 25 anos de governo militar, levaram a população a ocupar inteiramente o trecho inicial da avenida Afonso Pena, impedindo o trânsito de veículos. Em 2000, os perueiros criaram uma rota de subir e descer a avenida, usando da sua posição estratégica para estabelecer um circuito de deslocamento que atendia uma demanda da população. Os mesmos perueiros usaram, no ano seguinte, a região da praça Sete para reivindicar os seus interesses em protestos que mobilizaram todo o centro.

A história parece evidenciar que os sentidos simbólicos estão ancorados na matéria de forma indissociável. O desenho urbano da avenida foi criado para provocar sentidos através das suas perspectivas. Na medida em que as pessoas se apropriaram dos sentidos, a avenida foi sendo ocupada como habitação, trabalho, comércio e manifestação popular, consequentemente atraindo ainda mais uso e reforçando este sentido. Então, a atitude do criador do plano da cidade, chamada de barroca por alguns atores, de se projetar o espaço físico criando perspectivas que tivessem um sentido simbólico, foi retroalimentada pela história, pois o espaço produziu o simbólico e este gerou produção do espaço, se reforçando simbolicamente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo dos casos de substituição dos ícones e o percurso dos nossos caminhos de compreensão levam ao entendimento de que a identidade da avenida Afonso Pena não está diretamente ligada a imutabilidade da sua matéria arquitetônica, mas às suas condições materiais gerais - topografia, dimensões, centralidade, amplitude, adensamento e verticalização - e a seu percurso histórico, que reforçou toda a sua expressão simbólica.

É curioso pensar que, se a identidade da avenida parece estar garantida pelas linhas gerais da sua forma física, para preservar a integridade da identidade da avenida, bastaria, então, que essas características fossem mantidas. Manter-se-ia, assim, a largura, a extensão e a topografia, pontos dificilmente alteráveis. Além das condições gerais, seria importante preservar os principais pontos de referência que traçariam a síntese do caminho: um elemento representativo do ponto de chegada na praça Rio Branco; uma marcação central forte como o pirulito na praça Sete; a verticalidade da região central; a arborização central da avenida; a massa verde do parque; o cruzamento da avenida contorno como rompimento da barreira que altera o ritmo de fruição do percurso; a praça da Bandeira, que é uma rotatória que reinicia o trajeto trazendo a possibilidade da inversão da direção; a extensão sinuosa que busca o ponto mais alto da cidade e a Serra do Curral, ponto final sagrado, onde se retorna o olhar e se compreende o sentido do belo horizonte.

Percorrendo este caminho sagrado para o horizonte e percebendo toda a vida urbana que ele converge, podemos dizer que o percurso da avenida Afonso Pena a coloca na condição de elemento identitário de Belo Horizonte, na medida em que se materializa como sinopse do sentido simbólico da própria cidade. No nosso entendimento, a manutenção deste percurso garante a identidade da avenida no contexto geral da cidade, e isso se mostra de enorme importância, mas não basta como expressão da identidade de uma sociedade.

Se para preservar a identidade da paisagem da avenida basta manter as características físicas gerais, parece contraditório que se procure a preservação da matéria arquitetônica através dos tombamentos de imóveis isolados ou de diretrizes para os conjuntos urbanos protegidos. Contudo, o objetivo da preservação não se

baseia apenas na manutenção da legibilidade da identidade dos conjuntos. Como dissemos no capítulo 2, em que tratamos dos conceitos fundamentais, a preservação é uma forma de atender uma demanda existencial humana de orientação, celebração e identidade e se justifica no equilíbrio entre a permanência do passado e aceitação do novo, para que a humanidade possa lidar com a transformação sem se desorganizar culturalmente pela aceleração do tempo.

Se os espaços construídos são capazes de compor a narrativa identitária das pessoas, de ajudar as pessoas a entender quem elas são no mundo, a que universo pertencem, pode-se vislumbrar a dimensão da importância e da responsabilidade da arquitetura e dos arquitetos, não só por trabalhar pela defesa da manutenção desse cenário de identificação social como por produzir uma nova paisagem que pode vir a compor a narrativa existencial dos seres humanos que a habitam. Portanto, não basta garantir a preservação da identidade geral da paisagem. É necessário, também, o compromisso com a produção do espaço urbano, seja no trabalho pela manutenção do cenário que perdura ou pela qualidade da nova arquitetura e sua relação com o ambiente que a cerca. O grande desafio, nesse sentido, é conhecer essa medida ideal entre transformação e preservação. Para isso, é necessário que continuemos desenvolvendo o pensamento, estudando e debatendo a medida do que fica e do que vai. A nossa compreensão continua se dando em um acontecer. Que o acontecer seja consciente.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo**: esquecer para lembrar. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Crônicas. 1930 – 1934**. Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 1987.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

ANDRADE, Luciana Teixeira de. **A Belo Horizonte dos modernistas**: representações ambivalentes da cidade moderna. Belo Horizonte: PUC Minas, C/ Arte, 2004.

ANDRADE, Rodrigo Ferreira; MAGALHÃES, Beatriz de Almeida. **A formação da cidade**. “In”: CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.) *2. Ed. Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2017. p. 31- 72.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. **A casaca do arlequim**. Belo Horizonte, uma capital eclética do século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

ARAÚJO, Frederico Guilherme Bandeira de HAESBAERT, Rogério (org.) **Identidades e territórios**: Questões e olhares contemporâneos. Rio de Janeiro: Acess, 2007.

AVENIDA DE PONTA A PONTA: 3 Tempos. Belo Horizonte, n.25, p. 32-35, jul. 1962.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **A cena contemporânea**. “In”: CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.) *2. Ed. Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2017. p. 221-245.

BRASIL. Decreto nº 7, de 20 de novembro de 1889. Dissolve e extingue as assembléas provinciaes e fixa provisoriamente as attribuições dos governadores dos Estados. Coleção de leis do Brasil, Rio de Janeiro, v. 1, p. 6, 1889.

BRITO, Luiz Felipe Cesar Martins de. **Paisagem imaginada e poder religioso**. A catedral como espelho.2017. 155f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2019.

CARSALADE, Flavio de Lemos. **A pedra e o tempo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. Paz e Terra, 1999.

CASTRIOTA, Leonardo Barci; PASSOS, Luiz Mauro do Carmo. **O "estilo moderno"**: arquitetura em Belo Horizonte nos anos de 1930 e 1940. "In": CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.) *2. Ed. Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2017. p.125- 174.

CHACHAN, Vera. **A memória urbana entre o panorama e as ruínas**. A Rua da Bahi e o Bar do Ponto na Belo Horizonte dos anos 30 e 40. "In":DUTRA, Eliana de Freitas (org.) *1 Ed. BH Horizontes Históricos.* Belo Horizonte, Ed. C/ Arte, 1996. P. 183-237.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano V. Machado. São Paulo: Editora Estação Liberdade, Editora UNESP, 2017.

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

LEMOS, Ana Carolina Chaves; SOUZA, Françoise Jean de Oliveira. **Complementação Conjunto Sulacap-Sulamérica**. Diretoria de Patrimônio Cultural – Fundação Municipal de Cultura. Belo Horizonte,2015.

HALL, Stuart. **Quem precisa da identidade?** “In”: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014. P.103-133.

HAZAN, Vera Magiano. **O papel dos ícones da contemporaneidade na revitalização dos grandes centros urbanos**. Arquitextos, São Paulo, ano 04, n. 041.02, Vitruvius, out. 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/645>. Acesso em 23 set. 2021.

HECK, Marcelo Arioli; MARZULO, Eber Pires. **Da imagem à memória da paisagem**. In: XVII ENANPUR, 2017, São Paulo. Anais eletrônicos. Disponível em: http://anpur.org.br/xviienanpur/principal/publicacoes/XVII.ENANPUR_Anais/ST_Sessoes_Tematicas/ST%206/ST%206.5/ST%206.5-03.pdf . Acesso 04 nov. 2020.

HISTÓRIA- Belo Horizonte (MG). IPHAN, c.2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1832/ Acesso em 21 out. 2020.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS - IEPHA/MG, **Guia de Bens Tombados Volume 1**. Belo Horizonte, 2014.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS - IEPHA/MG, **Dicionário biográfico de construtores e artistas de Belo Horizonte- 1894/1940**. Belo Horizonte, 1997.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Bens Tombados E Processos De Tombamento Em Andamento**. IPHAN, 2015. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20Bens%20Tombados%20por%20Estado.pdf. Acesso em 22 out. 2020.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Tradução Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

LEMOS, Celina Borges. **A cidade republicana**: Belo Horizonte, 1897/1930. “In”: CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.) *2.* Ed. Arquitetura da modernidade. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2017. p.73- 124.

LEMOS, Celina Borges. **Antigas e novas centralidades**: A experiência da cultura do consumo no centro tradicional de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Editora Escola de Arquitetura da UFMG, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MAGALHÃES, Beatriz de Almeida; ANDRADE, Rodrigo Ferreira. **Belo Horizonte**: um espaço para a república. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1989.

MAGALHÃES, Fabiano Rosa de. **A cidade e as manifestações coletivas**: a constituição da Praça Sete como espaço da expressão política. Espacialidades, vol. 6, nº5. Natal: Universidade Federal do rio Grande do Norte, 2013.Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/espacialidades/article/view/17602 . Acesso em 27 de janeiro de 2022.

MUNAIER, Felipe Carneiro. **As transformações na cidade de Belo Horizonte e a perda dos lugares**: a feira permanente de amostras (1936-1964). Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável). Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **O Fenômeno do lugar**. In: NESBITT, Kate (org.). Uma Nova Agenda para a Arquitetura. Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci** – Towards a phenomenology of architecture. London: Academy Editions, 1980.

PREFEITURA DE BELLO HORIZONTE. Mensagem apresentada pelo prefeito Christiano Monteiro Machado ao Conselho Deliberativo de Bello Horizonte em 6 de Outubro de 1927 e Relatórios Annexos. Belo Horizonte, Imprensa Official do Estado, 1927.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, Diretrizes De Proteção Ao Patrimônio Cultural. Concurso Nacional de Arquitetura Centro Administrativo de Belo Horizonte. PBH, 2014. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/politica-urbana/2018/planejamentourbano/cca_diretrizes_de_protecao_ao_patrimonio_cultural.pdf . Acesso em 10 jun. 2018.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. Relatório dos exercícios de 1899 e 1900. Bernardo Pinto Monteiro (1899-1902). Belo Horizonte: PBH, 1900.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. Relatório dos exercícios de 1910 e 1911. Prefeito Olyntho Deodato dos Reis Meirelles (1910-1914). Belo Horizonte: PBH, 1911.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. Relatório do exercício de 1919. Prefeito Afonso Vaz DE Mello (1916-1922). Belo Horizonte: PBH, 1919.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. Relatório dos exercícios de 1940 e 1941. Prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira (1940-1945). Belo Horizonte: PBH, 1941.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. Relatório do exercício de 1962. Prefeito Amintas Ferreira de Barros (1959-1962). Belo Horizonte: PBH, 1963.

SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. **Praça Sete**. Belo Horizonte: Conceito, 2008.

SARLO, Beatriz. **Modernidade e mescla cultural**. Tradução de Ana Claudia Veiga de Castro. São Paulo: Risco, 2006. p.57- 92. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44676/48298. Acesso em 26 out. 2020.

SOUZA, Renato Cesar José de. **A arquitetura em Belo Horizonte nas décadas de 1940 e 1950**: utopia e transgressão. “In”: CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.) *2. Ed. Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2017. p.175- 219.

TURRI, Eugenio. **A paisagem como teatro**. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord). Filosofia da paisagem: uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. Cap. 2, p. 169-184. (Coleção Aesthetica 1).

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: uma produção teórica e conceitual. “In”: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014. P.7-72.