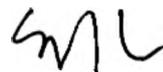


ROGÉRIO PONTES ANDRADE

NOVA ARQUITETURA EM MINAS GERAIS - 1980 / 2000

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, FAU / UnB.

Orientadora:



Prof.ª Dr.ª Sylvia Ficher

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Carlos Eduardo Comas

Prof. José Galbinski Ph.D.

Prof.ª Dr.ª Sylvia Ficher

BRASÍLIA 2004

AGRADECIMENTOS

**A Cláudia,
pelo incentivo e por todas as horas
consumidas.**

**A Sylvia,
por todo apoio que se pode desejar.**

**Aos meus pais,
por tudo.**

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	iv
LISTA DE ABREVIATURAS E LISTA DE SIGLAS	vi
RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	01
TRANSIÇÃO PARADIGMÁTICA	04
ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA – DO MECENATO ESTATAL AO DESAMPARO LIBERAL	04
A INFLUÊNCIA DE LE CORBUSIER – AÇÃO E REAÇÃO	09
PANORAMA PÓS-MODERNO INTERNACIONAL – INFLUÊNCIAS	17
PANORAMA LOCAL	23
A PARTIR DO RACIONALISMO ABSTRATO	23
A COMPONENTE HISTORICISTA	26
Produção Local.....	29
Considerações.....	40
A COMPONENTE RACIONALISTA TECTÔNICA	42
Produção Local.....	44
Considerações.....	49
A COMPONENTE PLASTICISTA	51
Produção Local.....	53
Considerações.....	59
A COMPONENTE EXPRESSIONISTA	61
Produção Local.....	65
Considerações.....	70
A COMPONENTE TOPOLÓGICA	74
CONCLUSÃO	78
UM NOVO PANORAMA ECLÉTICO	78
REFERÊNCIAS	85
BIBLIOGRAFIA	87
ANEXO 1 - FICHAS	91

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01	- HOSPITAL DE BANGLADESH – ARQUITETO LOUIS KAHN 1962-1983	15
FIGURA 02	- HOTEL VERDES MARES – ARQUITETO ÉOLO MAIA 1976	15
FIGURA 03	- SALA DE CULTURA FÍSICA CORBUSIANA	15
FIGURA 04	- EXPERIÊNCIAS ISOLADAS DE CONCEITOS CORBUSIANOS	16
FIGURA 05	- RESIDÊNCIA ROGÉRIO FRANCO – CROQUIS	29
FIGURA 06	- RESIDÊNCIA ROGÉRIO FRANCO – PLANTA BAIXA	29
FIGURA 07	- RESIDÊNCIA ROGÉRIO FRANCO – CROQUI	31
FIGURA 08	- CASA EDUARDO E ÂNGELA – FACHADA	31
FIGURA 09	- CASA EDUARDO E ÂNGELA – TÉRREO	31
FIGURA 10	- CASA EDUARDO E ÂNGELA – JIRAU	31
FIGURA 11	- CASA EDUARDO E ÂNGELA – ESTRUTURA	32
FIGURA 12	- RESIDÊNCIA ARQUIEPISCOPAL EM MARIANA	32
FIGURA 13	- RESIDÊNCIA ARQUIEPISCOPAL – DETALHE	33
FIGURA 14	- RESIDÊNCIA ARQUIEPISCOPAL – PLANTA	33
FIGURA 15	- RESIDÊNCIA HÉLIO E JOANA – FACHADA	34
FIGURA 16	- RESIDÊNCIA VANNA VENTURI	34
FIGURA 17	- RESIDÊNCIA HÉLIO E JOANA – VISTA AÉREA	35
FIGURA 18	- CENTRO DE APOIO AO TURISMO – VISTA DA PRAÇA	35
FIGURA 19	- EDIFÍCIO PORTLAND	35
FIGURA 20	- CENTRO DE APOIO AO TURISMO – CROQUI	36
FIGURA 21	- CENTRO DE APOIO AO TURISMO – PALMEIRAS	36
FIGURA 22	- AGENCIA DE TURISMO EM VIENA – PALMEIRAS	36
FIGURA 23	- EDIFÍCIO OSCAR NIEMEYER	37
FIGURA 24	- RESIDÊNCIA ALENQUER E ASTREIA – CROQUI	38
FIGURA 25	- RESIDÊNCIA ALENQUER E ASTREIA – MAQUETE	38
FIGURA 26	- ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS – VISTA1	38
FIGURA 27	- ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS – VISTA2	39
FIGURA 28	- ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS – VISTA3	39
FIGURA 29	- EDIFÍCIO CAPRI – VISTA 1	44
FIGURA 30	- EDIFÍCIO CAPRI – VISTA 2	44
FIGURA 31	- EDIFÍCIO CAPRI – VISTA 3	44
FIGURA 32	- ESCOLA GUIGNARD – VISTA 1	46
FIGURA 33	- ESCOLA GUIGNARD – VISTA 2	46
FIGURA 34	- ESCOLA GUIGNARD – PORMENOR DO PILAR	47
FIGURA 35	- EDIFÍCIO SCALA – VISTA 1	47
FIGURA 36	- EDIFÍCIO SCALA – VISTA 2	47
FIGURA 37	- RESIDÊNCIA EM NOVA LIMA – VISTA 1	48
FIGURA 38	- RESIDÊNCIA EM NOVA LIMA – VISTA 2	49
FIGURA 39	- ESCULTURA DE AMÍLCAR DE CASTRO	53
FIGURA 40	- ESCULTURA DE AMÍLCAR DE CASTRO	53
FIGURA 41	- RESIDÊNCIA RUI CÉSAR	53
FIGURA 42	- RESIDÊNCIA RUI CÉSAR	53
FIGURA 43	- RESIDÊNCIA EM BRUMADIMHO - VISTA 1	54
FIGURA 44	- RESIDÊNCIA EM BRUMADIMHO - VISTA 2	55
FIGURA 45	- RESIDÊNCIA EM BRUMADIMHO - VISTA 3	55
FIGURA 46	- RESIDÊNCIA EM BELO HORIZONTE - VISTA 1	55
FIGURA 47	- HOTEL EM INHAÚMA - VISTA 1	56
FIGURA 48	- HOTEL EM INHAÚMA - VISTA 2	56
FIGURA 49	- HOTEL EM INHAÚMA - VISTA 3	57
FIGURA 50	- SEDE DO GRUPO CORPO - VISTA 1	58
FIGURA 51	- SEDE DO GRUPO CORPO - VISTA 2	58
FIGURA 52	- SEDE DO GRUPO CORPO - VISTA 3	58
FIGURA 53	- SEDE DO GRUPO CORPO - VISTA 4	59

FIGURA 54	- CHALÉ DE MONTANHA – CROQUI 1	67
FIGURA 55	- CHALÉ DE MONTANHA – REFERÊNCIA.....	67
FIGURA 56	- CHALÉ DE MONTANHA – CROQUI 2.....	67
FIGURA 57	- CHALÉ DE MONTANHA – MAQUETE.....	67
FIGURA 58	- PUC – MINAS – VISTA 1	67
FIGURA 59	- GUGGENHEIM BILBAO	67
FIGURA 60	- PUC – MINAS – VISTA 2	68
FIGURA 61	- ACADEMIA WANDA BAMBIRRA – VISTA 1.....	69
FIGURA 62	- ACADEMIA WANDA BAMBIRRA – VISTA 1.....	69
FIGURA 63	- ESCOLA GUIGNARD – CROQUI DE IMPLANTAÇÃO.....	76
FIGURA 64	- ESCOLA GUIGNARD – ESCADARIA	76
FIGURA 65	- RESIDÊNCIA EM BRUMADINHO - PLANTA	76

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMB - Arquitetura Moderna Brasileira

EUA - Estados Unidos da América

FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

MES - Ministério da Educação e Saúde

MG - Minas Gerais

UnB - Universidade de Brasília

USP - Universidade de São Paulo

RESUMO

Este trabalho analisa a produção do grupo de arquitetos mineiros vinculado às primeiras dissensões pós-modernistas da arquitetura brasileira, no período de 1980 a 2000. O levantamento dos dados foi realizado a partir de uma seleção de periódicos especializados, reconhecidos como veículos de divulgação, discussão e consagração das expressões arquitetônicas abordadas, inscritas num recorte histórico determinado e em circunstâncias regionais específicas. As motivações essenciais dessas dissensões foram identificadas, bem como as condições teóricas e práticas para sua manifestação em uma produção relevante. Os projetos publicados foram organizados a partir de similaridades sintáticas de linguagem arquitetônica, sugerindo a emergência de determinados conceitos, historicamente constituídos, e cuja recorrência foi identificada junto a fontes historiográficas pregressas. A análise da amostra valeu-se também das percepções do autor em visitas à maior parte dos edifícios construídos aqui relacionados. O conjunto desses conceitos revelou um panorama complexo, porém cognoscível, na medida em que se relaciona com antecedentes históricos evidentes.

Palavras-chave: Arquitetos Mineiros; Pós-Modernistas; Arquitetura Brasileira.

ABSTRACT

This paper reviews the work of a selected group of professional architects from Minas Gerais, who were the first professionals departing from the post-modernist streams of the Brazilian Architecture, in the two decades between 1980 and 2000. The review was carried out based on the assessment of several reputed professional journals and on the research of regional and historical architectural work performed by those individuals. The paper reviews the ideas behind the pioneering thoughts of the professionals as well as their theoretical basis and practical applications. The publications about the architectural works produced by the target group were clustered in accordance to their affinity thus suggesting historical concepts that were confirmed through other sources. The author visited most of the buildings included in the sampling of the review thus enriching the analysis with his professional views. Notwithstanding the complexity of the ideas put forward by the group, several historical facts confirm many of the concepts laid down in this paper.

Keywords: Architects from Minas Gerais; Post-modernist; Brazilian Architecture.

INTRODUÇÃO

“Estamos entrando na era da globalização e vivemos uma mudança no eixo das identidades. Na era industrial, havia um eixo vertical. Impunham-se padrões de comportamento (...) Na globalização as pessoas se vêem jogadas no exercício da singularidade. (...) Na era anterior, os jovens se rebelavam contra os pais, mas criavam um mundo à imagem e semelhança do anterior. O adolescente de hoje não é um rebelde, mas um mutante. (...) A nova geração não responde à ética do dever como nós, mas à ética do desejo. (...) Mudaram ética, os laços sociais, houve uma proliferação das possibilidades, uma maior exigência da escolha”¹

A psicologia lacaniana oferece um panorama oportuno da realidade em fins do século XX, ao contrapor a Era Industrial, marcada pela dicotomia comportamental padrões/rebeldia, a uma Era da Globalização, relacionada com a sintonia do binômio singularidade/mutação. Tal debate está propositadamente ambientado no final daquele período, pois aos quatro anos do novo século, ainda não se evidenciam as proposições que o distinguirão do cenário anterior.

A Era Industrial, que teve seu apogeu na primeira metade do século passado, trouxe consigo a exploração do trabalho operário, do espaço urbano tradicional e do meio ambiente, exaurindo-os a todos. No âmbito da arquitetura e do urbanismo, a resposta do saber humano foi o modernismo arquitetônico e urbanístico, em uma pretensa solução daqueles problemas.

A Era da Globalização, a partir de então, trouxe consigo a exacerbação de todas as mazelas anteriores e a inexorável necessidade de adaptação como alternativa para a anacronia (novo sentido da velha rebeldia) e para a inevitável extinção dos inaptos. Em arquitetura e urbanismo, a seleção natural privilegiou os mutantes. Aqueles que souberam responder à nova ética do desejo estabeleceram as condições de convivência com a pós-modernidade, reduto histórico da individualidade.

A arquitetura moderna nascera como a resposta científica, travestida de síntese científico-cultural, às questões da sociedade industrial. Oferecia soluções

¹ FORBES, J. “Os Pais Estão Mal”. **Istoé**. São Paulo, no. 1785 p. 102-103, 17/12/2003.

lógicas às questões sociais, alternativas geométricas racionais para o ecletismo vazio e transcendência para a superação das vicissitudes históricas. Utilizada tanto para transgredir quanto para ratificar o *status quo*, a arquitetura moderna manteve ativa, em ambos os casos, a sua condição de solução ideal e a sua aura de eficácia científica.

Seu grande pecado foi a pretensão da universalidade, o que teve como consequência um mergulho no dogmatismo esterilizante. Suas derrotas no âmbito da universalidade obscureceram as inúmeras vitórias parciais regionais, mas destes êxitos locais veio o impulso para a sua sobrevivência, no panorama pós-moderno, como um dos componentes do complexo cenário contemporâneo. Embora tenha tido inúmeras vezes sua falência decretada ou sua morte comunicada, a estética modernista coexiste, no âmbito do pós-modernismo, com linguagens historicistas, vernáculas, tecnicistas e expressionistas. Posteriormente, a contribuição histórica da modernidade será identificada como substrato essencial de todas essas abordagens.

A grande virtude da pós-modernidade reside exatamente na generosidade de abrigar todas estas possibilidades de escolha. Dos arquitetos, demanda mais conhecimento e responsabilidade para garantir boas escolhas, uma vez que a escolha certa, única e definitiva, não existe mais.

Este trabalho trata exatamente de identificar e analisar as escolhas de um grupo de arquitetos que decidiu abandonar a perigosamente segura barca do dogmatismo em que se metera a Arquitetura Moderna Brasileira nos anos 60 e 70.

Esta Arquitetura teve sua gênese vitoriosa amparada pelo mecenato do estado de bem estar social nos anos 30 e 40 e se legitimou por meio da proximidade conceitual com a consagrada produção de Le Corbusier, até sua emancipação plástica no Racionalismo Carioca², já na condição de arquitetura oficial, ensinada nas escolas de arquitetura e praticada num grande número de obras públicas e privadas. Esta

² BRUAND, Y. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. 1981. p.268. Bruand não chega a utilizar o termo "racionalismo carioca", embora defina certas características de uma "arquitetura brasileira dominada pela escola carioca" até os anos 50.

trajetória criativa e pertinente prosseguiu até os anos 60, quando certas transformações no cenário internacional e nacional anunciaram os primeiros indícios de crise e da necessidade de reenquadramento na sua conceituação e em sua prática. Contudo, a profunda crise política nacional, no período, obliterou as possibilidades de incorporação das sugestões de mudança de eixo na discussão arquitetônica internacional, desencadeando uma defasagem histórica reiterada até os anos 80.

Coincidentemente com o processo de reinstauração democrática do país, marcado pela mobilização a favor das eleições diretas em 1984, um grupo de arquitetos - legítimos “inconfidentes mineiros” da pós-modernidade arquitetônica - alinhou-se às principais proposições da discussão internacional e constituíram as bases para uma produção regional pertinente ao longo dos vinte anos finais do século passado.

Nesta produção evidenciavam-se diversas “matrizes” estéticas, doravante denominadas “componentes” em função de seu caráter não excludente, que ora ligam-se a abordagens históricas tradicionais, ora asseguram a continuidade das prerrogativas modernistas e, por vezes, associam-se às novas vanguardas internacionais. Escolhas variadas para um panorama complexo.

Graças a estes arquitetos de Minas Gerais, a produção nacional se integrou a certas rotas de importantes abordagens do cenário contemporâneo e tangenciou outras tantas rotas, igualmente significativas. Tal experiência se aproxima da própria trajetória da Arquitetura Moderna Brasileira, a qual se nutriu das renovações propagadas pelas vanguardas européias da primeira metade do século XX antes de revelar uma identidade específica e sua contribuição à modernidade. O conhecimento e a reflexão acerca desses processos podem fundamentar a teoria e a prática da arquitetura brasileira contemporânea rumo a uma expressão relevante no âmbito global, recebendo e enviando dados para a construção de um conhecimento plural.

TRANSIÇÃO PARADIGMÁTICA

ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA – DO MECENATO ESTATAL AO DESAMPARO LIBERAL

A formação do conceito de uma Arquitetura Moderna Brasileira baseou-se na busca de uma produção vinculada a um paradigma arquitetônico pré-determinado, realizada incessantemente pela historiografia, aproximadamente até a década de 1970, para fundamentar um modelo de ensino arquitetônico relacionado com uma prática profissional voltada para certas transformações sociais tidas como desejáveis e inevitáveis por volta da metade do século.

Essas transformações sociais, que foram associadas a um certo repertório formal, como uma suposta relação de causa e efeito³, remetiam-se a uma idéia de sociedade industrial organizada com amplas garantias de direitos civis e senso de coletividade, situada em núcleos urbanos ordenados segundo certos padrões de organização espacial, eficiência de circulação e higiene ambiental. Padrões esses relacionados com utopias urbanas conformadas desde o século XVIII por Saint Simon, Fourier, Owen, Garnier, Howard, entre outros na Europa, Emerson e Jefferson na América do Norte, e que se disponibilizavam, em sua mais recente organização, na Carta de Atenas*, de 1941.

No caso brasileiro, na primeira metade do século, transformações sociais

³ CORBUSIER, L. **Por uma Arquitetura**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. XXX. Corbusier anunciava em tom messiânico: ... “Um espírito novo existe” e a esse novo espírito ele associava uma estética correspondente.

* Na versão mais conhecida deste documento, publicada por Le Corbusier em 1941, ele adiciona contribuições próprias a uma reunião das conclusões do quarto Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, ocorrido em 1933.

relacionadas com aquelas inspirações oriundas da crítica da cidade industrial, vinham sendo anunciadas desde a era Vargas por meio da atuação de um Estado de Bem Estar Social*, considerado o agente capaz de promover tais transformações.

No seio deste Estado desenvolveu-se uma importante instância de apoio ao florescimento de uma vanguarda brasileira, comprometida com as transformações da arquitetura e do urbanismo para o novo projeto social, o Ministério da Educação e Saúde. Seja pela sua atuação na formatação dos currículos dos cursos superiores ou pela demanda de infra-estruturas em seu campo por todo o país, a atuação do MES foi vital para a consagração da vanguarda brasileira como arquitetura oficial, ensinada nas escolas de arquitetura e realizada num grande número de obras públicas de um estado construtor.⁴

Essa arquitetura nasceu sob uma série de influências, notadamente aquelas das vanguardas européias da primeira metade do século – Bauhaus, Construtivismo, Futurismo, Neoplasticismo, Purismo – bem como da influência, mais discreta, de Frank Lloyd Wright. Tais influências se manifestaram na produção de diversos arquitetos, por afinidade ou conforme a disponibilidade de referências singulares em determinados programas arquitetônicos. Mas há de se destacar a presença de Le Corbusier como organizador e propagador das idéias das vanguardas européias e de suas próprias contribuições, como dado recorrente na maior parte das realizações dos mais influentes arquitetos que constituíram a AMB.

Legitimando tanto o rigor plástico e a reprodutibilidade, quanto à liberdade e a experimentação, a vitalidade da produção arquitetônica e a retórica conceitual

* Ou *Welfare State*, entendido como o produto da reformulação do estado Keynesiano, em meados da década de 30. Este modelo é propagado pelo mundo por meio da ONU/CEPAL e baseava-se, entre outros fundamentos, nas intervenções corretivas do estado na economia, na redistribuição de renda (benefícios sociais) e na proteção ao trabalho (indenizações e seguros). Como resultado, ampliou o papel do estado e exigiu seu aparelhamento para o fornecimento de infra-estruturas e de serviços tidos como atribuições deste estado.

⁴ DURAND, J. C. Le Corbusier no Brasil – Negociação Política e Renovação Arquitetônica. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 16, p. 6-25, jul. 1991.

francamente acessível de Le Corbusier alimentaram inicialmente os avanços e, posteriormente, a inércia da produção modernista nacional frente às novas transformações, a partir dos anos 60, do modo de produção da arquitetura no Brasil.

A transição do Estado de Bem Estar para o Liberalismo Econômico⁴ desencadeou uma gradual mudança no papel do Estado Brasileiro, de promotor das iniciativas e construtor das infra-estruturas dos diferentes sistemas de saúde, educação, habitação e, portanto, importante comanditário de obras de arquitetura, para um modelo de Estado regulador da atuação da iniciativa privada nestas mesmas áreas. A vocação humanística da conceituação da AMB, de fornecer espaços construídos de qualidade para o bem estar da sociedade - valor de uso - teve que enfrentar o crivo da viabilidade econômica e a transferência de prioridade, por parte dos agentes produtores de arquitetura, da qualidade espacial para o lucro com a comercialização destes espaços - valor de troca.

O caráter coletivo e a amplitude da atuação estatal, manifestos na indissociável relação entre arquitetura, urbanismo e um projeto social de transformação, cláusulas pétreas da AMB, sucumbiram à lógica individualista do lucro, à fragmentação e à ostentação, para as quais outros estilos arquitetônicos prestavam-se melhor do que uma estética, em última instância, fabril.

As circunstâncias adequadas à produção de uma arquitetura que almeja a condição de obra de arte foram freqüentemente reproduzidas no âmbito do estado de bem estar, garantindo ampla autonomia ao arquiteto-autor no processo de concepção das obras de arquitetura. A obra de arquitetura produzida neste contexto tinha condições de expressar, na medida das habilidades do autor, por meio de opções plásticas e tecnológicas por ele definidas, as questões conceituais eleitas como

⁴ A crise do welfare state tem seu epicentro nos EUA durante os anos 70 motivada principalmente pelas crises do petróleo e pela conseqüente exibição de fragilidade perante o fundamentalismo islâmico ao final da era Carter. A ascensão de Ronald Reagan marca um realinhamento com o liberalismo econômico, ou seja, à redução das interferências, do próprio tamanho físico do aparato estatal, bem como de sua atuação direta em setores antes tidos como essenciais.

pertinentes. A eficiência ambiental dos espaços, a qualidade plástica do conjunto e o significado social dos arranjos espaciais eram atribuições do arquiteto. A obra poderia ser boa, bela e justa, adequada a uma situação de equilíbrio e justiça social que se desenhava nas previsões mais otimistas no Brasil da metade do século. Estas circunstâncias criadas no âmbito do “mecenato estatal”, embora não fossem onipresentes, dado o seu vulto, influenciaram a produção privada e também determinaram as diretrizes do ensino da época, polarizadas pelas universidades federais e sua gênese modernista no antigo MES.

No último quarto do século XX, o panorama se transformou, tomando escassas as oportunidades de reprodução das circunstâncias acima descritas. O cliente “Estado” tornara-se cada vez mais ausente e influenciado pela lógica empresarial, os grandes programas arquitetônicos e urbanísticos, não bastasse a sua escassez, transformaram-se em tarefas multidisciplinares, enfraquecendo a hegemonia do arquiteto-autor; além disso, nas grandes cidades, a construção civil exacerbou a condição de mercadoria da arquitetura.

Nesse contexto da especulação imobiliária, a plástica arquitetônica é subjacente aos modismos do mercado, onde sazonalmente uma nova moda é forjada, identificada e divulgada, respectivamente pelos fornecedores, incorporadores e periódicos específicos de maior circulação. Tal moda estabelece um compromisso velado de conhecimento por parte dos agentes produtores desta arquitetura e de reconhecimento e aceitação por parte de seus consumidores, garantindo espaço no mercado e a indispensável liquidez dos empreendimentos. Evidentemente, os questionamentos conceituais e as transformações estéticas que enriqueceram o panorama da crítica arquitetônica à metade do século tornaram-se prescindíveis ou até mesmo indesejáveis, quando a arquitetura, a partir de então tratada como produto, deveria basear-se em apelos suficientemente superficiais para garantir sua plena aceitação por um determinado universo de consumidores.

De modo análogo ao texto de Adorno⁵, poderíamos nos referir a uma fetichização da linguagem arquitetônica, transformada em veículo de publicidade para a venda da própria arquitetura, a partir de então subserviente a um gosto médio e ao seu desempenho como mercadoria.

Este cenário não é único, mas certamente é o que mais cresce e mais se faz notar em nossas grandes cidades e, possivelmente fixar-se-á como a maior fonte de postos de trabalho para os novos arquitetos, por sua vez provenientes de um modelo de ensino privado que precisa responder às expectativas do mercado de trabalho. Fica montado o cenário onde a lógica empresarial e suas vicissitudes poderão influenciar, além da produção também o ensino da arquitetura no Brasil.

Paralelamente à trivialidade do mercado imobiliário, há ainda espaço para a excepcionalidade quando governos, corporações ou particulares abastados se valem da arquitetura como propagadora de imagens que representam realizações políticas, certas identidades corporativas ou simplesmente a vaidade de seus promotores. Nestes casos a arquitetura do final do século XX tem sido pródiga em realizações de impacto que cumprem o papel de se diferenciar e surpreender. Para tanto, tem-se recorrido aos mais diversos expedientes que vão desde os revivalismos, que quando radicais ainda impressionam, aos eventuais avanços, diretamente transpostos da cena internacional. De um modo geral podemos perceber uma pulverização de convicções onde as mais diversas atitudes se justificam tanto pela recorrência quanto pela inovação. A pluralidade do panorama conduz à pluralidade e simultaneidade de abordagens, não resta uma verdade autêntica a ser defendida incondicionalmente, mas sim a realidade complexa a ser enfrentada. A transição que se processou da metade para o fim do século XX conduziu a arquitetura brasileira, entendida como expressão cultural legítima, da condição heróica de instrumento de transformação da sociedade à luta pela sobrevivência, em condição de anacronismo.

⁵ ADORNO, T. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: **Os Pensadores**. vol. XLVIII. p. 173-199.

A INFLUÊNCIA DE LE CORBUSIER – AÇÃO E REAÇÃO

A partir dos anos 1930, Le Corbusier atuou como influência libertadora e legitimadora da emergente vanguarda arquitetônica brasileira frente ao predomínio dos estilos estabelecidos.

Tal afirmação baseia-se na propagada afinidade entre a arquitetura corbusiana e o contexto do surgimento de uma Arquitetura Moderna Brasileira na década de 1930, afinidade esta que passa por instâncias objetivas e subjetivas.

Subjetivamente, além de reafirmar uma ascendência cultural francesa imanente à cultura nacional da época, observável na opção da segunda língua falada, na moda cotidiana e nos roteiros preferidos de férias da elite brasileira até os anos 30, Lúcio Costa “procurou ver em Le Corbusier não uma vertente importada entre outras, mas sim a versão contemporânea de valores universais cuja matriz estaria na tradição mediterrânea de gregos e latinos, retomada no Quatrocento”⁶, valores estes, ainda segundo Lúcio Costa, presentes na “tradição arquitetônica brasileira”.⁷

Objetivamente, há de se destacar que a arquitetura de Corbusier baseava-se num substrato tecnológico mais próximo das possibilidades da construção civil brasileira àquela época, do que, por exemplo, a precisão construtiva exigida pelas estruturas metálicas de Mies van Der Rohe, ou ainda do que a obsessão pela reprodutibilidade industrial de Walter Gropius.

Estas afinidades possibilitaram o papel de Corbusier como o principal legitimador da AMB, como quando emprestou seu prestígio ao atuar como consultor convidado da equipe dirigida por Lúcio Costa para projetar a sede do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. Isto após Costa “aconselhar o ministro à não

⁶ DURAND, op. cit., p.16

⁷ Id.

construir”⁸ o projeto vencedor do concurso público. O episódio testemunha uma importante vitória modernista brasileira frente ao estilo arquitetônico predominante, representado pelo projeto acadêmico deposto de Arquimedes Memória, então professor de Grandes Composições Arquitetônicas na Escola Nacional de Belas Artes.

A empatia de jovens arquitetos brasileiros com a obra de Corbusier, alimentada pela revista *L'Esprit Nouveau* e por uma oportuna série de conferências do próprio em 1929 no Rio de Janeiro e em São Paulo, era compartilhada por Costa que atuou “junto com os assessores do Ministério em sua ambição de renovação cultural, na frente de atualização do ensino e da prática da arquitetura”⁹. A importância do MES na difusão de uma arquitetura de vanguarda, posteriormente alçada à condição de arquitetura oficial, consolidou-se através da gerência dos currículos oficiais do ensino superior e também de um grande número de obras públicas erigidas por um estado construtor. Estava configurada uma poderosa instância de propagação da AMB e fortalecimento do componente corbusiano no repertório plástico da vanguarda arquitetônica modernista brasileira, desde o Racionalismo Carioca”¹⁰ que teve tanta produção e influência no panorama nacional dos anos 30 aos anos 50 até o “Brutalismo Paulista”¹¹, cronologicamente afinado com uma renovação plástica da própria produção de Corbusier, em nova direção.

Ao longo da constante renovação de sua produção, Corbusier indicou caminhos para a arquitetura brasileira, do purismo ao brutalismo, da casa Savoye ao projeto do Palácio do Soviete e finalmente, nas sugestões finais de transformação no Pavilhão Suíço de 1965, Corbusier alimentou o repertório de seus hábeis discípulos brasileiros com possibilidades constantes de renovação arquitetônica.

⁸ Ibid., p. 13.

⁹ Id.

¹⁰ BRUAND, op. cit., p.268.

¹¹ Ibid., p. 269.

A partir de meados dos anos 60, após a morte do mestre franco-suíço, interrompida a renovação na matriz da influência, sua nostalgia tornou-se uma amarra à progressão da arquitetura brasileira, como uma lembrança inquieta, dos bons tempos para os quais os arquitetos brasileiros haviam sido preparados.

Em uma década o mundo assistiu à morte de alguns dos mais significativos pilares do pensamento arquitetônico e urbanístico – Frank Lloyd Wright em 1958, Le Corbusier em 1965, Walter Gropius 1969, Mies Van Der Rohe em 1969 - e assistiu também ao nascimento das mais contundentes críticas a esse pensamento – Jane Jacobs (*The Death and Life of Great American Cities: The Failure of Town Planning* - 1961), Robert Venturi (*Complexity and Contradiction in Architecture* – 1966), entre outros. Tais críticas alimentaram, de imediato, propostas de renovação na prática da arquitetura e do urbanismo, enfim dissociados, haja vista a pretensão da publicação de Venturi de se tornar “...o mais importante livro escrito sobre criação e produção de arquitetura desde *Vers une Architecture*, de Le Corbusier, em 1923”.¹² Contudo, no caso brasileiro, em função de peculiaridades do momento político que, por um lado atrasavam a divulgação de novas literaturas importadas e, por outro, criavam laços emocionais com o período “heróico” da AMB, a orfandade conceitual produziu um período de regurgitação de diversos valores oriundos da obra de Corbusier, anacronicamente solicitados em nome de reivindicações políticas que afluíam da repressão do regime militar. A arquitetura de Le Corbusier, outrora motor das transformações no cenário da arquitetura mundial, converteu-se numa camisa de força para a arquitetura brasileira, confinada à re-discussão de questões arquitetônicas superadas, embora politicamente pertinentes, relacionadas com a frustração coletiva pela série de conquistas e transformações sociais interrompidas, para as quais se destinava o projeto da AMB. A transição econômica, do Estado de Bem Estar para o

¹² VENTURI, R. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. XXII. Afirmação feita por Vincent Scully em sua nota à primeira edição, reafirmada na nota à segunda edição.

neoliberalismo, vislumbrada pelo ocidente àquela época, no caso brasileiro foi obscurecida pelo hiato democrático do golpe e da ditadura militar. Enquanto a arquitetura ocidental se re-adaptava à nova ordem econômica, a arquitetura brasileira travava uma luta política pela sobrevivência de princípios anacrônicos.

“Hoje (1966) assistimos, nas obras de muitos arquitetos da nova geração, à hemorragia das pseudo-estruturas. (...) Sublinhadas artificialmente para evidenciar sua presença, deturpadas para figurar mais lógica do que realmente contêm, estas estruturas escondem várias deformações. Sem dúvida são mais agressivas que as anteriores e respondem parcialmente à renovação forçada da linguagem (...). Elas são transformadas em aparato racional irracionalmente empregado”.¹³

Sérgio Ferro, em seu texto “Arquitetura Nova”, relaciona a defasagem entre as demandas e as soluções propostas por sua geração, à interrupção dos avanços sociais do Estado brasileiro no campo da produção de infra-estruturas em larga escala para a garantia generosa de conquistas sociais e direitos civis.

“Os arquitetos novos, preparados nesta tradição cuja preocupação fundamental eram as grandes necessidades coletivas, já desde 60 aproximadamente, no início da atual crise, sentiam o afastamento crescente entre sua formação e expectativas e a estreiteza das tarefas profissionais”.¹⁴

No contexto do Estado de Bem Estar Social, construtor das infra-estruturas de saúde, educação, entre outras, as transformações arquitetônicas, urbanísticas e a organização social propagadas por Corbusier foram requisitadas, amplamente utilizadas e transformadas pela AMB. Com a falência daquele modelo estatal e a lenta transição para um estado liberal, o ensino e a produção da arquitetura erudita brasileira não se alinharam a nenhuma nova panacéia conceitual, gerando um grande vazio freqüentemente preenchido com a nostalgia do glorioso passado recente e com a luta

¹³ FERRO, S. Arquitetura Nova. **Teoria e Prática**. São Paulo, n.1, p. 3-31, ago. 1967.

¹⁴ FERRO, op. cit., p. 5.

pela sobrevivência daquela tradição.

Além de ser um ponto de partida para a configuração plástica da AMB, a arquitetura e os escritos de Corbusier acabaram sendo adotados como uma espécie de manual didático a serviço da *tabula rasa* no ensino da arquitetura modernista*, onde o conhecimento da história da arquitetura era tratado como uma erudição dispensável, uma vez que poderia remeter o arquiteto comprometido com a transformação da sociedade a uma atitude retrógrada de valorização do passado e do *status quo*.

“A arquitetura que obedece ao estatuto funcionalista nasce, por assim dizer, por partenogênese; não da arquitetura existente, que representa a lenta acumulação de experiências produzidas pela humanidade no interior de uma determinada tradição, mas de um processo analítico depurado de todas as contaminações históricas e simbólicas intencionais”.¹⁵

O próprio Lúcio Costa, tido como erudito entre seus pares, sofreu dura crítica quando ousou transpor referências historicistas de sua consciência esclarecida para o Projeto do Plano Piloto de Brasília. Marcelo Roberto, criticando a decisão do júri do Concurso para o Plano Piloto de Brasília, e os conceitos fundamentais do projeto de Lúcio Costa, relata em artigo publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 24 de Março de 1957:

“Não acreditava, e nem acredito que uma capital seja um panteão. (...) Não acredito que o homem (...) vá emocionar-se com a extensão ou coincidências de eixos das avenidas ou com a hierarquia da edificação. Não posso aceitar o conceito do século XIX de “monumentalidade”. Fico com as praças italianas, (...), contra todas as perspectivas, “malls”, “boulevards” e outras “grandiosidades” do “barroco revival”.

* Influência do modelo de ensino difundido pela Bauhaus, baseado em oficinas de aprendizado prático, os ateliês.

¹⁵ PORTOGHESI, P. *Depois da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Edições 70, 1999. p.13.

A linguagem direta e o tom de manifesto dos escritos de Corbusier inundaram o ensino da AMB como alternativa fácil ao aprofundamento nos processos históricos que contextualizam transições paradigmáticas da estética arquitetônica. “O que a gente consumia à época (anos 50 e 60) de forma incrível era Le Corbusier. A gente havia a coleção de suas obras completas. Lia-se, discutia-se, sabia-se de cor trechos inteiros.”¹⁶

“Le Corbusier foi um assunto realmente muito estudado durante minha formação estudantil, nos anos 50’. Praticamente todos os professores só falavam dele, diretamente, ou a partir da grande vitória da arquitetura moderna brasileira. (...) A tal ponto que quando víamos numa revista italiana algo de Gio Ponti, ou de outros arquitetos italianos da época, não se sabia o que era aquilo que produziam, como se fosse outro mundo estético, acerca do qual se tinha uma certa aversão. Ficava-se em dúvida se era ou não bom, porque era diferente, tal era a impregnação corbuseriana na nossa formação. (...) Aliás, o dramático do fascínio por Le Corbusier é que não aprendíamos arquitetura, história da arquitetura, passávamos direto à prática, da maneira tosca como a gente era capaz de pensar. Não me lembro de ter ouvido de nenhum professor nenhuma referência admirativa de nada do passado, na faculdade eram pouquíssimos os arquitetos que chegavam a estudar um pouco mais a própria cultura brasileira. Era tudo muito de leve.”¹⁷

A inércia desse modelo de ensino e produção da arquitetura frente às transformações do contexto nacional e internacional acabou por desencadear uma defasagem evidente e incômoda, motivando posteriores manifestações de ruptura.

Possivelmente a mais clara ruptura tenha sido aquela comandada pelo trio mineiro: Éolo Maia, Jô Vasconcelos e Sylvio de Podestá. Os “inconfidentes mineiros”, ao início da década de 80, re-alinharam-se às transformações da produção e da crítica internacional – ao melhor estilo “antropofágico” – passando a exercitar, em situações e ocasiões diversas, os novos fragmentos teóricos, resultantes das velhas convicções

¹⁶ FAYET, C. M. Profissão: Arquiteto. Em busca de uma definição legal. AU. São Paulo, n. 4, p.42-45, fev. 1986. Fayet é ex-aluno da turma de 1953 da UFRGS.

¹⁷ GUEDES, J. Le Corbusier e a Arquitetura Paulista. **Projeto**. São Paulo, n.102, p.116-118, agosto de 1987. Guedes é ex-aluno da turma de 1954 da FAUUSP.

arquitetônicas, difundidos no ocidente ao final do século XX. Desde as primeiras inflexões historicistas de Louis Kahn (FIG. 01), referenciadas no Hotel Verdes Mares (FIG. 02 - Maia, 1976), passando pela pós-modernidade cenográfica de Michael Graves, experimentada no edifício “Rainha da Sucata” (Maia e Podestá, 1985), até o expressionismo de Frank Gehry, inspirador do Curioso Chalé de Montanha (Podestá, 1992), as mais diversas abordagens alimentaram o inconformismo e a rica produção desta nova vanguarda brasileira.

Tal inconformismo poderia ser fruto direto da opressão acadêmica sofrida por toda a geração de diplomados contemporâneos de Maia (posteriormente também por Vasconcelos e Podestá) no sentido da preservação dos anacrônicos valores corbuserianos, frente às transformações que se sucediam no panorama da produção arquitetônica internacional. Esta postura de resistência acentuava o distanciamento entre o pensamento e o contexto da prática arquitetônica.

Em uma bem-humorada série de desenhos, Maia e Podestá satirizam a influência de Corbusier na arquitetura brasileira e internacional e relacionam uma série de abordagens alternativas elaboradas pelos “aprendizes dissidentes” Botta, Krier, Salmons, Venturi, entre outros, listadas

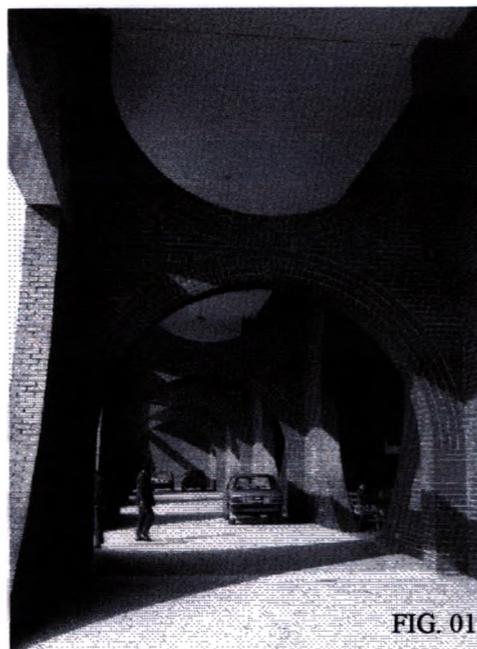


FIG. 01

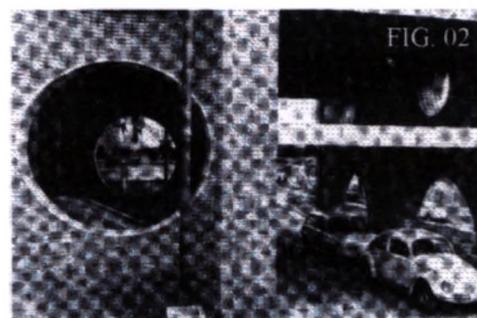


FIG. 02

*La Salle de culture pluri-que dans la maison
jardin parait l'exemple aux générations de
temps modernes. Bonheur de l'esprit et
du culte du corps. Je vois déjà le jeune
opposant brésilien, Oscar Niemeyer, leur
trahir de lancer des clauds contre les
postures post-modernistes de ce fragile
disciple de MIES - le petit Philip.*

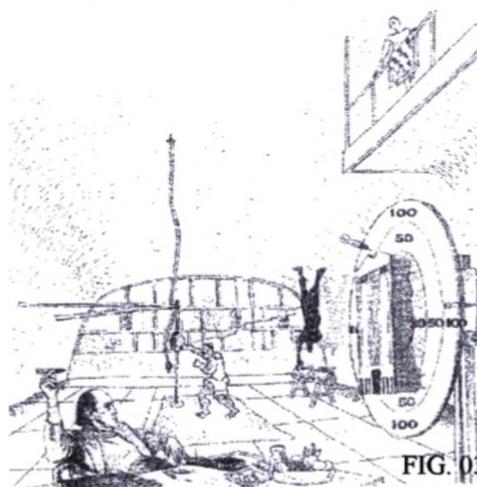


FIG. 03

como enquadramentos menores, sucessores e derivados das pretensões universais das teorias corbuserianas.

Seria a partir do conhecimento e da apropriação desses enquadramentos menores, da estratificação das abordagens e da caracterização regional, que o trio mineiro pautaria sua atuação e abriria caminho para toda uma geração de arquitetos, das mais variadas tendências, comporem o rico cenário da produção mineira no fim do século. A grande novidade proporcionada por

edifícios inusitados, repletos de cores e referências semiológicas de fácil apreensão, alçou Maia à condição de arquiteto *pop*, reaproximando a discussão arquitetônica do âmbito da cultura popular e da realidade social e econômica vigentes nos anos 80.

Evidentemente, em certas instâncias do mercado imobiliário tal aproximação não significou a compreensão, por parte do público, das questões teóricas encerradas nas proposições estéticas, tendo sido a estética consumida superficialmente como um novo produto, em embalagem atraente. Entretanto, os arquitetos cumpriram seu papel de conhecedores, (re-) criadores e divulgadores de uma cultura arquitetônica pertinente e legítima, representativa da realidade local e relacionada com suas fontes eruditas no âmbito internacional.

Toda esta efervescência criativa encontrou terreno fértil no contexto da capital mineira e arredores, onde a valorização do patrimônio histórico local – colonial, barroco e ecletismo - convive com o orgulho do significativo acervo modernista – Pampulha, entre outras realizações JK/Niemeyer – e com um contexto físico imprescindível de natureza exuberante – montanhas e matas. Acrescente-se, a este universo, a presença e a atuação de um poderoso pólo da indústria siderúrgica e seus interesses de difusão do uso do aço na construção civil e estará configurado o cenário propício para um renascimento arquitetônico local, em Minas Gerais, ao final do século.



PANORAMA PÓS-MODERNO INTERNACIONAL – NOVAS INFLUÊNCIAS

No panorama internacional, dos anos 1960 aos 1990, presenciou-se uma significativa transição na produção arquitetônica. Em busca das certezas perdidas do projeto de uma modernidade iluminista, foi produzida uma série de revisões práticas e teóricas que emergiram de instâncias distintas e com caracteres específicos, inerentes àqueles diversos contextos, produzindo acervos significativos das novas abordagens.

No âmbito político-econômico, as importantes experiências coletivas socialistas do século XX sucumbiram à supremacia da individualidade, doravante denominada liberalidade.

No âmbito da arquitetura e do urbanismo, as propostas coletivas de revolução estética e espacial, quando confrontadas com a realidade, rapidamente adquiriam contornos mais específicos que permitiam sua integração ao *status quo* e a consciência da impotência sobreveio em atitudes distintas.

O grupo inglês Archigram, os Metabolistas japoneses e o italiano Superstudio exacerbaram os conceitos modernistas relacionados ao mecanicismo à exaustão, concebendo edifícios e cidades como máquinas cada vez mais complexas destinadas a tomarem-se alternativas não mais à cidade industrial dos séculos XVIII e XIX, mas à megalópole poli-nucleada integrada e em última instância, à aniquilação das cidades pelo holocausto nuclear. Conforme relaciona Frampton¹⁸, os projetos *Walking City*, de Ron Herron em 1964 e a cúpula geodésica sobre o centro de *Manhattan*, de Buckminster Fuller em 1962, poderiam servir como soluções ou abrigos diante de uma realidade apocalíptica, negando não só a cidade tradicional, como as possibilidades oferecidas pelo ambiente natural e a própria noção de um estado de

¹⁸ FRAMPTON, K. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 343.

direito internacional. A exaustão da abordagem mecanicista, idosa e ainda imatura, como finalidade e possibilidade prática, acabaria por reduzi-la ao fetiche de uma modernidade coletivamente inatingível.

A condição de possibilidade de uma atuação efetiva dessas vanguardas dos anos 60 parecia tornar-se remota a ponto de Manfredo Tafuri sugerir que:

“O objetivo da vanguarda de nossos dias consiste em legitimar a si própria através dos meios de comunicação ou em redimir sua culpa executando isoladamente o rito do exorcismo criativo”.¹⁹

A nova cidade, palco da nova arquitetura e da nova sociedade como ideal coletivo, ali reconhecia suas limitações e abraçava o holocausto como alternativa para a implantação de simulacros mórbidos de seus conceitos originais. Travestidas as “cidades jardim” nas bolhas de Fuller e as “casas máquinas” sobre pilotis nas *Walking Cities* sobre “tecnópodes”, testemunhamos a transfiguração em pesadelos tecnológicos dos mais caros sonhos de transformação da modernidade.

Outra atitude significativa foi a de internalização, onde os pressupostos da modernidade passaram a ser recriados dentro de exteriores lacônicos, que negavam a relação impossível entre a obra individual e entorno urbano desfigurado das metrópoles. Não se tratava de relacionar-se com o contexto, mas de criar um micro contexto, edifícios dentro de edifícios. A “Nova Onda”²⁰ japonesa de Arata Isozaki, Tadao Ando e Toyo Ito, expressou esse sentimento numa série de casas, segundo Frampton, “formais e introspectivas”. Mas também podemos relatar outros casos de introspecção, individualidade e re-criação de contexto como nos pátios internos, formais mas exuberantes, de Luís Barragán no México, ou ainda as vilas suburbanas de Botta, herméticas diante até da natureza exuberante do Ticino, para a qual abrem

¹⁹ TAFURI, M, “Design and Technological Utopia”, in *Italy: The New Domestic Landscape*, org. E. Ambasz (1972), 388-404 apud FRAMPTON, KENNETH. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 342.

²⁰ FRAMPTON, op. cit., p.346.

apenas fendas cuidadosas e enquadramentos contidos. Cada uma dessas obras responde por uma postura crítica em relação à realidade e, em cada uma delas emerge um caráter regional que se expressa como a consequência positiva da individualização.

Contrapondo-se frontalmente ao projeto de transformação da modernidade, houve ainda a atitude de aceitação e posterior glorificação da realidade “inculta e bela”, tal como ela foi apresentada por Robert Venturi em *Complexity and Contradiction in Architecture* e *Learning from Las Vegas*, ocasiões onde o gosto popular, as contradições, o cotidiano, a semiologia e o historicismo foram incorporados como dados relevantes de uma produção que não pretendia transformar, mas se integrar à realidade, desvendando instâncias que haviam sido, até então, excluídas do saber arquitetônico como ruídos indesejáveis.

De uma forma ou de outra, por negação ou por assimilação, a realidade sensível prevaleceu e tornou-se impreterível, narrativas menores se sobrepuseram à metanarrativa modernista e suas pretensões universalizantes de representação de uma realidade organizada e previsível. Doravante não seria mais possível se referir a um determinado projeto de modernidade, não se projetaria mais um futuro eidético, científico, simplesmente o presente seria gerenciado e, ao sabor das vicissitudes históricas, econômicas e culturais, o futuro se construiria por si próprio.

Ao fim e ao cabo pode-se dizer que a cultura, no século XX, acabou reagindo à tentativa de assassinato perpetrada pela ciência travestida de síntese científico-cultural, oriunda em última instância do pensamento iluminista.

“A ciência aparece (...) como um corpo estranho no interior da cultura, um corpo cujo crescimento canceroso ameaça destruir o conjunto da vida cultural; a questão, de vida ou de morte, é de dominar a ciência, de lhe dominar o desenvolvimento, ou de se deixar subjugar, aniquilar por ela. Em cerca de cento e

* Em seu soneto “Língua Portuguesa”, Olavo Bilac utiliza esta expressão para evidenciar a interferência laica, assumida como inevitável, nas transformações da linguagem erudita.

cinquenta anos, de fonte de inspiração, a ciência se transformou em ameaça”.²¹

Não há como garantir que a soma das vicissitudes culturais, históricas ou econômicas resulte em benefício à arte ou a arquitetura, mas certamente não há como negar sua autenticidade e pertinência, ao contrário da condição de alienação a que a exacerbação cientificista houvera conduzido o pensamento arquitetônico e urbanístico modernista até os anos 60.

O equilíbrio entre as diversas instâncias que compõem o saber e o fazer arquitetônico é alterado por contingências do ambiente onde a arquitetura se desenvolve e a percepção histórica destes processos é a garantia da pertinência dos conceitos sobre os quais uma determinada produção pode se apoiar. Embora se possa ter a intenção de transformação, pouca transformação a arquitetura poderá operar no conjunto do espaço social, uma vez que se trata de uma fatia do processo de produção desses espaços, submetida a instâncias externas ao seu domínio.

“Na época em que os pioneiros da arquitetura moderna eram jovens, eles pensavam como William Morris, para quem a arquitetura deveria ser uma “arte do povo para o povo”. Queriam construir moradias adaptadas às necessidades humanas, erguer uma *Cité Radieuse*. Mas eles não tinham contato com os instintos comerciais da burguesia, que não perdeu tempo em usurpar suas teorias e colocá-las a seu serviço para ganhar dinheiro. Rapidamente utilidade tornou-se sinônimo de lucro. A moradia racional foi transformada em moradia mínima, a *Cité Radieuse* num conglomerado urbano, e a austeridade de linha em pobreza de forma.”²²

As pretensões de transformação social da arquitetura moderna acabaram sendo manipuladas e convertidas em instrumentos de manutenção do *status quo*, sua proposta de cultura universal teria sido corrompida pela cultura de massas, mas no

²¹ PRIGOGINE, I. e STENGERS, I. **A Nova Aliança: Metamorfose da Ciência**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991. p. 219.

²² SCHNAIDT, C, “Architectural and Political Commitment”, *Ulm*, 19/20, agosto de 1967, 30-32 apud FRAMPTON, KENNETH. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 349.

contexto da massificação, a despolarização do pensamento cientificista permitiu a emergência das circunstâncias históricas e culturais e os próprios canais de difusão da cultura de massas acabaram possibilitando a divulgação, em âmbito global, desses valores regionais. Pode-se concluir que as culturas locais se valeram dos próprios meios de divulgação a serviço da massificação cultural e puderam contribuir para a construção de uma consciência plural, conforme sugere Milton Santos:

“As condições atuais permitem igualmente antever uma reconversão da mídia sob a pressão das situações locais (produção, consumo, cultura). A mídia trabalha com o que ela própria transforma em objeto de mercado, isto é, as pessoas. Como em nenhum lugar as comunidades são formadas por pessoas homogêneas, a mídia deve levar isso em conta. Neste caso, deixará de representar o senso comum imposto pelo pensamento único.”²³

Com a riqueza das variadas instâncias culturais locais re-instauradas, a perspectiva histórica descortinada e a presença de poderosos canais de comunicação integradores, o fim do século XX acabou se tornando algo maior do que o pretendido palco para o triunfo definitivo da modernidade iluminista. A pluralidade e a simultaneidade das diversas perspectivas, as quais tivemos acesso, não permitiriam mais um relato sintético nem evolutivo e tampouco último. Estava adiado, portanto, o fim da história. A história, o vernáculo, a expressão tecnológica, as vanguardas artísticas e culturais mais diversificadas tornaram-se componentes simultâneos das manifestações arquitetônicas nesse fim de século.

Como alternativa à estratificação da história, à manipulação da cronologia em busca da validação de teses evolutivas e estetizantes, será proposta aqui uma perspectiva cíclica, na qual um recorte cronológico, territorial e cultural será submetido às fontes históricas e às circunstâncias objetivas e subjetivas que o compõem, estabelecendo suas ligações com seus antecedentes, suas motivações

²³ SANTOS, M. *Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 167.

práticas e teóricas e seu contexto físico e social. Como alternativa à circunscrição dos projetos analisados nos limites de um certo âmbito teórico pré-estabelecido, será proposta a identificação de características recorrentes, percebidas posteriormente à análise dos projetos. Essas características componentes, infinitas, indefinidas *a priori* e não excludentes entre si, representam a ligação desses objetos aos diversos âmbitos teóricos que compõem a cena contemporânea e permitem conhecer, sem inferências, a natureza das opções estéticas recorrentes no universo analisado. Conforme foi permitido demonstrar com tal procedimento, certas matrizes estéticas da história da arquitetura, encontram-se disponíveis e reaparecem ciclicamente, motivadas e transformadas pelos contextos tecnológico, social, econômico e cultural vigentes num determinado tempo e local. Outras inúmeras matrizes estéticas podem ser geradas e identificadas na produção local e, através de sua difusão, contribuir para a ampliação do repertório global.

PANORAMA LOCAL

A PARTIR DO RACIONALISMO ABSTRATO

Em meados do século XIX, Viollet-Le-Duc propôs um sistema arquitetônico onde eram enfatizados a clareza construtiva e o atendimento estrito do programa²⁴. A ornamentação fora relegada ao âmbito de variável secundária. Baseado na tríade vitruviana – *firmitas, utilitas e venustas* – Le-Duc abraçara as instâncias objetivas da proposta vitruviana como causas principais de um Racionalismo Estrutural, reafirmando seu alinhamento com o *cogito* cartesiano. Paralelamente, ao flexibilizar a parcela subjetiva de sua fundamentação, ele permitiu a apropriação de sua teoria arquitetônica mediante diversas abordagens. De Horta a Perret, passando por Berlage e Gaudi, vários arquitetos expressaram veementemente suas subjetividades, relacionadas aos regionalismos ou convicções pessoais, em sistemas ornamentais específicos, sempre sob a égide do Racionalismo Estrutural.

No entanto, certos impasses persistiram, pelo menos até a primeira guerra mundial, como ocorreu no ambiente do *Deutsche Werkbund*, quando Hermann Muthesius e Henry Van de Velde ainda divergiam, respectivamente, sobre os conceitos de tipificação e individualidade – objetos-tipo produzidos mecanicamente e objetos artesanais manufaturados. A forma industrial, mecanizada e científica proposta por Muthesius, prestigiada por Walter Gropius e Peter Behrens, ainda não satisfazia o viés artístico proveniente da atuação criativa do artesão conforme preconizava Henry Van de Velde. A raiz desse impasse era a natureza antigeométrica e individualista* das

²⁴ VIOLLET-LE-DUC, EUGENE, *Entretiens sur l'architecture*, 1863-72 apud FRAMPTON, KENNETH. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 69.

* Como por exemplo, elementos oriundos da influência do grupo *Les Vingti*, baseados na linearidade e em gestos voluntariosos, livres e curvilíneos.

referências plásticas de Van de Velde, incompatíveis com a produção industrial.

A racionalidade construtiva só viria a encontrar sua correspondente racionalidade plástica à altura do primeiro pós-guerra, quando a síntese entre ciência, indústria e arte pôde ser concluída graças ao advento de uma arte puramente abstrata. A essa altura, o suprematismo de Malevich, Lissitzky, o neoplasticismo de Mondrian e Van der Leek já caracterizavam um avançado grau de abstração e geometrização, possibilitando integrar seus princípios artísticos de composição, equilíbrio e expressão à lógica construtiva industrial do aço e do concreto armado. De maneira análoga, a possibilidade de composições assimétricas com formas e tamanhos variados adaptava-se com perfeição ao atendimento dos programas arquitetônicos e sua expressão clara na forma edificada.

A adoção de uma estética abstrata e geométrica como referência artística para a arquitetura viria a se contemporizar com os condicionantes tecnológicos e funcionais na constituição de um racionalismo pleno, onde as expressões de *firmitas*, *utilitas* e *venustas* estariam equilibradas e coerentes, reunidas no substrato da racionalidade cartesiana. Esta é a grande conquista da arquitetura da Era Industrial, a síntese conceitual concluída no século XX, legada à história e que se tornou a base das críticas e desenvolvimentos do final do século.

O Racionalismo Abstrato, conforme será referido a partir daqui, permeia a produção pós-modernista, seja universalizando as referências tipológicas na obra de Aldo Rossi ou fornecendo parâmetros geométricos para o expressionismo de Peter Eisenman. Enquanto as colunas e os capitéis de Rossi fundem o universo das ordens históricas numa única ordem prismática, a gênese geométrica das superfícies complexas de Eisenman, processadas por meio digital, transformam o gesto livre e individualista em movimento matemático, construtivo e tão industrializável quanto os mais puros prismas “miesianos”.

No âmbito dessa racionalidade, evidenciaram-se os regionalismos, de Aalto a Niemeyer, a complexidade e contradição de Venturi com seus nuances vernáculos e

historicistas. Reiterando o compromisso com a técnica, desenvolveu-se o *high tech* de Piano, Rogers, Foster e toda uma gama de expressões arquitetônicas que se manifestaram na arquitetura brasileira através das portas abertas pela produção dos “inconfidentes mineiros”: Éolo, Jô e Sylvio, informalmente citados, como certamente prefeririam. Atuando à margem da polarização exercida pelo dogmatismo modernista nos anos 70, os *partisans* da pluralidade promoveram um re-alinhamento de sua produção com as principais temáticas da arquitetura mundial, numa agenda variada, compreendendo inclusive a regionalização.

Além da produção do trio pioneiro, foram analisados um total de setenta e cinco projetos, de diversos arquitetos mineiros, publicados nos periódicos AU, Projeto, AP e Pampulha, entre 1979 e 2004. Estes projetos foram registrados em fichas independentes, permitindo o exercício de diversos cortes analíticos. As tentativas de abordagem deste universo de projetos testaram sua organização mediante vários critérios como autoria, cronologia, programa, sistema construtivo e localização. Todas essas modalidades frustraram a construção de uma abordagem geral conclusiva.

Quando a amostra foi submetida a uma seleção por similaridade sintática, surgiu uma série reduzida de variações ligadas às principais temáticas da historiografia contemporânea. No entanto, as características sintáticas, claramente definíveis entre si e vinculadas a antecedentes históricos significativos, em vários casos se sobrepunham num mesmo projeto, dificultando o estabelecimento de vertentes unívocas. A abordagem definitiva emergiu destas circunstâncias, na forma de uma série de “características componentes” daquele rico panorama. Cada componente, devidamente conceituada, foi exemplificada num grupo de projetos menor e suficientemente representativo das suas características sintáticas típicas. Certos projetos se prestaram à elucidação de mais de uma componente, estes representam as sobreposições, possíveis, enriquecedoras e esclarecedoras do panorama local. Dezesesseis projetos serão definitivamente apresentados como representantes das cinco componentes conceituais identificadas.

A COMPONENTE HISTORICISTA

Uma das primeiras expressões da pós-modernidade arquitetônica constituiu-se da re-valorização da história e das formas historicamente constituídas. Nada poderia ser mais antimoderno do que a retomada do historicismo, grande vilão da modernidade exaustivamente combatido e superado, no âmbito da gestão moderna da historiografia, pela expressão do progresso transcendente, definitivo e inexorável. Desta maneira, num primeiro momento, a reação antimoderna não poderia ser mais simples e direta. A pós-modernidade, por volta dos anos 70, nasce como uma antinomia do moderno. Nela, o figurativismo sucede a abstração, os questionamentos históricos sucedem as soluções científicas, a complexidade sucede a síntese e o único sucessor possível do progresso parecia ser o retrocesso. Pois em arquitetura e urbanismo, a pós-modernidade debutou com uma onda de projetos que resgatavam a rua tradicional, a ornamentação aposta e as tipologias históricas.

Esta componente historicista, na segunda metade do século, trata da citação de elementos arquitetônicos ou de gêneros tipológicos históricos em circunstâncias programáticas e/ou tecnológicas diversas daquelas onde tais elementos foram originalmente concebidos. A motivação não é um saudosismo passadista, mas a iconoclastia da modernidade; não se trata, de um revivalismo, não existe a polarização das referências numa fonte tida como ideal. O que acontece é um reenquadramento semântico na citação: os elementos são resgatados com seus valores e significados originais realçados ou transformados pelo novo contexto. Seja sob a forma de “redesenho tipológico”²⁵, paródia ou pastiche, de fato não existem mais as condições

²⁵ MARTÍNEZ, A. C. **Ensaio Sobre o Projeto**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000. p. 110. Este autor distingue duas atitudes distintas na projeção: “*desenvolver um tipo*, isto é, projetar um edifício pertencente a uma classe reconhecível de edifícios existentes, com um referencial preciso (...) ou, então, *compor*

objetivas e subjetivas para uma reedição autêntica do objeto citado. Neste caso, as incompatibilidades tecnológicas e do modo de produção são indícios da defasagem conceitual incontornável de se construir, por exemplo, um templo grego ao final do século XX. O culto àqueles deuses, aquela sociedade e sua respectiva visão de mundo não existem mais, esgotaram-se as motivações originais para a edificação do templo.

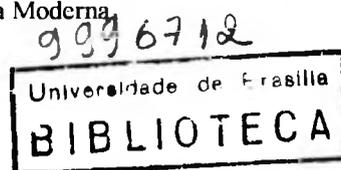
No entanto, além de seu sentido original, a imagem do templo ou de suas ruínas assume outros significados quando reeditada em outro contexto, seja para os milhares de turistas que o associam a lembranças particulares, ou mesmo para o próprio povo grego, que nutre por aquele cenário um apego profundamente especial e, ao mesmo tempo, essencialmente diferente do sentimento original em relação ao templo enquanto tal. A citação da imagem do templo grego em circunstâncias contemporâneas situa-se no âmbito destes novos significados e suas relações com um novo contexto.

O retorno ao redesenho tipológico revela uma crise criativa previsível nas fontes de novas soluções significativas para temas tradicionais e ademais, questiona a capacidade de sobrevivência da condição de vanguarda infundável que a arquitetura moderna abraçara. Fundamentar-se em tipos pré-existentes aproveitando sua significância e seu desenvolvimento inerentes, reinscrevendo este tipo a novas circunstâncias, havia sido um caminho seguro ao longo de toda a história pregressa da arquitetura antes da ruptura moderna. O retorno desta alternativa nos processos de projeção pós-modernos significa uma possibilidade de enriquecimento e de um reatamento histórico importante.

Já a paródia e o pastiche podem ser subjacentes ao redesenho tipológico e são marcas registradas da pós-modernidade.

“Ambas atitudes consistem de uma mímica de outros estilos e em particular

um partido, que dará origem idealmente a um edifício único”. Este segundo processo em estado puro, segundo Martínez, caracteriza o conceito de projeção predominante na Arquitetura Moderna.



dos maneirismos típicos de outros estilos (...) O pastiche, no entanto, é uma prática neutra desta mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem seu impulso satírico”.²⁶

A crítica da modernidade foi, em muitas instâncias, a mola mestra da pós-modernidade e, nestas circunstâncias, a recorrência a certos elementos arquitetônicos não se dava por sua necessidade prática, mas pela provocação que emergia da presença daquelas citações fora de contexto.

“...O impulso é muito mais cenográfico do que tectônico, de modo que não só existe uma total ruptura entre substância interna e forma externa, como a própria forma repudia sua origem construtiva...”.²⁷

A opção pela citação não é lógica, mas alegórica e assim, perfis ociosos de aço podem aludir arquivadas maciças de pedra, podem parecer mais pesados do que realmente são e vencer vão menores do que poderiam. Só não deixam de expressar toda a contradição que se pretende em reconstruir aqui e agora uma imagem do passado como se fosse um antídoto à ortodoxia a-histórica do funcionalismo. Em tais circunstâncias, as citações acabavam adquirindo um caráter de crônica de arquitetura, um enfrentamento direto dos dogmas funcionalistas postos em causa. Em várias obras neste contexto pós-moderno, não se pode compreender a lógica do emprego de determinados elementos sem a percepção do ambiente de crítica e de libertação que os circunscreve.

Além da iconoclastia, o recurso a referências passadistas teve o mérito de permitir uma reaproximação da arquitetura e do urbanismo com a realidade pré-existente. Intervenções urbanas e edifícios novos puderam, em diversas ocasiões, considerar elementos pré-existentes como dados efetivos de projeto e não apenas como interferências indesejáveis na criação de um novo mundo ideal, transcendente e inexorável. A possibilidade de reeditar o passado trouxe consigo a necessidade de se

²⁶ JAMESON, F. Posmodernismo y sociedad de consumo. In: Foster, Hal. org. **La Posmodernidad**. Barcelona: Kairós. 1985. p. 168-169.

²⁷ FRAMPTON, op. cit., p. 372

conhecer o passado e, por sua vez, a possibilidade de um presente que não é feito apenas de desejos, mas também da acumulação e utilização das experiências passadas.

“...a idéia de tipo era um modo de manter um vínculo racional com a história. Sendo reconhecível, o tipo poderia ser quantificado ou pelo menos circunstanciado, como um enunciado lógico que se antepõe à forma e a constitui, podendo assim se transformar num eficaz instrumento de projeto”.²⁸

Produção local

A sugestão inicial para o projeto da residência Rogério Franco, em Lagoa Santa, MG, 1981, do arquiteto Sylvio de Podestá, parece ter se originado da imagem de um transepto coroado por uma cúpula, solução que permitiria agregar acessos ou prolongamentos na direção dos quatro quadrantes da projeção circular do coroamento. Posteriormente, as quatro arcadas que suportariam a cúpula e seus quatro pilares seriam abandonados, sendo a função de suporte da cúpula absorvida por paredes estruturais circulares, preservando os elementos agregados nos quatro quadrantes e, graças à configuração circular do perímetro, permitindo uma abertura a mais. Em planta, preservou-se a idéia de um círculo maior no cruzamento de dois eixos. Um eixo longitudinal, ao longo da seqüência de dois círculos menores e um quadrado. O outro eixo, transversal, tem em suas

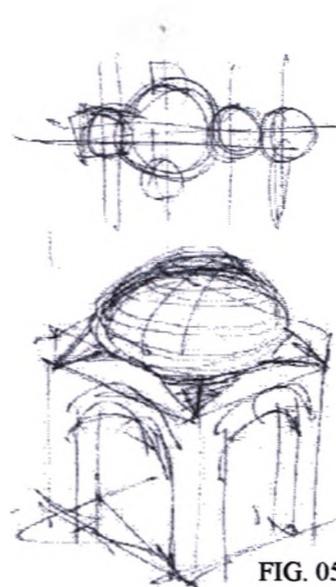


FIG. 05

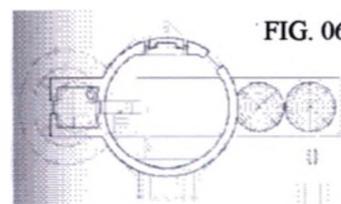


FIG. 06

²⁸ SPADONI, F. A estranha linguagem: o trabalho de Aldo Rossi. **Projeto**. São Paulo. n. 217, p. 109, fev. 1998.

extremidades o acesso principal e uma lareira. Esta pequena residência aparentemente surgida de uma transposição direta de um elemento histórico universal, a cúpula de alvenaria, mais especificamente remonta às experiências anteriores dos arquitetos Éolo Maia e Sylvio de Podestá com soluções para edificações rurais baseadas em cúpulas autoportantes de tijolos, relacionadas ao saber vernáculo da construção de fornos nas olarias locais. Estas experiências levaram-os a desenvolver vários projetos baseados num repertório específico de cúpulas, arcadas e pórticos em tijolos.

Na residência Rogério Franco, a abordagem tipológica funde o caráter tectônico das cúpulas em alvenaria com uma disposição espacial típica das igrejas barrocas mineiras. Em planta, o *croqui* inicial se aproxima da sucessão de elementos circulares característica da planta da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Negros, em Ouro Preto e a certa altura do desenvolvimento dos desenhos é sugerido um coroamento cônico na cúpula maior, à moda de certos coroamentos de torres barrocas mineiras. A imagem resultante, no *croqui* do arquiteto é um indicador do processo descrito por Aldo Rossi.

“...a idéia de tipo era um modo de manter um vínculo racional com a história. Sendo reconhecível, o tipo poderia ser (...) circunstanciado, como um enunciado lógico que se antepõe à forma e a constitui...”²⁹

O tipo sugerido por Podestá constitui, antes do próprio projeto da residência, uma imagem legitimada historicamente inclusive no imaginário leigo de seu proprietário. Seja oriunda do renascimento italiano ou do barroco mineiro, a validade da forma, neste caso, antecede a completa resolução do programa e empresta a este programa um caráter peculiar que se redefinirá na conclusão dos arranjos específicos que o arquiteto venha a realizar nesta nova edição do arquétipo. A imagem elegante da igreja de tijolos antecede à da casa e abre caminho para debates contemporâneos que remetem a temas como a sacralização do cotidiano, a solidez construtiva, enfim, a

²⁹ SPADONI, op. cit., p. 110

uma série de variações semânticas que, em último caso, corresponderia ao encanto pitoresco de residir em uma capela rural.

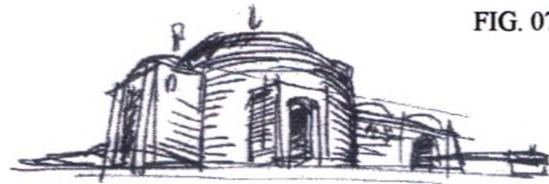


FIG. 07

Ainda em 1981, Podestá e Maia projetam em Canal de São Simão, MG, a residência Eduardo e Ângela, baseados num amplo telhado colonial de quatro águas. O tipo sugerido é a casa grande colonial, com seu telhado português e amplos beirais, mas a criatividade das transformações extrapola o saudosismo e propõe um programa contemporâneo com rica espacialidade. A planta é simétrica, assinalada por um eixo transversal que gera uma sala de estar

quadrada e rotacionada quarenta e cinco graus, com pé-direito duplo ao centro, tendo no pavimento superior uma circulação

periférica que leva a dois setores retangulares de quartos, um de cada lado da sala de estar.

Sob um destes setores de quartos, o setor de serviços e, do lado oposto, sob o outro conjunto de quartos, uma garagem coberta. A sala configura um prisma aproximadamente

cúbico envidraçado e rotacionado em relação à orientação dominante do conjunto, ladeado por volumes opacos, com aberturas comedidas, que abrigam os dois conjuntos de serviços no térreo e quartos no pavimento superior.

Marcando o eixo transversal que passa pelo centro da sala, um outro prisma, com vitrais coloridos e coberto por um telhado de duas águas, corta a composição e sua cobertura intersecciona o telhado maior. Toda a estrutura dos telhados é aparente e composta por treliças de madeira sendo que, nos quatro vértices da projeção retangular

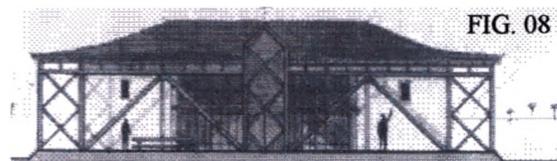


FIG. 08

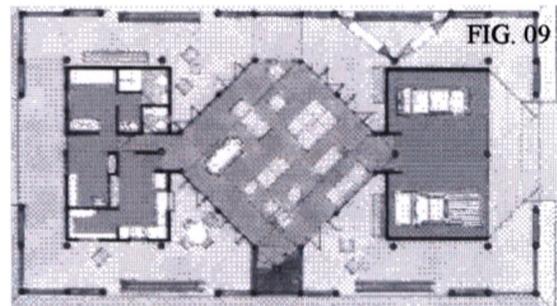


FIG. 09

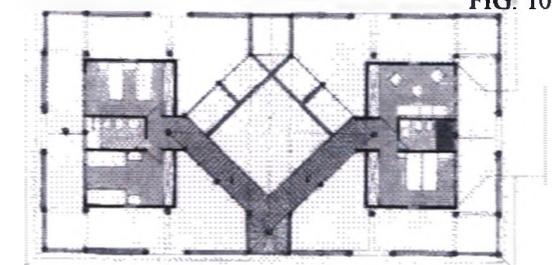
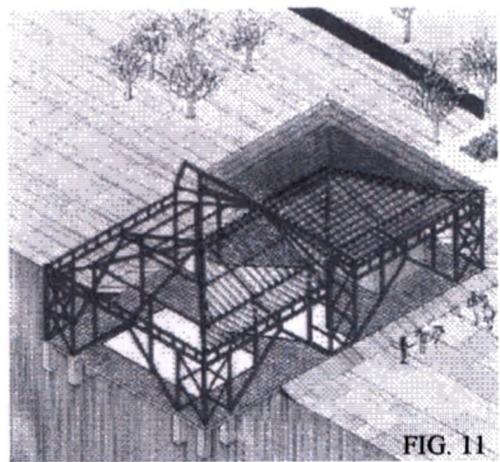


FIG. 10

do telhado e nos pontos médios de seus lados maiores, configuram-se torres de quatro pilares contraventadas. O prisma envidraçado colorido nada mais é do que o fechamento das torres centrais e seu prolongamento vertical até que a seqüência de peças diagonais seja interrompida em triângulo, configurando a base do telhado de duas águas que intercepta o telhado maior. As



estruturas aparentes destas seis torres avançam em relação aos volumes de alvenaria formando, ao redor de toda a casa, uma ampla varanda. O telhado colonial e a varanda são componentes do tipo original, de onde ainda se pode resgatar a estrutura de madeira e os fechamentos em alvenaria, mas o programa, sua disposição espacial, a volumetria configurada pelas alvenarias e pelo núcleo envidraçado subvertem o tipo e reinscrevem o projeto em circunstâncias contemporâneas à sua construção e utilização. Estas alterações são indispensáveis ao bom desempenho da arquitetura como finalidade prática e o redesenho tipológico, por outro lado, garante a pertinência histórica e o reconhecimento do conjunto como uma imagem recorrente da habitação rural tradicional daquela região.

Já na direção de um contexto urbano tradicional e histórico temos a residência arquiépiscopal em Mariana, MG, 1982, projeto de Éolo maia, Jô Vasconcelos e Sylvio de Podestá, imersa no casario colonial, situada numa praça em um terreno de esquina. A

partir desta esquina um pilar metálico, em aço patinado, vem substituir, com propriedade, os esteios de braúna,



tradicionalmente utilizados como estrutura e arremate dos cantos, nas construções coloniais. Este esteio metálico faz seu papel de arremate, estrutura e prossegue, horizontalmente, criando molduras para as alvenarias, estas recortadas à moda antiga por aberturas verticais, em seu ritmo peculiar. Ao mesmo tempo, a moldura metálica cria uma zona de transição sombreada entre as alvenarias e o beiral do telhado colonial, num detalhamento misto de aço, madeira e cerâmica, dos mais apropriados para um excelente redesenho tipológico. O detalhamento revela-se sintético plasticamente e eficaz construtivamente, na medida em que salienta elementos relevantes e não se deixa levar por maneirismos ornamentais, mas,



FIG. 13

por outro lado, estabelece os indispensáveis beirais, pingadeiras e arremates, de maneira análoga à simplicidade e eficiência da construção colonial. Assim compõem-se as fachadas que se apresentam à praça e à rua lateral, em sintonia com a escala urbana local e ratificando a percepção dos quarteirões maciços junto ao alinhamento das calçadas, que definem o cenário urbano histórico de Mariana.

Internamente, a planta simétrica define um pátio central, configurado por uma colunata em pedra-sabão, onde se situa uma capela com cobertura em aço e vidro.

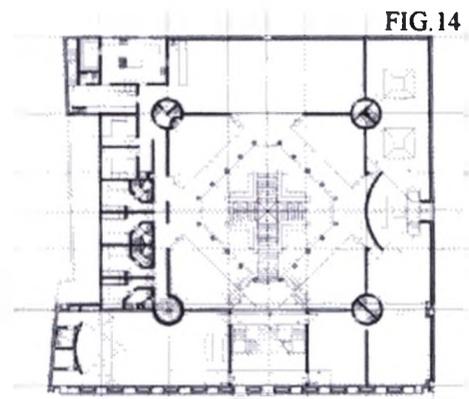


FIG. 14

A ambientação da capela lembra, casualmente, a *Glasarchitektur* germânica, expressa no Pavilhão de Vidro de Bruno Taut, para a Exposição Werkbund, em 1914, com uma espacialidade inusitada que assim persiste por toda a casa, numa profusão de cores e formas intensas, pisos xadrez, paredes em

cores quentes, madeira, aço e mais vidro, com luminosidade e vivacidade vertiginosa, de modo geral, não condizente com o recato de seus ocupantes. Tamanha eloquência sensorial encontra suas razões na iconoclastia da modernidade e estabelece um contraponto aos interiores assépticos, brancos e cinzas, e aos exteriores lacônicos, reservados à racionalidade.

Em 1983, na residência Hélio e Joana (FIG. 15), em Ipatinga, MG, Maia e Podestá sobrepõem duas referências díspares, num conjunto integrado. A parte frontal,

a que se poderia atribuir o caráter de frontão, está ligada, por intermédio da residência Vanna Venturi, (FIG. 16 - Filadélfia, arquiteto Robert Venturi, 1961) às reminiscências da escola de Chicago, mais precisamente a uma tradição de casas com frontão bipartido em duas águas e um arco abatido marcando o acesso. Solução recorrente na obra de Sullivan, herdada por Wright e re-

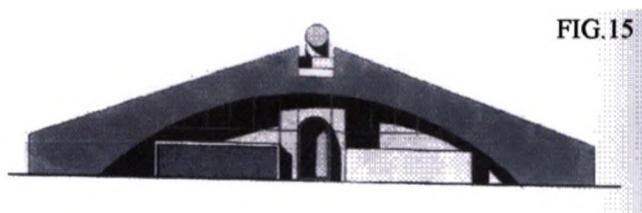


FIG.15



FIG.16

editada por Venturi, que acrescenta a este dispositivo um jogo de equilíbrio simétrico, distribuindo diferentemente cinco aberturas quadradas de cada lado do frontão. Maia e Podestá, enamorados com a fachada-ícone da pós-modernidade americana, analogamente, jogam com dois volumes prismáticos, um cheio e outro vazio e acrescentam uma galeria abobadada em tijolo aparente, que exerce a dupla função de acesso principal e de elemento de articulação do frontão com a porção posterior da residência.

Na parte detrás, o recorrente planta quadrada, rotacionada quarenta e cinco graus, articula-se a um elemento triangular, que se acopla ao frontão como se fosse um

rebatimento de sua fachada em planta baixa, por meio da galeria abobadada. O quadrado rotacionado é constituído por quatro quadrados menores, três destes encimados pelas também recorrentes abóbadas autoportantes, aquelas oriundas do vernáculo das olarias. Essas duas

partes, frontal e posterior, correspondem respectivamente à zona de serviço e aos dormitórios. Na porção triangular intermediária situa-se a zona de estar.

Da composição destes dois tipos vemos nascer um terceiro, celebrado pelo *promenade* ao longo da galeria interna rumo aos quartos, na porção posterior da casa. Ao longo deste trajeto, experimentam-se diferentes escalas, correspondentes aos diversos tipos, nas gradações entre espaços essencialmente públicos ou privados. O frontão estabelece o resguardo e a distinção necessária à escala urbana, além da amplitude e alturas maiores à zona social. Paralelamente, o conjunto de pequenos quadrados, coroados por abóbadas em tijolo, garante intimidade e introspecção à zona íntima.

Reafirmando a influência do pós-modernismo norte-americano, Podestá e Maia projetam o Centro de Apoio ao Turismo Tancredo Neves (FIG. 18), em 1985, na Praça da Liberdade, o coração da capital mineira,

que viria a ser popularmente conhecido como “Rainha da Sucata”. Uma das referências perceptíveis aparece nas duas fachadas voltadas para a praça, compostas por planos recortados com um apelo cenográfico, à maneira das fachadas do Edifício Portland, de Michael Graves, Oregon, 1979 (FIG. 19).

Situado num entorno complexo - a Praça da

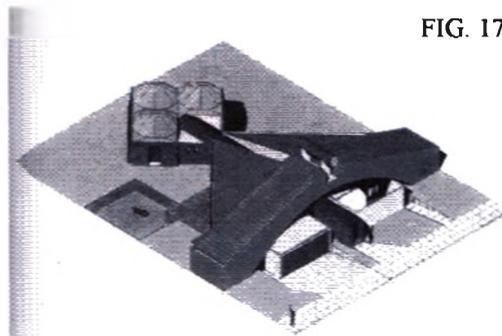


FIG. 17



FIG. 18

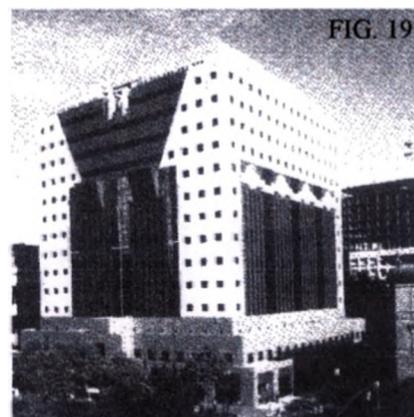


FIG. 19

Liberdade reúne um acervo eclético e edifícios modernistas - o novo edifício de Podestá e Maia busca reafirmar a escala e a

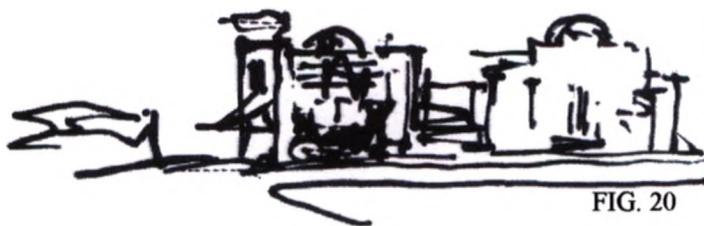


FIG. 20

imagem do conjunto eclético, parodiando as fachadas simétricas, com marcações de embasamentos e um coroamento alusivo ao correspondente vizinho, incluindo seu relógio central. Muito embora, a variedade do arranjo de cores e materiais faça o conjunto eclético parecer inesperadamente sóbrio.

A fachada posterior à praça, voltada para a avenida Bias Fortes, destaca-se pela intensa utilização de aço patinado e compõe, volumetricamente, um grande prisma retangular alinhado a um dos lados do lote triangular. As outras duas fachadas, compostas pelos painéis recortados à Graves, alinham-se aos outros dois lados do triângulo e se encontram num grande cilindro amarelo, situado num dos vértices do terreno. Outros cilindros menores, azuis, situados nas fachadas adjacentes ao cilindro amarelo, sugerem pilares recuados em relação ao painel de fachada, que passa por sobre eles. Tais painéis de fachada definem, por meio do escalonamento dos recortes, sugestões de capitéis planejados, num jogo de ambigüidades plásticas muito distante da expressão de uma autenticidade construtiva.

Reforçando o caráter cenográfico, um renque de palmeiras de aço inox (FIG. 21), alusivo às naturais da praça e ao projeto de Hans Hollein,

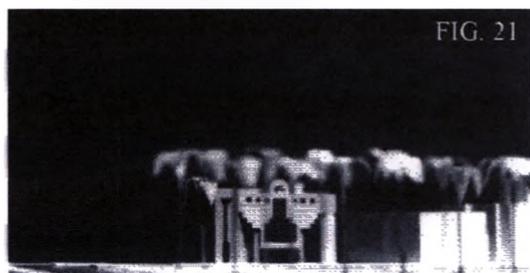


FIG. 21

em 1976, para uma agência de viagens em Viena (FIG. 22), não chegou a ser instalado.

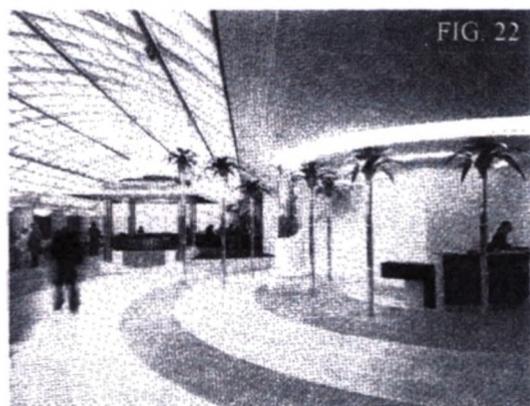


FIG. 22

Internamente o espaço resulta numa colagem de ambientações intensas e muito variadas com sugestões historicistas de arcos, pórticos, colunatas, passadiços elevados, pés-direitos diversos, desníveis, retomando uma

vitalidade alegórica de experiências espaciais como aquela sugerida na residência arquiépiscopal de Mariana.

O conjunto das relações propostas com o entorno pré-existente, o anfiteatro aberto, a fachada, a escala e os diversos elementos episódicos, estabelece vínculos com o local e particulariza a linguagem arquitetônica exógena - o edifício nasce filiado àquele cenário, na medida em que é concebido com traços familiares.

Bem diferente do Edifício Oscar Niemeyer (uma reedição mineira do tratamento de fachada realizado no edifício paulista COPAM), situado na mesma praça, num lote triangular simétrico ao lote do edifício pós-moderno em questão. O projeto do próprio Oscar



Niemeyer, que leva seu nome, estabelece uma relação completamente diferente com o ambiente urbano da Praça da Liberdade. Sua volumetria amebóide tangencia a triangulação do lote, reafirmando-o no ritmo geral dos quarteirões, a textura e a coloração externa dos *brises* horizontais de concreto se harmoniza com os tons e texturas das pinturas dos edifícios históricos, mas essencialmente, trata-se de um novo habitante da praça. Bem implantado, com presença ativa e discreta, ele marca a ruptura histórica do progresso inexorável, da tecnologia e da plástica arquitetônica abstrata, integrando-se ao espaço urbano tradicional no âmbito da inevitável convivência entre o velho e o novo.

Neste mesmo âmbito, a proposta de Podestá e Maia é diferente. Trata-se de um reatamento histórico que se configura como abordagem alternativa no panorama contemporâneo. Embora ambíguo e conflitante em sua lógica intrínseca, o edifício pós-moderno faz refletir sobre tudo o que a revolução moderna deixou de considerar. Eleva-se como um manifesto incontestado à particularidade, à cultura local e à imagem da cidade.

A primeira imagem proveniente do *croqui* da residência Alenquer e Astreia, projeto do arquiteto Sylvio de Podestá em Belo Horizonte, 1986, é a de um pórtico encimado pelo entablamento triangular de um telhado de duas águas e ladeado por dois quartos de circunferência, como se fossem volutas deslocadas e ampliadas. Posteriormente, estas volutas assumem a função de escadas de acesso e se diferenciam, numa escada coberta, que preserva a forma de setor de circunferência, e outra descoberta, que se torna escalonada e angular. Prosseguindo às interferências no tipo inicial, configura-se um telhado de uma água e o correspondente entablamento assimétrico resultante. Concluindo o processo de re-equilíbrio desta dinâmica composição, o autor trabalha com aberturas que configuram um grafismo abstrato à fachada e com um elemento cilíndrico alusivo a um fuste canelado, deslocado do eixo central.

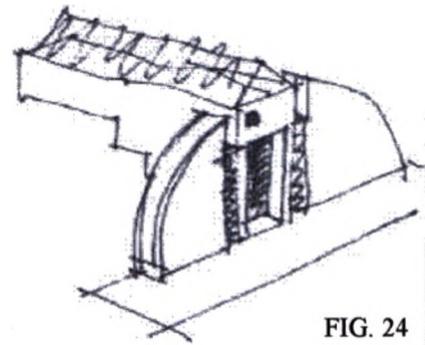


FIG. 24

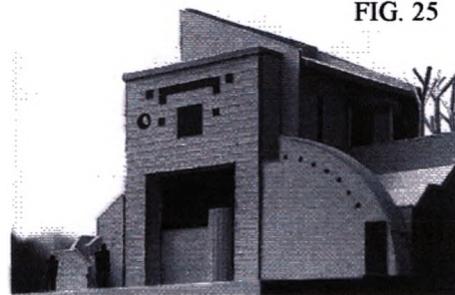


FIG. 25

O conjunto da composição resultante guarda a sobriedade do tipo inicial, embora se adapte melhor às questões construtivas, programáticas e de implantação.

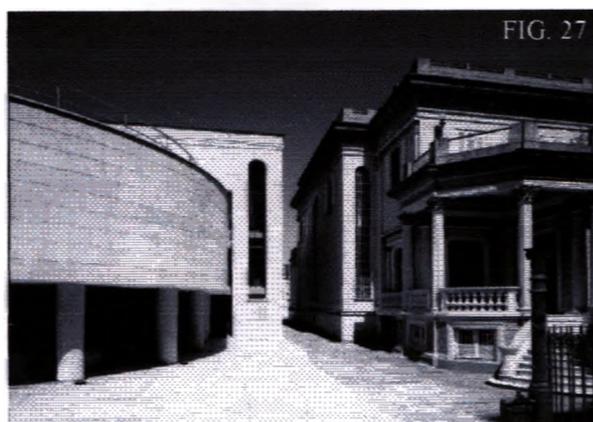
Em meados da década de 90, o arquiteto Gustavo Penna projeta o anexo da Academia Mineira de Letras, em Belo Horizonte, MG, 1996, reproduzindo, num amplo gesto curvilíneo, o esquema compositivo do edificio original. Numa descrição simplificada deste edificio pitoresco, de ornamentação eclética, destaca-se um alpendre avançado em relação ao seu corpo



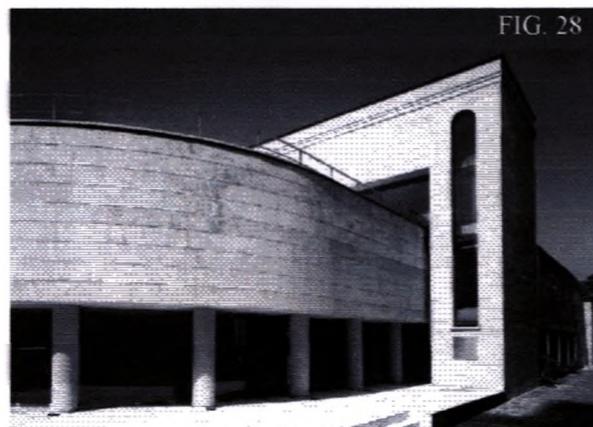
FIG. 26

principal, descrevendo, em planta, a sugestão de um quadrante circular, por meio de uma seqüência de colunas coríntias sob a arquitrave sextavada. Ao corpo principal do edifício, na direção dos fundos do lote, se agrega um volume mais largo definindo, na face frontal que excede a primeira dimensão, uma longa abertura vertical terminada em arco. Uma cornija ininterrupta passa por sobre este arco unificando as variações de largura num volume único, recortado.

Em seu anexo, Gustavo Penna propõe uma paródia sutil do edifício matriz, sublinhando alguns de seus elementos principais. Tais elementos reaparecem no projeto de Penna ampliados em grandes gestos, muito mais



intensos que no original, fruto de uma síntese abstrata que revela a profunda empatia entre o parodista e o objeto citado. Projetado num espelho metamórfico, o percurso circular do alpendre é representado por um volume curvilíneo de concreto, amparado por colunas cilíndricas recuadas. O novo alpendre penetra sob o vazio de um grande volume, frontalmente em forma de “L” invertido. A porção vertical deste volume exibe uma abertura longitudinal terminada em arco, contígua à sua correspondente no edifício antigo. Uma cornija, idêntica à original, passa por sobre este arco, ao longo do perímetro



retangular da parte superior do volume em “L”. Analisando a projeção ortogonal frontal das duas composições, verifica-se uma alternância, entre os dois edifícios, das partes cheias e vazias. Deste modo, o embasamento elevado mais a balaustrada inferior do prédio original – cheio – corresponde aos pilotis do anexo – vazio. A colonata coríntia original – vazio – situa-se à altura do maciço volume curvilíneo – cheio. E o

terraço do anexo com seu mínimo guarda-corpo tubular – vazio – contrapõem-se ao conjunto arquitrave e balaustrada superior, na sede original - cheio.

Estes são os componentes desta refinada paródia pós-moderna – o edifício e seu espelho – alcançada pela hábil manipulação de um repertório misto de elementos abstratos e figurativos – modernos e historicistas. No jogo de espelhos, certos valores se afirmam e outros, por força das diferentes abordagens, se opõem. Enquanto na sede original o embasamento do alpendre funciona como uma transição, que distingue o prédio do nível térreo, no anexo, a colunata de acesso, contígua à calçada, franqueia o acesso como uma gentileza urbana. De forma semelhante desenvolve-se o contraponto entre a trama das esquadrias do prédio antigo, que reforça a textura rica da ornamentação eclética e os fechamentos em vidro temperado do anexo, que resumem suas aberturas às subtrações geométricas essenciais. As prioridades de outrora, sociológicas ou construtivas, se tornam limitações prescindíveis agora.

Transformando o tipo original, neste caso presente e verificável, o anexo estabelece uma articulação entre o velho edifício e a nova cidade, entre a ornamentação pitoresca e a casualidade empobrecida do mercado imobiliário local. Entre estas duas instâncias tão díspares, uma ponte de cultura e de boa arquitetura.

Considerações

O reencontro entre arquitetura e história promovido pela pós-modernidade trouxe consigo velhas novidades, inclusive a reflexão mais geral sobre modos de projeto arquitetônico. O redesenho tipológico historicista foi resgatado e se mesclou à jovem tradição modernista, no ensino brasileiro, dos partidos de projeto. Embora subjacente aos primórdios arquitetura moderna brasileira, como nas incursões neocoloniais de Lúcio Costa, a recorrência à tradição arquitetônica, vernácula ou colonial, andava fora de moda desde que as abordagens político-revolucionárias da

escola paulista ganharam evidência no cenário nacional. Frente à arquitetura de revolução social, as referências coloniais passaram a não ser de bom tom.

O historicismo pós-moderno situa-se num outro âmbito, além de um novo neocolonial. Alegórico e iconoclasta, este período emerge da opressão da história e das culturas locais pelo progresso universal. Os exageros cromáticos e o maneirismo formal que sublinham diversas interpretações propostas dos tipos arquitetônicos, antes de configurarem gratuidades despropositadas, são indicadores do caráter libertador destas abordagens. A crise política brasileira, nos anos 60 e 70, alimentava a resistência da ortodoxia corbusiana, politizada pela escola paulista. A época do milagre econômico, nos anos 70, esta abordagem rígida e dogmática foi impulsionada à exaustão. As transformações no cenário internacional, rumo à particularidade e ao historicismo foram repelidas pela ex-vanguarda modernista, convertida em conservadorismo progressista.

Nesse curioso contexto nasceu a nova “Inconfidência Mineira”, uma significativa produção pós-modernista onde a valorização do lugar e do patrimônio histórico, o historicismo arquitetônico e o bom-humor foram os ingredientes essenciais de uma revolução às avessas. Na época da re-instauração democrática, mas também da complexidade, da contradição e dos jogos de palavras, assistiu-se à revolta onde um historicismo libertário emergiu da opressão de uma ex-vanguarda, convertida em *stablishment* dogmático.

A COMPONENTE RACIONALISTA TECTÔNICA

“Em arquitetura há dois modos necessários de ser autêntico. Pode-se ser autêntico de acordo com o programa e autêntico de acordo com os métodos de construção. Ser autêntico de acordo com o programa é cumprir exata e simplesmente as condições impostas pela necessidade; ser verdadeiro de acordo com os métodos de construção é empregar os materiais de acordo com suas qualidades e propriedades. (...) As questões puramente artísticas de simetria e forma aparente são apenas condições secundárias na presença de nossos princípios dominantes”.³⁰

Em sua contribuição para a conceituação do Racionalismo Estrutural, Viollet-Le-Duc, revela uma abordagem especialmente precisa do ponto de vista semântico, quando ele próprio se remete à **autenticidade** como um valor atemporal, baseado em pressupostos éticos e que, posteriormente, seria revestido de pretensão científica.

Entretantes, em 1864, César Daly define a arquitetura como “construção ornamental ou ornamentada”³¹ e ainda, mais especificamente, expõe a crença de que “a forma arquitetônica não apenas requer uma justificativa racional, mas apenas pode ser justificada se seus pressupostos forem científicos”.³²

A partir destes dados, Peter Collins sugere um percurso histórico que parte do século XVIII, no Racionalismo Clássico (de Soufflot), para o Racionalismo Gótico (de Viollet-Le-Duc), passando por um Racionalismo Eclético e chegando, até meados

³⁰ VIOLLET-LE-DUC, EUGÈNE, *Entretiens sur l'architecture*, 1863-72 apud FRAMPTON, KENNETH. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 69.

³¹ DALY, CÉSAR, apud COLLINS, P. **Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1965. p. 198. (tradução minha)

³² Id.

do século XX num Racionalismo vinculado à “busca de formas abstratas arbitrárias”.³³

De volta ao conceito de “construção ornamental”, de Daly, seria razoável depreender uma componente tectônica (a construção) constante neste processo, à qual se sobrepõem diversas possibilidades plásticas (os ornamentos), correspondentes aos cânones neoclássicos, neogóticos, ecléticos e abstratos, respectivamente. A componente Racionalista Tectônica se renova historicamente, adequando-se às novas tecnologias e prevalecendo às renovações plásticas, legitimando lógica e cientificamente a criação arquitetônica.

Atualmente, no território da racionalidade construtiva, sob a influência da abstração formal, não é conveniente a presença de ornamentação aposta ao objeto arquitetônico – a expressão estética advém da manipulação, com finalidades plásticas, das estruturas e da lógica estrutural, elementos, por assim dizer, indissociáveis da constituição do objeto. Numa instância geral, trata-se da síntese entre uma forma arquitetônica e sua coerência construtiva, simultaneamente desenvolvidas sem prejuízo ao melhor desempenho de ambas. Em uma outra instância, mais específica, os pilares, vigas, contraventamentos e reforços passam a ser dotados, por meio de um desenho indutivo, de expressividade própria, transcendente às suas atribuições funcionais.

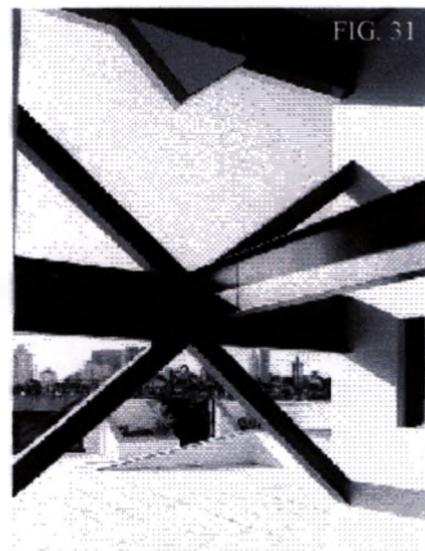
Do neogótico ao high-tech, passando pelos construtivismos e brutalismos, a autenticidade construtiva segue seu caminho histórico. Sua expressão contemporânea consiste, essencialmente, na criação de um arcabouço, que atenda a um programa ou a um desejo e no qual se fundem construção e ornamentação, em forma de racionalidade tectônica.

³³ COLLINS, P. **Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1965. p199. (tradução minha)

Produção local

No Edifício Capri, projeto do arquiteto João Diniz em Belo Horizonte, MG, 1989, destaca-se a relação entre um grande prisma retangular construído em estrutura metálica e o conjunto de volumes correspondentes às circulações verticais, em concreto, ambos com fechamentos em alvenaria. No prisma retangular, que abriga as salas comerciais, a modulação da estrutura metálica dita o ritmo das aberturas, triangulares acompanhando os contraventamentos, e determina, também no alinhamento de suas peças diagonais, um coroamento triangular para os volumes verticais configurados pelas alvenarias que revestem parcialmente a estrutura. Tais volumes, sugeridos pelas alvenarias, relacionam-se com as circulações verticais, que à altura de seu coroamento, também exibem cortes triangulares. Todas estas “torres” contam com marcações horizontais, sejam os triângulos das janelas no prisma de estrutura metálica, sejam as listras vermelhas e brancas nos volumes em concreto. O trabalho nas fachadas é enriquecido pela variação de texturas proporcionada, em menor escala, pela variação de materiais e cores e, em maior escala, pelos elementos triangulares que brotam das janelas também triangulares, definindo outro grau de rugosidade para as faces maiores do prisma metálico.

Neste edifício, a Componente Racionalista Tectônica se manifesta na inter-relação entre a estrutura metálica, seus revestimentos, aberturas, aforamentos e os



volumes de concreto, elementos rígidos do conjunto sob a ótica construtiva. A predominância de recortes triangulares advém da presença dos contraventamentos diagonais nas faces externas da estrutura metálica sendo esta opção do autor do projeto, de explorar as possibilidades plásticas das diagonais construtivas, a garantia de identidade própria para o conjunto.

Paralelamente, manifesta-se também neste edifício um abandono das diretrizes compositivas abstratas da modernidade. Aquele esquema consagrado do grande prisma regular envidraçado ou com *brise-soleil*, dos pilotis, cobertura plana e elementos abstratos contrapostos, cede lugar a um tipo historicamente constituído de edifício composto a partir da distinção entre base, corpo e coroamento, essencialmente simétricos, onde a ornamentação empresta ricas texturas às fachadas, em contraposição aos ideais de pureza das constituintes geométricas e assimetria das típicas composições modernistas. Desta maneira, o Edifício Capri vincula-se muito mais ao caráter iconoclasta/historicista do edifício sede da *AT&T* em Nova York, 1984, arquiteto Phillip Johnson, do que ao paradigmático Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936, da Equipe do Ministério sob a coordenação de Le Corbusier. Embora seu coroamento não determine o mesmo figurativismo da citação do frontão *Chipendale*, como no projeto de Johnson, os prismas geométricos do projeto de Diniz estão submetidos a um arranjo arquetípico, simétrico, triangulado e estável. A imagem do edifício remonta primordialmente a casa ou à cabana, à noção primária do abrigo humano, um edifício como tal, bem mais familiar do que os prismas abstratos propostos pela arquitetura moderna como alternativa matemática à nossa memória histórica. Neste âmbito podemos identificar, neste mesmo edifício também uma Componente Historicista.

Ainda em 1989 o arquiteto Gustavo Penna inicia o projeto da Escola Guignard, em Belo Horizonte, num sítio elevado, uma encosta da Serra do Curral. A curvatura da rua de acesso superior sugeriu o pavilhão sinuoso e a declividade do

terreno demandou uma implantação escalonada e ajustes topográficos que acabaram configurando uma praça com amplas visuais da cidade. A partir da rua e desta praça interna, o pavilhão se apresenta curvilíneo, respectivamente convexo e côncavo e, este amplo gesto, ao longo da curvatura, é definido por duas linhas horizontais marcadas por vigas contínuas em aço patinado. Os pilares ora se fundem ao emaranhado dos caixilhos envidraçados, ora estão recuados, mas as grandes vigas curvilíneas ininterruptas são realçadas pelas alvenarias claras e pelo seu

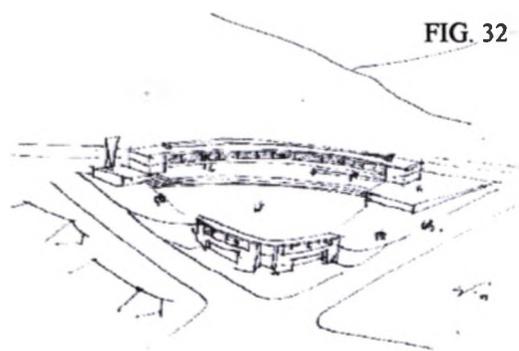


FIG. 32



FIG. 33

dimensionamento robusto. Na medida em que se aproxima o edifício, mais importância vai adquirindo a estrutura aparente e suas particularidades. Uma clara gradação se estabelece partindo de perfis estruturais generosamente dimensionados com chapas espessas nos espaços mais amplos como no auditório, por exemplo. Nestes espaços a presença da estrutura é contundente, as grandes seqüências de vigas altas, aparentes, sempre em aço patinado, contrastam com a discrição da estrutura em espaços menores, as salas de aula, por exemplo, onde se percebem parcialmente vigas menores, com chapas mais finas e onde as alvenarias e janelas, bem mais claras e luminosas se fazem notar. Neste ponto a lógica construtiva se funde à coerência de conforto visual, ambiental e à escala peculiar de cada ambiente. A lógica construtiva acentua a dinâmica da composição dispensando acessórios, os próprios pilares e vigas são protagonistas das proposições plásticas, marcando seus ritmos, definindo seus gestos e graduando as escalas. A rigidez do aço se deixa dominar pela suavidade do gesto curvilíneo, mediante os expedientes técnicos adequados – pilares circulares para se adequar às concordâncias sucessivas que compõem a curva e capitéis metálicos para

reduzir as deformações nas ligações viga-pilar, inerentes a esta mesma curvatura. Na Escola Guignard, a cada prioridade plástica corresponde um grifo tectônico.

Paralelamente, um evidente eixo de simetria marca o acesso inferior, sob o auditório, por sua vez sob a praça. Este eixo culmina, na cota da praça, num púlpito voltada para a paisagem e para a praça triangular e simétrica. Este conjunto, abraçado pela escadaria que conduz à cota térrea e ao acesso superior, sugere um pátio à moda das antigas escolas republicanas. Manifestações de uma Componente Historicista conivente com a força do caráter tectônico.



No Edifício Scala, em Belo Horizonte, 1995, o arquiteto João Diniz realiza uma interpretação própria do código de obras local, que exigia um afastamento frontal maior a partir do décimo quarto pavimento. A solução usual seria um escalonamento da edificação, mas, na interpretação de Diniz, foi mantido o alinhamento dos três pilares frontais até o último pavimento, tendo sido inclinado para trás o fechamento dos pavimentos a partir do décimo quarto e, acompanhando esta inclinação, recuadas de forma escalonada, as lajes destes pavimentos. Em termos gerais e geométricos, é como se um volume sofresse um corte oblíquo em sua massa, embora as linhas constituintes da geometria original fossem preservadas. Estas linhas constituintes correspondem aos pilares que configuram um conjunto de quatro porções prismáticas verticais coroadas, no topo do edifício, por quatro vigas curvas horizontais em forma de quatro quadrantes de uma circunferência que não se fecha nos dois quadrantes laterais por força da planta retangular do edifício.



Além deste jogo de autonomia entre estrutura e vedação, podem ser destacados os elementos coloridos amarelos em alumínio que encobrem os pilares e vigas como faixas independentes, contrapondo-se à primazia da estrutura. Neste edifício, a estrutura arrematada por sua auréola metálica, a volumetria com seu corte oblíquo e o contraponto colorido apostado à fachada constituem-se nos protagonistas do conflito entre a racionalidade construtiva inexorável e as interferências plásticas voluntariosas.

Em meio a uma voluntariosa topografia e a uma natureza exuberante, em Nova Lima, MG, 2000, o arquiteto João Diniz projeta uma residência que se sobrepõe à encosta íngreme por intermédio de sua estrutura metálica aparente. Por entre os

longos e delgados pilares, retilíneos ou oblíquos, a vegetação da encosta permanece intocada, assim como o caminho das águas no perfil preservado do terreno. Estes pilares suportam os planos de ocupação, vedados ou como terraços, sempre voltados para a floresta,

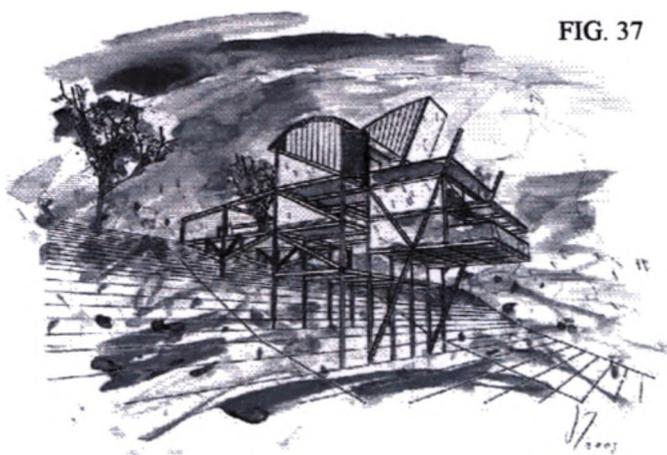
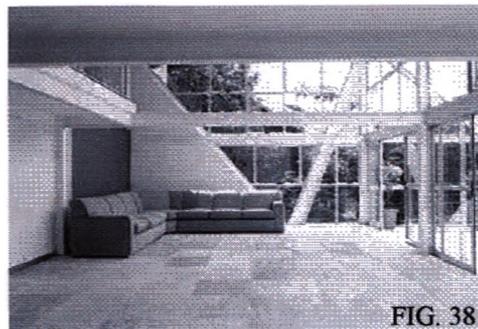


FIG. 37

configurando mirantes escalonados. Na direção da mata fechada, privacidade não é uma questão relevante e, quando os fechamentos são necessários, nesta direção, eles se fazem com amplos panos de vidro. Alguns planos de alvenaria colorida alternam com os panos de vidro o fechamento dos interstícios da estrutura. A impressão geral é esta – a casa é composta primordialmente por uma estrutura em elementos lineares que se suportam e na medida do necessário intertravam-se. Na porção mais alta do conjunto uma cobertura curva, sugerindo um enorme *shed* industrial, complementa as linhas retas, perpendiculares e oblíquas. A defasagem de meio nível entre a porção voltada para a mata em relação à parte voltada para a rua, acaba gerando no conjunto uma série de discontinuidades e discordâncias que interferem na unidade do conjunto. Muitas

linhas da estrutura são interrompidas gerando uma desordem aparente e pouco contundente, melhor resolvidas no *croqui* original do arquiteto do que na edificação.

Internamente os ambientes são luminosos e confirma-se a presença da estrutura. Habita-se uma estrutura e convive-se com seus pilares e vigas, principais e secundários bem como com seus contraventamentos. Caixilhos e estrutura se fundem num emaranhado de linhas que, pintado de branco, não chega a ser ostensivo. Esta estrutura, aparente e habitável é o mediador entre a natureza e o ser humano, habitante dos terraços suspensos.



Considerações

A vitalidade desta componente Racionalista Tectônica em Minas Gerais é alimentada diretamente pela disponibilidade da indústria local do aço. A presença das jazidas de minério de ferro e da indústria do aço acabaram criando uma cultura local de valorização e identidade com a mineração e a siderurgia. Para a economia da capital mineira e arredores estabeleceram-se vínculos cotidianos com estas atividades ou com a discussão de seus efeitos econômicos, sociais e ambientais. A demanda por postos de trabalho no setor, o rastro ferruginoso deixado pelos caminhões de transporte do minério nas estradas, os danos ao meio ambiente, as estratégias de compensação e a própria caracterização peculiar do solo da região, que inclui trechos repletos de afloramentos minerais, estabelecem os vínculos cotidianos da população com uma cultura de utilização do aço desde as artes plásticas até a construção civil.

Desta maneira, a manifestação local da autenticidade tectônica está baseada no domínio dos métodos de construção em aço e na busca de uma expressividade típica das qualidades e propriedades inerentes a este material, reafirmando

suscetibilidades locais à incorporação destas manifestações no cotidiano cultural da população.

Diferentemente das grandes realizações tecnológicas da Europa, Estados Unidos e Japão, neste mesmo âmbito da Racionalidade Tectônica, representadas pelos expoentes da arquitetura *High Tech*, o grupo mineiro não dispõe de generosos orçamentos. O valor de sua arquitetura não está na ampliação de fronteiras tecnológicas, mas na correta manipulação de uma tecnologia construtiva trivial, sua expressividade plástica e sua relação com circunstâncias topográficas e ambientais. Nas palavras do arquiteto Êolo Maia, trata-se mesmo de um “uai tech”.

A COMPONENTE PLASTICISTA

“Depois de 1925, a obra de Rietveld afastou-se do elementarismo da Casa Schröder e do mobiliário ortogonal de sua fase inicial, voltou-se para soluções mais objetivas que decorriam da aplicação da técnica”.³⁴

O Neoplasticismo Holandês, no auge de sua vitalidade, por volta de 1920, pretendeu estabelecer uma unidade entre as artes plásticas, a arquitetura e a própria vida. A pintura e a escultura libertaram-se das amarras do figurativismo e da realidade sensível em busca de uma representação abstrata de uma supra-realidade idealizada.

“A arte é apenas um substituto enquanto a beleza da vida ainda for deficiente. Vai desaparecer proporcionalmente, na medida em que a vida ganhar em equilíbrio”.³⁵

Simultaneamente aos avanços expressivos da pintura e da escultura, sua arquitetura desvincilhou-se dos arquétipos históricos, das formas geométricas puras e simples e das restrições da racionalidade tectônica pura e simples.

“A nova arquitetura é anticúbica, ou seja, não tenta congelar as diferentes células espaciais funcionais em um cubo fechado. Pelo contrário, lança-as (e faz o mesmo com planos salientes, volumes de sacadas, etc.) centrifugamente, a partir do núcleo do cubo. E, por esses meios, altura, largura, profundidade e tempo (isto é, uma dimensão quadridimensional imaginária), aproxima-se de uma expressão plástica totalmente nova nos espaços abertos. Assim, a arquitetura assume um aspecto mais ou menos flutuante que, por assim dizer, atua contra as forças gravitacionais da natureza.”³⁶

³⁴ FRAMPTON, op. cit., p. 177.

³⁵ MONDRIAN, P., “Plastic Art and Pure Plastic Art”, *Circle*, org. J. L. Martin, B. Nicholson e N. Gabo (1937) apud FRAMPTON, KENNETH. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 178.

³⁶ DOESBURG, T.V., *Naar een beeldende architectuur*, (1924) apud FRAMPTON, KENNETH. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 175.

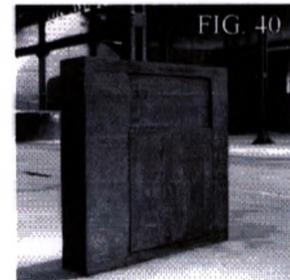
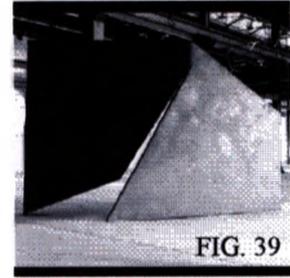
Apesar da Casa Schöder-Schäder, Utrecht, 1924, realização máxima destes ideais, o Neoplasticismo acabou se esvaziando do radicalismo inicial de seus ideais ao longo da década de 1920 e, conforme sinaliza a citação que abre este capítulo, alguns de seus integrantes, como Rietveld, acabaram optando por caminhos mais objetivos, permeados pela expressão da lógica construtiva e funcional dos artefatos que produziam ou pelo engajamento a apelos político-sociais que se incompatibilizavam com a liberdade plástica de suas realizações mais radicais.

Mas, inegavelmente, *De Stijl* explicitou uma possibilidade recorrente de renovação da arquitetura por intermédio de conceitos nascidos no âmbito das artes plásticas. Estes conceitos resultavam em uma instância de racionalismo abstrato onde a autenticidade tectônica e/ou funcional caminharía junto com a representação plena de intenções plásticas subjetivas, por meio de um repertório objetivo, geometrizado. No caso do Neoplasticismo, este equilíbrio se configurou a partir de uma coletânea de influências filosóficas (o neoplatonismo de M.H. Schoenmaekers), políticas (a crítica sociocultural de Berlage) e plásticas (a pintura de Mondrian e Van Doesburg), influências estas reunidas pelo movimento *De Stijl* em seus manifestos e em suas obras. A expressão arquitetônica desta plasticidade tem seu apogeu na residência Schöder, do arquiteto Guerrit Rietveld.

No âmbito da arquitetura mineira contemporânea, a Componente Plasticista comparece respaldada pela liberdade plástica inerente à Arquitetura Moderna Brasileira, desde sua afirmação no Racionalismo Carioca³⁷. No caso mineiro, há de se destacar a influência Neo Concretista do artista plástico Amílcar de Castro. Em duas fases, amplamente divulgadas, de sua obra, o escultor trabalha com cortes e posteriores dobraduras, e com subtrações, respectivamente em planos e volumes de aço patinado.

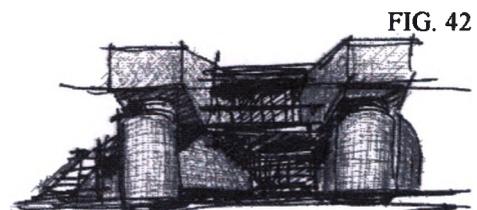
³⁷ BRUAND, op. cit., p. 223. Segundo Bruand “A arquitetura brasileira contemporânea deriva inteiramente da doutrina funcionalista definida pelos grandes mestres europeus das décadas de 1910-30 e, principalmente, da interpretação pessoal que lhe foi dada por Le Corbusier. Em sua essência, ela é racionalista e plástica ao mesmo tempo”.

Na produção arquitetônica de Gustavo Penna, Éolo Maia e Alexandre Brasil, aquelas transformações - cortes, subtrações e dobraduras - são operadas em elementos construídos – planos de paredes, muros, bem como na volumetria geral das edificações. Sejam estas construções em aço patinado ou em concreto armado, o dado recorrente é que não são mais apenas as curvas da natureza que, à moda do Racionalismo Carioca, inspiraram os arquitetos mineiros, existe uma fonte artística específica – a obra de Amílcar de Castro.



Produção local

Em 1996, na cidade de Nova Lima, MG, o arquiteto Sylvio de Podestá projeta uma casa/atelier para Rui César baseada numa composição de volumes que se situa na fronteira entre o redesenho tipológico e a abstração. Atravessando o portão metálico amarelo que permite ultrapassar um sólido muro de pedras, já no acesso principal se apresenta um par de volumes cilíndricos sobre os quais se prolongam duas porções de um enorme volume prismático irregular. Estas duas porções, caso se unissem, formariam um pórtico monumental e os volumosos cilindros, caso tocassem os prismas, configurariam pilares magníficos. Mas o que parecia inicialmente um



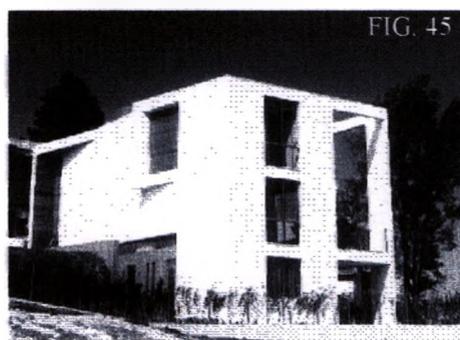
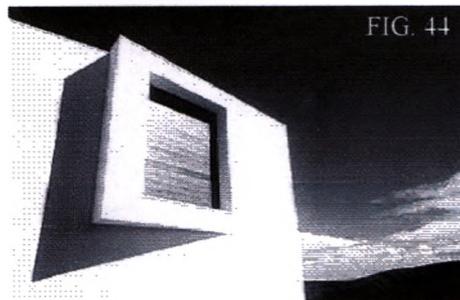
convite ao historicismo, acaba se tornando uma abstração contundente acerca da imagem tradicional de uma casa. O volume maior, inicialmente um prisma irregular vagamente piramidal, sofre uma subtração na parte anterior da casa, configurando o acesso e os dois prolongamentos prismáticos anteriormente descritos. Sob estes prolongamentos, situam-se os dois cilindros anteriormente citados e, imediatamente atrás destes cilindros, à direita, um volume semicircular e à esquerda, um prisma quadrado rotacionado, interseccionam o volume principal. O muro de pedra, cor de ferrugem, parece um prolongamento do solo, da mesma cor e, para o observador da rua, o enorme prisma irregular, pintado de terracota, também sugere emergir deste solo e apoiar-se nos elementos cilíndricos azuis. Mas uma zona de sombra entre o volume e seus apoios estabelece a tensão reiterada pela quebra de simetria dos volumes posteriores aos cilindros. A composição tem sua dinâmica incrementada pelas contradições – elementos que sugerem pilares robustos, capazes de apoiar a grande massa dos volumes superiores, têm sua ação interrompida pela zona de sombra – os cilindros não são pilares, não apóiam nada, tornaram-se elementos abstratos de um jogo plástico complexo e contraditório. Não anseiam reconstruir um arquétipo da moradia, mas exploram novas possibilidades sintáticas de reescrever os significados da habitação, dentre eles a possibilidade de se habitar em arranjos geométricos instigantes.

Num sítio inclinado na Serra da Moeda, em Brumadinho, MG, 1999, o projeto de residência elaborado pelo arquiteto Gustavo Penna estabelece uma série de dualidades. A residência se interpõe entre a vista do vale, ao fundo do terreno, e a rua, à frente,

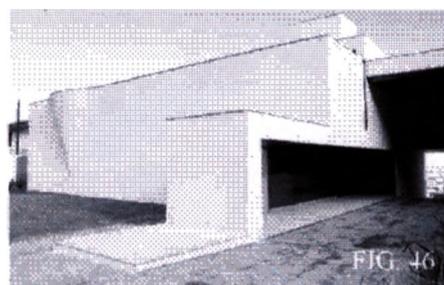


estabelecendo os tratamentos distintos entre as fachadas opostas. A face da rua é hermética, com dois vãos cobertos de madeira, uma janela e uma porta. Nas fachadas

voltadas para o vale amplas aberturas transparentes rasgam a volumetria liberando a vista. O corpo da casa é composto a partir de duas direções, uma paralela à rua e outra ligeiramente oblíqua. Certos elementos, planos de paredes, vigas, pilares, cômodos e setores, alinham-se numa ou noutra direção. Os prolongamentos das intersecções destas linhas determinam áreas de sombra, trespases e vincos na volumetria geral, à maneira de torções, recortes e dobras sutis, num volume originalmente regular. A inclinação da rua determina dois acessos, um privado, pela porção mais baixa do terreno, em direção à garagem no pavimento inferior e outro público pela parte mais alta do lote, no nível do pavimento térreo. Este pavimento térreo, como parece visto da rua, na verdade são dois pavimentos, térreo e superior. A distorção é causada pela proporção peculiar do vão de acesso e única abertura à direita, situada já no segundo pavimento. Na maior parte da casa, dois materiais são enfatizados, as alvenarias brancas e os revestimentos de madeira, reforçando a percepção geral de amplas continuidades e contrapontos sutis, seja na variação dos materiais na fachada principal – amplas superfícies brancas pontuadas por trechos em madeira – seja pela dinâmica volumétrica, onde gestos lineares sofrem inflexões nos pontos de intersecção das duas direções essenciais.



Ainda em 1999, num terreno similar e com estratégia semelhante, Penna projeta a Residência Mangabeiras, em Belo Horizonte, reproduzindo o mesmo hermetismo da fachada pública, voltada para a rua e a transparência da porção privada, em direção à vista. A partir de um volume principal, mais compacto, partem planos



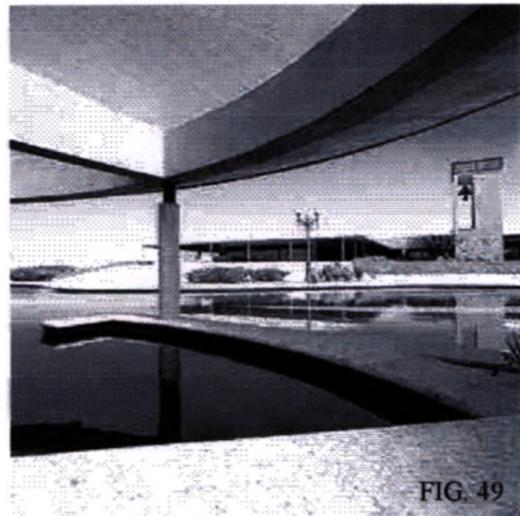
dobrados ou suspensos, conduzindo aos acessos. Nesta casa, além das dobraduras, subtrações e vincos, uma curiosa curvatura cônica é produzida no muro que define a fachada principal. Abrigo da copa de uma árvore no jardim interno, a curvatura contrapõem-se à ortogonalidade geral. Desta vez, além da vista na direção dos fundos do terreno, também é possível vislumbrar a Serra do Curral por sobre o muro frontal, graças às aberturas de pé-direito duplo. A essência do jogo geométrico observado na Residência em Brumadinho permanece caracterizando a estratégia dos contrapontos. Amplas superfícies ortogonais e o contraponto curvilíneo na fachada principal. Amplos planos opacos e rasgos transparentes nos fundos da sala de estar. Grandes continuidades e contrapontos sutis.

Já no ano 2000, os arquitetos Gustavo Rocha e André Abreu projetam um hotel em Inhaúma, MG, numa área ampla às margens de um lago. A amplitude do sítio e suas visuais panorâmicas permitem *promenades* sinuosas de acesso e uma ocupação espreada. Na direção do lago, uma série de pequenos arrimos de pedra estabelecem uma gradação entre o terreno natural e a porção edificada, composta por um conjunto de volumes térreos encadeados, prismas geométricos ou coberturas inclinadas, pontuado por elementos verticais, entre os quais se destaca a marquise do acesso, uma esbelta laje de concreto em forma de pirâmide invertida. Esta estrutura finaliza elegantemente o *promenade* de chegada, concluído num percurso circular que passa sob a marquise. Outro elemento vertical inusitado é a torre sineira, que pode ser acessada por um longo plano triangular que encerra a escadaria e conduz a uma



passarela horizontal elevada, continuando por sobre um pátio interno e, finalmente, alcançando o prisma vertical da torre. Este prisma, como todas as alvenarias do conjunto, tem acabamento texturizado em tom alaranjado e compreende uma fenda vertical, abrigo do sino, além de um mirante no topo. O conjunto térreo é organizado a partir de dois eixos perpendiculares, um deles vai da marquise de acesso ao restaurante e o outro, do setor de serviços ao pátio interno dos quartos.

A Componente Plasticista manifesta-se neste projeto em sua composição horizontal de prismas quadrados e triangulares, na contraposição entre a predominância ortogonal e as variações curvas, e nas pontuações verticais. Neste contexto, os telhados se integram ao conjunto como planos abstratos, reforçando a horizontalidade com sua pouca inclinação, fundindo-se aos pórticos lineares onde terminam, impressão reforçada pela tonalidade similar das telhas e das alvenarias.

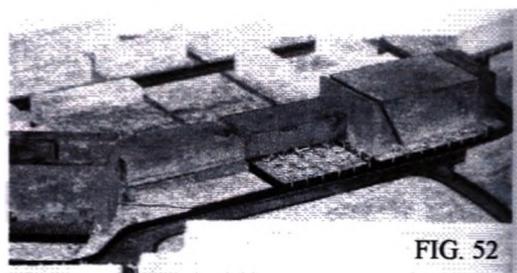
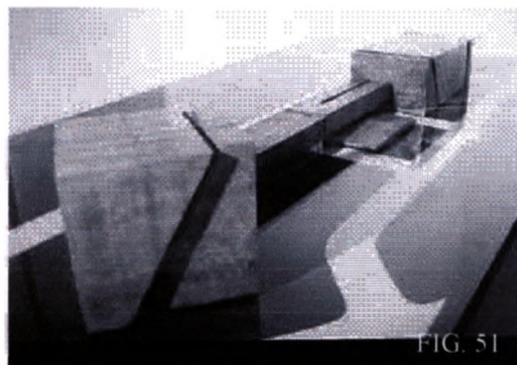
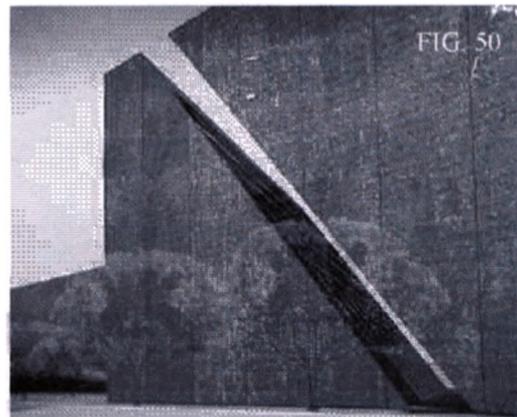


Paralelamente, o pátio interno ostenta uma proporção e um caráter típicos da arquitetura religiosa dos claustros. A torre sineira, repleta de simbolismos, se integra a esta fonte histórica. Já as aberturas ritmadas dos quartos, sob o telhado, bem como as amplas varandas, acabam constituindo uma imagem essencialmente colonial. Sobre o plano das aberturas dos quartos, o detalhamento destaca o telhado das alvenarias com uma zona de sombra e seus espigões enfatizam as tradicionais quatro águas. Estas referências se fundem à matriz geométrica da composição alternando percepções distintas e assegurando uma Componente Historicista, coexistente com o plasticismo abstrato.

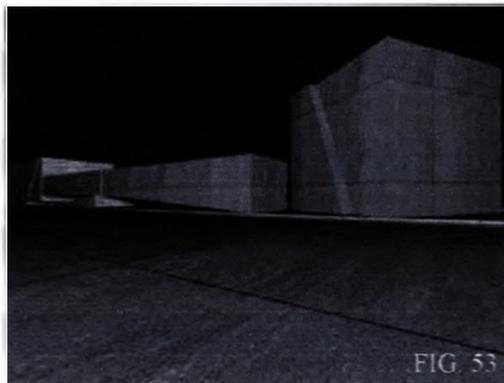
A abstração atinge graus extremos no projeto vencedor do quarto prêmio Usiminas de arquitetura em aço, edifício destinado a abrigar a sede do Grupo Corpo,

companhia de dança, e um centro cultural composto de galerias, cinemas e auditório. Situado em Nova Lima, MG, o projeto foi realizado no ano de 2002 pela equipe composta pelos arquitetos Alexandre Brasil Garcia, Carlos Alberto Maciel, Éolo Maia, Jô Vasconcelos com a colaboração do artista plástico Amílcar de Castro. Colaboração decisiva que caracterizou a influência direta da obra deste escultor na arquitetura do grupo. Durante a elaboração do projeto, foi levantada a hipótese de o tratamento plástico do conjunto arquitetônico assumir claras referências à última fase da obra do artista, onde volumes maciços de aço patinado sofrem interferências como cortes oblíquos e subtrações. A partir daí, o grupo decidiu integrar o escultor à equipe, legitimando a estreita relação entre o edifício e sua obra. Graças às especificidades do programa, marcado por galerias de arte, cinemas e um grande auditório, o edifício pôde ser concebido naturalmente hermético, com grandes superfícies cegas dando origem aos enormes volumes prismáticos que seriam a base para as intervenções plásticas típicas do trabalho realizado por Amílcar de Castro em suas últimas esculturas.

A possibilidade de implantação parcial e progressiva das atividades, conforme atentava o edital do concurso, sugeriu a fragmentação do conjunto em volumes autônomos e encadeados, passíveis de serem construídos independentemente, cada qual apresentando soluções de acesso, ventilação e iluminação adequadas às suas necessidades específicas e vinculadas ao tratamento plástico geral.



Tratamento este que, proveniente de referências externas e não arquitetônicas, emprestou aos prismas ortogonais um caráter orgânico, na medida em que seu revestimento de aço patinado se integra à coloração férrea do solo local, uma zona de mineração, sugerindo aos volumes edificados a aparência de gigantescos afloramentos minerais, como aqueles de xistos ferríferos que caracterizam a paisagem local.



Considerações

A Componente Plasticista é identificada como um desvio primordial do racionalismo tectônico estrito, em busca de possibilidades de expressão vinculadas a determinadas fontes artísticas. Ao longo do século XX, este fenômeno recorreu na relação entre o Neoplasticismo Holandês e a arquitetura do *De Stijl*, na influência do Suprematismo sobre o Construtivismo Russo, ou ainda, entre a obra de Le Corbusier e o cubismo, por exemplo. Tal proximidade sintática permite integrar, numa mesma linguagem, diversos âmbitos artísticos, compartilhando o canal de veiculação de significados estabelecido pelas manifestações pioneiras.* Desta maneira, o sentido libertário e transformador da Semana de Arte Moderna de 1922, com suas proposições abstracionistas, irreverentes e sua crítica de costumes, poderiam ser relacionadas com a linguagem das primeiras casas de Gregori Warchavchik e compreendidas como

* De um modo geral, a pintura e a escultura antecedem a arquitetura nas vanguardas artísticas, graças ao seu incerto potencial experimental – é muito mais simples e viável testar experimentos estéticos numa escultura ou num quadro do que num projeto de edifício, seja pela desvinculação das primeiras com questões funcionais, inerentes à arquitetura, seja pelo custo.

instâncias distintas de uma mesma mensagem – emanções da renovação promovida pelas vanguardas européias do primeiro pós-guerra nos âmbitos das artes, dos estilos de vida e de proposições sociais.

As propriedades dos materiais no âmbito das artes plásticas e as técnicas construtivas arquitetônicas, não costumam ser correspondentes diretas, exigindo soluções específicas, como por exemplo, o detalhamento das coberturas do projeto da sede do Grupo Corpo que prevê telhas metálicas recobertas por chapas perfuradas, solução que permite integrar o plano superior da edificação às faces laterais de modo uniforme. Ao longo destas transposições, entre o modo tectônico e a forma expressiva, configura-se o exercício das possibilidades plásticas de cada tecnologia. Na medida em que uma composição se afasta de uma imagem tectônica já estabelecida, ela se aproxima de uma expressão artística mais contundente e transcende o seu papel utilitário. As novas possibilidades plásticas de uma certa tecnologia oferecem novas percepções do artefato arquitetônico, enriquecendo o universo onde ele se situa, sugerindo uma nova realidade, acrescentando estas vivências ao repertório do sujeito que o experimenta.

Neste sentido, a influência da obra de Amilcar de Castro exige transposições, num percurso que vai das propriedades inerentes à sua matéria prima, chapas de aço, às possibilidades construtivas do concreto armado e dos perfis metálicos nas estruturas arquitetônicas. Ao longo dessas transformações, potencializam-se avanços da tecnologia construtiva e amplifica-se o alcance da linguagem artística em questão, num novo veículo de divulgação e em novas escalas de percepção.

A COMPONENTE EXPRESSIONISTA

Luiz Carlos Daher, em 1979, recorre a uma sugestão de verbete para um dicionário, feita por Mário de Andrade, segundo a qual Expressionismo seria uma “Tendência artística de origem alemã, que submete os dados da realidade e as normas da técnica à visão expressiva pessoal que o artista tem do mundo”.³⁸ Daher acrescenta ainda que “o verbe expressionismo era esporadicamente empregado na França antes de ser consagrado na Alemanha, para significar a emergência da interioridade do artista (“visão expressiva pessoal”) sobrepondo-se às percepções da luz e da cor, como no Impressionismo; ou aos modelos tradicionais de representação da realidade externa, como no Realismo e no Naturalismo”.³⁹ Ou seja, o termo era freqüentemente aplicado a certas instâncias da produção artística, dentro de um determinado recorte histórico, as quais não eram passíveis de serem circunscritas à lógica dos principais movimentos artísticos em questão, dada a sua natureza individualista. Com um distanciamento histórico suficiente, evidenciavam-se características mais gerais, próprias daquelas manifestações, transcendentem às expressões individuais dos artistas. Entre estas características do expressionismo europeu no início do século XX, há de se destacar aquela que aqui mais interessa, a espacialidade:

“A figuração expressionista se funda na inseparabilidade, na solda de objeto e espaço; (...) a espacialidade expressionista se mede com o gesto, com a evidência; a dinâmica interna da imagem; e no mesmo quadro, pode-se ter prolongamentos e abreviaturas, iminências e distâncias, até mesmo passagens bruscas de perspectivas

³⁸ DAHER, L. C. **Arquitetura e Expressionismo**. São Paulo, 1979. 257 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – FAUUSP. p. 7.

³⁹ DAHER, op. cit., p. 7.

lineares exasperadas a curvaturas espaciais inusitadas.”⁴⁰

Esta dinâmica interna não unívoca, geradora de interrupções e transformações na previsibilidade do gesto artístico, remete a uma nova espacialidade, contendo transformações na coerência espacial arbitradas pelo artista, inusitadas uma vez que partem de sua própria interioridade e não de qualquer indício de previsibilidade sistêmica. As representações consagradas seriam intencionalmente subvertidas e novas relações entre os componentes da cena sugerem uma sintaxe de elementos desestabilizadores das leituras e significados consolidados, como potencialmente criadora de possibilidades de novas leituras.

No âmbito da arquitetura mineira, ao final do século XX, considerar-se-á relacionada a uma Componente Expressionista, a preponderância de uma expressão a-histórica, não-tectônica e antifuncionalista, de uma intencionalidade particular do arquiteto-autor, vinculada a instâncias não-arquitetônicas como as artes, a natureza e analogias mórnicas com artefatos não arquitetônicos. Neste contexto será recorrente a utilização de materiais incomuns acentuando uma expressividade plástica inusitada. A fruição destes espaços tenderá a desencadear, não necessariamente a sensação do Belo, mas freqüentemente aqueles sentimentos de surpresa, elevação e distanciamento, característicos do Sublime.

“Os seus edifícios não atestam apenas a natureza fundamentalmente artística da arquitetura, mas as suas formas são literalmente extraídas de outras expressões artísticas, especialmente do teatro e da escultura”.⁴¹

Referindo-se à obra de Frank Gehry, Thomas Fisher aponta para características típicas da Componente Plasticista, identificada no capítulo anterior. Contudo, as aspirações do próprio arquiteto iam além da inclusão da arquitetura como parte do espectro de influência de certos movimentos artísticos.

⁴⁰ ARGAN, G. C. **Proyecto y Destino**. Caracas: EBUC, 1969. p.174.

⁴¹ FISHER, THOMAS. “Art as Architecture”. *Progressive Architecture*, May 1995 apud Jodidio. Philip. *Contemporary American Architects*. Köln: Taschen, 1996. v. 2. p. 19.

“Meus amigos artistas, como Jasper Johns, Bob Rauschenberg, Ed Kienholz e Claes Oldenburg, trabalhavam com materiais baratos – aparas de madeira e papel – e conseguiam criar beleza. Estes pormenores não eram superficiais, as suas propostas eram diretas e fizeram-me refletir sobre o que era realmente beleza. Optei por utilizar técnicas que tinha à mão, trabalhar com os operários e converter suas limitações em virtude. Analisei os novos materiais de construção para tentar conferir-lhes um sentimento de espírito e forma. Ao tentar encontrar a essência da minha própria expressão, imaginava que era um artista de pé em frente da sua tela branca, a decidir qual seria meu primeiro movimento”.⁴²

Ao longo de seu discurso de aceitação do Prêmio Pritzker em 1989, Gehry evidencia as artes plásticas com uma fonte de renovação da arquitetura, o que não constitui novidade, haja vista a influência das vanguardas artísticas na arquitetura do primeiro quarto do século XX, por exemplo. A grande novidade reside na superação das simples transposições de princípios inerentes às fontes artísticas requisitadas, rumo à essência de uma expressão particular do arquiteto-artista, a partir de então criador de uma expressão autônoma, de uma linguagem própria. Esta nova linguagem, fundadora de uma sintaxe específica, relacionar-se-ia com algum princípio geral extraído da fonte artística, como a pesquisa e a reciclagem de materiais, o que acabaria resultando numa sintaxe definitiva própria e, principalmente, em uma semântica de ruptura com valores estabelecidos. Em termos práticos, seria como imaginarmos a transformação da idéia de “reciclagem de aparas de madeira em busca de uma plasticidade própria” em um *big bang* criativo que teria como produto o *Guggenheim Bilbao Museum*.

“A liberdade desfrutada pela arquitetura de ir bater à fonte da arte é, na verdade, um dos acontecimentos mais importantes que surgiu recentemente. Arquitetos que não são europeus, como o californiano Frank Gehry, podem ter desempenhado um papel preponderante ao permitirem tal transição, mas na Europa esta se tornou uma

⁴² GHERY, FRANK. apud JODIDIO, P. *Contemporary American Architects*. Köln: Taschen, 1996. v. 2. p. 17. Frank Ghery em seu discurso de aceitação do Prêmio Pritzker de 1989.

tendência forte e independente”.⁴³

A arquitetura de Frank Gehry reabriu as portas para uma fonte profícua de renovação da arquitetura - as artes plásticas, reafirmando a própria arquitetura como uma instância de artes plásticas aplicadas. No entanto, a nova abertura proposta por Gehry não implica numa filiação à fonte artística inspiradora, agora convertida numa espécie de primeiro motor de uma nova expressão, com características próprias, a serem desenvolvidas pelo arquiteto-artista – sua própria linguagem autônoma.

Dentro do *star-system* da arquitetura globalizada, tais linguagens autônomas converteram-se em grifes poderosas, instrumentos de afirmação e distinção da produção de seus respectivos autores. Não se configura um novo movimento, um estilo internacional unívoco, mas disponibiliza-se uma série de marcas de sucesso, uma espécie de *franchising* arquitetônico. Cada uma dessas marcas tem seu mérito, representam abordagens interessantes e resultados contundentes, mas devem ser entendidas como expressões individualistas de um hedonismo despretensioso, como convém à nova ordem mundial.

Além das artes plásticas, diversas outras fontes não arquitetônicas foram incorporadas como instrumentos de renovação da arquitetura contemporânea, entre outras, a formalização das teorias desconstrutivistas, fruto da parceria entre Jacques Derridá e Bernard Tschumi ou Peter Eisenman, em projetos para o parque de *La Villete*. Bem como as digressões de Peter Eisenman acerca da incorporação de processos originários do ambiente digital na criação arquitetônica. Por exemplo, Eisenman refere-se às potencialidades de uma “Memória de Uso Aleatório” (RAM) transportada para o pensamento humano, ou ainda ao recurso digital do *morphing* como transformador das formas geométricas puras. Pode-se ainda acrescentar as tendências de incorporação de elementos amorfos estranhos à arquitetura, autônomos ou como contraponto a referências racionalistas, gerando composições que fisicamente

⁴³ JODIDIO, P. *Contemporary European Architects*. Köln: Taschen, 1996. v. 4. p. 51-53.

desafiam os conceitos tradicionais de solidez, utilidade e beleza, antíteses das prerrogativas vitruvianas até então inquestionáveis. Estes arquitetos, reunidos sob a designação precária* de desconstrutivistas, propõem novas sintaxes arquitetônicas antagônicas às linguagens estabelecidas e seus valores consolidados. Vão de encontro às prerrogativas pós-estruturalistas de transformações semânticas desencadeadas por transformações contextuais. Nesta ótica, determinado signo pode ter seu valor semiológico alterado pela diversificação textual. Modificando-se o texto, um signo pode ser semanticamente alterado. Alterando-se a sintaxe arquitetônica, certos elementos simbólicos têm seu significado alterado e no âmbito destes jogos lingüísticos, situam-se as proposições desconstrutivistas.

Deste modo a unicidade semântica dos signos, uma prerrogativa no âmbito da filosofia estruturalista, passa a ser prescindível e até mesmo indesejável, na medida em que limita o espectro de possibilidades da emergência de sentidos múltiplos, eleitos pelo autor como equivalentes e imprescindíveis para a expressão de suas subjetividades.

Produção local

A reação pós-moderna foi particularmente intensa nos Estados Unidos em função da ortodoxia moderna que lá se implantara por volta dos anos 40. Nesse mesmo período, enquanto a Arquitetura Moderna Brasileira assumia um caráter próprio de experimentação plástica e tecnológica com o Racionalismo Carioca, a cultura

* O termo “desconstrutivismo” ou qualquer uma de suas variantes aceitas, vincula tais abordagens às suas raízes filosóficas assim denominadas. No âmbito da arquitetura, evidencia o caráter a-tectônico das realizações correlatas, mas, simultaneamente, restringe a dimensão real dessas abordagens a uma característica nem sempre presente em várias realizações significativas e insuficiente para caracterizar a profundidade de tais formulações.

arquitetônica moderna norte americana era sufocada pelo rigor germânico dos grandes mestres da Bauhaus, acolhidos com seus ideais socializantes na pátria da livre-iniciativa. A reprodutibilidade, o rigor geométrico e a sobriedade abafaram a direção das principais escolas de arquitetura do país, para onde os mestres europeus foram encaminhados. O desconforto foi finalmente rompido por Robert Venturi em 1966 com a publicação de *Complexity and Contradiction in Architecture* e, a partir de então se criaram condições teóricas para que, num período seguinte de opulência econômica, emergissem uma série de manifestações de renovação arquitetônica.

O *boom* econômico dos anos 80 representou para a produção arquitetônica norte-americana e européia um impulso sem precedentes desde o segundo pós-guerra. Juntamente com esta prosperidade econômica, certas novidades no repertório arquitetônico global ganharam visibilidade e prêmios. O norte-americano Frank Gehry encerrou a década de 80 com uma vitoriosa série de projetos, que lhe valeu do Prêmio Pritzker de 1989.

Neste contexto, o interesse gerado pelas experimentações de Gehry acerca de novas formas, novos materiais de revestimento e um novo modo de produção arquitetônico extrapolou seu país natal, influenciando arquitetos de todo o mundo, desde o velho continente até a Serra do Cipó.

Em seu projeto não realizado de um chalé de montanha para o “Projeto Sensações”*, na Serra do Cipó, em 1992, Sylvio de Podestá enfatiza, nos croquis de concepção, um caráter onírico possivelmente relacionado com referências ao surrealismo. Avançando rumo a uma representação arquitetônica destes conceitos, o objeto adquire uma carapaça metálica reluzente (à Gehry) e vagamente zoomórfica, conforme sugerem seus pés de apoio e o eixo longitudinal que determina a entrada e o

* O “Projeto Sensações” trata de um conjunto arquitetônico, proposto com finalidade turística, composto por diversos projetos de vários autores convidados, marcado pela liberdade e diversidade arquitetônica.

mirante como cauda e cabeça, extremidades de um corpo animal.

Esta concepção emerge de um substrato não-arquitetônico, no qual a lógica construtiva, a satisfação do programa de necessidades ou as tipologias, não determinam decisivamente a conformação do projeto. A solução construtiva e a organização do programa se adaptam, com esforço e concessões, à lógica onírica do artefato que, apesar de não arquitetônica, torna-se excepcionalmente conveniente no âmbito do “Projeto Sensações”.



FIG. 54



FIG. 55

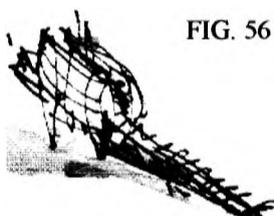


FIG. 56



FIG. 57

Alguns anos mais tarde, em 1995, Éolo Maia projeta um anexo para o edifício sede do Departamento de Ciências Biológicas da PUC-MG, composto a partir de intensos contrastes de materiais e formas. O edifício original, sóbrio e funcionalista, é tratado como pano de fundo da nova composição, numa espécie de referência antitética.

No novo edifício (FIG. 58) , o contraste entre os prismas irregulares de alvenaria colorida – opacos - e a face metálica curva do auditório – brilhante – também remete ao *Guggenheim Bilbao* de Gehry (FIG. 59), onde volumes prismáticos opacos revestidos de pedra calcárea, vinculados à cidade, são contrapostos às formas complexas curvilíneas revestidas de placas de titânio, relacionadas ao rio.

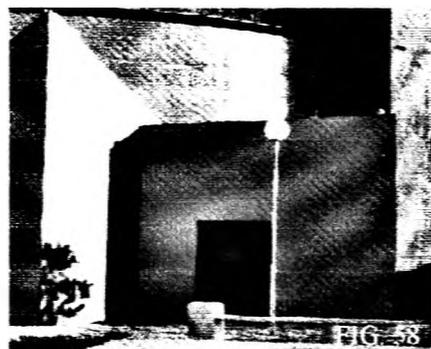


FIG. 58

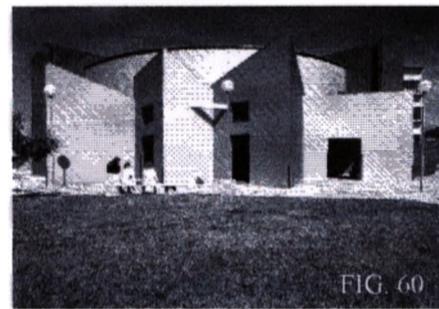


FIG. 59

Embora o próprio autor⁴⁴ tenha relacionado o edifício à arquitetura de Louis Kahn, a pouca evidência dos elementos estruturais nas fachadas e as discrepâncias entre forma e conteúdo devem ter perturbado profundamente o sono do grande mestre racionalista americano. Novamente, no anexo de Maia, a lógica construtiva, tal como preconizada pelo racionalismo estrutural no edifício original, não determina o partido.

“...‘Observa o arquiteto que a estrutura não foi utilizada como discurso tecnológico’. Apenas um *high-tech* patropi que viabilizasse a construção com uma tecnologia simples”, diz.”⁴⁵

Tampouco a sugestão de compartimentação expressa nos pequenos volumes coloridos se confirma no espaço interno destes elementos – um espaço coberto único definido pela projeção dos volumes coloridos e pela projeção da face curva do auditório – não é a lógica do programa que determina a forma.



A diversidade formal prossegue em dois volumes laterais revestidos de aço patinado que emolduram o conjunto e na ligação entre os edifícios, que se faz por meio de uma escada metálica leve, discrepante de ambos os edifícios, o novo e o antigo. Embora se apresente como ruptura, a nova composição se estrutura ao longo de um eixo longitudinal definido pelo edifício antigo, conforme revela sua fachada posterior plana e paralela à fachada existente. O espaço intersticial entre o edifício original e o anexo é residual, não subsidia a ruptura e submete o anexo ao plano de fundo.

As declarações do arquiteto autor atribuem a uma “alegria tropical” a motivação do partido que se pretende definir aqui como uma apropriação subconsciente de referências do panorama global. Subconsciência e superficialidade que subtraem apenas a forma das reflexões contextuais que lhes deram sentido

⁴⁴ SABBAG, H. Liberdade vem da escola. *AU*, São Paulo, n. 79, p.56-62, Ago./Set. 1998. Segundo a autora do artigo: “Texto baseado em memória do arquiteto”.

⁴⁵ SABBAG, op. cit., p. 58.

originalmente. As relações entre uma textura original da cidade de Bilbao e os volumes prismáticos calcáreos, no Museu Guggenheim de Gehry, se contrapõem à fluidez das superfícies metálicas correspondentes à margem do rio, garantindo ao edifício, além do virtuosismo plástico, uma relação clara com a complexidade do sítio. Importadas como fragmentos visuais, as experimentações plásticas de Gehry não resultarão neste caso, em algo além do *happening* visual.

Mas o *happening* visual pode tornar-se um argumento decisivo quando se trata de uma arquitetura voltada para a atividade comercial. Na Academia Wanda Bambirra, projeto de Éolo Maia e Jô Vasconcelos em 1997, a diversidade de materiais parte de uma casca de concreto pigmentado e bambu, passa por chapas de aço, inoxidável e patinado, chegando a um prisma de vidro refletivo azul. Cada um destes elementos se presta à configuração de espaços internos específicos e há uma relação entre o potencial construtivo e funcional de cada material e as demandas dos diversos ambientes. Os espaços internos resultantes e a composição geral são inusitados, uma lógica construtiva própria é explorada supervalorizando as atribuições originais do programa da academia de ginástica e as propriedades dos materiais de construção utilizados. Certamente algumas instâncias da tríade vitruviana de solidez, utilidade e beleza podem não ter sido completamente satisfeitas, mas, desvinculando-se das pretensões de

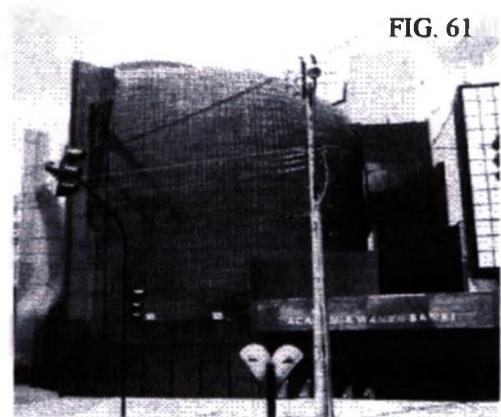


FIG. 61



FIG. 62

universalidade, nas circunstâncias locais de escassez e efemeridade, a exuberância sensorial deste conjunto é moeda de troca perfeitamente legítima na praça comercial.

Considerações

A componente expressionista manifestada no âmbito da produção mineira contemporânea revela menor intensidade conceitual e maior compromisso com as demandas objetivas do que suas expressões norte americanas e européias. Possivelmente por nunca ter faltado à Arquitetura Moderna Brasileira liberdade formal e espaço para expressões personalistas - a crise do modernismo brasileiro tinha motivações diversas daquelas observáveis no hemisfério norte. Por outro lado, podem nos ter faltado as circunstâncias de opulência econômica e efervescência teórica que alimentaram a construção civil e as teorias arquitetônicas norte americanas nos anos 1980. Aliás, no âmbito teórico, as conseqüências da *tabula rasa* modernista no ensino brasileiro foram nefastas, com conseqüências perceptíveis até hoje. O fato é que o panorama brasileiro não reuniu, desde os anos 80, as condições para o florescimento de expressões legítimas daquela revolução na linguagem arquitetônica operada pelas experimentações sintáticas dos desconstrutivistas. Nossos expressionismos não incorporaram a profundidade teórica e nem a clareza metodológica que definiram as proposições desta vanguarda arquitetônica. Possivelmente, as resistências teóricas nacionais (um dos últimos bastiões de uma intelectualidade marxista) à compreensão das transformações liberalizantes e individualistas do pensamento mundial tenham gerado essa defasagem.

No âmbito da Arquitetura Moderna Brasileira, a recente produção de Oscar Niemeyer, distinta dos tempos do Racionalismo Carioca, tem se revelado característica de um expressionismo peculiar. Segundo Daher - "Expressionismo pode ser aplicado, imprecisamente, à obra de Oscar Niemeyer, no sentido enfocado por Argan, do espaço

construído pela forma, ao invés do espaço no qual a forma é construída”.⁴⁶ A partir dos anos 80, após a constatação de Daher, a produção de Niemeyer evidencia tal característica, conforme podem sugerir o MAC em Niterói e o Novo Museu de Curitiba, onde imagens sintéticas antecedem e submetem a definição dos espaços.

No entanto, a preponderância de certos elementos unificadores em suas composições, tais como o eixo vertical predominante nas obras de Niterói e de Curitiba, bem como o equilíbrio harmônico típico de suas propostas, garantem a unicidade e coesão destas composições e não permitem relacioná-las com as sintaxes desconstrutivistas.

O desconstrutivismo sugere uma sintaxe de elementos desestabilizadores das leituras e significados consolidados como criadora de possibilidades de novas leituras. Em seu projeto para o Museu Judaico de Berlim, Daniel Liebeskind desenvolve a composição “*between the lines*”, ao longo de dois eixos antagônicos entrelaçados, um retilíneo, estável e outro em zigue-zague, dinâmico. Peter Eisenman opera transformações progressivas em volumes geométricos puros, por meio do recurso digital do *morphing*, contrapondo a estabilidade original da organização Euclidiana daquelas entidades geométricas a elementos resultantes desestruturados ou sugestivamente fluidos. Em ambos os casos, opera-se a subversão das linguagens consolidadas, sejam elas baseadas num único eixo estruturador ou nas formas geométricas puras, em busca de alternativas sintáticas e suas novas possibilidades semânticas.

Dessa maneira, os projetos analisados de Sylvio de Podestá, Éolo Maia e Jô Vasconcelos não serão considerados desconstrutivistas. No Chalé de Montanha, o eixo longitudinal é unificador da composição, bem como o corpo metálico coeso. No anexo do Departamento de Ciências Biológicas da PUC-MG, a composição é reunida pelo alinhamento longitudinal com o edifício antigo, expresso na fachada dos fundos e por

⁴⁶ DAHER, op. cit., p. 192.

um outro eixo, de simetria, que parte do ponto médio entre os “pilones” laterais em direção ao centro do raio do auditório. Na academia Wanda Bambirra, a coerência entre forma e conteúdo, a compacidade e o alinhamento com a calçada garantem a coesão e a unicidade compositiva.

Embora estas incursões pioneiras careçam de frequência e profundidade, elas investigaram um caminho promissor de realinhamento da produção local com um tema dos mais evidentes no cenário global. Um tema que se constitui como um instrumento poderoso para a compreensão do mundo contemporâneo e que, para o qual, a produção local brasileira ainda deve sua contribuição enriquecedora. As possibilidades de sobreposição e multiplicidade de sentidos propostas pelos desconstrutivistas não precisam ser gratuitas ou aleatórias e podem conduzir a novas relações entre as composições arquitetônicas e referências múltiplas, simultâneas e divergentes no contexto da obra. Neste sentido, permitem associações que potencialmente aproximariam a arquitetura da possibilidade de síntese de âmbitos múltiplos e significados divergentes. Um instrumento de conhecimento legítimo, criador de possibilidades concretas para enquadramentos mais amplos da realidade atual, marcada pela emergência de múltiplas individualidades e carente de mecanismos que possibilitem sua expressão simultânea.

Para a caracterização desta realidade contemporânea torna-se necessário remeter ao início do século XX, onde além das duas grandes guerras perceptíveis em primeiro plano, uma outra guerra se desenvolveu, iniciada pela Revolução Russa de 1917 e disseminada por uma série de batalhas menores pelo mundo afora, inclusive no Brasil. O grande confronto, a terceira guerra mundial, foi travado entre o modelo comunista/marxista, a ser semeado pela guerrilha⁴⁷, e o capitalismo liberal, conduzido pelos EUA através do sistema financeiro internacional. Com o passar do século, a

⁴⁷ Hobsbawn, Eric. **Era dos Extremos – o breve século XX 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 82. Segundo este autor, o modelo socialista nunca dispôs de uma base proletária autêntica, tendo sido a guerrilha, ora manipulando as massas, ora valendo-se de militares ou de burgueses convertidos, sua alternativa de propagação.

maior parte dos focos de disseminação da revolução socialista foi silenciado, freqüentemente com apoio logístico dos EUA, e, finalmente, a influência econômica do sistema financeiro global acabou prevalecendo.

A Guerra Fria foi travada entre os representantes dos ideais coletivos marxistas e o individualismo liberal, em última instância vencedor e predominante na construção de uma visão de mundo contemporânea. A partir de tais circunstâncias, as abordagens pertinentes da cena atual passam, invariavelmente, pela assimilação dessa realidade e pela utilização de um instrumental teórico apropriado. A fim de assegurar a inclusão nesse panorama, sua compreensão e expressão, torna-se importante o domínio de uma linguagem capaz de traduzi-lo, num primeiro momento, até para criar condições de transformá-lo, se for desejável, no momento seguinte.

A COMPONENTE TOPOLÓGICA

“...a arquitetura resultaria autenticamente da topografia; dito de outra forma, os edifícios assemelhar-se-iam , em uma infinita variedade de formas, à natureza e ao caráter do solo sobre o qual estivessem construídos; seriam parte integrante dele”.⁴⁸

Frank Lloyd Wright estabelece este enraizamento na paisagem como um dos pressupostos de sua arquitetura orgânica, a grande tese sobre a qual se baseia toda a sua obra posterior às *Prairie Houses*. Esta integração visceral entre o sítio e a intervenção arquitetônica, a ponto de sugerir uma fusão, uma incorporação das características topológicas como dado e instrumento de projeto, confunde-se com o próprio nascimento da arquitetura, a partir da transformação de abrigos naturais, e permeia o percurso da história da arquitetura de maneira recorrente. A acrópole ateniense, por exemplo, vale-se do sítio elevado e íngreme para gerar formas específicas de percepção, nas quais a topografia torna-se protagonista da composição geral, por meio do escalonamento das cotas de implantação e da orientação das visadas ao longo do *promenade* de acesso.

Diferentemente de uma simples boa implantação, a Componente Topológica se manifesta num vínculo indissolúvel entre o sítio e o edifício que, por assim dizer, nasce das peculiaridades de seu substrato e incorpora sua natureza como um dado decisivo e imprescindível.

“A beleza da paisagem seria procurada não como suporte, mas como um elemento da arquitetura. E assim finalmente reinaria a unidade dentro de uma inesgotável variedade. Um certo regionalismo seria resultante disto,

⁴⁸ CHOAY, F. **O Urbanismo**. p. 241. Esta autora expõe conceitos de Frank Lloyd Wright acerca de uma “Arquitetura da Paisagem”.

necessariamente”⁴⁹.

As questões topológicas, conforme sugere Wright, conduzem às especificidades de um âmbito local. No caso da arquitetura mineira ao final do século XX, juntamente com as questões físicas, topográficas, emergem instâncias sociológicas e culturais imanentes a este caráter local.

“Ora, aqui a minha serra é de ferro, meu chão é de ferro. Eu tenho que tentar traduzir minhas necessidades interiores numa estética que ganhe corpo no edifício e que fale sobre as relações entre as pessoas, sobre o jeito como as pessoas se tratam, sobre as festas daqui (...) O projeto da Escola Guignard tem um movimento que lembra um trem mineiro, mas traz também referências ao afloramento: para trabalhar um projeto numa região montanhosa não se pode desenhar um plano; ao contrário, a declividade é um dado fundamental de projeto. E a paisagem ao redor mostra a vegetação arbustiva e alguns afloramentos rochosos espalhados. A escola é um edifício de aço que aflora de uma montanha de ferro...”⁵⁰

Esta Componente Topológica se manifesta integrada a uma série de projetos do grupo mineiro, atuando simultaneamente com um enquadramento sociológico destas proposições arquitetônicas no contexto físico, como uma “arquitetura da paisagem” conforme prescrito por Wright, mas também como uma “arquitetura da cidade” e de uma certa cultura urbana, uma vez que nem sempre estes projetos mineiros desfrutam do ambiente bucólico da pradaria americana ou do cenário anti-urbano de *Broadacre City*. Ao contrário dos norte-americanos e sua tradição urbana espanhola de ocupação de sítios planos, as cidades mineiras tradicionalmente se acomodam às encostas, topos e vales das serras, produzindo lotes urbanos íngremes e demandando soluções de implantação específicas. Nestas circunstâncias a topografia, o traçado urbano sinuoso, as visuais e as possibilidades de acesso se manifestam como dados decisivos dos projetos.

Especificamente no caso da Escola Guignard, as alusões ao afloramento e a

⁴⁹ CHOAY. op. cit., p. 241.

⁵⁰ PENNA, G. Trem, ponte, mirante do planeta. *AU*, São Paulo, n. 70, p. 35, Fev./Mar. 1997.

oportuna integração de sua estrutura em aço patinado com nuances típicas da paisagem local, reforçam a estratégia de implantação que funde o edifício ao terreno. Por meio da praça gramada, o solo se incorpora ao conjunto edificado, interpondo-se entre os volumes situados junto à esquina, de cota inferior, e o grande pavilhão arqueado, paralelo à rua que percorre a cota superior do

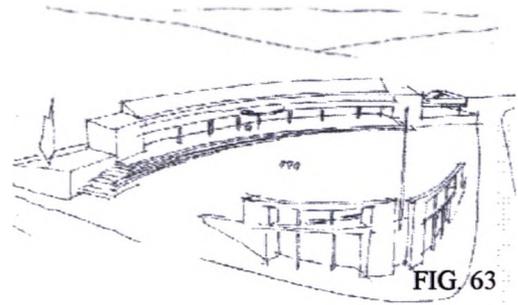


FIG. 63

lote. O prolongamento das escadarias até a calçada da rua inferior e o original acesso de serviço mimetizado no corpo da escadaria, estabelecem outra zona de fusão, desta vez entre o edifício e a calçada. Arquitetura, natureza e cidade se entrelaçam na Escola Guignard recriando o organicismo wrightiano na Componente Topológica mineira.



FIG. 64

Na residência em Brumadinho, projeto de Penna em 1999, já relacionada com a Componente Plasticista, a torção oblíqua de sua planta revela a busca pelo melhor ajuste à topografia e à vista, bem como uma determinada expressividade individual.

“Nas primeiras construções modernas, a constância do ângulo reto serviu basicamente para generalizar o processo composicional de instituir relações geométricas apriorísticas entre todos os elementos, o que significou que todos os conflitos podiam ser geometricamente resolvidos pelo equilíbrio de linhas, superfícies e volumes. O uso do ângulo oblíquo (como em Paimio) indicou o caminho para o processo contrário, o de tornar as formas mais individuais e precisas, permitindo que o desequilíbrio e a tensão existissem



FIG. 65

e fossem contrabalançados pela consistência física dos elementos e seus arredores. Essa arquitetura perdeu em rigor didático, mas ganhou em calor, riqueza e sentimentos, e, em última instância, ampliou seu campo de ação porque o processo de individualização se baseava no método generalizador já reconhecido que, na verdade pressupunha...⁵¹

Dessa maneira, também o regionalismo de Alvar Aalto, conforme esclarece Leonardo Benévolo, sucumbe à interferência do sítio e a uma certa particularização, recorrendo na expressão do caráter topológico, conforme aqui definido. No caso do projeto de Penna, a ascendência identificada não é propriamente Wrightiana, mas conicida em termos conceituais, como sendo baseada no afloramento das peculiaridades locais e em sua incorporação como dado decisivo para a composição.

Também no projeto da Sede do Grupo Corpo, anteriormente analisado, a sugestão do afloramento é exacerbada pelo caráter mineral da volumetria, numa abstração plástica e geométrica dos blocos ferríferos naturais do terreno. Neste caso a alusão ao “papel da matéria bruta natural”, salientado por Wright em sua arquitetura orgânica, ganha uma expressividade distinta das diretrizes de seu organicismo, baseada em circunstâncias locais. O conceito é similar e o caráter regional, preconizado por Wright, comparece reenquadrando a atitude recorrente. Ecos do organicismo Wrightiano no discurso topológico mineiro.

⁵¹ BENÉVOLO, L., 1960 apud FRAMPTON, KENNETH. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 342.

CONCLUSÃO

UM NOVO PANORAMA ECLÉTICO

“Podemos esperar ver a futura geração de arquitetos usar a nova linguagem eclética com maior confiança. Isto parecerá mais semelhante à *Art Nouveau* do que ao *International Style*, incorporando a estrutura rica das referências do primeiro, a sua ampla disponibilidade para a metáfora, os seus escritos, a sua vulgaridade, os seus sinais simbólicos e os seus clichês, a gama inteira da expressão arquitetônica”.⁵²

Na historiografia dos anos 70 e 80, notadamente em Jenks, Portoghesi e Venturi, vislumbra-se com clareza e simpatia a necessidade de re-inserção das transformações da linguagem arquitetônica na continuidade inerente à sua história anterior à *tabula rasa* proclamada pelo estilo internacional, este, entendido como uma instância representativa da ortodoxia do Movimento Moderno.

“Primeiramente, este problema do novo estilo impôs, desde logo, uma série de tentativas que não renunciavam a continuidade do desenvolvimento da arquitetura como uma instituição humana, não punham em causa o princípio para o qual uma arquitetura nasce de outra, desenvolve um tema que tem as suas raízes na construção histórica das suas instituições. No segundo e terceiro período de dez anos, porém, também este princípio é posto em causa e drasticamente revogado”.⁵³

A *tabula rasa*, embora permanecesse latente em diversos âmbitos do movimento moderno, já nos anos 1940 encontra questionamentos lançados pelos regionalismos, manifestados desde Alvar Aalto até Lúcio Costa. Posteriormente foram

⁵² JENKS, C. *The Language of Post-modern Architecture*, Londres, 1977 apud Portoghesi, Paolo. **Depois da Arquitetura Moderna**. Lisboa: Edições 70, 1999. p. 48.

⁵³ PORTOGHESI, op. cit., p.12-13.

identificadas, dentro do próprio Movimento Moderno, dissensões historicistas partindo de representantes significativos.

“Wright desencadeia um escândalo ao citar Sullivan na fachada de uma loja de flores em San Francisco e, ainda mais, recuperando colunas e capitéis no projeto para a grande Bagdad; Gropius desenha a embaixada americana em Atenas inspirando-se explicitamente nas ruínas do Partenon. (...) Le Corbusier, em Chandigarh recupera a sequência de arcos das termas romanas e a intersecção das ordens de Campidoglio de Michelangelo”.⁵⁴

Estas reações, salientadas pela historiografia pós-moderna, revelam o esvaziamento das premissas de uma revolução concluída que teve seu caráter revolucionário convertido em reacionário.

“Para compreender a curiosa situação de impasse em que se encontra a arquitetura moderna, será útil percorrer sistematicamente a sua gênese desde as primeiras décadas deste século. Só assim emerge aquela espécie de complexo de Édipo que a ligava à cultura precedente e constituía seu motor secreto e a sua justificação histórica. O fim deste complexo, coincidente com a morte do pai que se combateu e venceu, privou definitivamente a arquitetura moderna do seu fator de coesão que tinha dado impulso vital unitário às suas contrastadas vicissitudes, tornou lassa a mola que acionava o motor contra o dogmatismo da tradição, transformando o antigo dogmatismo num novo dogmatismo estéril”.⁵⁵

A partir de então, abria-se o caminho para uma “Nova Aliança”⁵⁶ entre a arquitetura e a história da arquitetura. É emblemática a apropriação das sugestões de transformação na fase final da produção de Louis Kahn por seu ex-aluno Robert Venturi.

⁵⁴ PORTOGHESI, op. cit., p.12-13.

⁵⁵ Id.

⁵⁶ PRIGOGINE, op. cit., p.1-226. A visão Newtoniana do homem como ente externo à natureza gerou abordagens e procedimentos científicos específicos. Tais mecanismos, inerentes a esta visão de mundo, revelaram-se insuficientes para o conhecimento da realidade. Este autor atenta para a possibilidade de uma “Nova Aliança” entre as ciências e a natureza como potencialmente geradora de instrumentos de investigação da realidade mais abrangentes e eficazes.

A complexidade intencional do tratamento da luz emanada do exterior e as vinculações destes dispositivos com a autenticidade construtiva foram uma das questões que conduziram Kahn a soluções arquetípicas, onde estes sistemas já haviam sido elucidados. Desta forma, contrafortes, peristilos e abóbadas são reinterpretados como elementos de sofisticação e refinamento de uma linguagem arquitetônica que mergulhara fundo na superficialidade das soluções diretas. Tendo vislumbrado a libertação da *tabula rasa* na profundidade das digressões espaciais de seu mestre, Venturi redescobre um sentido prático nas experiências históricas e na observação atenta da realidade tal como ela se apresenta. Teoriza e pratica a sua Complexidade e Contradição, uma das bases da arquitetura Pós-Moderna.

Experiências similares ocorrem com Le Corbusier, seus projetos em Chandigarh e seus discípulos. Uma análise ainda menos comprometida com as “omissões ideológicas”⁵⁷ da historiografia modernista revelaria a real complexidade adquirida pelo movimento moderno à medida em que se afastava do seio das fontes ortodoxas do estilo internacional. Conforme assinala Jenks:

“Tal como muitos de sua geração, Pevsner acredita que há uma relação determinística entre um certo conteúdo e uma certa forma (...) em vez de adotar a noção, mais flexível, de que a relação entre estilo e conteúdo é imotivada. (...) Há muitas omissões ideológicas deste gênero no livro de Pevsner, tal como em todas as histórias da arquitetura moderna, e poderíamos justificá-las como liberdades interpretativas do historiador, se por acaso o seu efeito não fosse tão profundo”.⁵⁸

A profundidade das dissensões contidas em antecedentes e contemporâneos do movimento moderno e nos posteriores “regionalismos” dos anos 40 fora freqüentemente ignorada como um ruído indesejável na clara mensagem evolutiva e messiânica emanada pela apologética da modernidade arquitetônica no século XX.

⁵⁷ JENKS, C. **Movimentos Modernos em Arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 1987, p.16.

⁵⁸ *Id.*

“Para mim, o que tinha sido realizado em 1914 era o estilo do século. Nunca me ocorreu outra perspectiva. Aquele era o único estilo que servia todos os aspectos que interessavam, e que tinham a ver com a economia e a sociologia, com os materiais e com a funcionalidade”.⁵⁹

Segundo Jenks, “... a afirmação de Pevsner constitui uma franca confissão dos seus próprios valores seletivos. O que, obviamente, explica por que razões omitiu de início arquitetos tão importantes como Gaudi e Sant’Elia – a quem chamava de “excêntricos” e “fantasistas” – até ao momento em que, como ele próprio sugere, a pressão da opinião o obrigou a incluí-los no livro”.⁶⁰

Gaudi, Sant’Elia e posteriormente, Niemeyer, Saarinen e Tange, bem como uma leitura não preconceituosa da produção de Wright, Corbusier e Aalto revelarão que muito antes da deflagração da crítica do movimento moderno, já nos anos 60, ligações com a tradição historicista, com o expressionismo, com o Racionalismo Estrutural de Viollet Le Duc, enfim, com certos fios da meada histórica arquitetônica, que possibilitariam a compreensão do presente conformado pelo passado e o futuro como algo a ser construído a partir destas circunstâncias, transformadas ou reafirmadas.

No contexto dos revivalismos do século XIX, Peter Collins define inicialmente duas posturas distintas: a daqueles arquitetos que optavam por um único estilo histórico: gótico, renascentista, etc., tido como o ideal segundo suas próprias convicções, e a postura de outros arquitetos, os indiferentes, aos quais qualquer estilo poderia ser utilizado em função de motivações externas, como por exemplo, a preferência do cliente. Posteriormente, Collins define a postura eclética, segundo a qual, diante de certas circunstâncias, como por exemplo, um entorno preexistente, o

⁵⁹ PEVSNER, N. *Architecture in Our Time, the Anti-Pioneers*. Listener, 29 de dezembro de 1966. v. 953.

⁶⁰ JENKS, op. cit., p.17.

arquiteto poderia, consciente e livremente, recorrer a uma referência histórica escolhida como a mais pertinente para aquele caso.

Os grandes mestres modernos, Corbusier, Gropius, Kahn e Wright, quando recorreram a sistemas arquitetônicos ancestrais, reabriram as portas para uma autêntica atitude eclética, conforme Diderot define em 1755:

“Um eclético é o filósofo que supera o preconceito, a tradição, o *status quo*, o senso comum, a autoridade, e tudo o que subjuga a opinião pública; que se atreve a pensar por si mesmo, retomando os mais claros princípios gerais, examinando-os, discutindo-os, não accitando nada além da evidência de sua própria experiência e raciocínio; e quem, de todas as filosofias que houver analisado, a despeito de personalismos, e imparcialmente, construa uma filosofia própria, peculiar a si mesmo”.⁶¹

Ou ainda, segundo Peter Collins em 1965:

“A noção de Eclétismo no século XIX, tornou-se de uso corrente inicialmente na França na década de 1830, quando foi utilizada pelo filósofo francês Victor Cousin para designar um sistema de pensamento composto por diversas perspectivas obtidas a partir de vários outros sistemas. (...) Os Ecléticos reivindicavam de maneira sensata que cada um pudesse decidir racionalmente e independentemente quais fatos filosóficos (ou elementos arquitetônicos) utilizados no passado seriam apropriados para o presente para então reconhecê-los e respeitá-los em qualquer contexto que pudessem aparecer”.⁶²

A arquitetura moderna legou-nos o Racionalismo Abstrato de uma arquitetura baseada (e limitada) na expressão das constituintes geométricas que, por sua vez, responde perfeitamente às diversas instâncias da representação gráfica, da expressão plástica, ao funcionalismo e a um amplo escopo de possibilidades construtivas. E será este o substrato do novo eclétismo que se desenvolve desde a

⁶¹ DIDEROT, apud COLLINS, P. *Changing Ideals in Modern Architecture: 1750-1950*. Montreal: Mc Gill-Queen's University Press, 1965. p. 17. (trad. minha)

⁶² COLLINS, P. *op. cit.*, p. 117-118.

metade do século XX. As diversas Características Componentes do panorama contemporâneo situam-se sobre o substrato deste Racionalismo Abstrato, a definitiva contribuição da arquitetura moderna ao reestabelecimento da continuidade histórica na arquitetura de hoje.

O ecletismo do final do século XIX baseava-se num outro substrato - os arquétipos do templo grego, dos pavilhões simétricos, das catedrais. Nosso ecletismo se relaciona com conceitos historicamente constituídos, não com tipologias formais, graças à ruptura promovida pela arquitetura moderna, doravante dado imprescindível na constituição da história presente. Seu legado, o Racionalismo Abstrato, reafirmado pelo Historicismo, pelo Racionalismo Tectônico e pelo Plasticismo ou re-enquadrado pelos novos expressionistas, é o novo substrato da arquitetura eclética contemporânea. Aceitando este novo substrato como contribuição a um *continuum* histórico, pode-se pensar em infindáveis sobreposições e múltiplos aprofundamentos em características componentes não excludentes, enriquecendo as análises da produção arquitetônica. Não será mais preciso “fazer vista grossa” às divergências em nome da estabilidade das frágeis metanarrativas modernas. Retoma-se a construção da história arquitetônica, costurando o presente ao passado, por sobre o corte do modernismo e com dados que surgiram dele próprio - o racionalismo, os regionalismos e o historicismo das fases finais de seus grandes mestres.

“Ao contrário do que tanto se disse, a história não acabou; ela apenas começa. Antes o que havia era uma história de lugares, regiões, países. As histórias podiam ser, no máximo, continentais, em função dos impérios que se estabeleceram a uma escala mais ampla. O que até então se chamava história universal era a visão pretensiosa de um país ou continente sobre os outros, considerados bárbaros ou irrelevantes”.⁶³

As novas possibilidades de informação e comunicação alimentam as culturas locais com dados simultâneos da cultura mundial e permitem, por outro lado, o retorno

⁶³ SANTOS. op. cit., p.170.

imediate das contribuições destas culturas locais para a composição de uma, agora possível, cultura universal humana, com toda a diversidade que uma abordagem eclética pode conferir. Cabe-nos intensificar esta troca, interpretar de forma criativa os dados da “metacultura” mundial e manifestar nossas peculiaridades intensamente, sem medo de ser brasileiro, nem mesmo de ser mineiro.

REFERÊNCIAS

- 1- FORBES, J. “Os Pais Estão Mal”. **Istoé**, São Paulo, no. 1785 p. 102-103, 17/12/2003.
- 2- CORBUSIER, L. **Por uma Arquitetura**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. XXX.
- 3- DURAND, J. C. Le Corbusier no Brasil – Negociação Política e Renovação Arquitetônica. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n. 16, p. 6-25, jul. 1991.
- 4- ADORNO, T. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. v. XLVIII, p. 173-199.
- 5- BRUAND, Y. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.268.
- 6- VENTURI, R. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. XXII.
- 7- FERRO, S. Arquitetura Nova. **Teoria e Prática**, São Paulo, n.1, p. 3-31, ago. 1967.
- 8- PORTOGHESI, P. **Depois da Arquitetura Moderna**. Lisboa: Edições 70, 1999. p.13.
- 9- **AU**. São Paulo: Pini, 1985-
- 10- **Projeto**, São Paulo: Arco, 1979-
- 11- FRAMPTON, K. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 343.
- 12- PRIGOGINE, I. e STENGERS, I. **A Nova Aliança: Metamorfose da Ciência**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991. p. 219.

13- SANTOS, M. **Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.167.

14- MARTÍNEZ, A. C. **Ensaio Sobre o Projeto**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000. p. 110.

15- JAMESON, F. Posmodernismo y sociedad de consumo. In: FOSTER, HAL. org. **La Posmodernidad** Barcelona: Kairós, 1985. p. 168-169.

16- COLLINS, P. **Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1965. p199.

17- DAHER, L. C. **Arquitetura e Expressionismo**. São Paulo, 1979.257 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – FAUUSP.

18- ARGAN, G. C. **Proyecto y Destino**. Caracas: EBUC,1969. p.174.

19- JODIDIO, P. **Contemporary European Architects**. Köln: Taschen, 1996. v. 4. p. 51-53.

20- HOBBSAWN, E. **Era dos Extremos – O breve século XX 1914-1991**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.p. 82.

21- CHOAY, F. **O Urbanismo: Utopias e Realidades uma Antologia**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 241.

22- JENKS, C. **Movimentos Modernos em Arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 1987. p.16.

23- PEVSNER, N. **Architecture in Our Time, the Anti-Pioneers**. Listener, 29 de dezembro de 1966. v. 953.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: **Os Pensadores**. v. XLVIII. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ARANTES, OTÍLIA. **O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos**. São Paulo: Editora Studio Nobel, 1993.

ARGAN, G. C. **Proyecto y Destino**. Caracas: EBUC, 1969.

AU. São Paulo: Pini, 1985-

BASTOS, FERNANDO. **Panorama das Ideias Estéticas no Ocidente**. 2ª. Edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BENÉVOLO, LEONARDO. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BLAKE, PETER. **Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture hasn't Work**. Boston: Little Brown, 1974.

BRUAND, Y. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAVALCANTI, LAURO. **Modernistas na Repartição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

CHOAY, F. **O Urbanismo: Utopias e Realidades uma Antologia**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 241.

COLLINS, P. **Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1965.

CORBUSIER, L. **Por uma Arquitetura**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DAHER, L. C. **Arquitetura e Expressionismo**. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – FAUUSP.

DURAND, JOSÉ CARLOS. **Arte, privilégio e Distinção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

DURAND, JOSÉ CARLOS. Le Corbusier no Brasil – Negociação Política e Renovação Arquitetônica. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n. 16, jul. 1991.

FERRO, S. **Arquitetura Nova. Teoria e Prática**, São Paulo, n.1, ago. 1967.

FICHER, SYLVIA. Anotações sobre o pós-modernismo. **Projeto**. São Paulo, n. 74, Arco , 1985.

FORBES, J. “Os Pais Estão Mal”. **Istoé**, São Paulo, no. 1785 p. 102-103, 17/12/2003.

FRAMPTON KENNETH. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GOROVITZ MATHEUS. **Os Riscos do Projeto**. 1ª. Edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, , 1993.

HARVEY, DAVID. **Condição pós-moderna**. 5ª. Edição. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOBBSAWN, E. **Era dos Extremos – O breve século XX 1914-1991**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUSTON, JAMES. **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1993.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. **Arquitetura brasileira pós-Brasília**. Rio de Janeiro: IAB, 1978.

JAMESON, F. Posmodernismo y sociedad de consumo. In: FOSTER, HAL. org. **La Posmodernidad**. Barcelona: Kairós, 1985.

JENKS, CHARLES. **Movimentos Modernos em Arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 1987.

JODIDIO, PHILIP. **Contemporary European Architects**. Köln: Taschen, 1996. v. 4.

KOPP, ANATOLE. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

KUHN, THOMAS. **The structure of scientific revolutions**. Chicago: The University Press, 1970.

MAIA, ÉOLO, PODESTÁ, SYLVIO, VASCONCELOS, JOSEFINA. **3 arquitetos**. Belo Horizonte: Editora Pampulha, 1982.

MARTINEZ, ALFONSO CORONA. **Ensaio Sobre o Projeto**. 1ª. Edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

PEREIRA, MIGUEL ALVES. **Arquitetura, Texto e Contexto – O Discurso de Oscar Niemeyer**. 1ª. Edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

PEVSNER, NIKOLAUS. **Architecture in Our Time, the Anti-Pioneers**. Listener, 29 de dezembro de 1966. v. 953.

PEVSNER, NIKOLAUS. **Panorama da Arquitetura Ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

POPPER, KARL. **Objective Knowledge**. Oxford: Clarendon Press, 1972.

PORTOGHESI, P. **Depois da Arquitetura Moderna**. Lisboa: Edições 70, 1999.

PRIGOGINE, ILYA e STENGERS, ISABELLE. **A nova aliança**. 2ª Edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

Projeto, São Paulo: Arco, 1979-

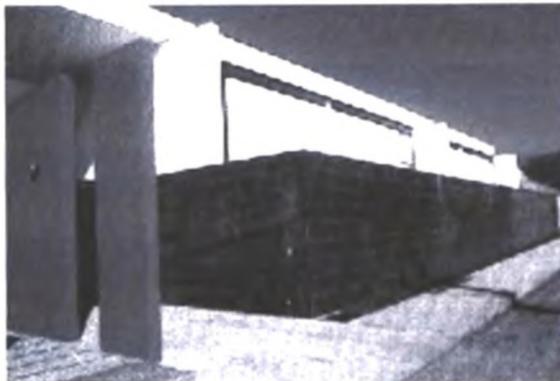
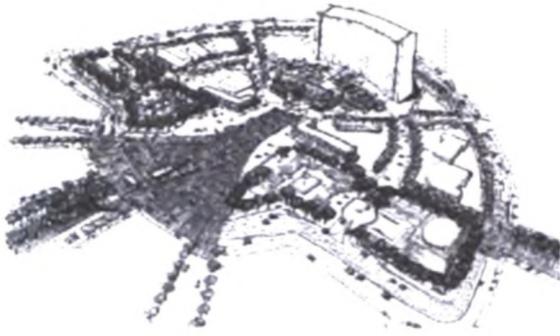
PUPPI, MARCELO. **Por Uma História não moderna da arquitetura brasileira**. Campinas: Editora Pontes, 1988.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

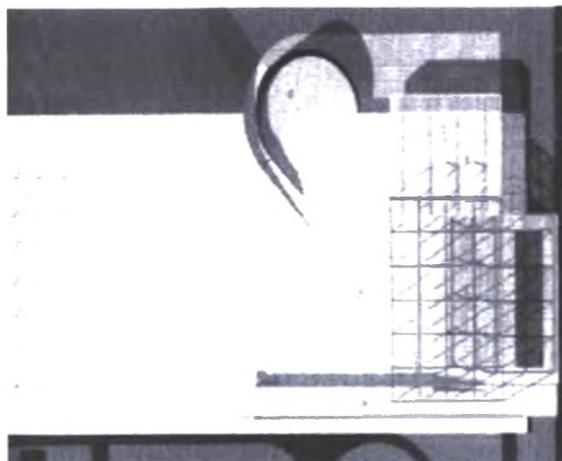
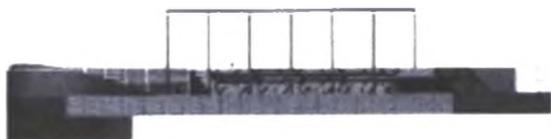
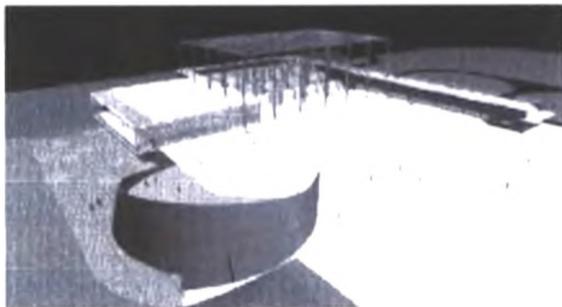
VENTURI, R. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ZEVI, BRUNO. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

ANEXO 1 - FICHAS



Ficha técnica
Autor do projeto: Alexandre Brasil Garcia e Carlos Alberto Maciel
Data do projeto: 2000
Área do terreno : 3 290 m ²
Local: Betim, MG
Fonte (informações e fotos): Projeto, São Paulo, Arco, n° 263. p. 90 - 93.



Ficha técnica

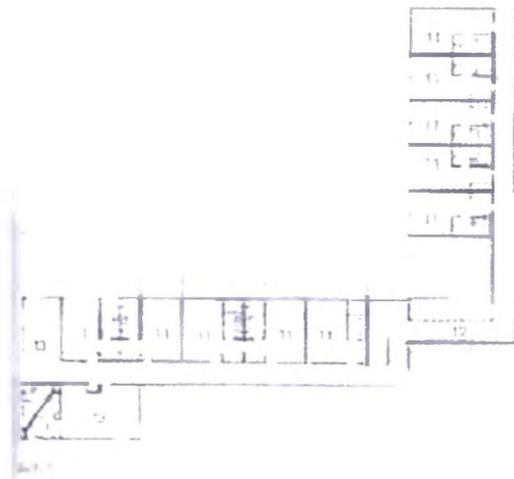
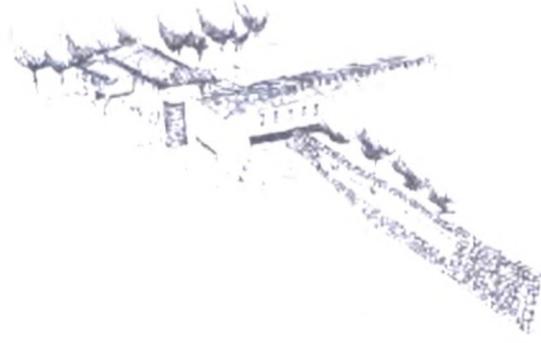
Autor do projeto: André Abreu, Anna Cristina Ávila e Gustavo Rocha

Data do projeto: 1999

Área construída: 5 300 m²

Local: Juiz de Fora, MG

Fonte (informações e fotos): Projeto, São Paulo, Arco, n° 263 p. 60 à 63.



Ficha técnica

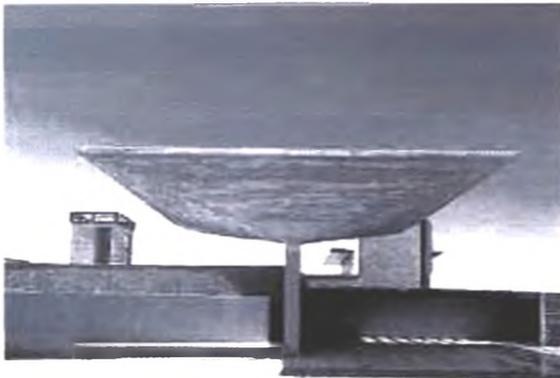
Autor do projeto: André Abreu Anna Cristina Ávila Gustavo Rocha

Data do projeto: 1999

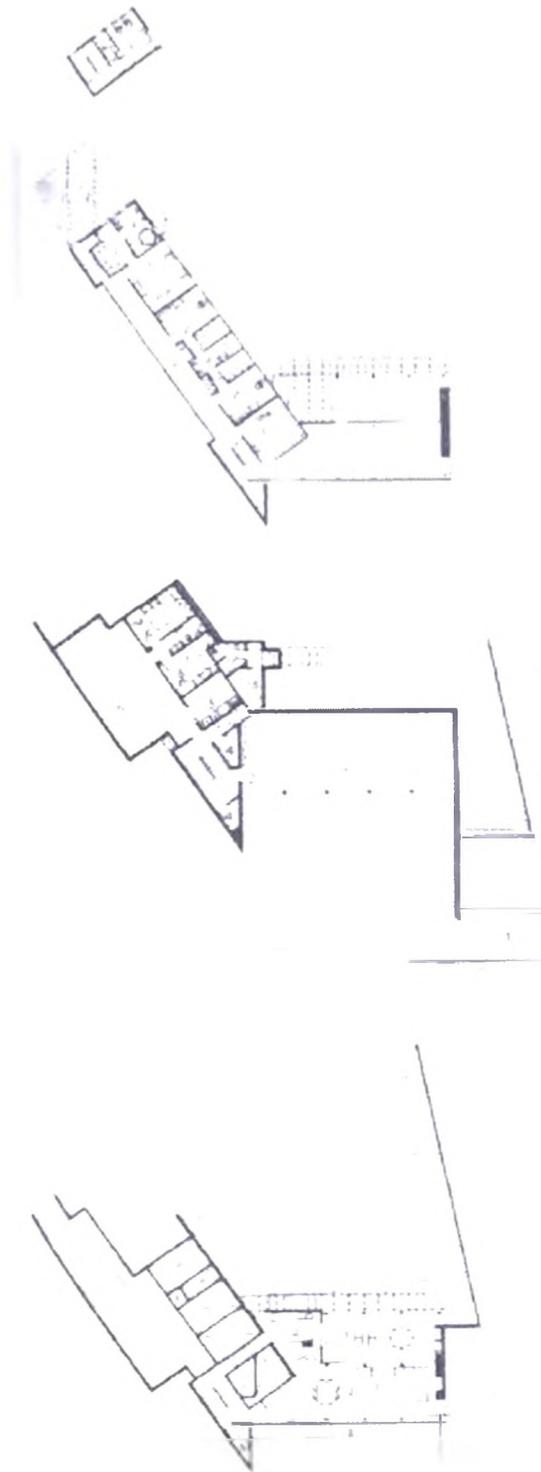
Área construída: 820m²

Local: Tiradentes - MG

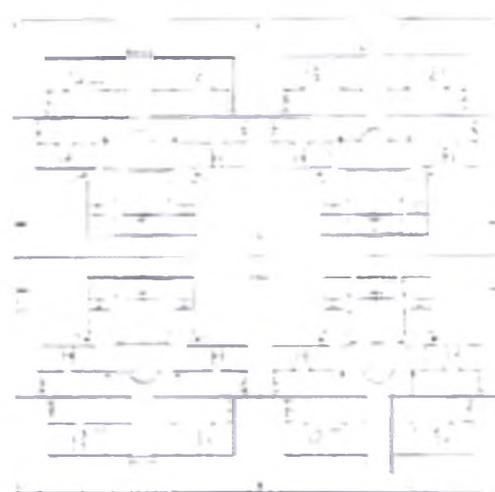
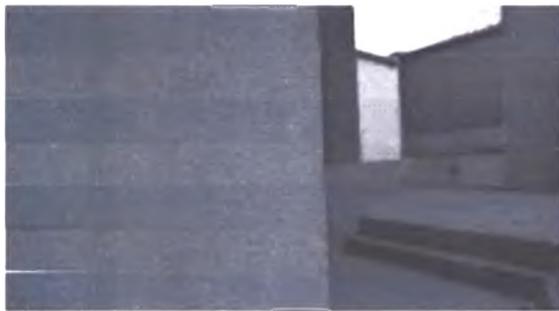
Fonte (informações e fotos): Projeto, São Paulo, Arco, nº 258, p. 88 - 91.



Ficha técnica
Autor do projeto: Gustavo Rocha e André Abreu
Data do projeto: 2000
Área construída: 3.462 m ²
Local: Inhaúma, MG
Fonte (informações e fotos): Projeto, São Paulo, Arco, n ^o 285 p. 68 a 72.

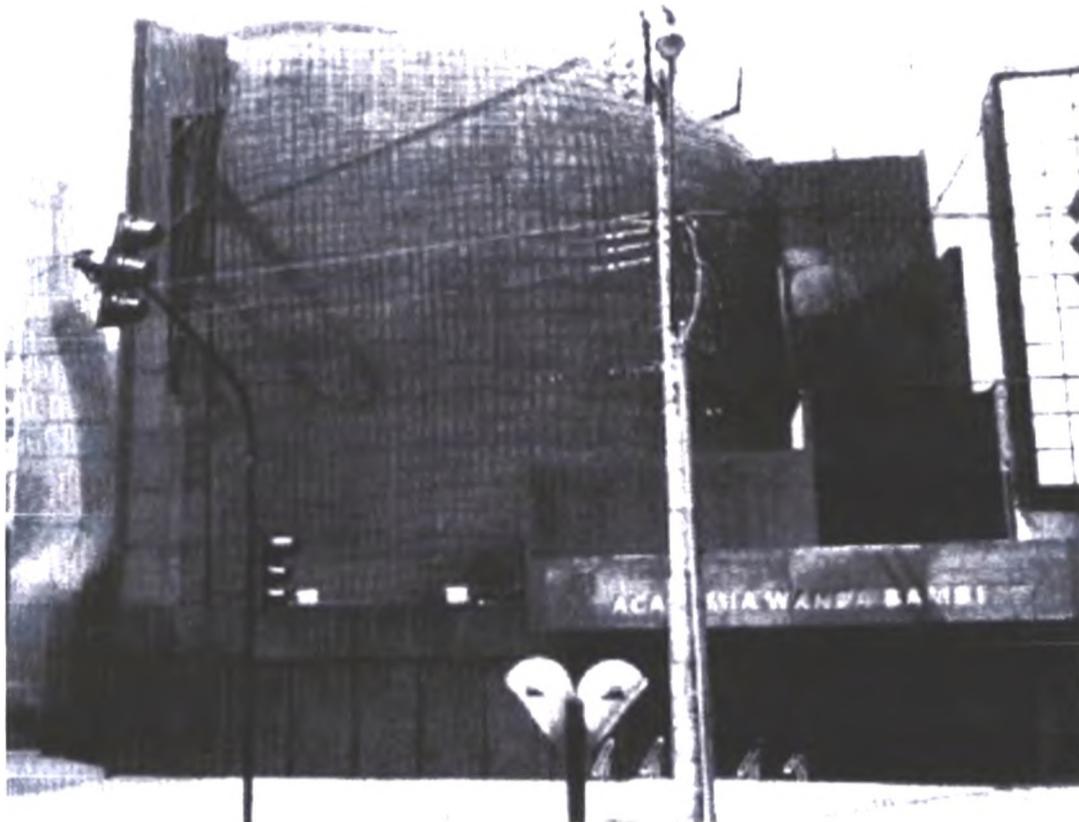


Ficha técnica
Autor do projeto: Bruno Campos
Data do projeto: 2000
Área construída: 500 m ²
Local: Nova Lima , MG
Fonte (informações e fotos): Projeto, São Paulo, Arco, n 264 p. 50 - 53.



Ficha técnica
Autor do projeto: Eolo Maia
Data do projeto: 1995
Área construída: 700m ²
Local: Belo Horizonte - MG
Fonte (informações e fotos): AU, São Paulo, Pini, n. 79 p. 56 a 62.

PROJETO DE ARQUITETURA
EÓLO MAIA



Ficha técnica

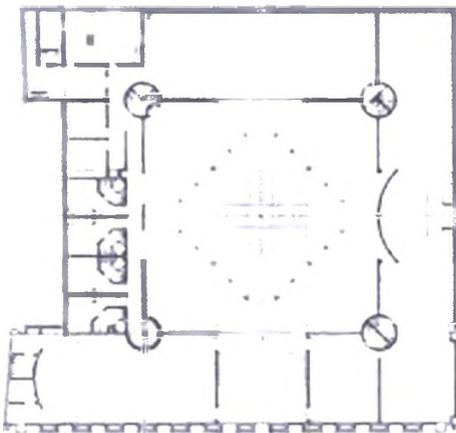
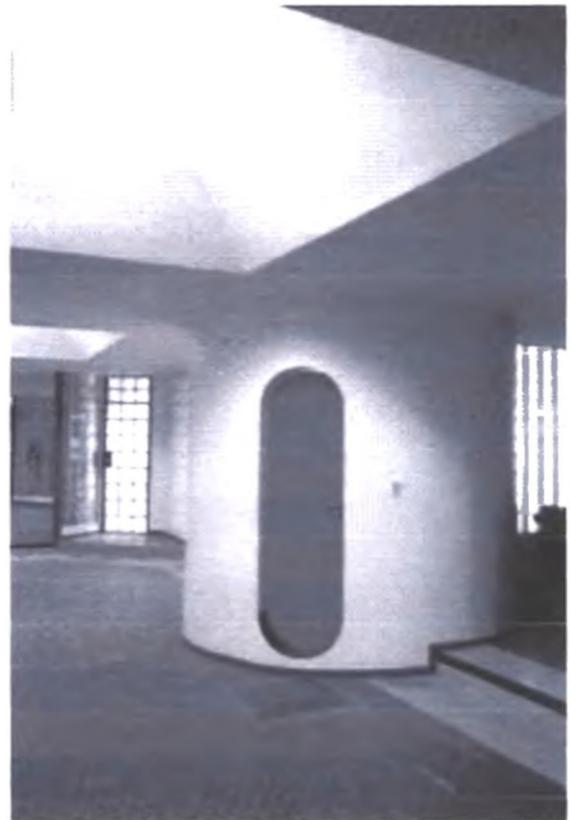
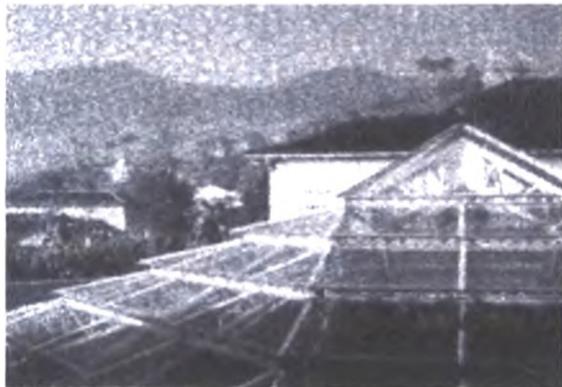
Autor do projeto: Eolo Maia e Jô Vasconcelos

Data do projeto: 1997

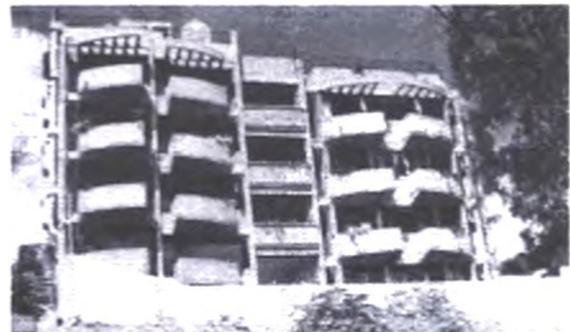
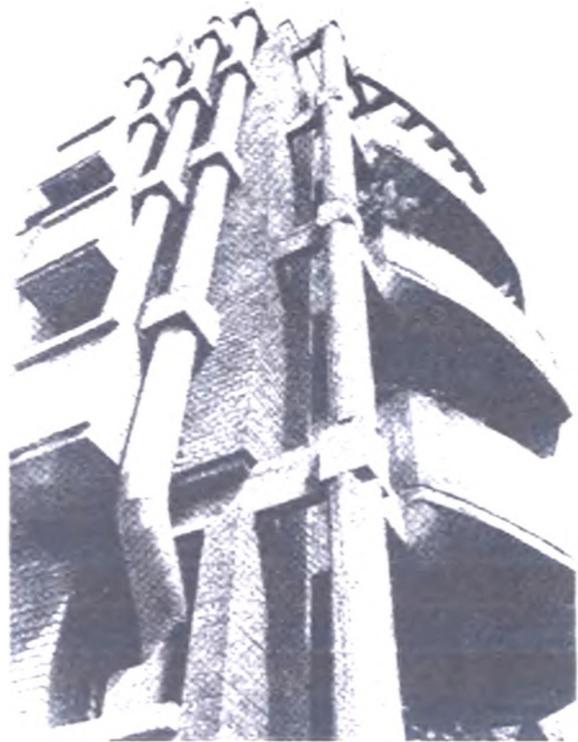
Área construída: 2000m²

Local: Belo Horizonte - MG

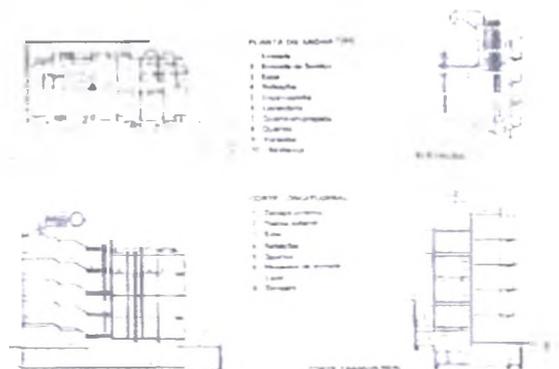
Fonte (informações e fotos): AU, São Paulo, Pini, n. 79 p. 30 a 36.

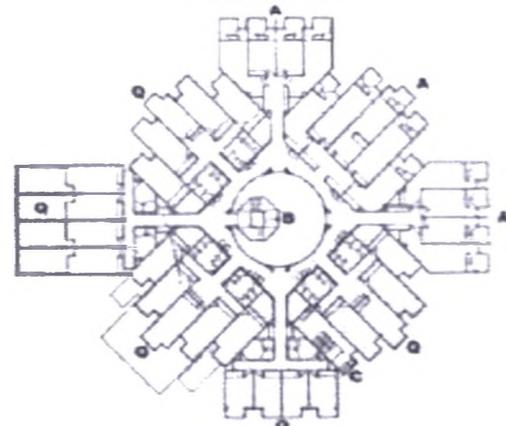
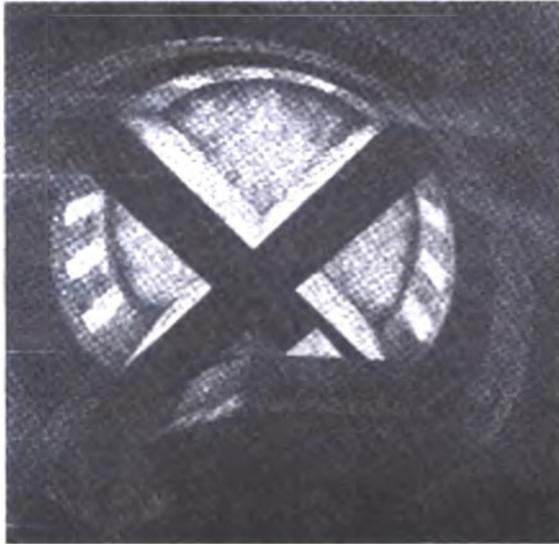


Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá, Eolo Maia, Jô Vasconcellos
Data do projeto: 1982 - 87
Área construída: 1 100m ²
Local: Mariana - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP p 78 - 87.

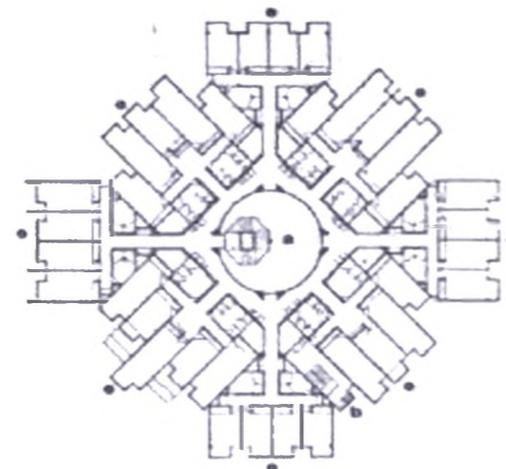


Ficha técnica
Autor do projeto: Eolo Maia, Marcio Lima
Data do projeto: 1976/78
Área construída: 1.100m ²
Local: Belo Horizonte - MG
Fonte (informações e fotos): Maia, E., Podestá, S., Vasconcelos, J. 3 Arquitetos . Belo Horizonte: Pampulha. p. 130 – 32.



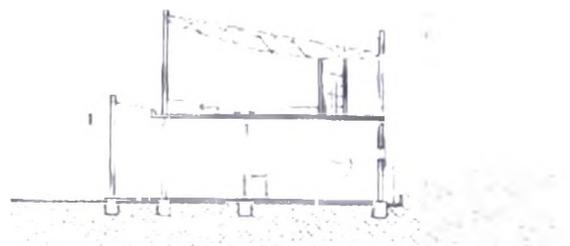
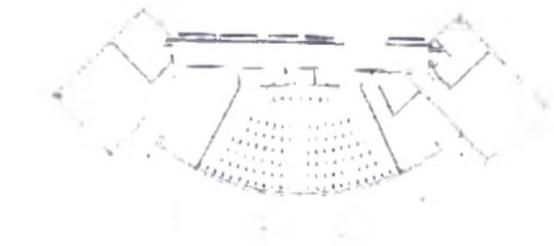
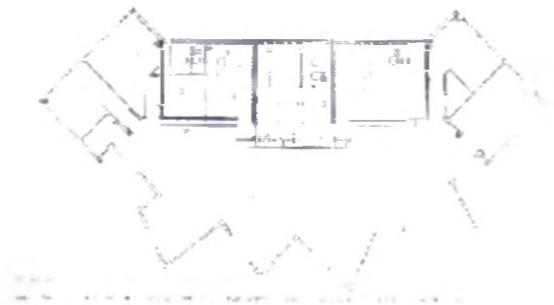
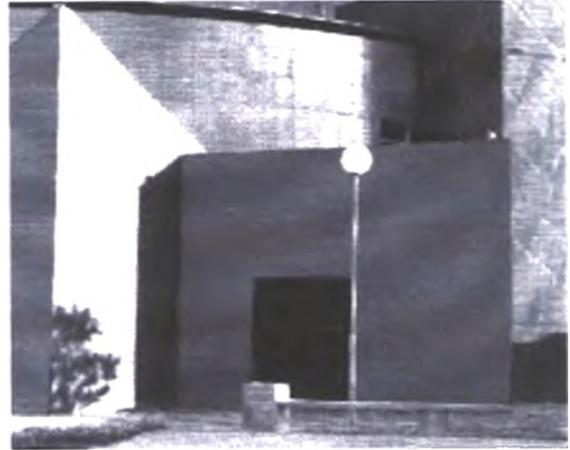


01 PAVIMENTO
 A - ALA DE APARTAMENTOS
 B - PATIO INTERNO COBERTO
 C - SERVIÇO - COFA, MONTA-CARRO
 D - ALA DE QUARTOS



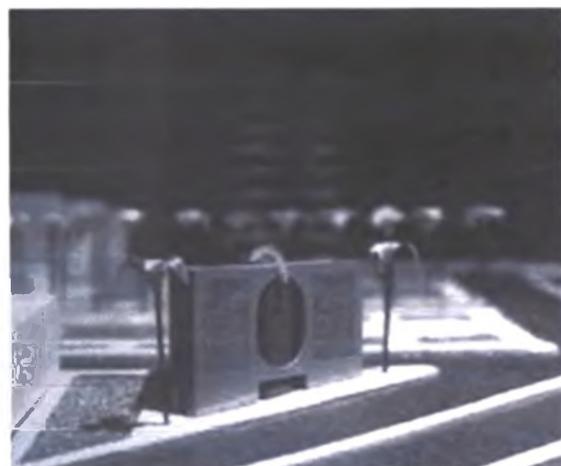
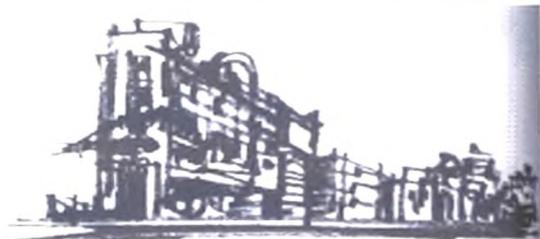
01 PAVIMENTO
 A - PATIO INTERNO COBERTO
 B - SERVIÇO - MONTA-CARRO, COFA
 C - ALA DE QUARTOS

Ficha técnica
Autor do projeto: Eolo Maia, Marcio Lima, Jo Vasconcellos
Data do projeto: 1976/77
Área construída: 4 500m ²
Local: Ouro Branco - MG
Fonte (informações e fotos): Maia, E., Podestá, S., Vasconcelos, J. 3 Arquitetos . Belo Horizonte: Pampulha p. 123 - 126.

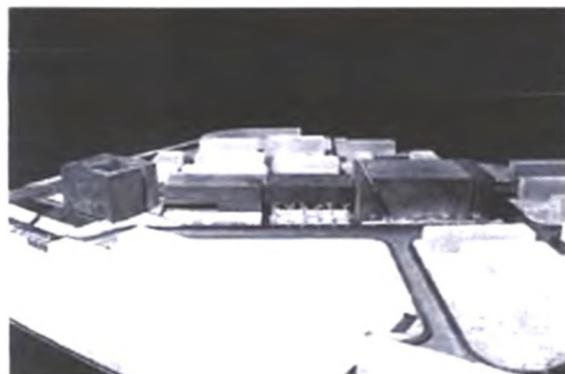
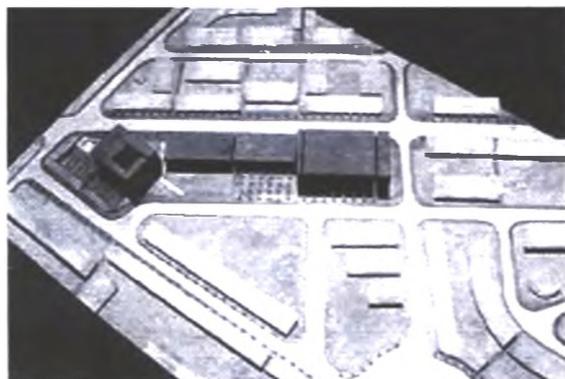
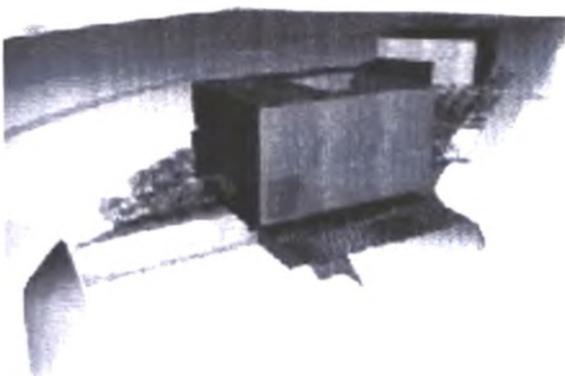
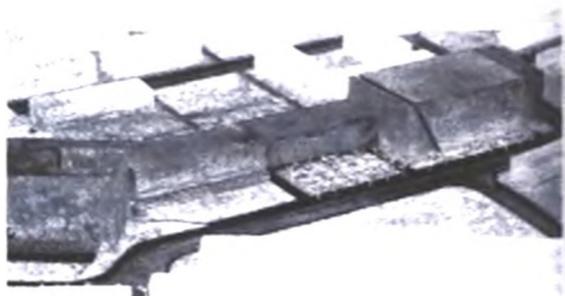
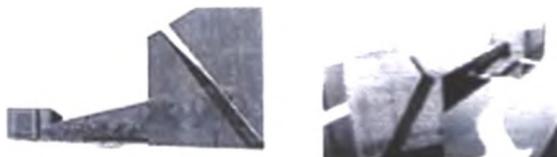


Ficha tecnica	
Autor do projeto	Eolo Maia
Data do projeto	1995/96
Area construida	700m ²
Local	Belo Horizonte - MG
Fonte (informações e fotos) AU, São Paulo, PINI, n° 79 p 56 a 62	





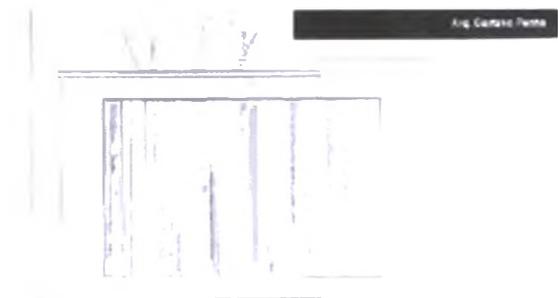
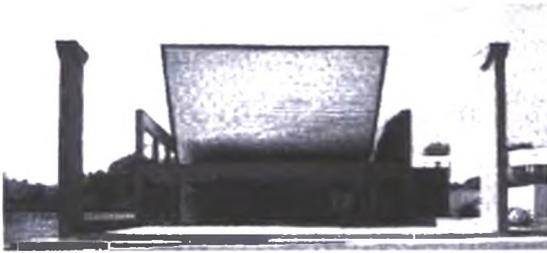
Ficha técnica
Autor do projeto: Eolo Maia e Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1985 - 92
Area construída: Desconhecida
Local: Belo Horizonte - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. PROJETOS INSTITUCIONAIS Belo Horizonte: AP. p. 32 – 37.



Ficha técnica
Autor do projeto: Alexandre Brasil Garcia, Carlos Alberto Maciel, Éolo Maia e Jô Vasconcelos
Data do projeto: 2002
Area construída:
Local: Nova Lima, MG
Fonte (informações e fotos): www.usiminas.com.br



Ficha técnica
Autor do projeto: Gustavo Penna
Data do projeto: 1996
Area construída:
Local: Belo Horizonte - MG
Fonte (informações e fotos): www.gustavopenna.com.br



Ficha técnica
Autor do projeto: Gustavo Penna
Data do projeto: 1994
Área construída: 210m ²
Local: Belo Horizonte, MG
Fonte (informações e fotos): Projeto Design, São Paulo: Arco, n. 208, p 38- 43



Segundo subsolo



Pavimento superior



Pavimento térreo



Primeiro subsolo



Ficha técnica

Autor do projeto: Gustavo Penna

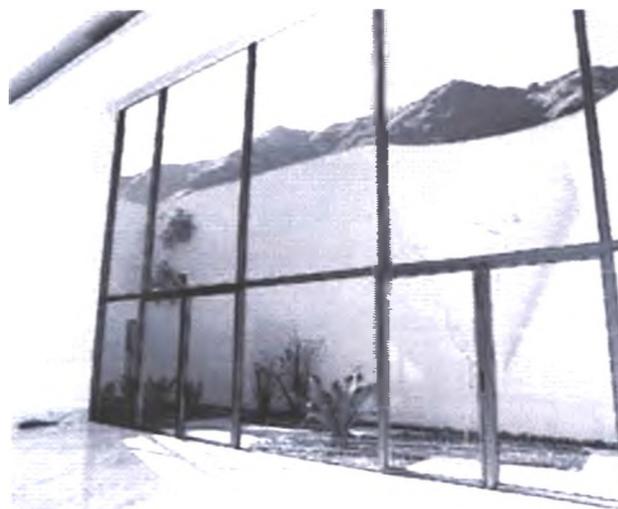
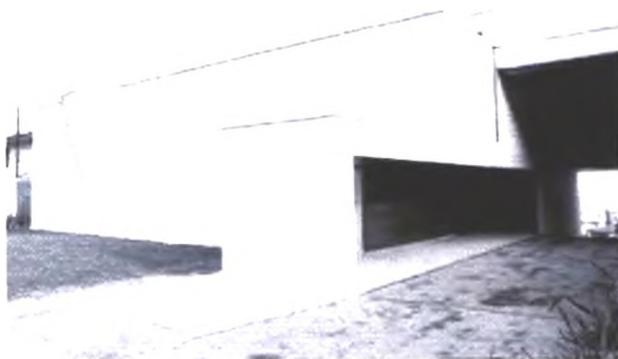
Data do projeto: 1989 (primeira fase), 1990 (segunda fase)

Data da construção: 1994

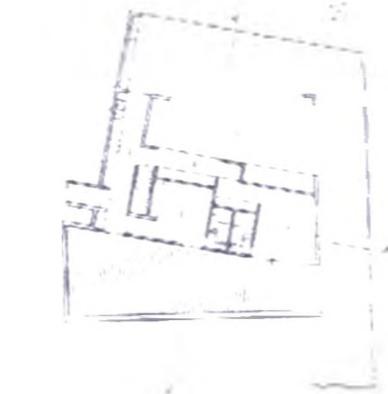
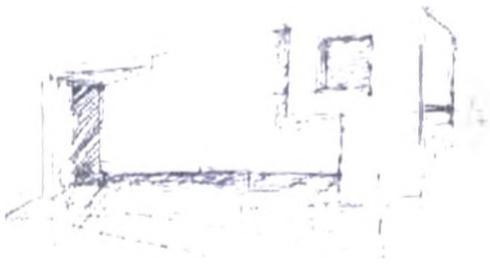
Área construída: 7500m²

Local: Belo Horizonte, MG

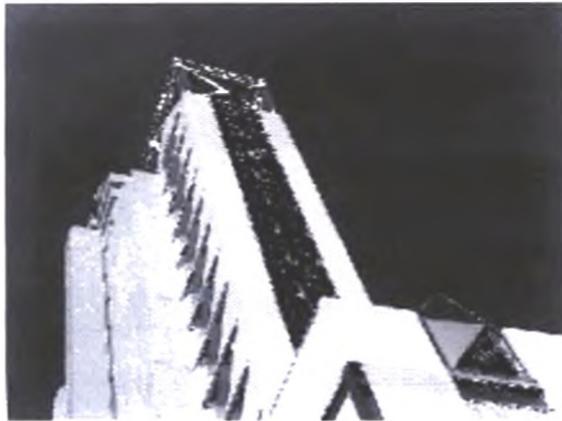
Fonte (informações e fotos): AU, São Paulo, Pini, n. 79 p. 30 a 36.



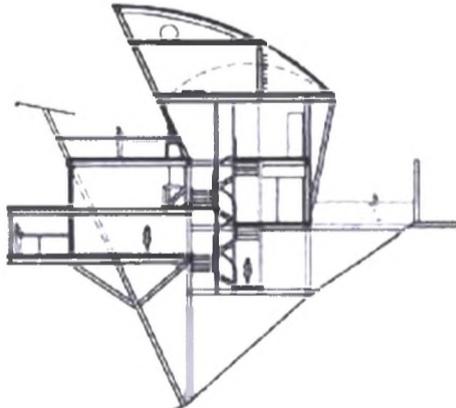
Ficha técnica
Autor do projeto: Gustavo Penna
Data do projeto: 1999
Área construída: 400 m ²
Local: Brumadinho, MG
Fonte (informações e fotos): Projeto, São Paulo, Arco n° 264 p. 54 a 57.



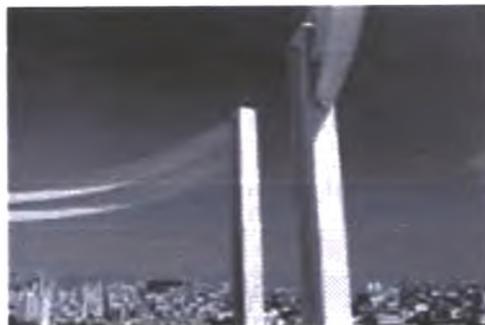
Ficha técnica
Autor do projeto: Gustavo Penna
Data do projeto: 1999
Área construída: 400 m ²
Local: Brumadinho, MG
Fonte (informações e fotos): Projeto, São Paulo, Arco, n° 264 p. 54 a 57.



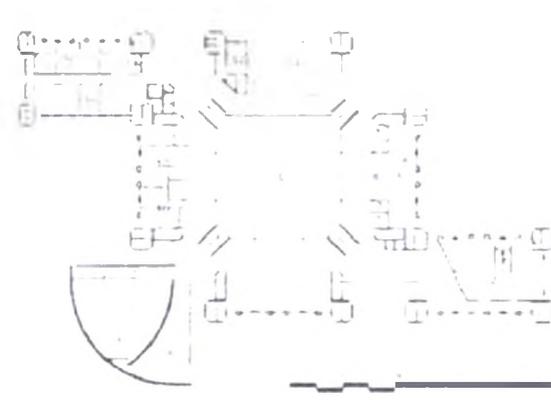
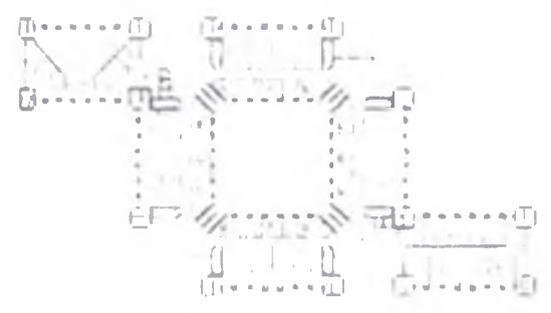
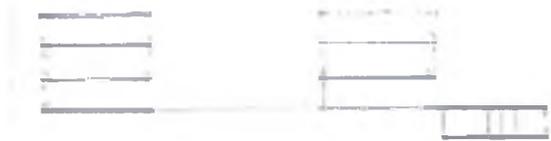
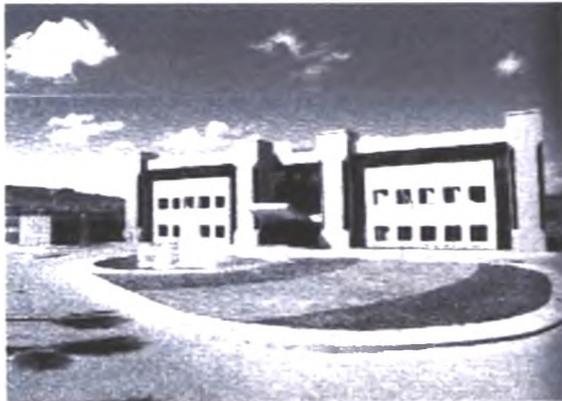
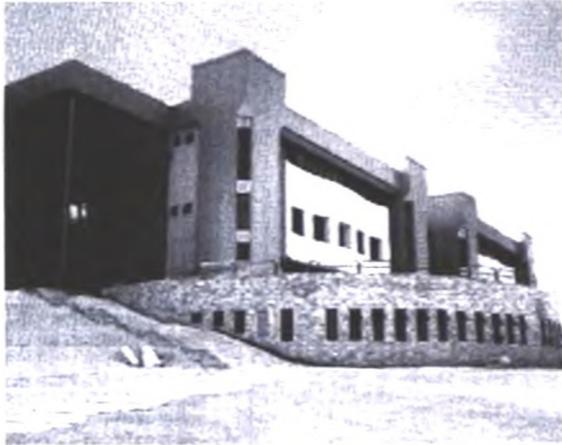
Ficha técnica
Autor do projeto: João Diniz
Data do projeto: 1989
Area construída:
Local: Belo Horizonte - MG
Fonte (informações e fotos): website do Autor



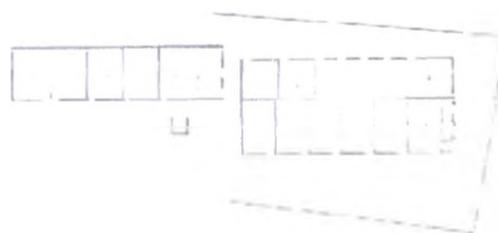
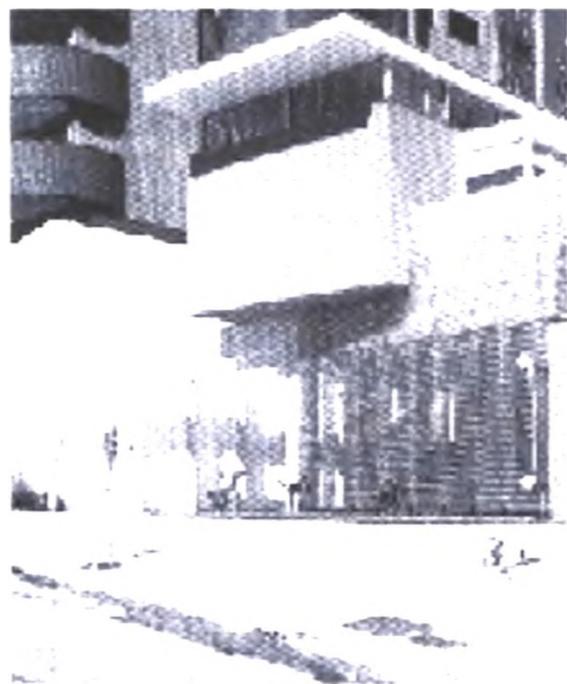
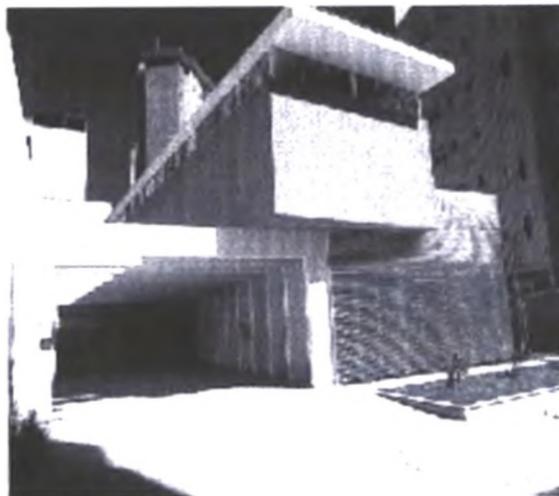
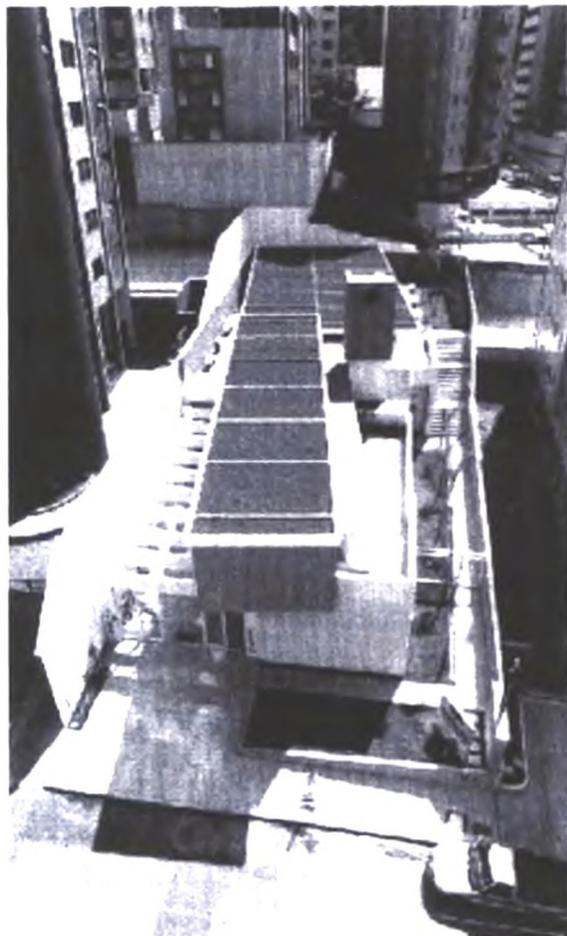
Ficha técnica
Autor do projeto João Diniz
Data do projeto 2000
Área construída
Local Nova Lima - MG
Fonte (informações e fotos) AU. São Paulo, Pini, n.º 70 p 30 a 36



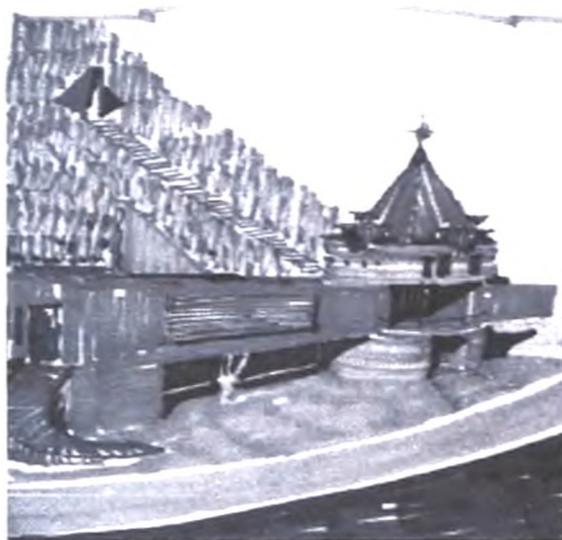
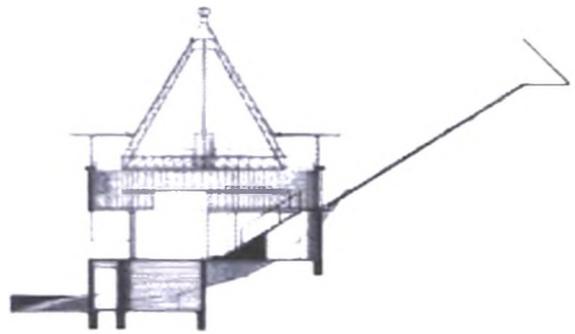
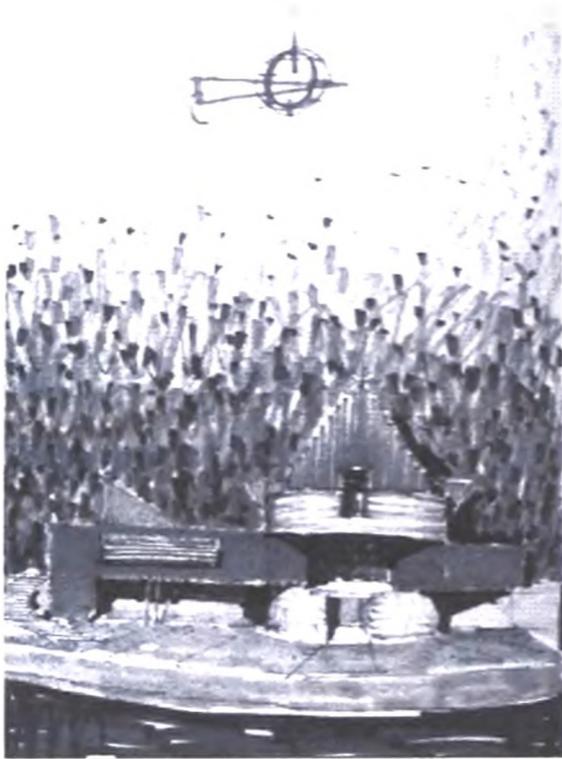
Ficha técnica
Autor do projeto: João Diniz
Data do projeto: 1995
Área construída:
Local: Belo Horizonte - MG
Fonte (informações e fotos): website do Autor



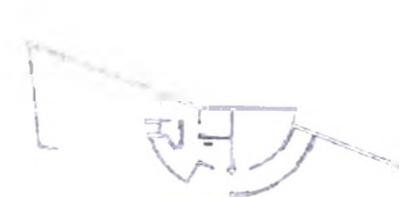
Ficha técnica
Autor do projeto :Mércio Pinto de Barros , Marcus Vinicius Rios Meyer e Fabiana Couto Garcia
Data do projeto: 1998
Área construída: 7 500m ²
Local: Nova Lima, MG
Fonte (informações e fotos): Projeto , São Paulo: Arco, n 267 p 47 – 51.

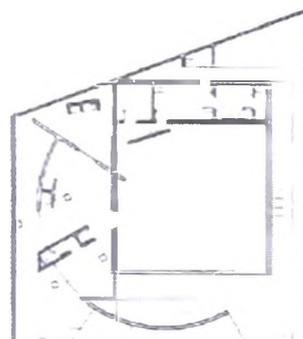
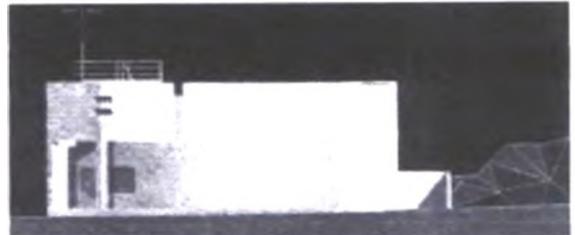
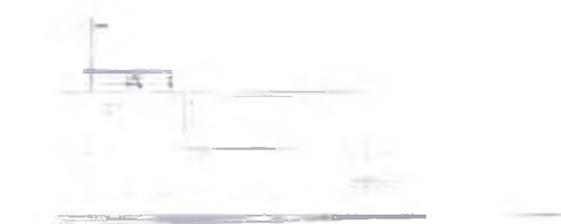
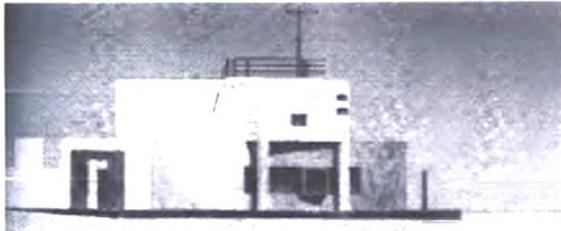


Ficha técnica
Autor do projeto: Paula Barros Lessandro L. Rodrigues
Data do projeto: 1998
Área construída: 780m ²
Local: Belo Horizonte - MG
Fonte (informações e fotos): Projeto, São Paulo, Arco, nº 263 p. 94 – 97.



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1989
Área construída: 450m ²
Local: Belo Horizonte - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 226 – 231.





Ficha técnica

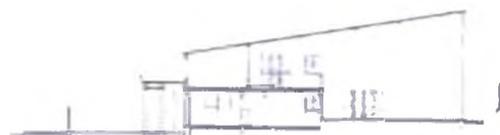
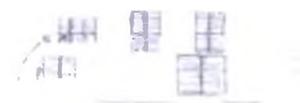
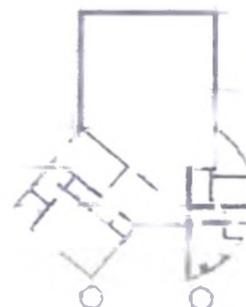
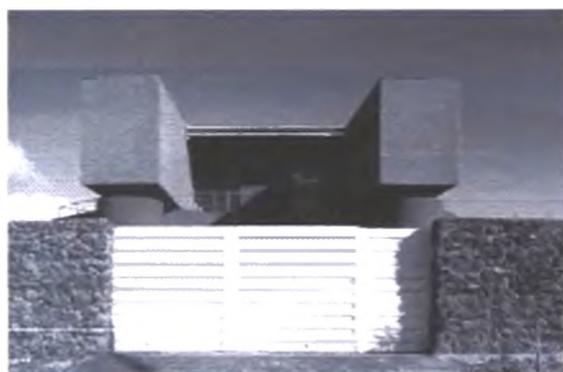
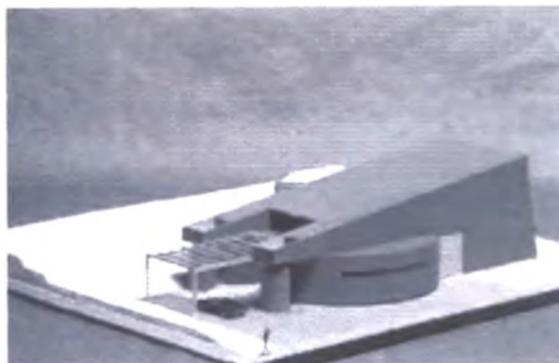
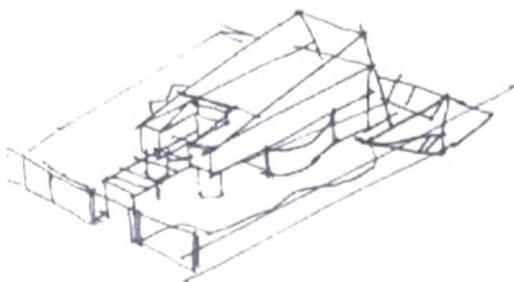
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá

Data do projeto: 1989

Área construída: 450m²

Local: Belo Horizonte - MG

Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP p. 226 - 231.



Ficha técnica

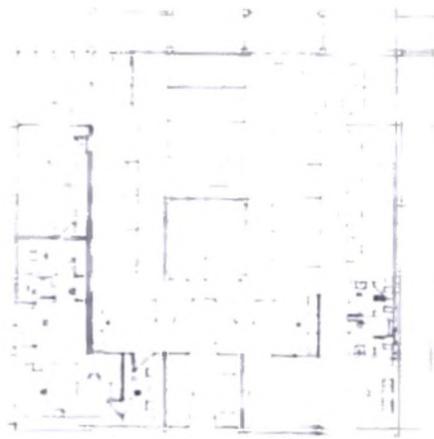
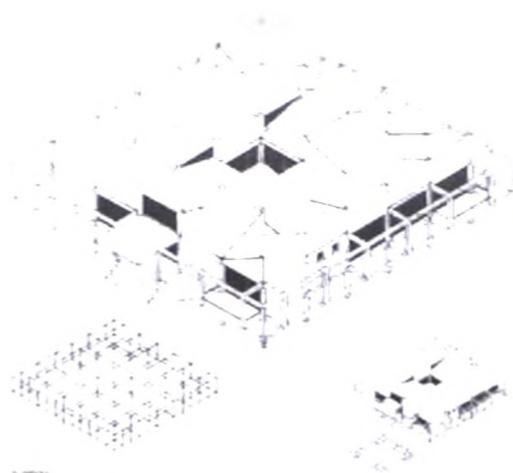
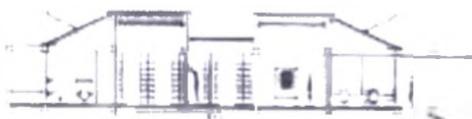
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá

Data do projeto: 1996

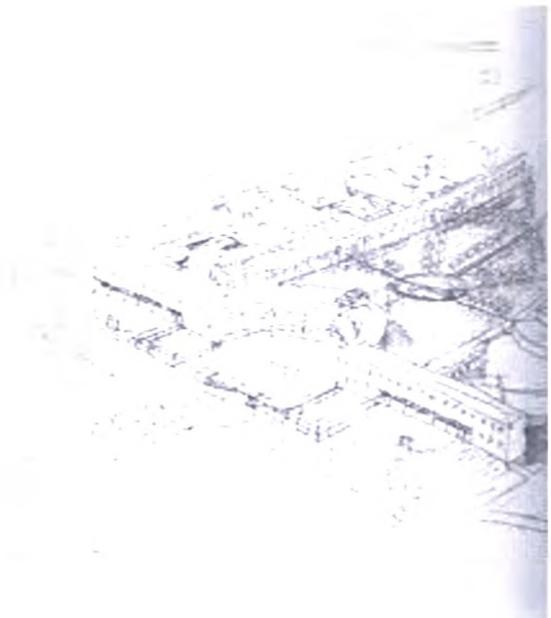
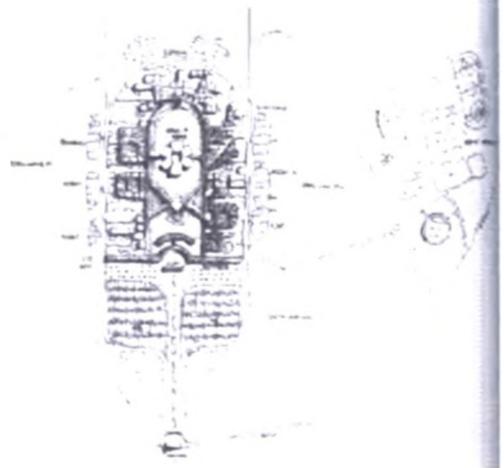
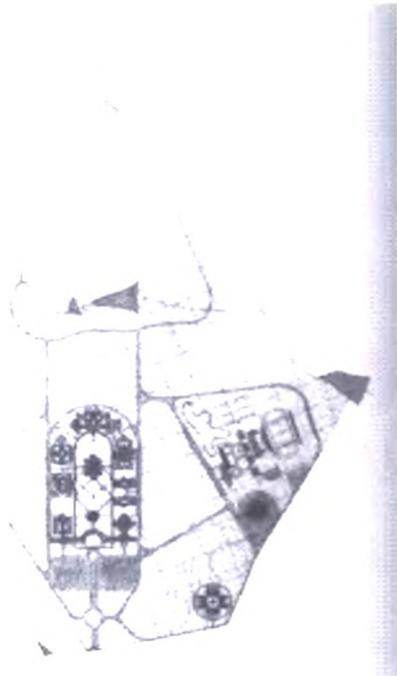
Área construída: 350m²

Local: Nova Lima - MG

Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP p. 232 – 237.



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá, Saul Vilela
Data do projeto: 1979
Area construída: desconhecida
Local: Uberlândia - MG
Fonte (informações e fotos): Maia, E., Podestá, S., Vasconcelos, J. 3 Arquitetos . Belo Horizonte: Pampulha p. 133 – 35.



Ficha técnica

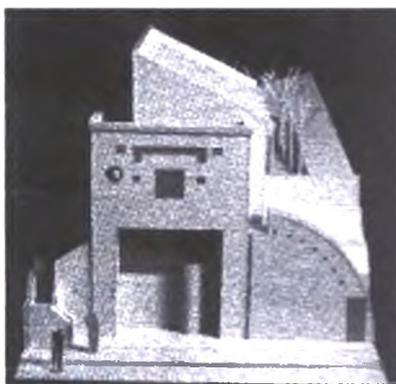
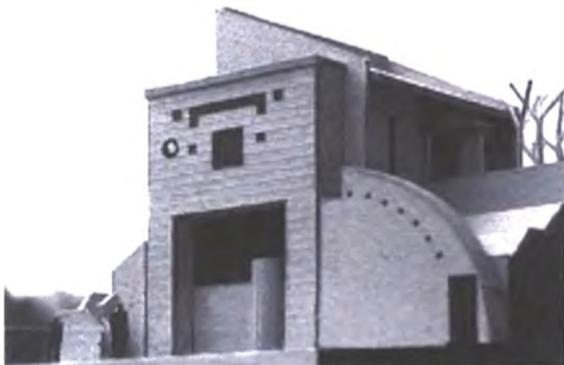
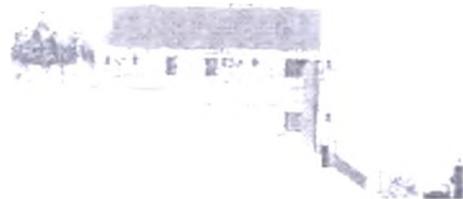
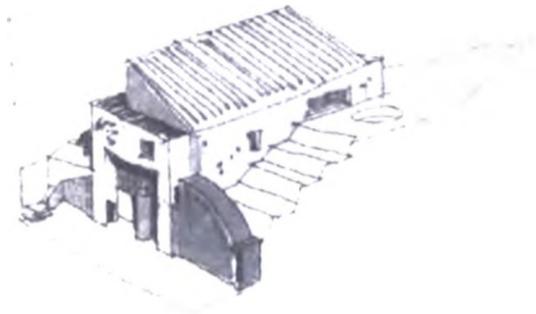
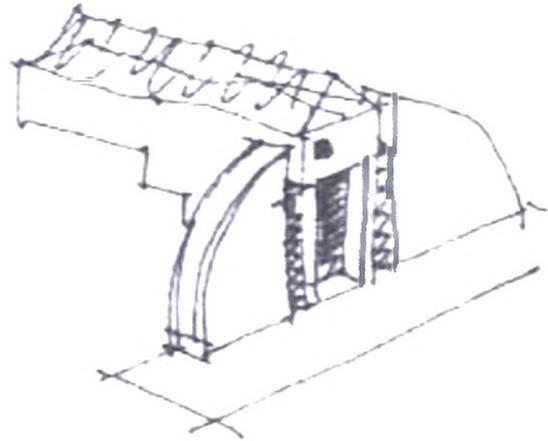
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá

Data do projeto: 1984 - 85

Area construída: Desconhecida

Local: Rio Verde - GO

Fonte (Informações e fotos): Podestá, Sylvio. **Projetos Institucionais**. Belo Horizonte: AP p. 38 – 41.



Ficha técnica

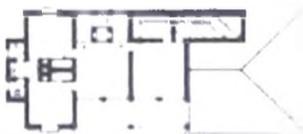
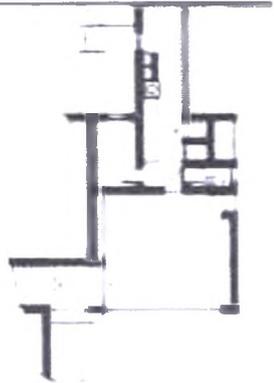
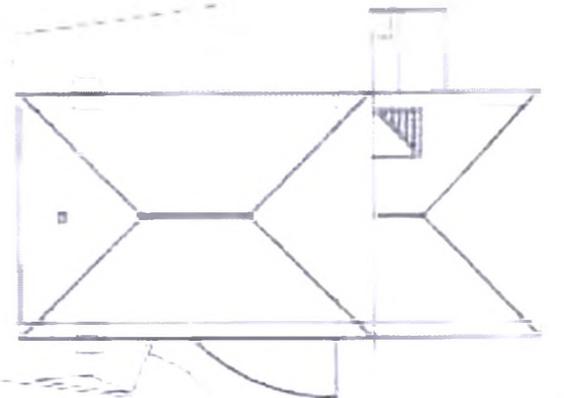
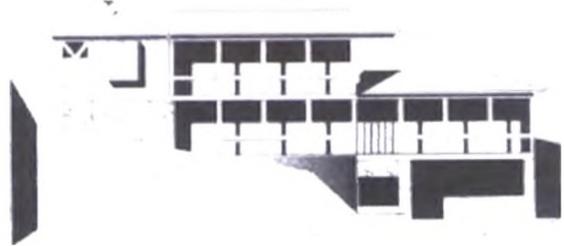
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá

Data do projeto: 1986

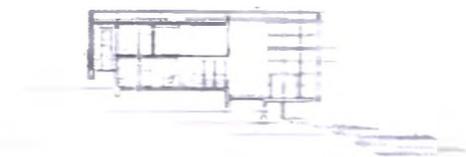
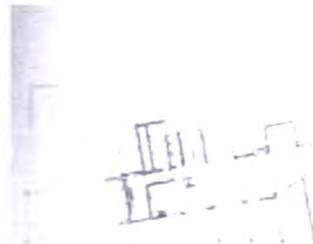
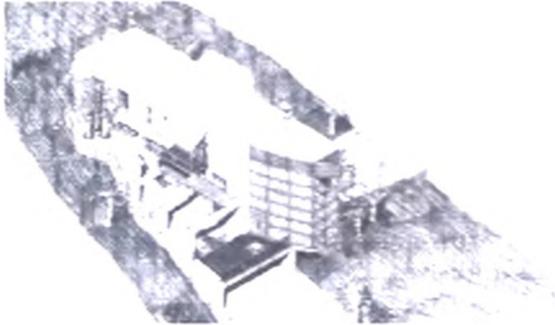
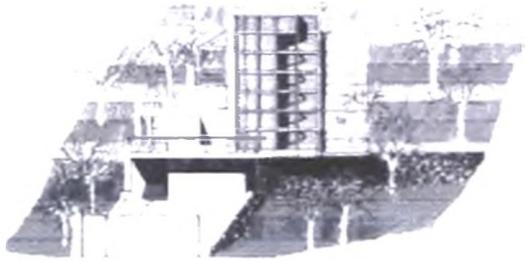
Área construída: 150m²

Local: Belo Horizonte - MG

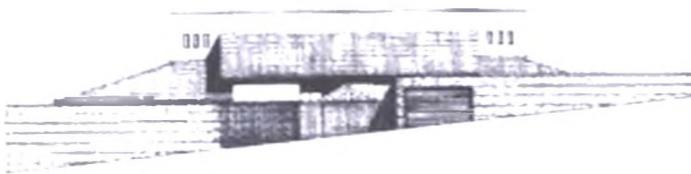
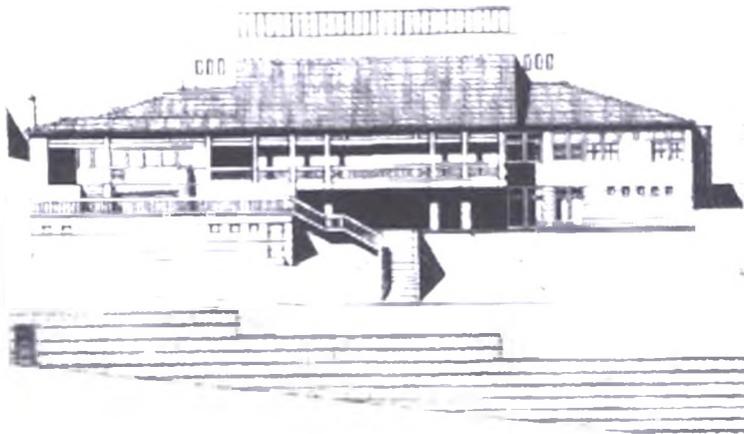
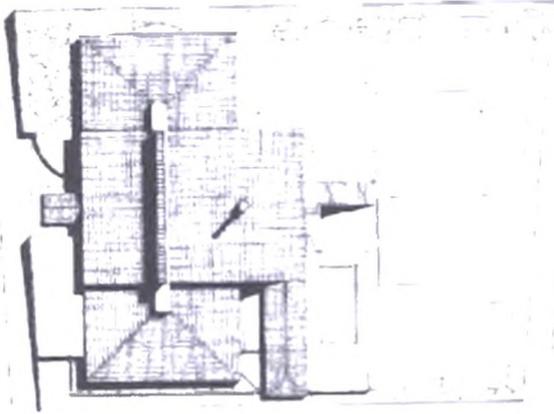
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 120 - 123



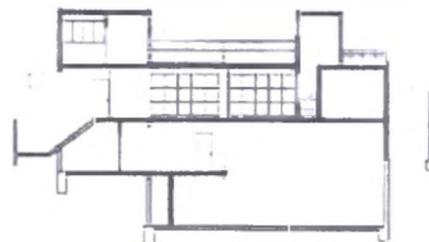
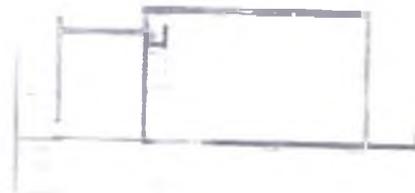
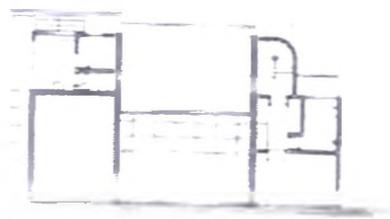
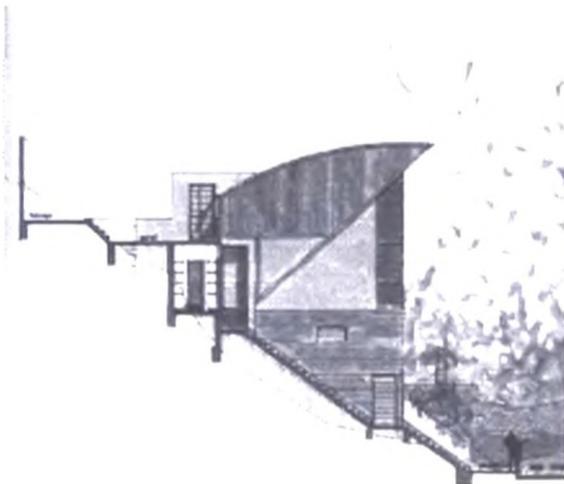
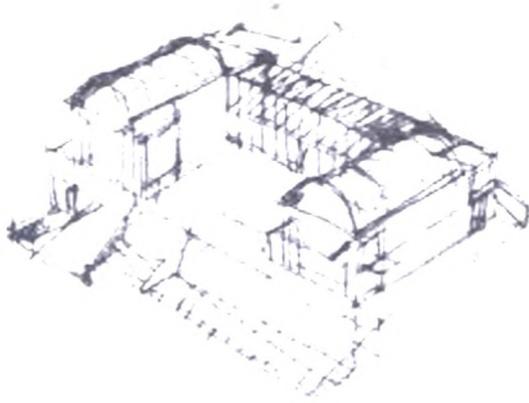
Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1988
Área construída: 300m ²
Local: Nova Lima - MG
Fonte (Informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP p. 260.



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1998
Área construída: 150m ²
Local: Nova Lima - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP p. 184 - 191



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá, Júlio A. Teixeira
Data do projeto: 1991
Área construída: 1.200m ² - Terreno
Local: Conselheiro Lafaiete - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP p. 261.



Ficha técnica

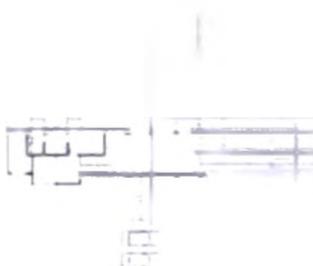
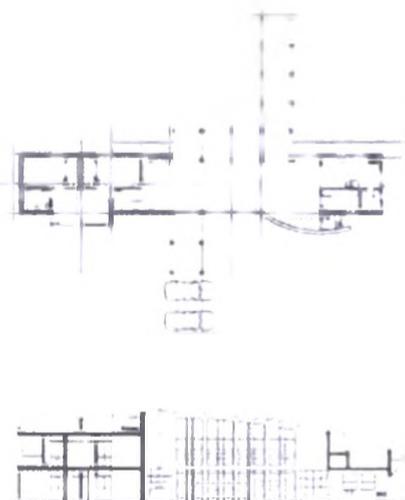
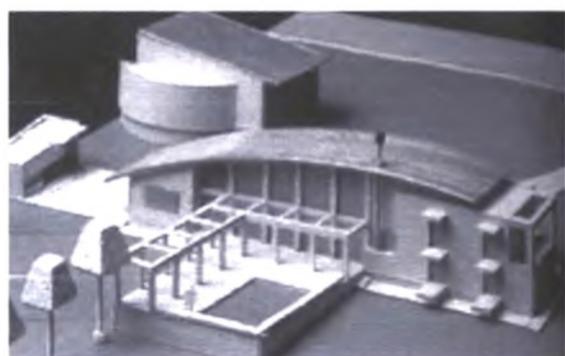
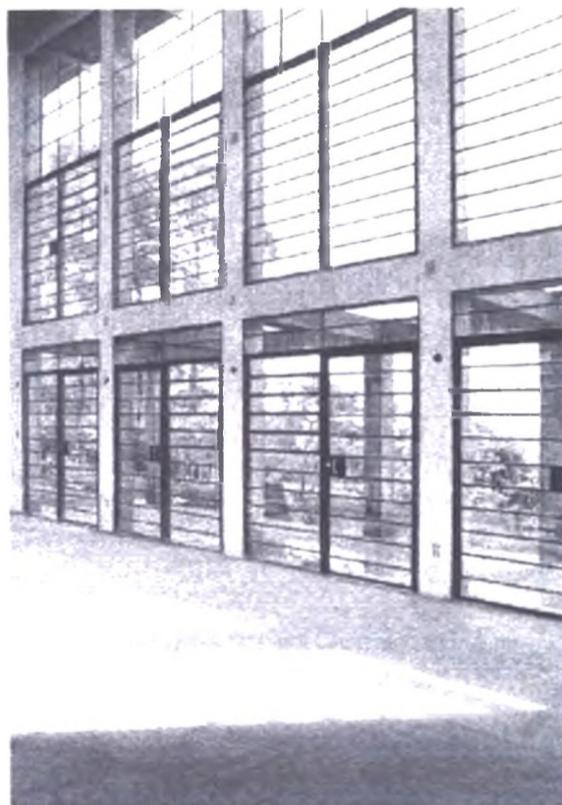
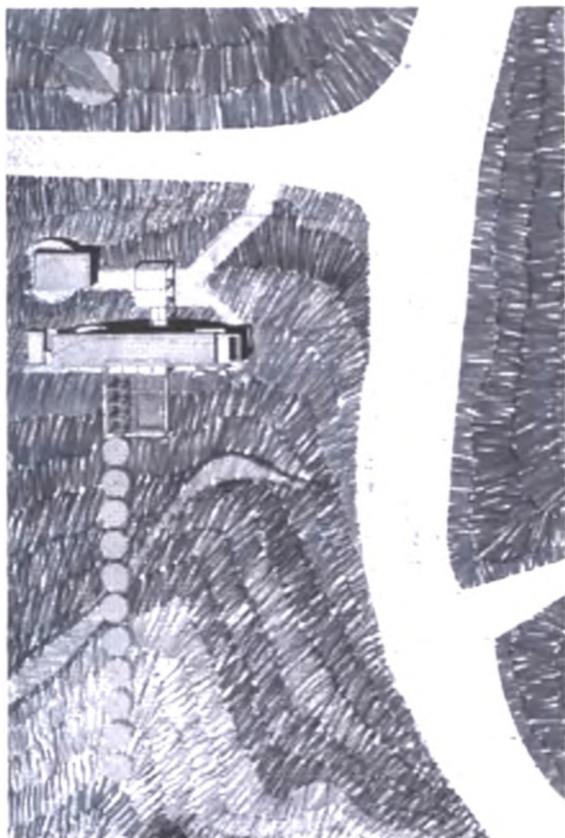
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá

Data do projeto: 1997 - 99

Área construída: 460m²

Local: Belo Horizonte - MG

Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP p. 238 - 243



Ficha técnica

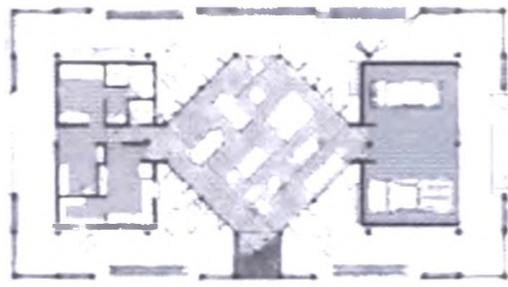
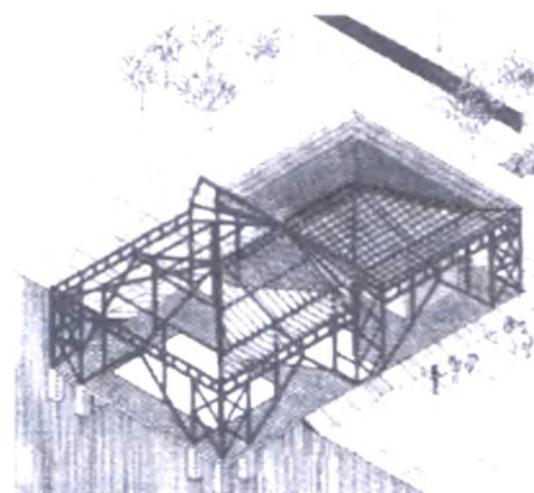
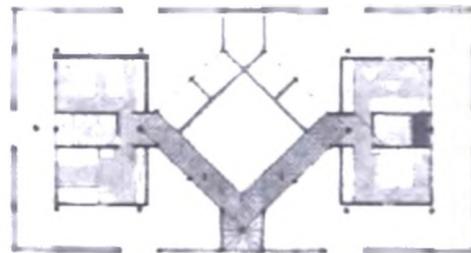
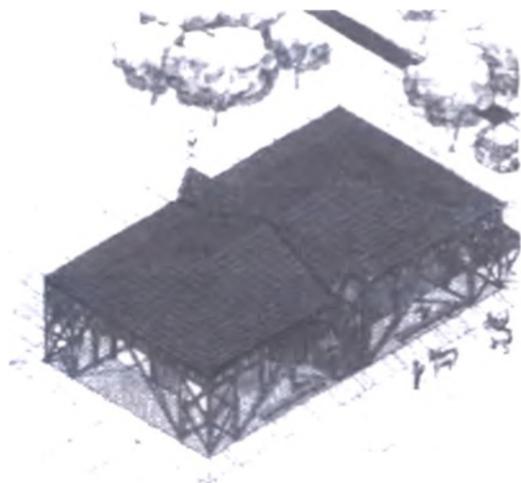
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá

Data do projeto: 1997 - 2000

Área construída: 170m²

Local: Nova Lima - MG

Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP p. 170 - 175.



Ficha técnica

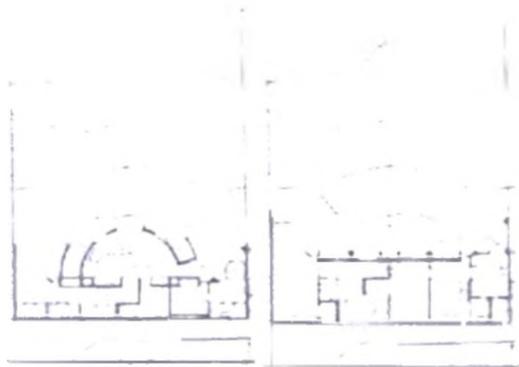
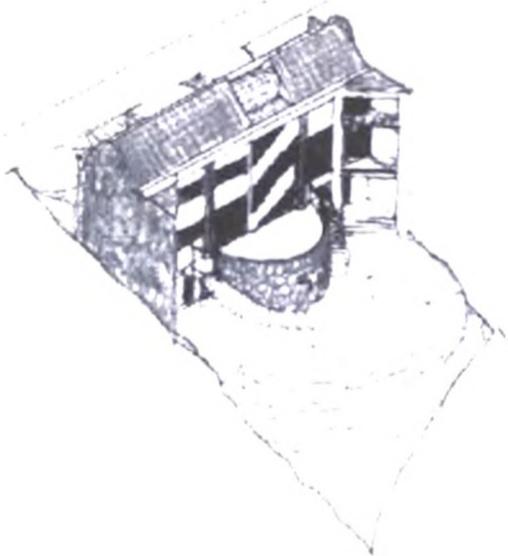
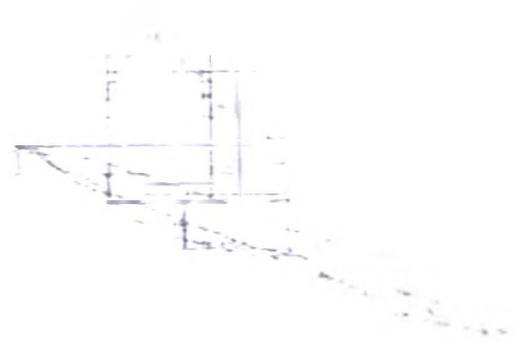
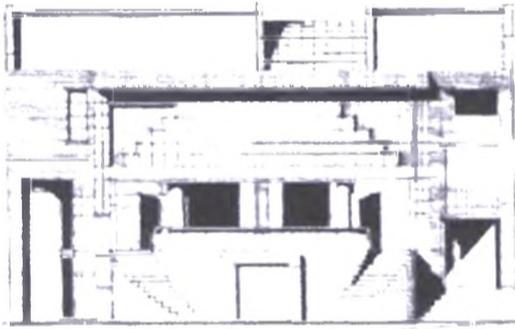
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá, Eolo Maia

Data do projeto: 1981

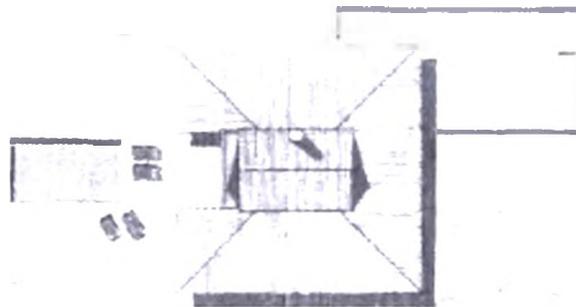
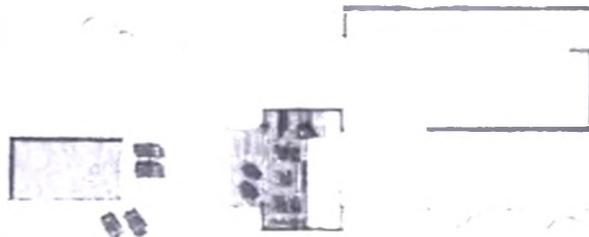
Área construída: 360m²

Local: Canal de São Simão - MG

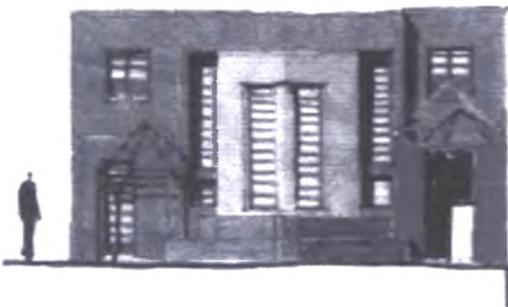
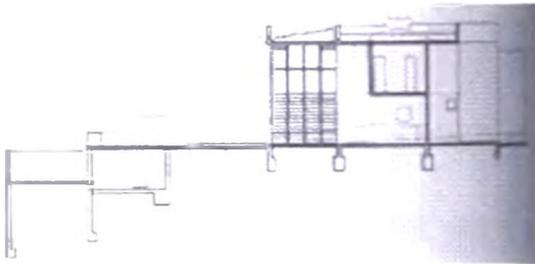
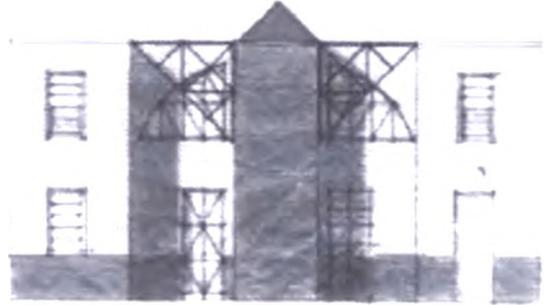
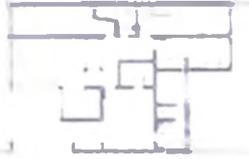
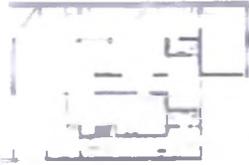
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP p. 255.



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1986
Área construída: 260m ²
Local: Belo Horizonte - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP p. 258.



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá, Paulo Greco
Data do projeto: 1978
Área construída: 220m ²
Local: Lagoa Santa - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP p. 249.



Ficha técnica

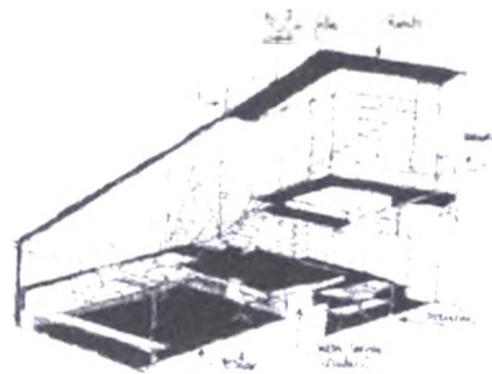
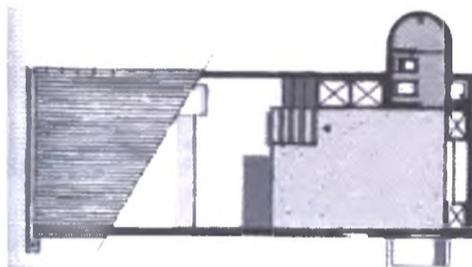
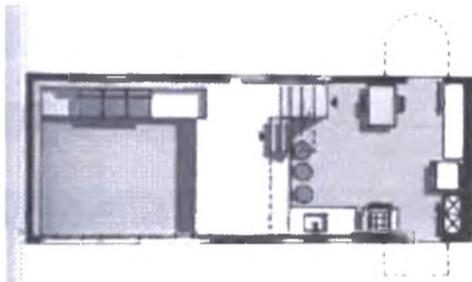
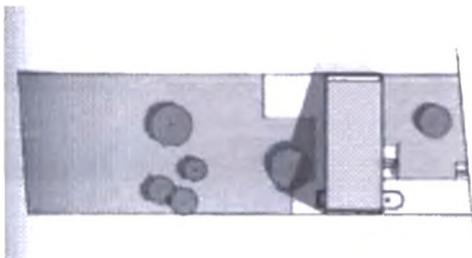
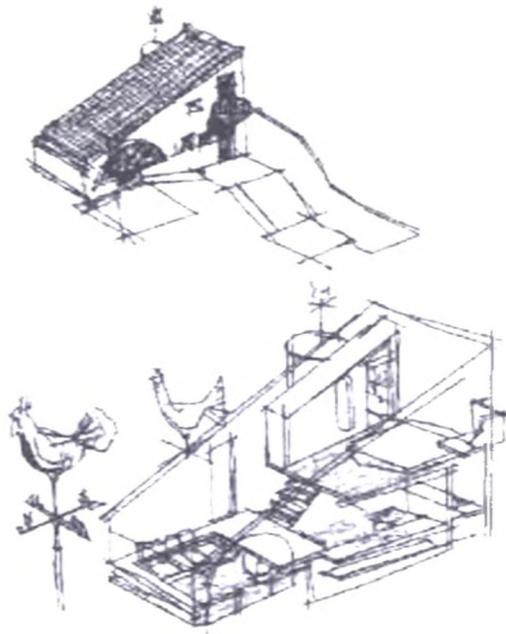
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá

Data do projeto: 1986 - 99

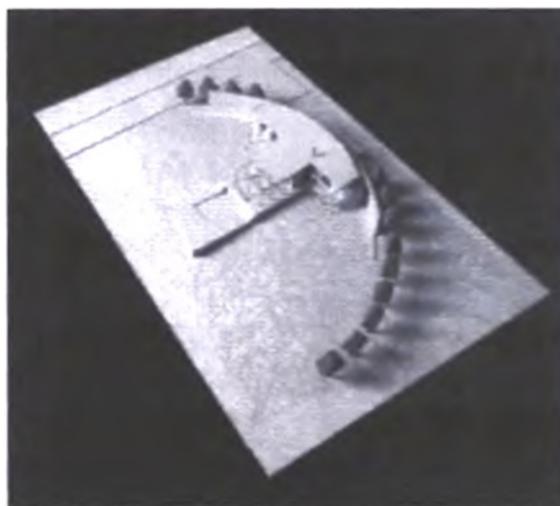
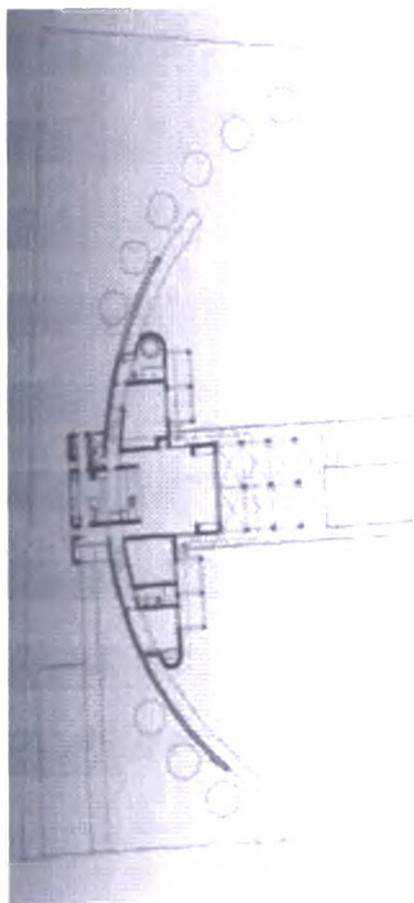
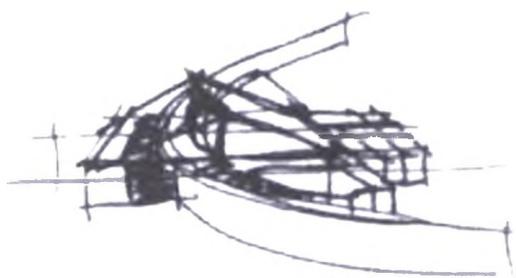
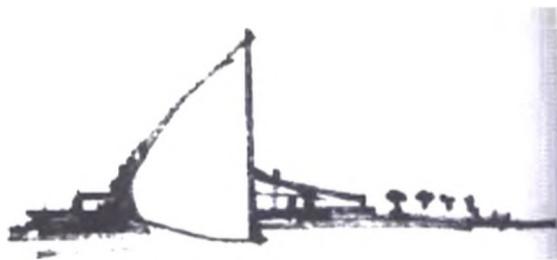
Área construída: 210m²

Local: Belo Horizonte - MG

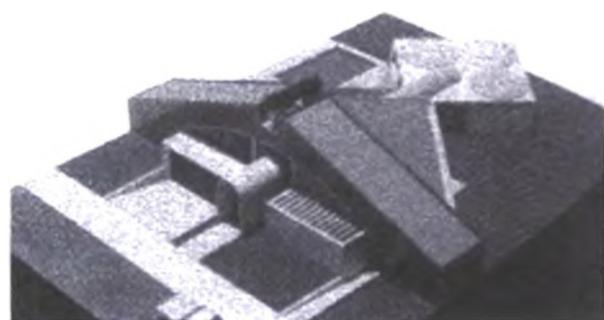
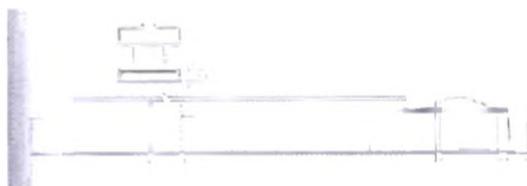
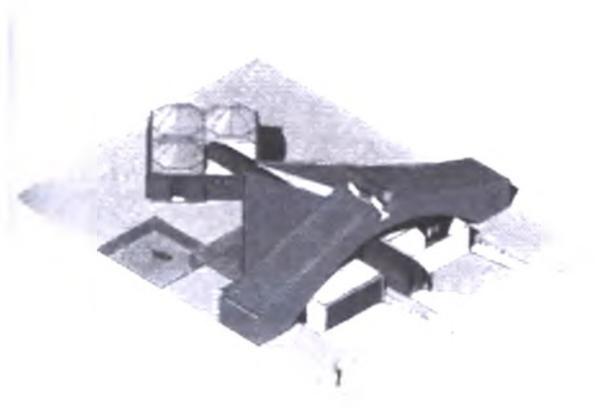
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 176 – 183.



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá, Paulo Greco
Data do projeto: 1980
Área construída: 50m ²
Local: Belo Horizonte - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 38 - 41



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1998
Área construída: 150m ²
Local: Nova Lima - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio CASAS Belo Horizonte AP p 200 - 203



Ficha técnica

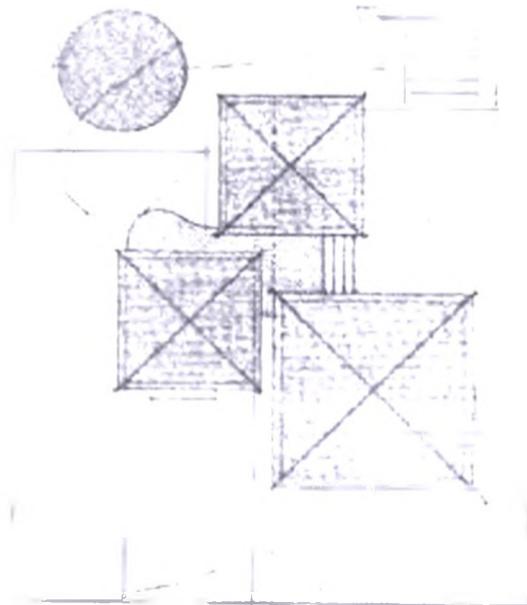
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá, Eolo Maia

Data do projeto: 1983

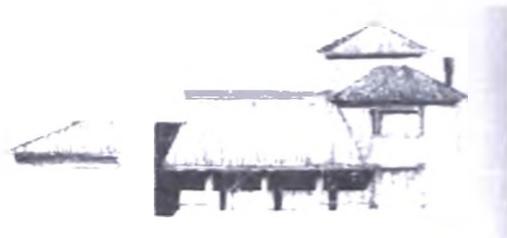
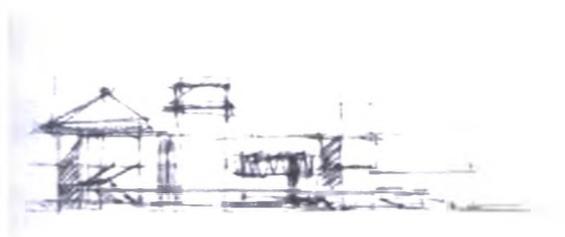
Área construída: 230m²

Local: Ipatinga - MG

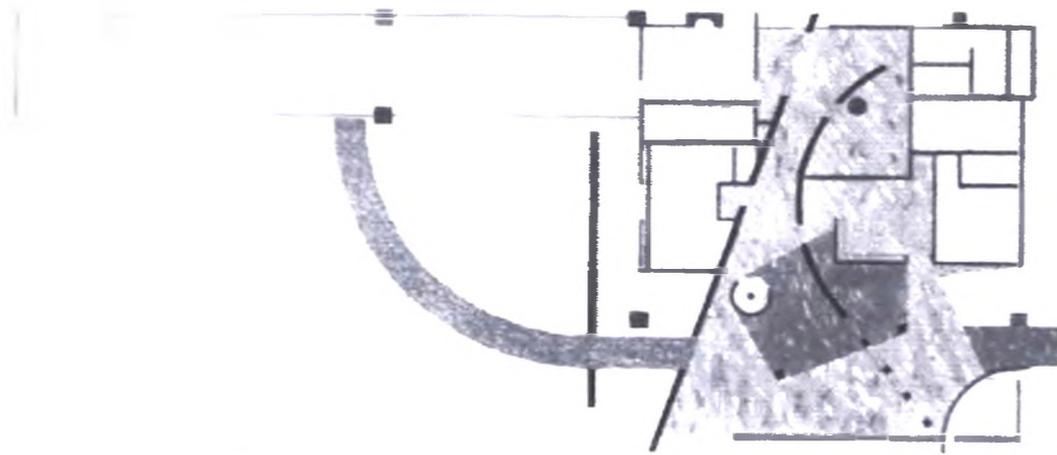
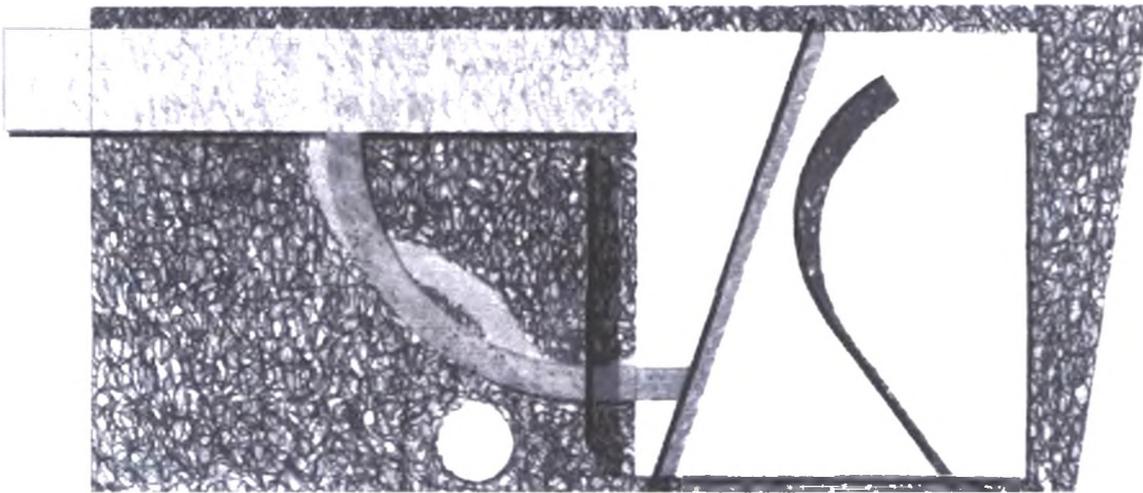
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 58 – 63.



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1979
Área construída: 210m ²
Local: Nova Lima - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 252.



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1997
Área construída: 325m ²
Local: Nova Lima - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 156 - 159.



Ficha técnica

Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá

Data do projeto: 1991

Área construída: 330m²

Local: Nova Lima - MG

Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 262



Ficha técnica

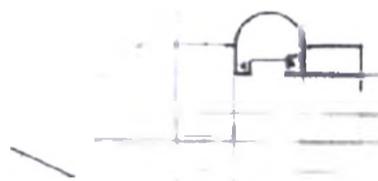
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá

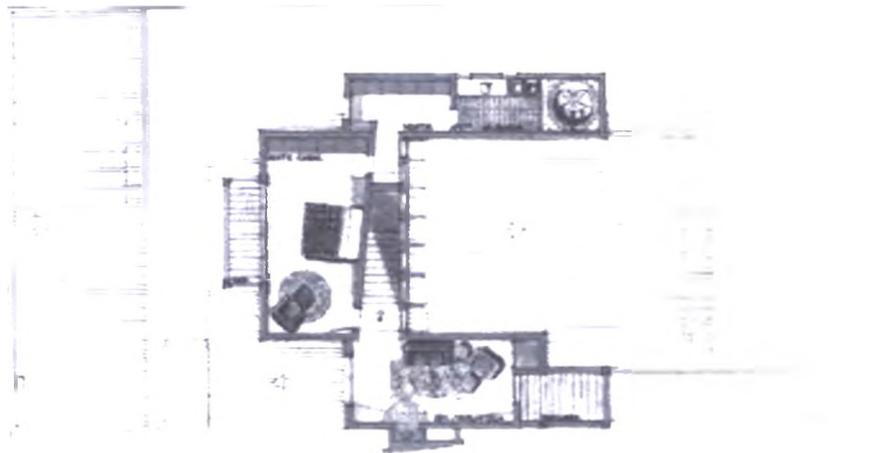
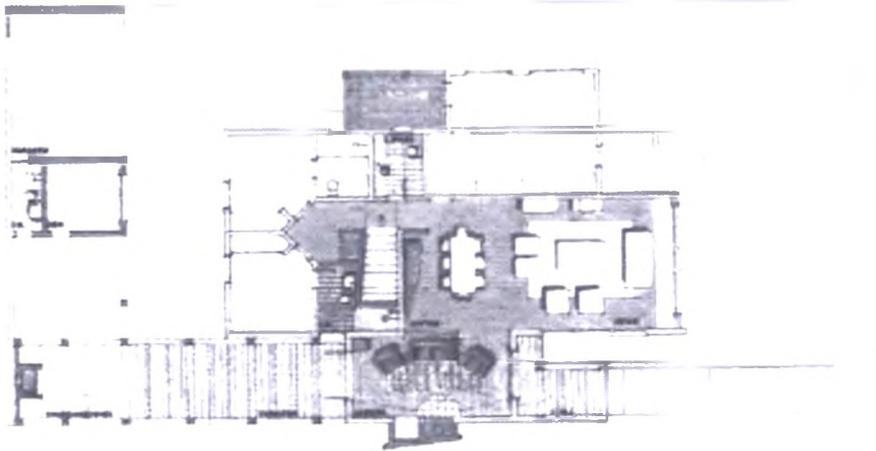
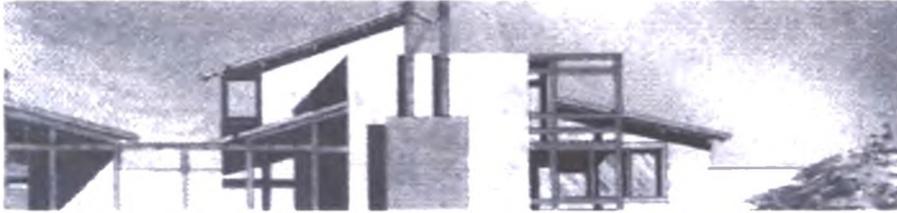
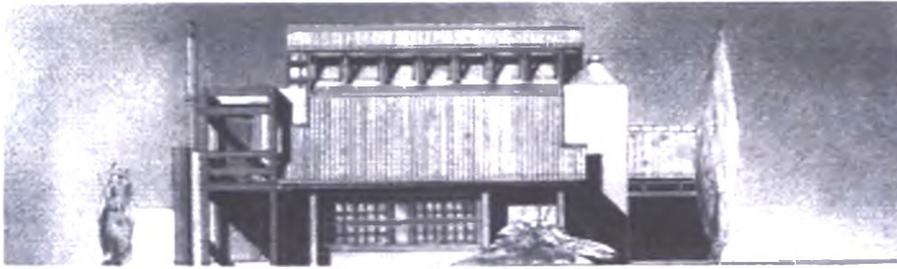
Data do projeto: 1985 - 87

Área construída: 240m² 1ª etapa 290 m² 2ª etapa

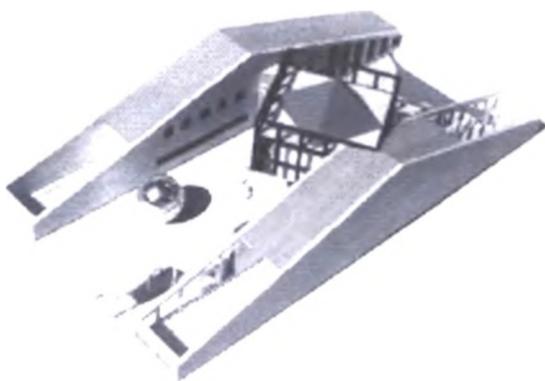
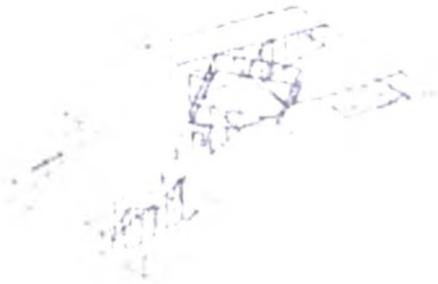
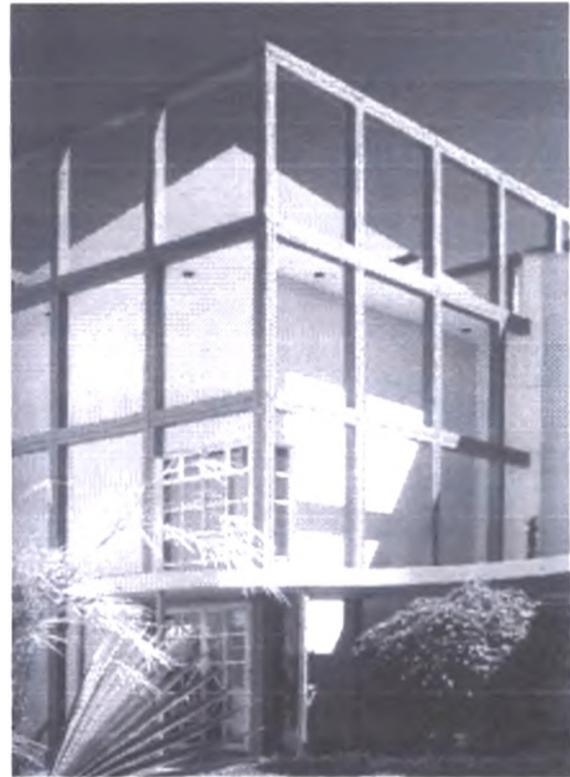
Local: Nova Lima - MG

Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 114 – 119.

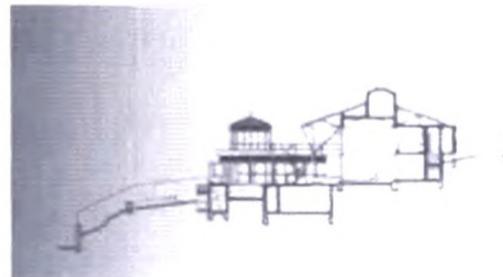
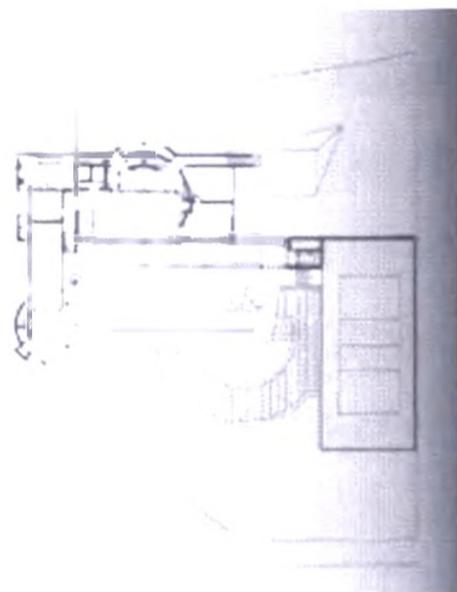
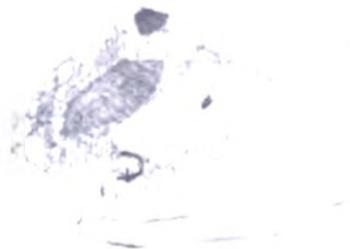




Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1993
Área construída: 250m ²
Local: Nova Lima - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 263.



***Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1985 -90
Área construída: 650m ²
Local: Rio Verde - GO
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 96 – 105.



Ficha técnica

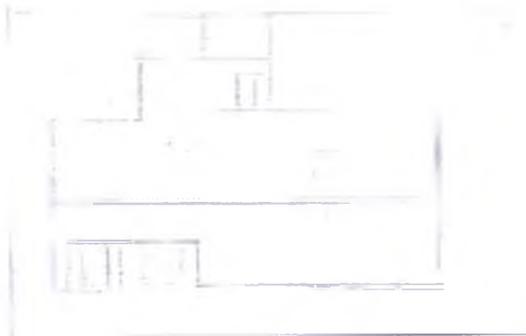
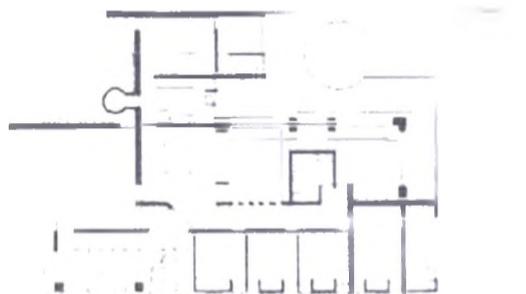
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá

Data do projeto: 1998

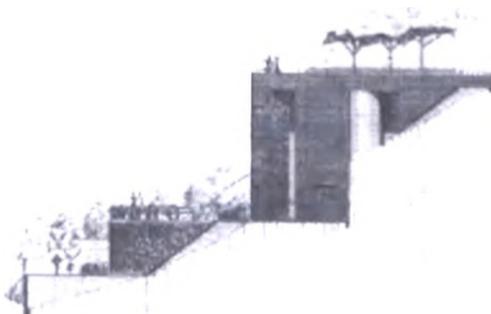
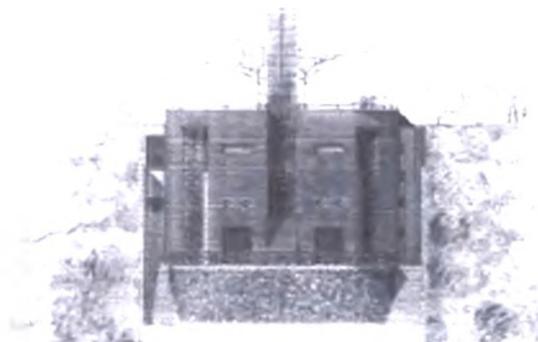
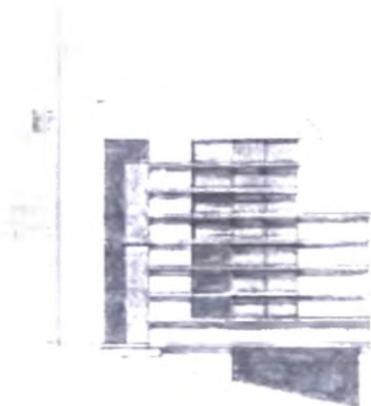
Área construída: 650m²

Local: Nova Lima - MG

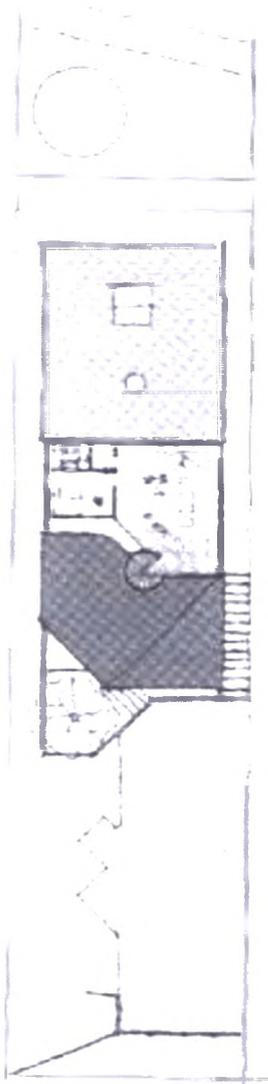
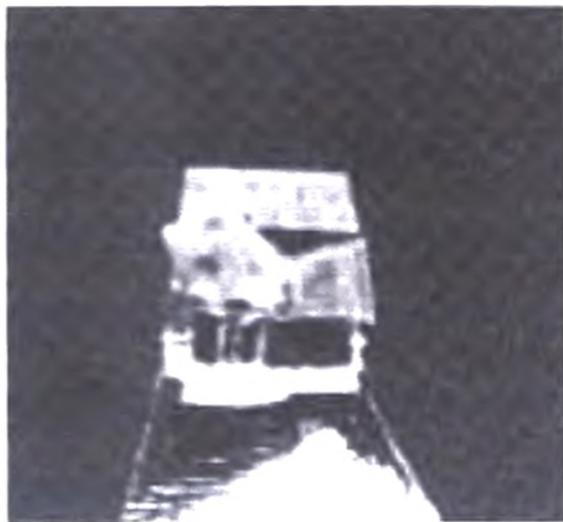
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 192 –199.



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1978
Área construída: 320m ²
Local: Brasília - DF
Fonte (informações e fotos Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 247.



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1989
Área construída: 340m ²
Local: Belo Horizonte - MG
Fonte (Informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 124 – 133.



Ficha técnica

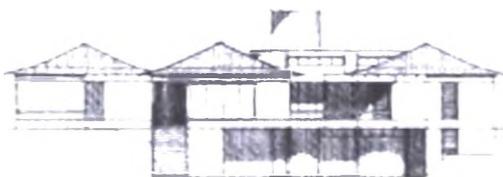
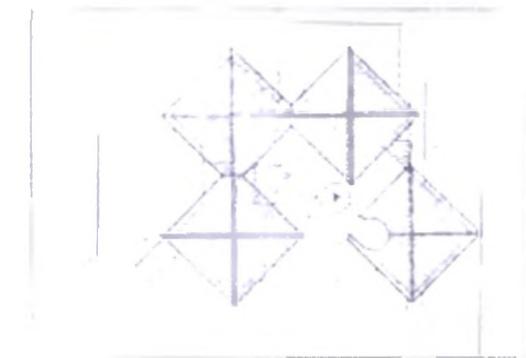
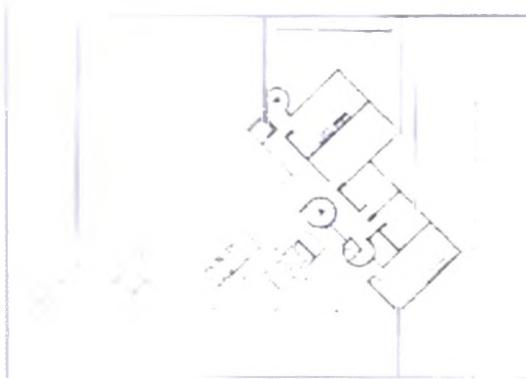
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá, Eduardo Tagliaferri

Data do projeto: 1978

Área construída: 340m²

Local: Belo Horizonte - MG

Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 248.



cha técnica

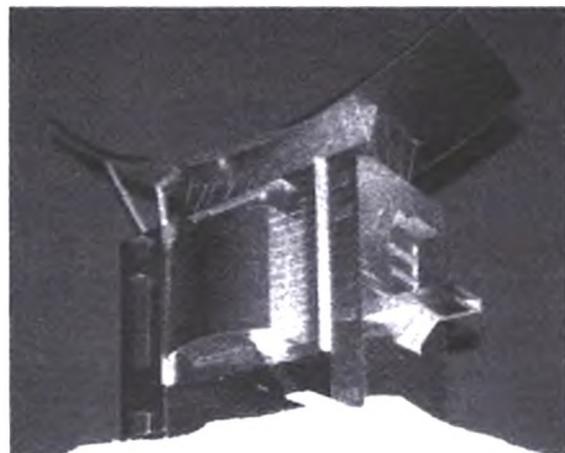
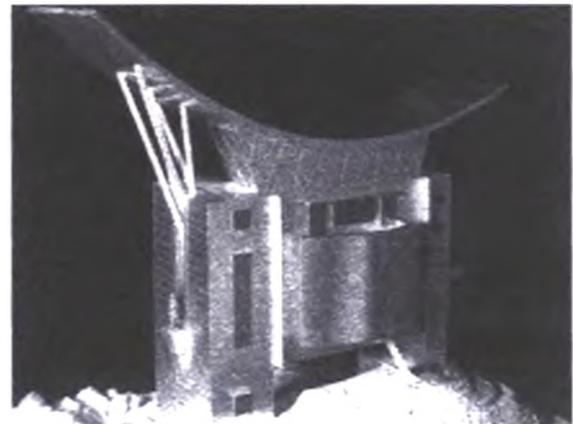
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá, Paulo S. M. Diogo

Data do projeto: 1977

Área construída: 450m²

Local: Nova Lima - MG

Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 246.



cha técnica

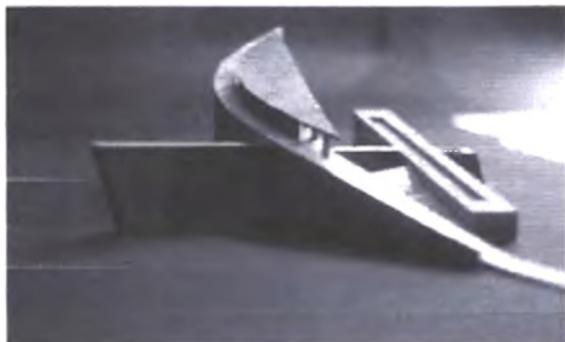
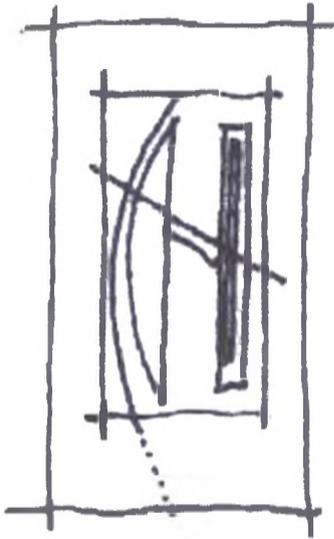
Autor do projeto Sylvio E. de Podestá

Data do projeto 1994

Area construida Indefinida

Local: Recife - PE

Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. *CASAS*. Belo Horizonte: AP. p. 146 – 151.



Ficha técnica

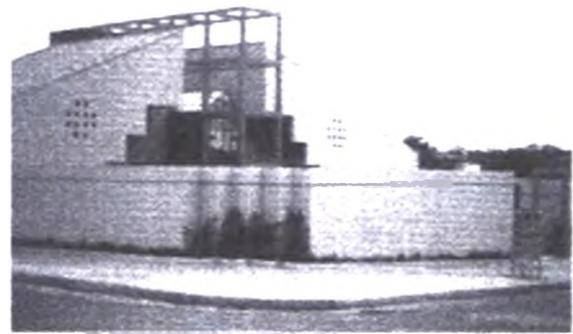
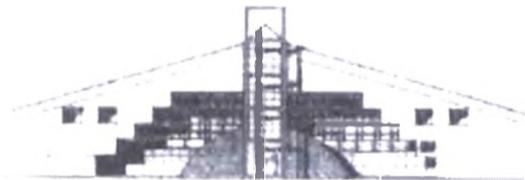
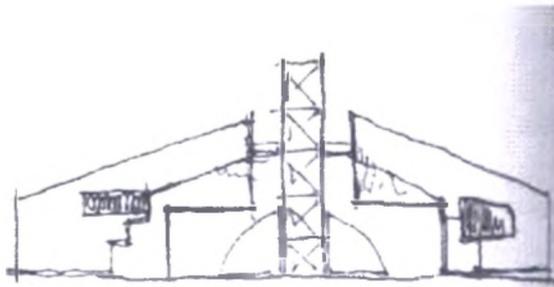
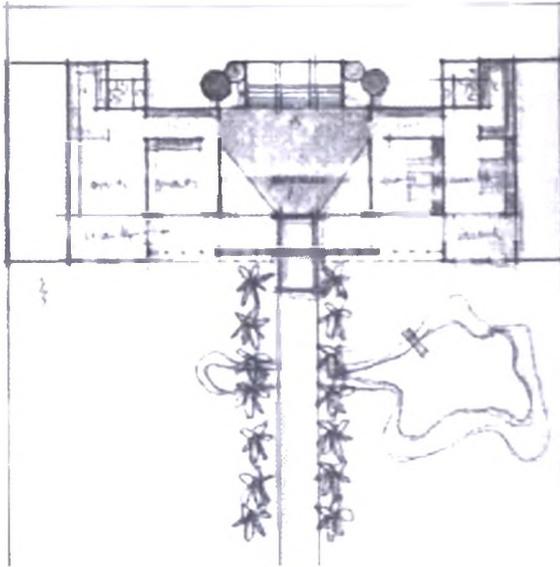
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá

Data do projeto: 1993

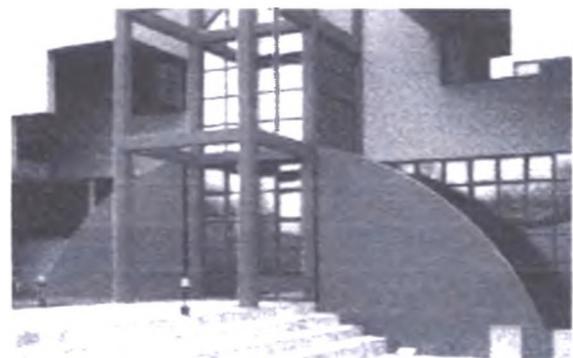
Área construída: 450m²

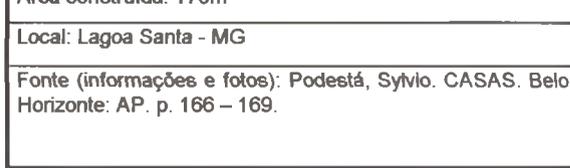
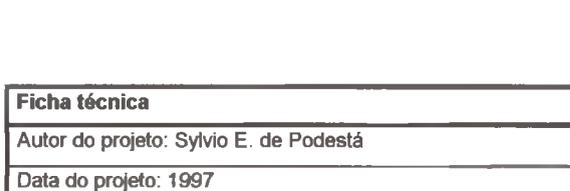
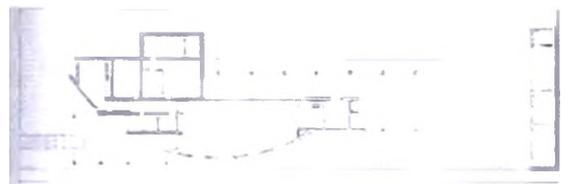
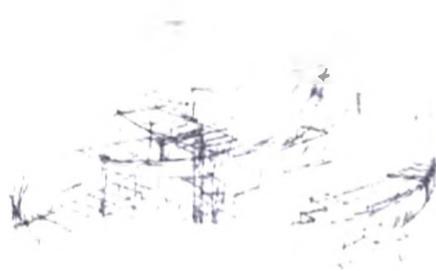
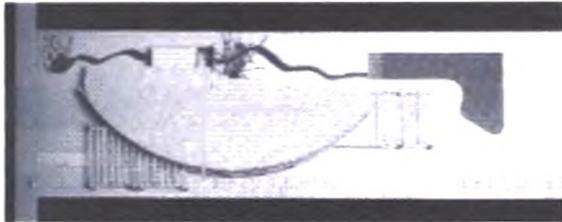
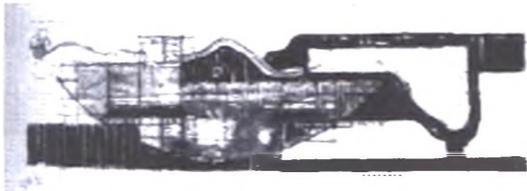
Local: São Paulo - SP

Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 140 – 145.

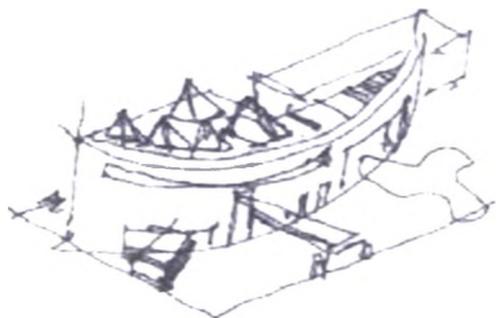
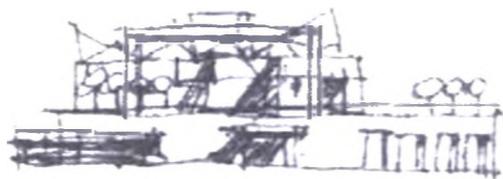


Ficha técnica
Autor do projeto Sylvio E. de Podestá
Data do projeto 1984
Area construida 450m ²
Local Rio Verde - GO
Fonte (informações e fotos) Podestá, Sylvio CASAS Belo Horizonte AP p 90 - 95

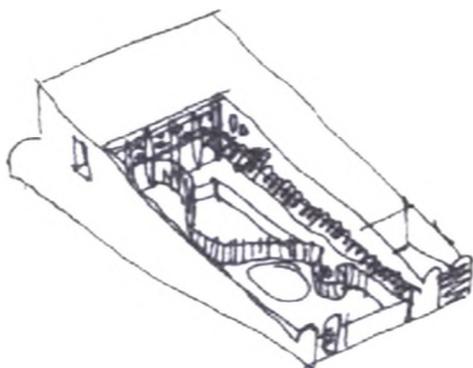
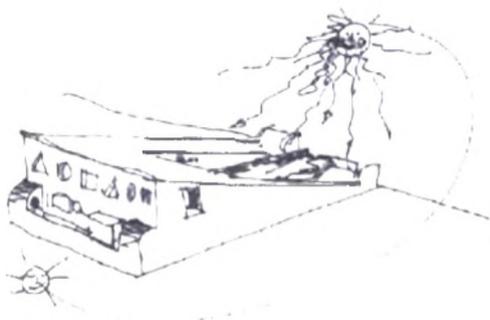




Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1997
Área construída: 170m ²
Local: Lagoa Santa - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 166 – 169.



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1997
Área construída: 850m ²
Local: Anápolis - GO
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS . Belo Horizonte: AP. p. 160 - 165.



Ficha técnica

Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá

Data do projeto: 1985 - 86

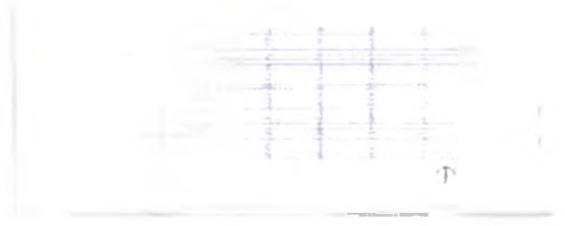
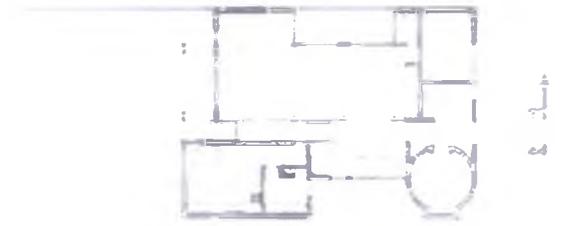
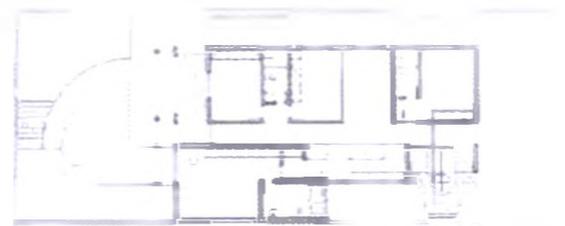
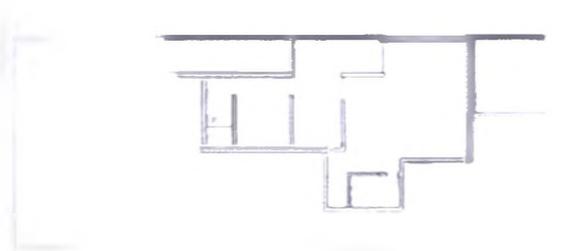
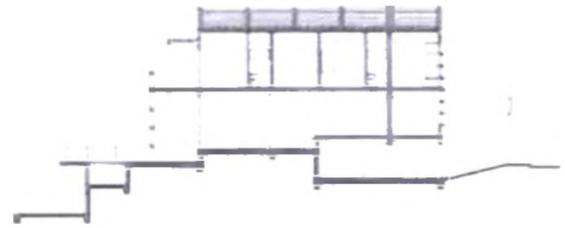
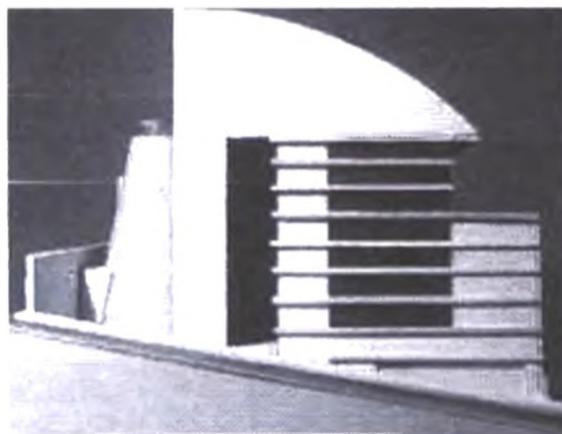
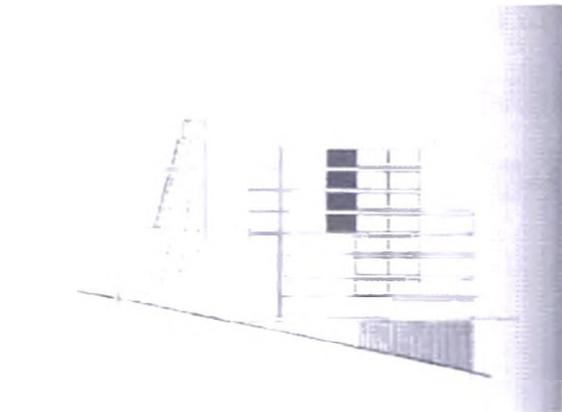
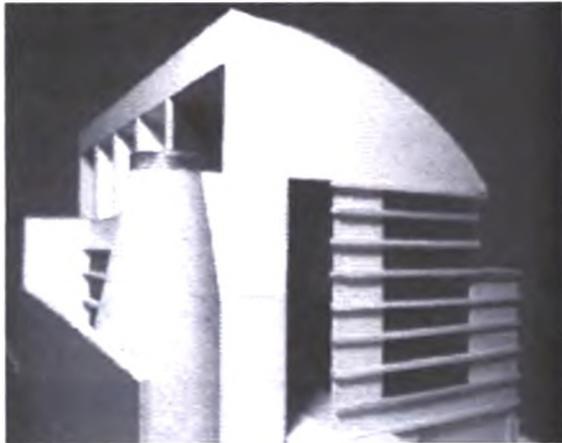
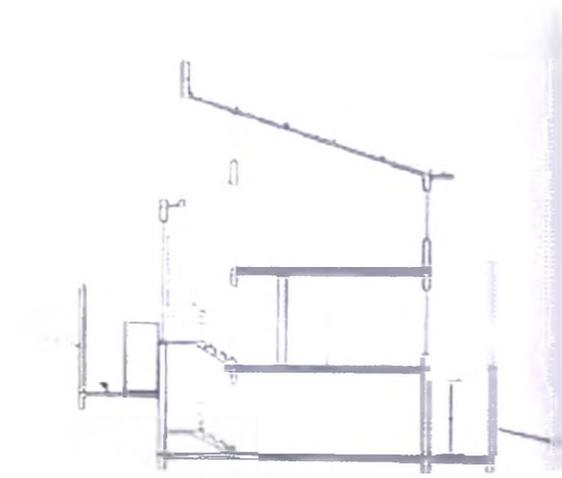
Área construída: 450m²

Local: Rio Verde - GO

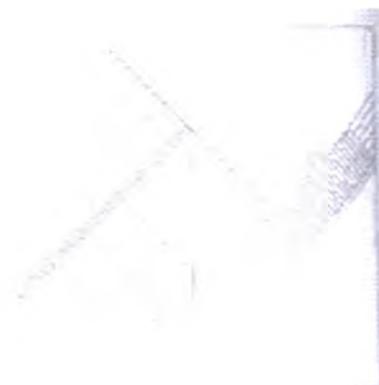
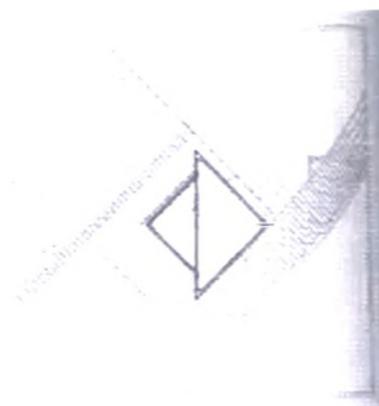
Fonte (Informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 106 - 109



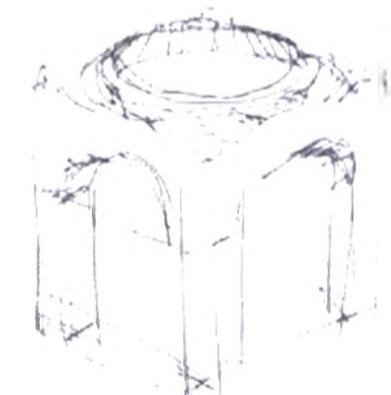
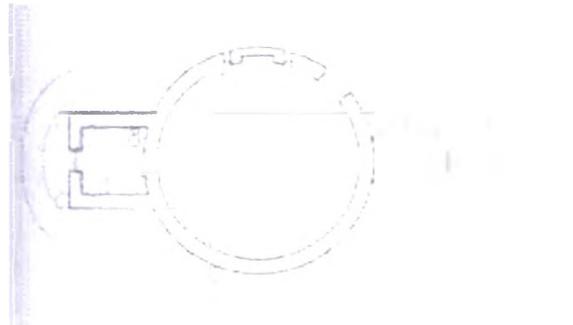
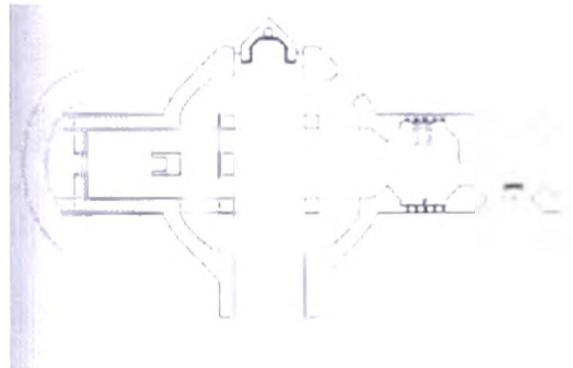
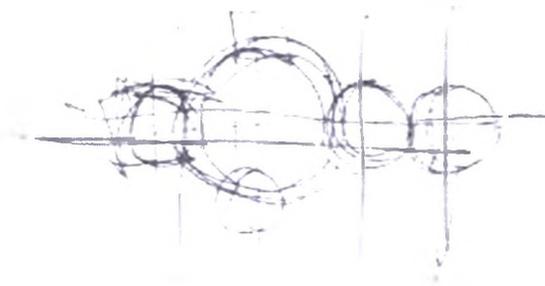
Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1975
Área construída: 200m ²
Local: Anápolis - GO
Fonte (informações e fotos):); Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 245.



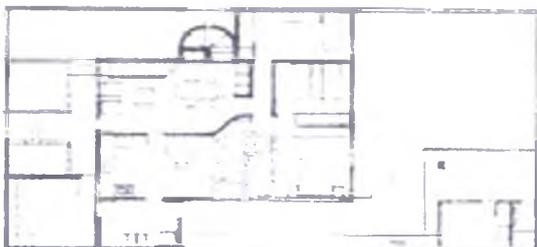
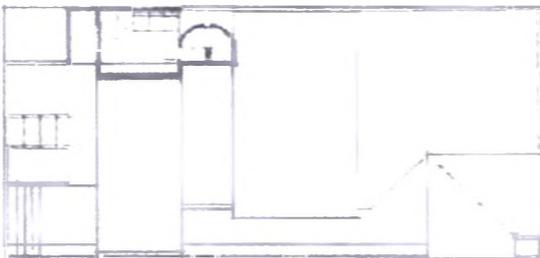
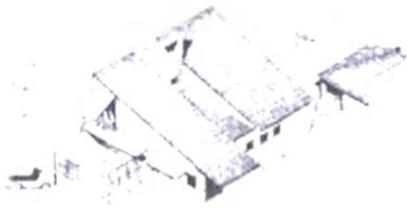
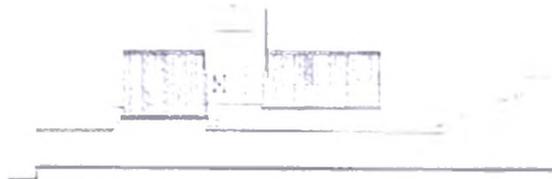
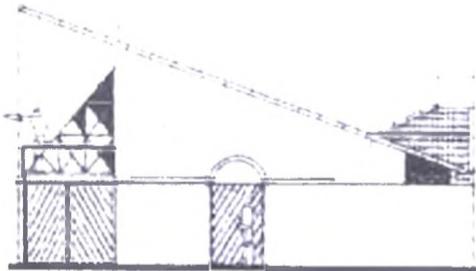
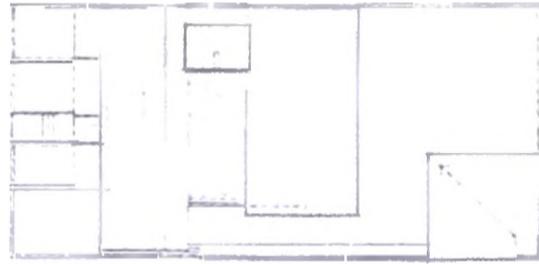
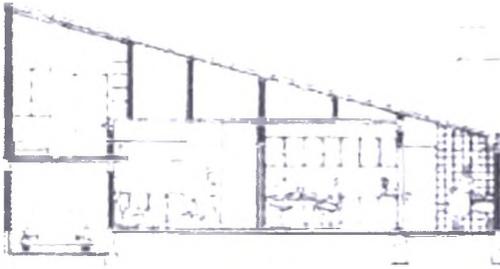
Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1996
Área construída: 400m ²
Local: Belo Horizonte - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 152 - 155



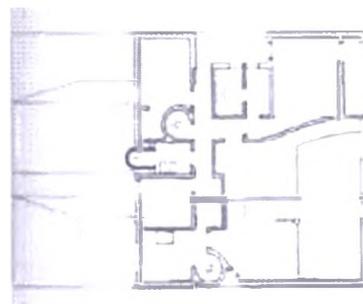
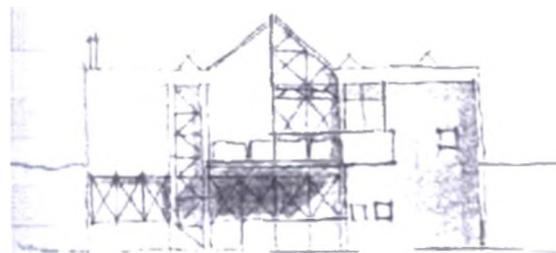
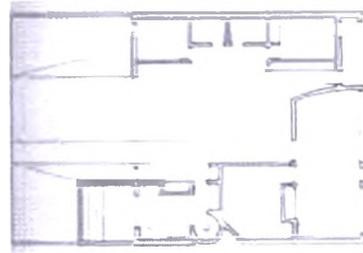
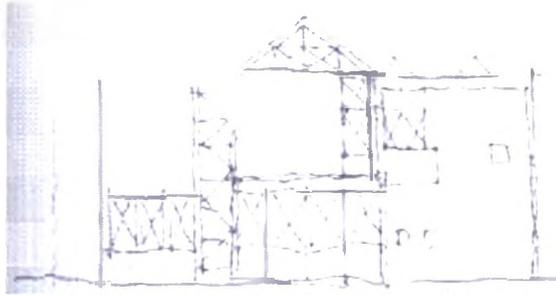
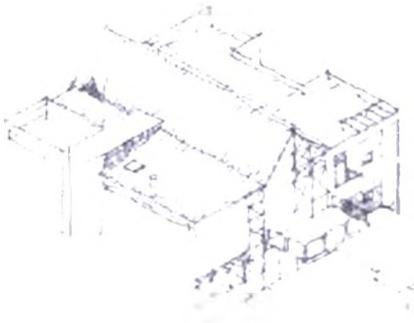
Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1979 - 80
Área construída: 240m ²
Local. Goiânia - GO
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 42 - 47.



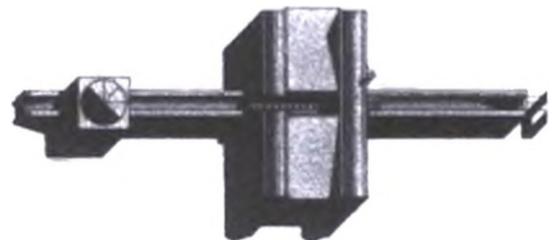
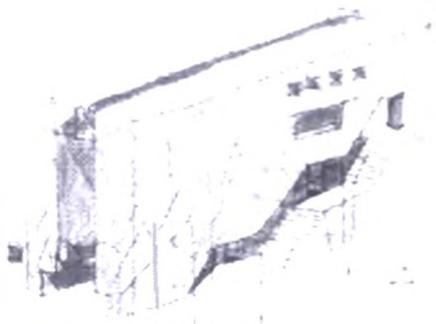
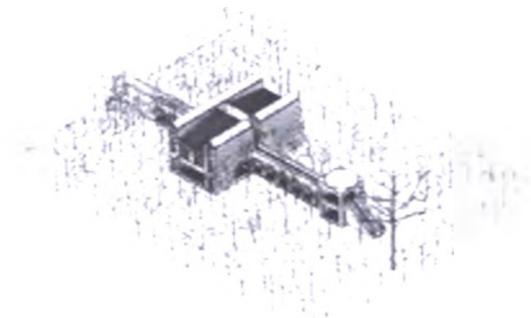
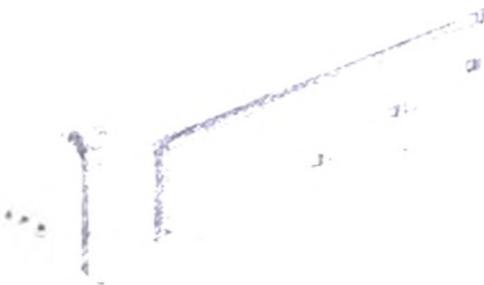
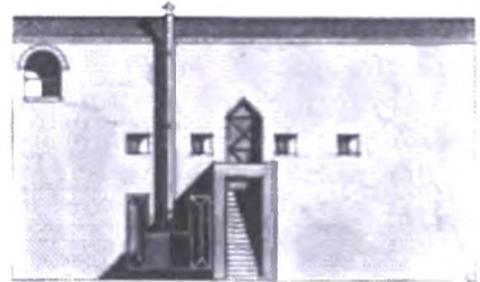
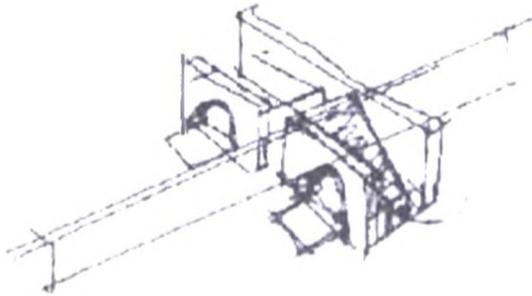
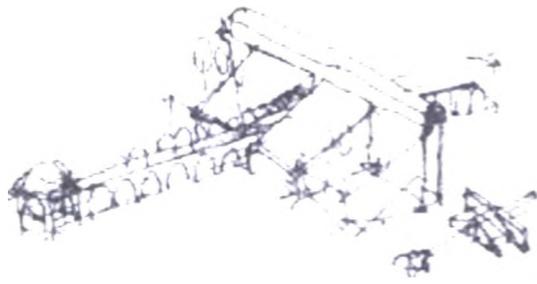
Ficha tecnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1981
Area construida: 54m ²
Local: Lagoa Santa - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio CASAS Belo Horizonte AP p 54 - 57



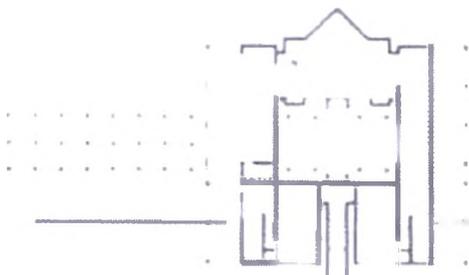
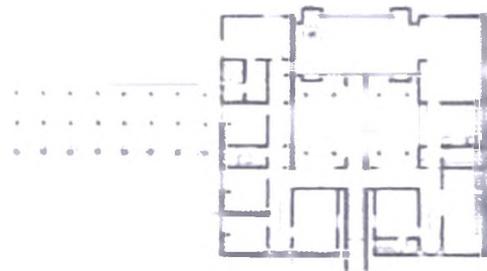
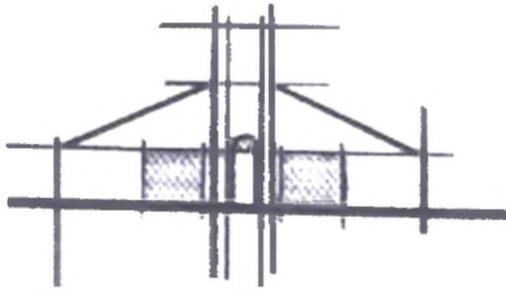
Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1981
Área construída: 150m ²
Local: Belo Horizonte - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 254.



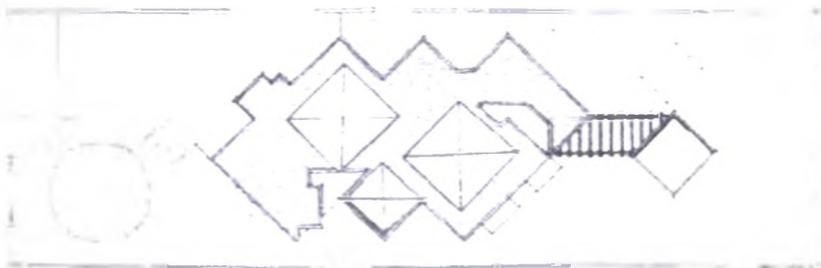
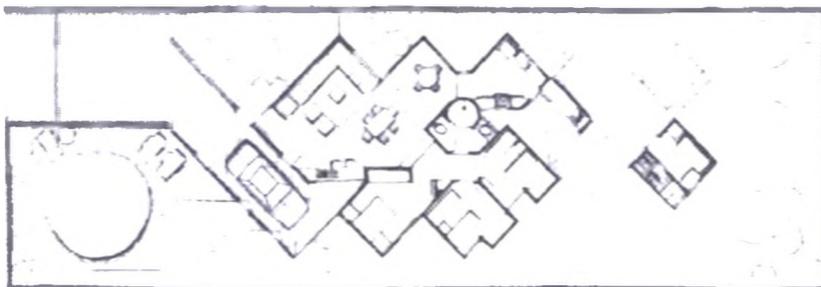
Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1980
Área construída: 260m ²
Local: Nova Lima - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 48 - 53.



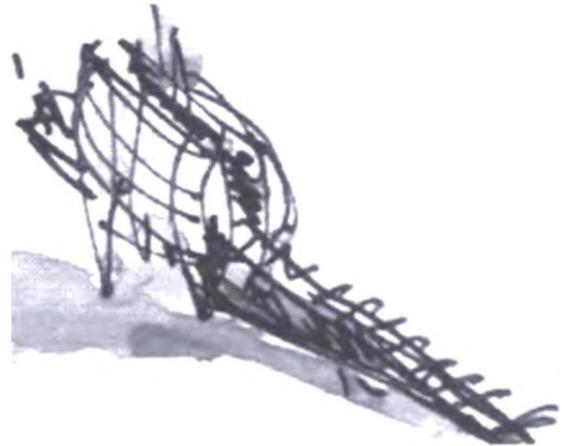
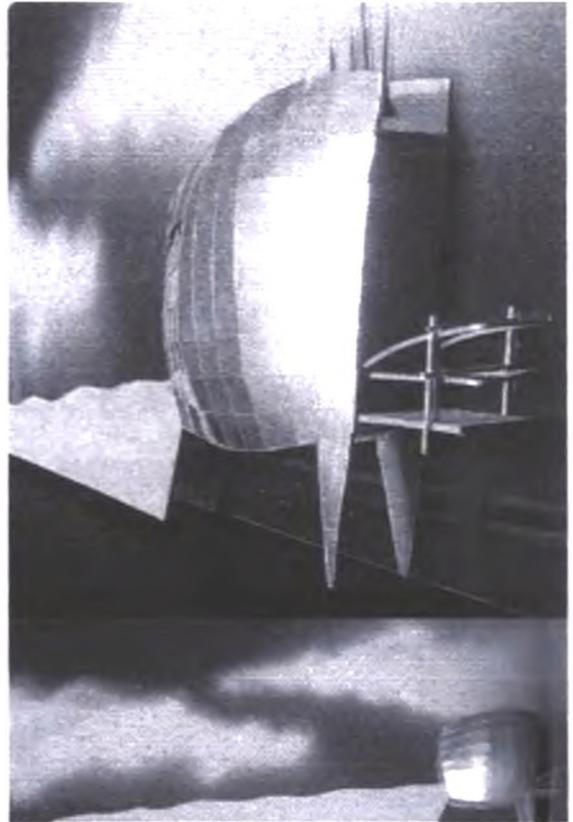
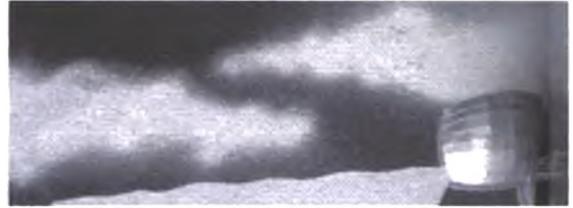
Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1982
Área construída: 140m ²
Local: Brumadinho - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 72 - 77



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1981 - 83 Reforma 1996
Área construída: 405m ² Após reforma 470m ²
Local: Brasília - DF
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 64 - 71



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1978
Área construída: 120m ²
Local: Goiânia - GO
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 251.



Ficha técnica

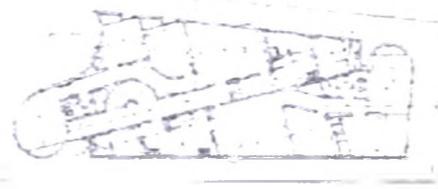
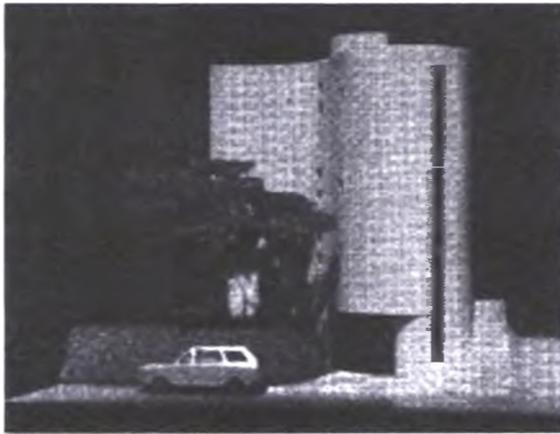
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá

Data do projeto: 1992

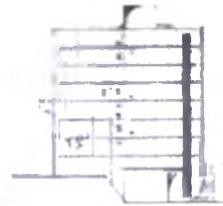
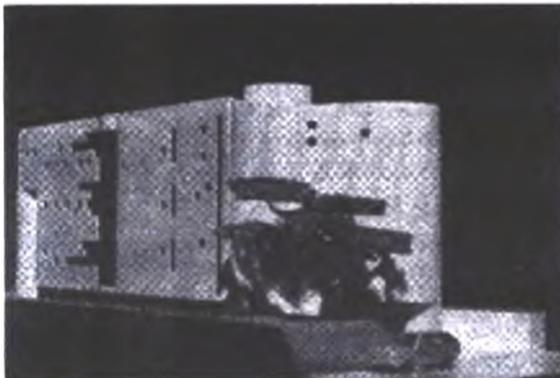
Área construída: 120m²

Local: Serra do Cipó - MG

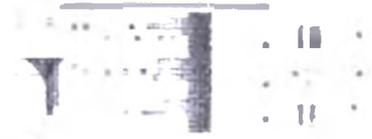
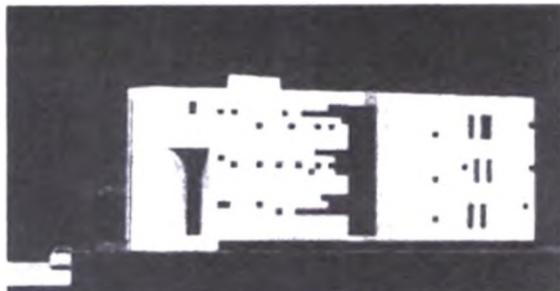
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 134 - 139.



Planta
1. Quarto
2. I.S.
3. Estar
4. Cozinha Serviço



Fachada Frontal

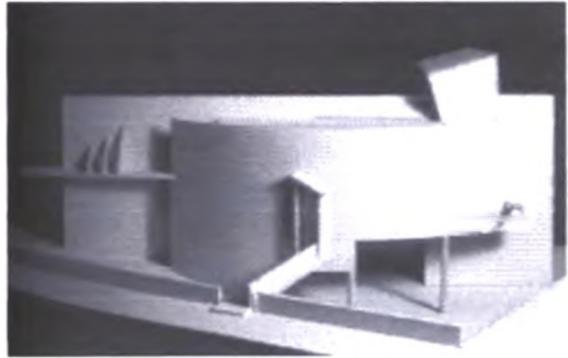
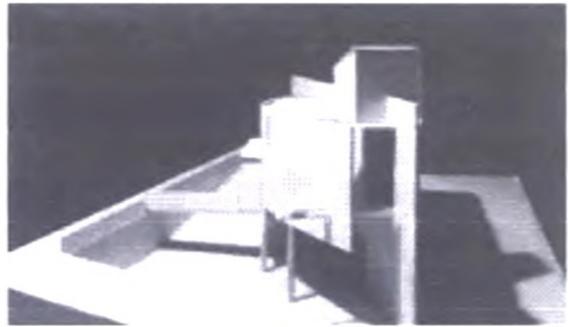
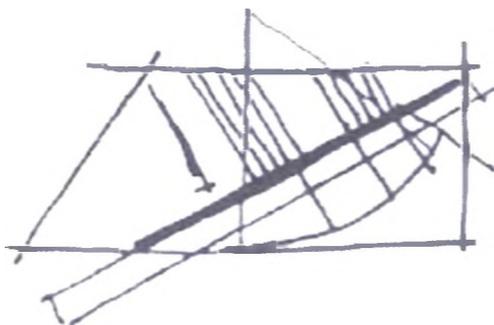
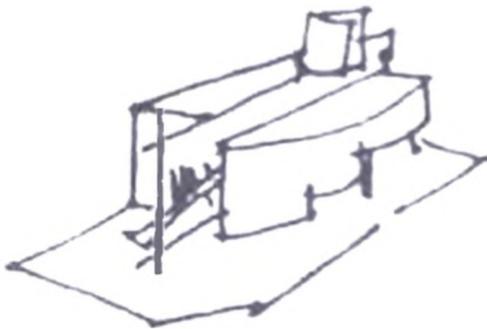
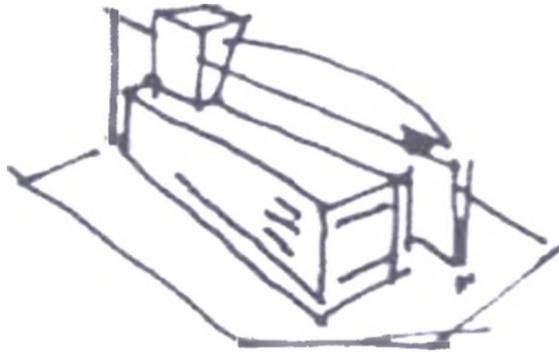
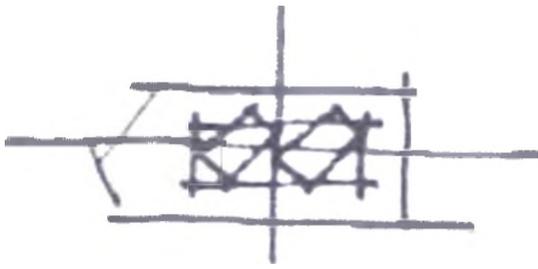


Fachada Lateral



Cobertura

Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1979
Área construída: 90m ²
Local: Contagem - MG
Fonte (informações e fotos): Maia, E., Podestá, S., Vasconcelos, J. 3 Arquitetos Belo Horizonte: Pampulha. p. 127 - 129.



Ficha técnica

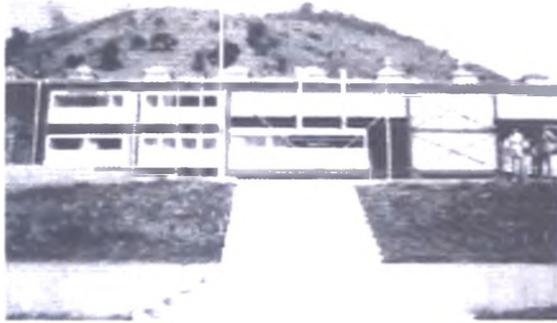
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá

Data do projeto: 1989

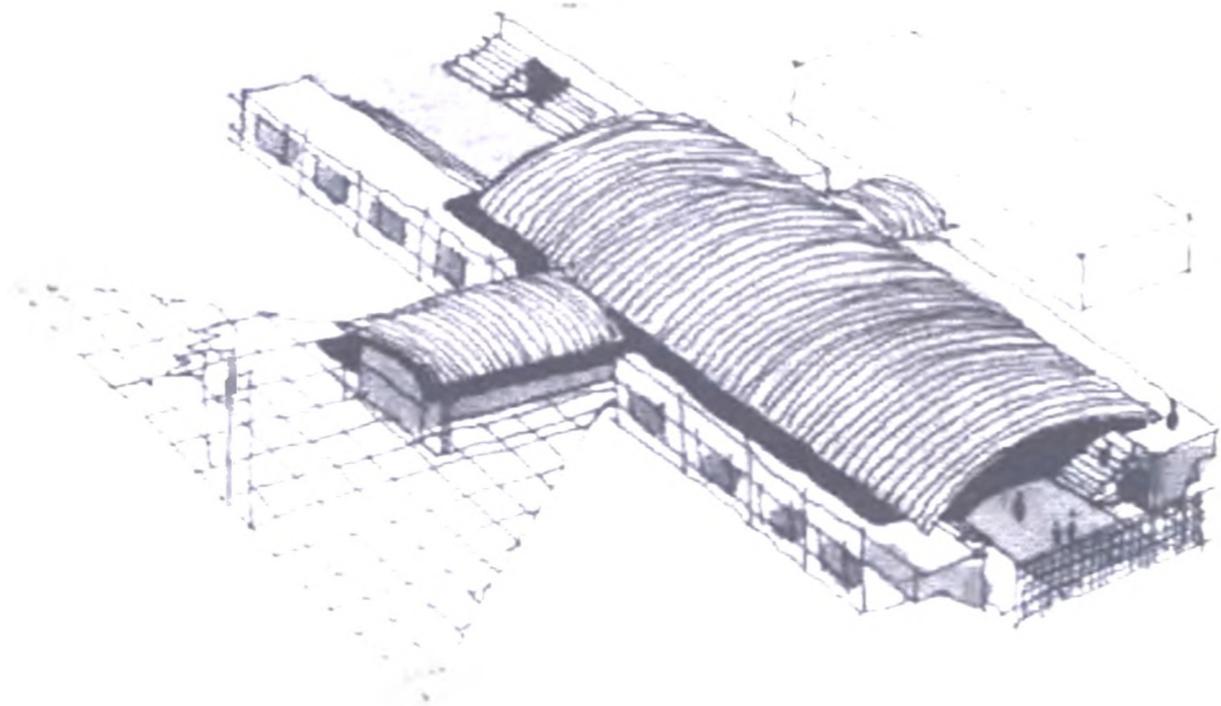
Area construída: desconhecida

Local: Goiânia - GO

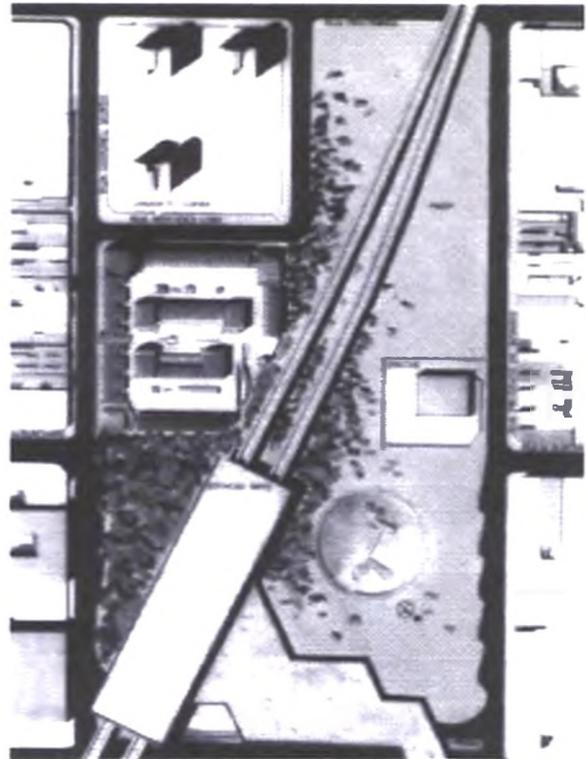
Fonte (Informações e fotos): Podestá, Sylvio. **PROJETOS INSTITUCIONAIS**. Belo Horizonte: AP. p. 42 - 43



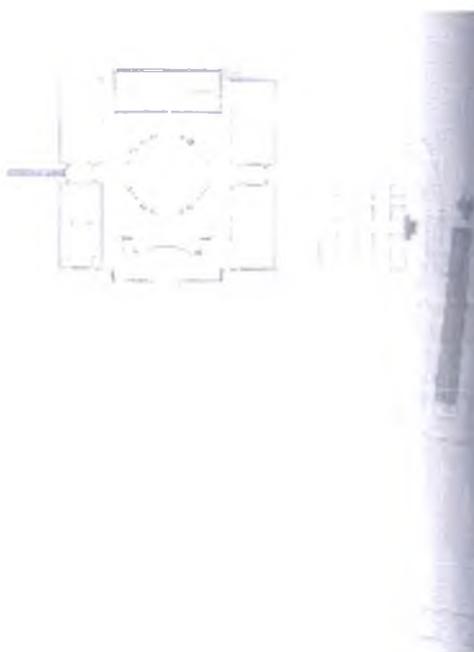
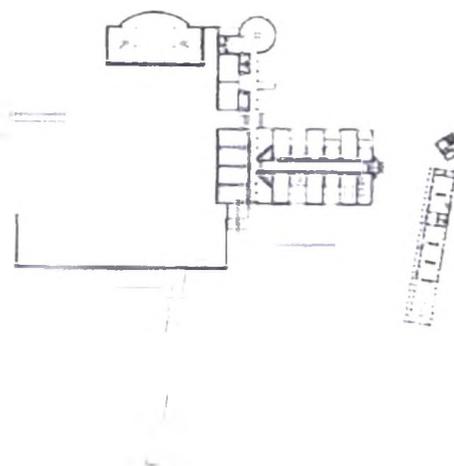
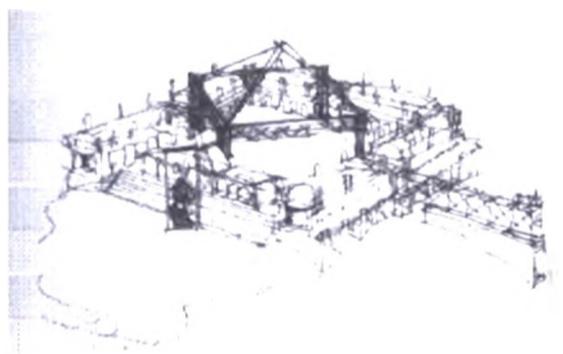
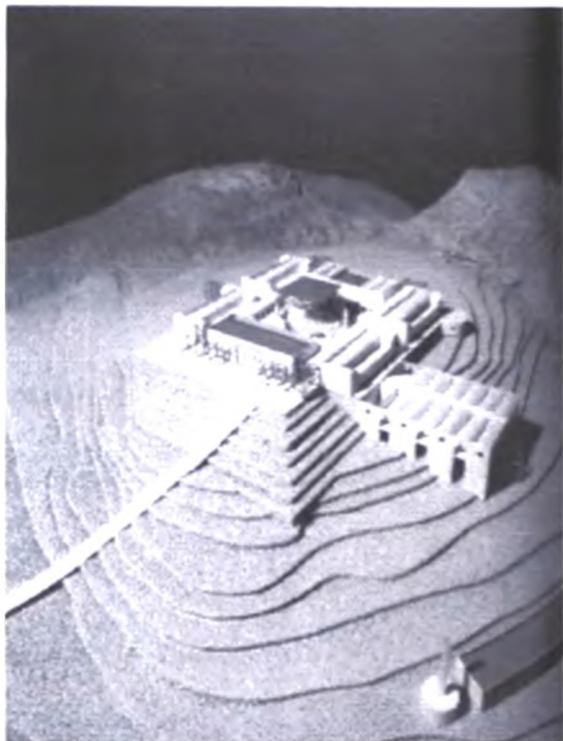
Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1983 - 84
Area construída: desconhecida
Local: Timóteo - MG
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. EDIFÍCIOS INSTITUCIONAIS Belo Horizonte: AP p. 30 - 31.



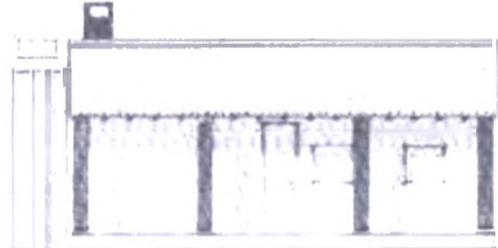
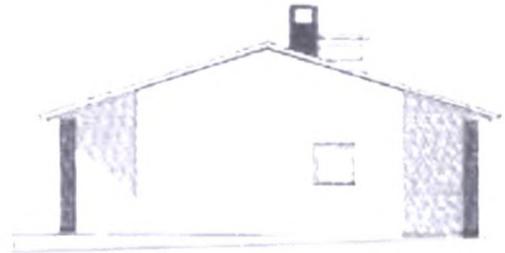
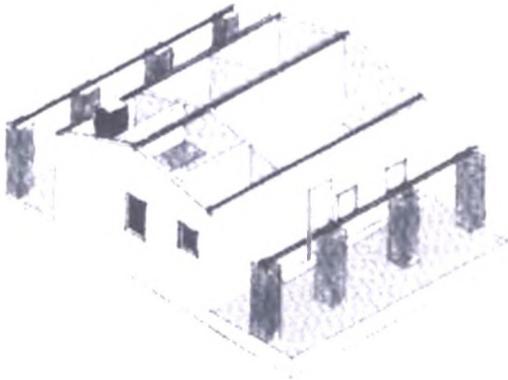
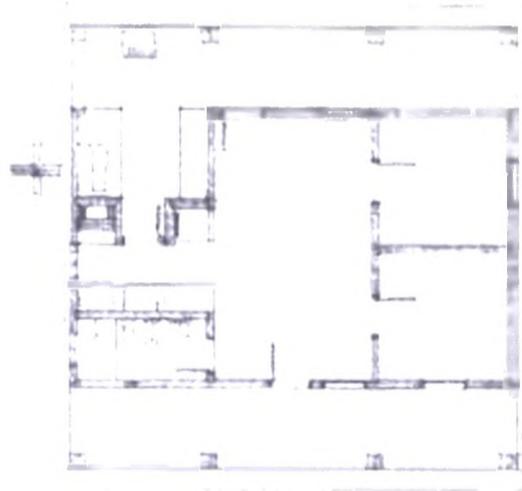
Ficha tecnica
Autor do projeto: Sívio E. de Podestá
Data do projeto:
Area construida
Local
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sívio. PROJETOS INSTITUCIONAIS Belo Horizonte AP p 26



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1990
Area construída: desconhecida
Local: São Paulo - SP
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. PROJETOS INSTITUCIONAIS . Belo Horizonte: AP, p. 48-53.



Ficha técnica
Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá
Data do projeto: 1987
Area construída: desconhecida
Local: São Raimundo Nonato - PI
Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. PROJETOS INSTITUCIONAIS . Belo Horizonte: AP. p. 44 – 47.



Ficha técnica

Autor do projeto: Sylvio E. de Podestá

Data do projeto: 1978

Área construída: 100m²

Local: Abadiânia - GO

Fonte (informações e fotos): Podestá, Sylvio. CASAS. Belo Horizonte: AP. p. 250.