

BRUNO LUIZ COUTINHO SANTA CECÍLIA

**COMPLEXIDADE E CONTRADIÇÃO
NA ARQUITETURA BRASILEIRA
A OBRA DE ÉOLO MAIA**

**BELO HORIZONTE
ESCOLA DE ARQUITETURA DA UFMG
2004**

Bruno Luiz Coutinho Santa Cecília

**Complexidade e contradição na
arquitetura brasileira**

A obra de Éolo Maia

Dissertação apresentada no Curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Arquitetura.

Área de concentração: Teoria e prática do projeto arquitetônico.

Orientador: Professora Doutora Maria Lúcia Malard

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG
2004

FICHA CATALOGRÁFICA

S231c

Santa Cecília, Bruno Luiz Coutinho

Complexidade e contradição na arquitetura brasileira : a obra de Éolo Maia / Bruno Luiz Coutinho Santa Cecília. - 2004. 298f.

Orientadora: Maria Lúcia Malard
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura

1. Maia, Éolo, 1942-2002 2. Arquitetura pós-moderna - Brasil
3. Arquitetura - Minas Gerais I. Malard, Maria Lúcia II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura III. Título

CDD: 720.981

Aos meus pais, Célia e Verter.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, contribuíram para a realização deste trabalho.

À orientadora, Professora Maria Lúcia Malard, pela competência na condução deste trabalho, prezando por sua consistência e relevância.

À amiga Jô Vasconcellos, por sua inestimável ajuda e generosidade, recebendo-me em seu escritório e contribuindo fundamentalmente com depoimentos e o oferecimento de fontes primárias, sem as quais esse trabalho não seria possível.

A Wellington Vítor de Pádua, gerente do Hotel Verdes Mares, por autorizar o acesso incondicional ao edifício e disponibilizar seus projetos de execução.

À arquiteta Mariângela Braga, pela fineza de me receber em sua residência no Condomínio Barca do Sol.

Ao Edmundo do Hotel Pé do Morro, por permitir o livre acesso e registro da Capela de Santana.

À Vitória Régia, diretora do Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães, pela receptividade e disponibilização dos projetos de execução desse edifício.

Aos amigos Álvaro Hardy, João Diniz e Sylvio de Podestá, pela gentileza de me receberem em seus escritórios, enriquecendo esta pesquisa com depoimentos e cessão de material de seus acervos.

Aos amigos André, Alexandre, Ascânio e Danilo pelas importantes discussões e troca de idéias enriquecendo minha visão da arquitetura e, especialmente, ao Carlos Alberto Maciel pela disposição e pela revisão cuidadosa do texto, além da contribuição efetiva com trabalhos de sua autoria.

A todos os funcionários do NPGAU e da biblioteca da Escola de Arquitetura da UFMG, pelo apoio prestado ao longo do curso.

A todos os professores do Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG pela competência e oportunidade das discussões travadas ao longo do curso.

A Rafael Borges pelo auxílio na digitalização de parte do material gráfico desta pesquisa.

Aos meus irmãos Vinícius e, em especial, Luiz Felipe, pela ajuda na organização dos anexos e imagens.

À Vanessa, pela companhia e apoio constantes.

Ao Éolo, por suas obras e idéias.

LISTA DE FIGURAS

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO.....	22
1. METODOLOGIA E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	28
1.1 Sobre a teoria da arquitetura.....	29
1.2 A evolução do juízo arquitetônico.....	33
1.3 Pressupostos teóricos à elaboração de uma metodologia.....	38
1.3.1 Os operadores arquitetônicos pragmáticos.....	39
1.3.1.1 O uso.....	42
1.3.1.2 O lugar arquitetônico.....	45
1.3.1.3 A técnica construtiva.....	48
1.3.1.4 As narrativas formais.....	49
1.4 Roteiro metodológico.....	51
2. ASPECTOS GERAIS DA OBRA DE ÉOLO MAIA.....	54
2.1 Apresentação.....	67
2.2 Os anos de formação e os ideais modernos (1963-80)	68
2.3 Três arquitetos e vanguarda pós-moderna (1981-1989)	74
2.4 A maturidade arquitetônica (1990-2002)	78
2.4 As revistas Vão Livre e Pampulha (1979-82)	82
3. O HOTEL VERDES MARES.....	85
3.1 Visão Geral.....	97
3.2 Assentamento e organização espacial.....	98
3.3 Os sistemas construtivos.....	102
3.4 As demandas de uso.....	103
3.5 O tratamento plástico dos volumes e superfícies.....	107
3.6 Diagnóstico da situação atual.....	109
3.7 Considerações finais.....	111

4. O CONDOMÍNIO BARCA DO SOL.....	112
4.1 Visão Geral.....	119
4.2 Assentamento e organização espacial.....	120
4.3 Os sistemas construtivos.....	121
4.4 As demandas de uso.....	122
4.5 O tratamento plástico dos volumes e superfícies.....	123
4.6 Diagnóstico da situação atual.....	125
4.7 Considerações finais.....	126
5. A CAPELA DE SANTANA DO PÉ DO MORRO.....	127
5.1 Visão Geral.....	135
5.2 Assentamento e organização espacial.....	136
5.3 Os sistemas construtivos.....	139
5.4 As demandas de uso.....	141
5.5 O tratamento plástico dos volumes e superfícies.....	143
5.6 Diagnóstico da situação atual.....	146
5.7 Considerações finais.....	146
6. O CENTRO DE APOIO TURÍSTICO TANCREDO NEVES.....	148
6.1 Visão Geral.....	161
6.2 Assentamento e organização espacial.....	162
6.3 Os sistemas construtivos.....	165
6.4 As demandas de uso.....	167
6.5 O tratamento plástico dos volumes e superfícies.....	169
6.6 Diagnóstico da situação atual.....	172
6.7 Considerações finais.....	173
7. O MITO DA ORIGINALIDADE: ASPECTOS DE UMA ARQUITETURA GENUINAMENTE BRASILEIRA.....	175
7.1 Continuidades e permanências na obra de Éolo Maia.....	177
7.1.1 A canibalização de outras arquiteturas.....	178
7.1.2 As matrizes escultóricas.....	180
7.1.3 A herança colonial e barroca mineira.....	182
7.2 O mito da originalidade e a obra de Éolo Maia.....	183
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	186

Anexo D2.17: Prancha 17 / 23 - Fachada p/ Praça da Liberdade c/ esquadria e detalhe ventilação i.s. masculino.....	287
Anexo D2.18: Prancha 18 / 23 - Elevação p/ Praça da Liberdade e detalhe entrada principal.....	288
Anexo D2.19: Prancha 19 / 23 - Fachada p/ Rua Antônio de Albuquerque e detalhe da treliça.....	289
Anexo D2.20: Prancha 20 / 23 - Planta do módulo central e detalhes ampliados.....	290
Anexo D2.21: Prancha 21 / 23 - Cortes do módulo central e detalhes ampliados.....	291
Anexo D2.22: Prancha 22 / 23 - Detalhes de esquadrias.....	292
Anexo D2.23: Prancha 23 / 23 - Detalhes de portas e placa.....	293
ANEXO E: CRONOLOGIA DOS PRINCIPAIS PROJETOS.....	294

LISTA DE FIGURAS

FIGURAS CAPÍTULO 2

Figura 2.1a – Residência Marcos Tadeu (1966-67): foto.....	55
Figura 2.1b – Residência Marcos Tadeu (1966-67): planta.....	55
Figura 2.2 – Santapaula late Clube (1961), Vilanova Artigas.....	55
Figura 2.3a – Condomínio Tinguá (1968-70): foto.....	55
Figura 2.3b – Condomínio Tinguá (1968-70): planta.....	55
Figura 2.4 – Unité d’habitation de Marseille (1947-52): vista do terraço de uso comum.....	55
Figura 2.5a – Residência João Henrique Grossi (1969-70): foto.....	55
Figura 2.5b – Residência João Henrique Grossi (1969-70): planta.....	55
Figura 2.6 – Colégio Pré-universitário de Brasília (1970-72): foto da maquete.....	56
Figura 2.7a – Residência Renan Alvim (1971): foto da maquete.....	56
Figura 2.7b – Residência Renan Alvim (1971): planta primeiro pavimento e terraço.....	56
Figura 2.8 – Residência Sollero (1971): foto da maquete.....	56
Figura 2.9 – Edifício Sede do Confea (1973): foto da maquete.....	56
Figura 2.10 – Edifício Sede do IAB-MG (1978), 1º lugar em concurso: foto da maquete.....	56
Figura 2.11a – Mercado Distrital do Cruzeiro (1972): foto.....	56
Figura 2.11b – Mercado Distrital do Cruzeiro (1972): planta, cortes e elevação norte.....	57
Figura 2.11c – Mercado Distrital do Cruzeiro (1972): detalhe dos pilares metálicos.....	57
Figura 2.12 – Edifício Sede da Acesita (1975): foto da maquete.....	57
Figura 2.13 – Edifício Banco de Crédito Real (1976), 1º lugar em concurso: foto da maquete.....	57
Figura 2.14 – Edifício Sede da Cobal (1978): foto da maquete.....	58
Figura 2.15 – Edifício do CREA 4ª Região (1978): perspectiva.....	58
Figura 2.16 – Edifício do CREA 6ª Região (1978): foto da maquete.....	58
Figura 2.17 – Edifício Sede da S.B.P.C (1978): foto da maquete.....	58
Figura 2.18 – Residência Domingos Gandra (1973): foto da maquete.....	58
Figura 2.19 – Residência Hélio Carvalho (1978-79): foto.....	58
Figura 2.20 – Residência Benito Barreto (1978-80): foto.....	58
Figura 2.21 – Residência Marcos Bicalho (1980): perspectiva.....	58
Figura 2.22a – Residência C. L. (1973-4): foto.....	59
Figura 2.22b – Residência C. L. (1973-4): corte longitudinal.....	59
Figura 2.23 – Hotel Verdes Mares (1976-78): foto.....	59
Figura 2.24 – Condomínio Barca do Sol (1976-78): foto.....	59
Figura 2.25 – Capela de Santana do Pé do Morro (1979-80): foto.....	59
Figura 2.26a – Residência Hélio e Joana (1981-82): isométrica.....	59

Figura 2.26b – Residência Hélio e Joana (1981-82): planta.....	59
Figura 2.27 – Hotel Classe A (1977-78): perspectiva.....	60
Figura 2.28 – Residência Vanna Venturi (1962), Robert Venturi: foto.....	60
Figura 2.29 – Parque de Lazer da Gameleira (1981), 5º lugar em concurso: perspectiva....	60
Figura 2.30 – Reforma do Teatro Francisco Nunes (1981), menção honrosa em concurso: perspectiva.....	60
Figura 2.31 – Edifício Sede do Sindicato dos Jornalistas (1982), menção honrosa em concurso: perspectiva.....	60
Figura 2.32a – Grupo Escolar Cachoeira do Vale (1983-5): foto.....	60
Figura 2.32b – Grupo Escolar Cachoeira do Vale (1983-5): corte longitudinal.....	60
Figura 2.33a – Grupo Escolar Vale Verde (1983-5): foto.....	61
Figura 2.33b – Grupo Escolar Vale Verde (1983-5): planta.....	61
Figura 2.34a – Residência do Arcebispo de Mariana (1982-87): foto.....	61
Figura 2.34b – Residência do Arcebispo de Mariana (1982-87): planta térreo.....	61
Figura 2.34c – Residência do Arcebispo de Mariana (1982-87): corte.....	61
Figura 2.35 – Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves (1985-92): foto.....	61
Figura 2.36a – Centro Empresarial Raja Gabaglia (1989-93): foto.....	61
Figura 2.36b – Centro Empresarial Raja Gabaglia (1989-93): planta.....	61
Figura 2.36c – Centro Empresarial Raja Gabaglia (1989-93):croqui do arquiteto.....	62
Figura 2.36d – Centro Empresarial Raja Gabaglia (1989-93): foto da caixa de escada.....	62
Figura 2.37 – Lloyds Bank (1978-86), Richard Rogers.....	62
Figura 2.38a – Condomínio Officenter (1989): foto.....	62
Figura 2.38b – Condomínio Officenter (1989): planta pavimento tipo.....	62
Figura 2.38c – Condomínio Officenter (1989): corte geral.....	63
Figura 2.38d – Condomínio Officenter (1989):croquis do arquiteto.....	63
Figura 2.39 – Edifício da AT&T em Nova Iorque (1978-84), Philip Johnson: foto.....	63
Figura 2.40 – Sede do Jornal Chicago Tribune (1922), Adolf Loos.....	63
Figura 2.41a – Edifício Corbusier (1991-96): foto da maquete.....	63
Figura 2.41b – Edifício Corbusier (1991-96): planta andar tipo.....	63
Figura 2.42 – Residência Mauro Grossi (1991-92): foto maquete.....	63
Figura 2.43 – Praça Sete de Setembro (1991-2, projeto) (2003, construção): foto.....	64
Figura 2.44 – Parc de La Villette (1982-91), Bernard Tschumi.....	64
Figura 2.45a – Academia Wanda Bambirra (1997-98): foto.....	64
Figura 2.45b – Academia Wanda Bambirra (1997-98): foto do escoramento das formas da casca externa.....	64
Figura 2.46 – Museu Guggenheim Bilbao (1991-97), Frank O. Gehry: foto.....	64
Figura 2.47 – Centro Cultural Usiminas (1994-5).....	64
Figura 2.48 – Revitalização do Bairro Hellersdorf, em Berlin (1998): perspectiva.....	64

Figura 2.49 – Memorial de Campo Grande (1999), 1º lugar em concurso: perspectiva.....	64
Figura 2.50 – Biblioteca de Alfenas (1999), 1º lugar em concurso: perspectiva.....	65
Figura 2.51 – Revitalização da Praça São Francisco, em Cuzco (2001): perspectiva.....	65
Figura 2.52 – Sede do Pampulha late Clube (2002), 1º lugar em concurso : perspectiva.....	65
Figura 2.53 – Centro de Arte Corpo (2002), 1º lugar em concurso: perspectiva.....	65
Figura 2.54a – Grande Museu Egípcio do Cairo (2002): perspectiva.....	65
Figura 2.54b – Grande Museu Egípcio do Cairo (2002): planta.....	65
Figura 2.55 – Clube de Funcionários da Açominas (1980): plantas.....	65
Figura 2.56 – Colégio em Brasília (199?): perspectiva.....	65
Figura 2.57 – Expediente da Revista Pampulha.....	66
Figura 2.58 – Capa do jornal 3 Arquitetos de maio/junho de 1988, Ano I, nº 0.....	66

FIGURAS CAPÍTULO 3

Figura 3.1 - Hotel Verdes Mares,vista da cobertura do pátio interno.....	86
Figura 3.2 – Implantação.....	86
Figura 3.3 – Vista a partir da esquina das ruas Santo Antônio e José Geraldo.....	87
Figura 3.4 – Vista a partir da esquina das ruas Santo Antônio e Bento Valadares.....	87
Figura 3.5 – Vista a partir da rua Bento Valadares.....	87
Figura 3.6 – Vista a partir da rua José Geraldo.....	87
Figura 3.7 – Planta do primeiro pavimento.....	88
Figura 3.8 – Planta do segundo pavimento.....	88
Figura 3.9 – Planta do terceiro pavimento.....	88
Figura 3.10 – Corte Longitudinal.....	89
Figura 3.11 – Entrada pela rua Bento Valadares.....	89
Figura 3.12 – Acesso coberto.....	89
Figura 3.13 – Entrada pela rua José Geraldo.....	89
Figura 3.14 – Escadaria de acesso.....	89
Figura 3.15 – Corredor de entrada.....	89
Figura 3.16 – Recepção.....	89
Figura 3.17 – Acesso setor de serviços.....	89
Figura 3.18 – Duplicação da circulação.....	89
Figura 3.19 – Acesso aos apartamentos.....	89
Figura 3.20 – Vista interna.....	89
Figura 3.21 – Sala de jogos.....	89
Figura 3.22 – Vazio interno.....	89
Figura 3.23 – Escada central.....	90
Figura 3.24 – Restaurante.....	90
Figura 3.25 – Cozinha.....	90

Figura 3.26 – Corredor de serviços.....	90
Figura 3.27 – Escada externa.....	90
Figura 3.28 – Vista do corredor central.....	90
Figura 3.29 – Vista do corredor central.....	90
Figura 3.30 – Vista do corredor central.....	90
Figura 3.31 – Corredor quartos.....	90
Figura 3.32 – Vista do corredor do 3º andar.....	90
Figura 3.33 – Vista do vazio central do 3º andar.....	90
Figura 3.34 – Esquema de composição em planta.....	91
Figura 3.35 – Residência Eleonor DonnellA Erfman Hall para estudantes do colégio Bryn Hall (1948-49), Louis Kahn.....	91
Figura 3.36 – Palácio da Assembléia de Bangladesh (1962), Louis Kahn.....	91
Figura 3.37 – Palácio da Assembléia de Islamabad (1965), Louis Kahn.....	91
Figura 3.38 – Traçados ordenadores.....	92
Figura 3.39 – Croquis do arquiteto.....	92
Figura 3.40 – Esquema comparativo das áreas de circulação.....	92
Figura 3.41 – Esquema estrutural simplificado.....	92
Figura 3.42 – Detalhe dos arremates das vedações externas.....	92
Figura 3.43 – Detalhe das gárgulas.....	93
Figura 3.44 – Caracterização dos principais percursos em cada pavimento.....	93
Figura 3.45 – Biblioteca e refeitório da academia Philip Exeter (1967-72), Louis Kahn.....	93
Figura 3.46 – Esquema das áreas de serviço, áreas servidas e circulações em cada pavimento.....	94
Figura 3.47 – Sintaxe visual dos elementos do vazio central.....	94
Figura 3.48 – Escada central.....	94
Figura 3.49 – Revestimento da estrutura de concreto armado com tijolos maciços.....	94
Figura 3.50 – Detalhe das aberturas dos quartos e apartamentos.....	95
Figura 3.51 – Pátio interno do Hotel Verdes Mares.....	95
Figura 3.52 – Yale Center for British Art (1969-77), Louis Kahn.....	95
Figura 3.53 – Refeitório da Academia Philip Exeter (1967-72), Louis Kahn.....	95
Figura 3.54 – Volumes dos reservatórios superiores.....	95
Figura 3.55 – Mapa das modificações nos pavimentos.....	95
Figura 3.56 – Cobertura sobre o terraço do restaurante.....	96
Figura 3.57 – Ocupação do volume de entrada.....	96
Figura 3.58 – Edícula acrescida ao volume.....	96
Figura 3.59 – Supressão dos arcos do restaurante.....	96
Figura 3.60 – Acabamento original das alas.....	96

FIGURAS CAPÍTULO 4

Figura 4.1 – Condomínio Barca do Sol: detalhe dos dutos de exaustão das lareiras.....	113
Figura 4.2 – Implantação.....	113
Figura 4.3 – Vista da Rua Rádio.....	114
Figura 4.4 – Vista da Rua Rádio.....	114
Figura 4.5 – Vista da entrada.....	114
Figura 4.6 – Vista do subsolo.....	114
Figura 4.7– Planta andar tipo.....	114
Figura 4.8 – Corte longitudinal.....	115
Figura 4.9 – Corte transversal.....	115
Figura 4.10 – Fachada nordeste.....	115
Figura 4.11 – Vista do estar.....	115
Figura 4.12 – Vista da varanda social.....	115
Figura 4.13 – Vista do estar.....	115
Figura 4.14 – Vista da cozinha.....	116
Figura 4.15 – Vista do corredor dos quartos.....	116
Figura 4.16 – Vista da suíte.....	116
Figura 4.17 – Esquema compositivo geométrico.....	116
Figura 4.18 – Quadripartição funcional.....	116
Figura 4.19 – Distinção entre áreas de serviço e áreas servidas.....	116
Figura 4.20 – Esquema estrutural do pavimento.....	117
Figura 4.21 – Detalhe pilares externos.....	117
Figura 4.22 – Vista do espaço de acolhimento.....	117
Figura 4.23 – Vista desde a entrada da unidade.....	117
Figura 4.24 – Móvel de alvenaria.....	117
Figura 4.25 – Varandas áreas íntimas.....	117
Figura 4.26 – Lareiras projetadas da fachada oeste.....	117
Figura 4.27 – Continuidade dos pilares externos.....	118
Figura 4.28 – Pérgola das varandas superiores.....	118
Figura 4.29 – Volume reservatório superior.....	118
Figura 4.30 – Piso das áreas social e de serviços.....	118
Figura 4.31 – Porta áreas molhadas.....	118
Figura 4.32 – Detalhe dos dutos de ventilação cozinha e caixa de escada.....	118
Figura 4.33 – Detalhe dos dutos de ventilação do Condomínio Tinguá.....	118
Figura 4.34 – Janela aberta pelos moradores.....	118

FIGURAS CAPÍTULO 5

Figura 5.1 – Capela de Santana do Pé do Morro, foto noturna.....	128
--	-----

Figura 5.2 – Planta de situação.....	128
Figura 5.3 – Vista geral da fazenda.....	129
Figura 5.4 – Vista geral da Capela.....	129
Figura 5.5 – Vista do acesso à Capela.....	129
Figura 5.6 – Implantação.....	129
Figura 5.7 – Vista fachada sudeste.....	130
Figura 5.8 – Vista externa.....	130
Figura 5.9 – Vista da fachada sudoeste.....	130
Figura 5.10 – Vista externa.....	130
Figura 5.11 – Vista externa.....	130
Figura 5.12 – Planta.....	130
Figura 5.13 – Cortes transversal e longitudinal.....	131
Figura 5.14 – Elevações nordeste e sudoeste.....	131
Figura 5.15 – Corredor central.....	131
Figura 5.16 – Vista interna.....	131
Figura 5.17 – Vista do altar.....	131
Figura 5.18 – Vista do altar.....	131
Figura 5.19 – Vista do deambulatório.....	132
Figura 5.20 – Vista do deambulatório.....	132
Figura 5.21 – Vista da assembléia.....	132
Figura 5.22 – Vista do altar-mor.....	132
Figura 5.23 – Vista da assembléia.....	132
Figura 5.24 – Vista da entrada da Capela.....	132
Figura 5.25 – Detalhe do suporte sineiro.....	132
Figura 5.26 – Duplicação da linha estrutural externa.....	132
Figura 5.27 – Estudo das proporções do edifício.....	133
Figura 5.28 – Detalhe painel decorativo lateral.....	133
Figura 5.29 – Arremate da estrutura com o embasamento.....	133
Figura 5.30 – Detalhe do cruzeiro pontifical.....	133
Figura 5.31 – Vista do forro.....	133
Figura 5.32 – Detalhe das peças do forro.....	133
Figura 5.33 – Bandeirinhas com mastro azul e branco, Alfredo Volpi (196?).....	134
Figura 5.34 – Vista dos painéis de fechamento laterais.....	134
Figura 5.35 – Detalhe do altar-mor.....	134
Figura 5.36 – Cruzeiro da Capela do Padre Faria, em Ouro Preto.....	134
Figura 5.37 – Pia batismal.....	134
Figura 5.38 – Bancos.....	134

FIGURAS CAPÍTULO 6

Figura 6.1 – Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves: detalhe do teservatório superior.....	149
Figura 6.2 – Implantação.....	149
Figura 6.3 – Vista desde a Praça da Liberdade.....	150
Figura 6.4 – Vista desde a Praça da Liberdade.....	150
Figura 6.5 – Vista desde o Palácio da Liberdade.....	150
Figura 6.6 – Vista desde a Avenida Bias Fortes.....	150
Figura 6.7 – Vista desde a Avenida Bias Fortes.....	150
Figura 6.8 – Vista desde a esquina de Alvarenga Peixoto.....	150
Figura 6.9 – Planta nível térreo.....	151
Figura 6.10 – Planta subsolo.....	151
Figura 6.11 – Planta 1º pavimento.....	151
Figura 6.12 – Planta 2º pavimento.....	152
Figura 6.13 – Planta 3º pavimento.....	152
Figura 6.14 – Corte longitudinal.....	152
Figura 6.15 – Corte transversal.....	153
Figura 6.16 – Fachada Avenida Bias Fortes.....	153
Figura 6.17 – Fachada Praça da Liberdade.....	153
Figura 6.18 – Fachada Rua Alvarenga Peixoto.....	153
Figura 6.19 – Vista da entrada.....	154
Figura 6.20 – Vista do acesso aos sanitários públicos masculinos.....	154
Figura 6.21 – Vista do elemento alegórico de ventilação dos sanitários masculinos.....	154
Figura 6.22 – Vista do anfiteatro.....	154
Figura 6.23 – Vista da cabine de projeção.....	154
Figura 6.24 – Vista externa.....	154
Figura 6.25 – Vista desde a Rua Alvarenga Peixoto.....	155
Figura 6.26 – Vista do hall de acolhimento.....	155
Figura 6.27 – Vista do corredor central.....	155
Figura 6.28 – Vista do hall de exposições.....	155
Figura 6.29 – Vista da entrada dos camarins e dos sanitários masculinos.....	155
Figura 6.30 – Vista do acesso aos camarins e sanitários masculinos.....	155
Figura 6.31 – Vista desde o anfiteatro.....	155
Figura 6.32 – Vista da circulação central do 1º pavimento.....	155
Figura 6.33 – Vista desde a passarela central do 1º pavimento.....	156
Figura 6.34 – Vista a partir do 1º pavimento.....	156
Figura 6.35 – Vista a partir do 1º pavimento.....	156
Figura 6.36 – Vista do corredor central do 2º pavimento.....	156

Figura 6.37 – Vista da janela noroeste.....	156
Figura 6.38 – Vista do salão de exposições do 2º pavimento.....	156
Figura 6.39 – Vista do salão de exposições do 2º pavimento.....	156
Figura 6.40 – Vista do salão de exposições do 2º pavimento.....	156
Figura 6.41 – Vista da passarela central do 3º pavimento.....	156
Figura 6.42 – Vista da passarela central do 3º pavimento.....	156
Figura 6.43 – Esquema compositivo.....	157
Figura 6.44 – Iluminação zenital do vazio central.....	157
Figura 6.45 – Esquema estrutural do edifício.....	157
Figura 6.46 – Detalhe da solução de exaustão do ar do vazio central.....	157
Figura 6.47 – Detalhe do elemento de ventilação dos sanitários públicos masculinos.....	157
Figura 6.48 – Distinção dos corpos técnico e funcional do edifício.....	158
Figura 6.49 – Arco metálico que encima o edifício.....	158
Figura 6.50 – Vista do arco belga que do prédio da Secretaria de Educação.....	158
Figura 6.51 – Colunas do prédio da Secretaria de Segurança.....	158
Figura 6.52 – Complexo habitacional Sudliche Friedrichstadt (1976), Aldo Rossi.....	158
Figura 6.53 – Marquise de entrada do edifício.....	159
Figura 6.54 – Marquises do Museu de Stuttgart, na Alemanha (1977-84), James Stirling....	159
Figura 6.55 – Detalhe do guarda-corpo.....	159
Figura 6.56 – Escada do Condomínio Cristal (1978), em Belo Horizonte.....	159
Figura 6.57 – Residência Valter e Lenita (1979-85), em Ouro Preto.....	159
Figura 6.57b – Residência Valter e Lenita (1979-85), em Ouro Preto – detalhe.....	159
Figura 6.58 – Passarela central e portada.....	160
Figura 6.59 – Praça do Timirim (1984-85), em Timóteo.....	160
Figura 6.60 – Reservatório superior.....	160
Figura 6.61 – Nichos das paredes laterais do hall.....	160
Figura 6.62 – Arcada da extremidade oposta à entrada.....	160
Figura 6.63 – Bebedouros.....	160
Figura 6.64 – Reprodução de um dos profetas de Congonhas.....	160
Figura 6.65 – Detalhe das palmeiras metálicas não executadas.....	160
Figura 6.66 – Agência de turismo em Viena (1976-78), Hans Hollein.....	160
Figura 6.67 – Ilustração de um dos capítulos do livro 3 Arquitetos (1980-85) e do material gráfico do XII Congresso.....	160

FIGURAS CAPÍTULO 7

Figura 7.1 – Capa do Catálogo da Mostra da Arquitetura de Minas, 17 a 24 nov./1983.....	176
---	-----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Fig.	Figura.
IAB/MG	Instituto das Arquitetos do Brasil – Seção Minas Gerais.
IEPHA /MG	Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais.
MoMA	Museum of Modern Art, New York.
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo da obra do arquiteto mineiro Éolo Maia (1942-2002), feito a partir da análise de quatro de seus edifícios, a saber: o Hotel Verdes Mares (1976-78) e a Capela de Santana do Pé do Morro (1979-80), ambos situados no município de Ouro Branco, e, em Belo Horizonte, o Condomínio Barca do Sol (1976-78) e o Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves (1985-92). Para tanto, foi desenvolvida uma metodologia de análise arquitetônica apresentada juntamente com os pressupostos teóricos da pesquisa. O trabalho busca, ainda, avaliar o conjunto de sua obra propondo dividi-la em três períodos que encerram características distintas. O primeiro período compreende os anos de sua formação e o trabalho sob a influência dos ideais e obras de mestres modernistas, como Louis Kahn e Le Corbusier. O segundo período corresponde à ruptura com os cânones modernistas em favor das experimentações formais mais livres. E, por último, o terceiro período proposto é caracterizado pela parceria mais efetiva com a companheira Jô Vasconcellos e compreende sua produção mais recente e madura, prematuramente interrompida por seu falecimento em setembro de 2002.

Este trabalho foi dividido em três momentos distintos: um teórico, um histórico-biográfico, e um analítico. O primeiro corresponde ao capítulo um deste volume e busca estabelecer os marcos teóricos fundamentais à elaboração da pesquisa, bem como o roteiro metodológico a ser utilizado nas análises das obras construídas. O segundo momento, desenvolvido no capítulo dois, tem como objetivo a periodização, caracterização e uma breve revisão histórica e biográfica da obra de Éolo Maia. Por fim, o terceiro momento deste estudo compreende os capítulos três a seis, nos quais serão analisadas quatro obras construídas do arquiteto.

A partir desse estudo, procurou-se identificar as permanências e continuidades em sua obra, bem como seu lastro na cultura arquitetônica e artística mineira e nacional, do que decorre sua relevância.

Por fim, esse trabalho trata de identificar os procedimentos criativos de Éolo e revelar a essência de sua originalidade a partir da ressemantização de elementos ordinários ou provenientes de outras arquiteturas, buscando, assim, ampliar as discussões acerca dos mecanismos de geração da forma arquitetônica e de sua pertinência.

ABSTRACT

This research presents an study on the work of the Brazilian architect Éolo Maia (1942-2002), from the analysis of four of his buildings: the Verdes Mares Hotel (1976-78) and the Santana do Pé do Morro Chapel (1979-80), both ones situated in the city of Ouro Branco in Minas Gerais, and, in Belo Horizonte, the Barca do Sol (1979-80), building and the Tancredo Neves Tourist Center (1985-92). In such a way, it develops an architectural analysis methodology presented with the theoretical basis of the research. It tries to evaluate the whole work of this architect considering three periods that keep distinct characteristics. The first period corresponds his formation and the work under influence of modernist master's ideals, such as Louis I. Kahn and Le Corbusier. The rupture with modernist canons and the freedom of formal experimentations characterizes the second period. And finally, the third one is characterized by the effective partnership with Jô Vasconcellos and focused in his more recent and mature production, prematurely interrupted by his death in September of 2002.

This study was divided in three distinct parts: a theoretical, a historical-biographical, and an analytical one. The first one corresponds to chapter one of this volume and looks for establish the basic theoretical landmarks for the elaboration of the research, as well as the methodological script to be used in the analyses of Éolo's built works. The second part, developed in chapter two, presents a division of the architect's work in three periods, its characteristics and a brief historical and biographical revision of his career. Finally, the third part of this research comprehends the chapters three to six, when the four buildings will be altogether analyzed.

This study looks for identifies the permanent aspects and the continuities in Éolo Maia's work, as well as its ballast in the architectural and artistic culture of Brazil and Minas Gerais, that guarantees it's relevance.

Finally, this work treats to identify the creative procedures of Éolo Maia and to disclose the essence of its originality founded on the re-signification of usual elements or operational procedures from other architectures, searching, thus, to extend the quarrels concerning the sources of architectural form and its relevancy.

INTRODUÇÃO

Sobre as motivações do trabalho

No exercício profissional de elaboração de projetos de arquitetura e urbanismo, constantemente me questiono sobre os aspectos que poderiam garantir a validade e consistência dessa prática. Ao buscar respostas na produção teórica contemporânea, pude observar sua inoperância em subsidiar a prática projetual diária, limitando-se aos discursos internos ou a incursões em outros campos do conhecimento. Curiosamente, em arquitetura o campo teórico não considera a reprodução dos fenômenos que descreve, ao contrário das disciplinas epistemologicamente mais rigorosas, como a física ou a biologia. Em última instância, teoria e prática arquitetônica deveriam primar por um objetivo comum: a produção e o aperfeiçoamento contínuo do espaço construído. O deslocamento deste interesse tornou a produção teórica e acadêmica autônoma e auto-referencial, distanciando-se da prática profissional mais efetiva, ou seja, a construção.

Estando convicto de que não há nada que autorize tal separação, tentarei reunir neste trabalho os meios que possam combatê-la. Um primeiro enfrentamento consiste em trazer para a academia os conhecimentos adquiridos na prática profissional, retornando fundamentações teóricas e conceituais que possam aprimorá-la. O segundo enfrentamento consiste em situar a busca desses fundamentos dentro da própria arquitetura e de sua história, e não em outras disciplinas, a fim de evitar equívocos como a sobrevalorização dos conhecimentos filosóficos em detrimento dos saberes arquitetônicos promovida pelas correntes pós-estruturalistas.

De maneira contrária, acredito ser possível fundamentar uma prática contemporânea mais consistente a partir da observância e do estudo rigoroso das obras e idéias arquitetônicas que consideremos mais significativas. Tentarei, neste estudo, reconstituir alguns dos aspectos permanentes que concorrem na produção dos edifícios e que, a fim de garantir sua validade, deverão ser buscados na própria história edificada da disciplina. Na elaboração dessas permanências, situo os objetivos fundamentais deste trabalho.

Para realizá-los, elegi a obra do arquiteto mineiro Éolo Maia (1942-2002) como universo de pesquisa, a ser justificada pela sua relevância para a história recente da arquitetura produzida em Minas Gerais e que, infelizmente, ainda é muito pouco estudada. Concorreram para a escolha de Éolo a admiração pelo profissional e o vínculo de amizade pessoal consolidado através contato direto na docência em projeto arquitetônico na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade FUMEC, em

Belo Horizonte. Por conseguinte, constituirão os objetivos secundários da pesquisa registrar e ampliar os conhecimentos disponíveis acerca da obra do arquiteto.

Apresentação da Dissertação

Esta dissertação foi dividida em três momentos distintos: um teórico, um histórico-biográfico, e um analítico. O primeiro corresponde ao capítulo 1 deste volume e busca estabelecer os marcos teóricos fundamentais à elaboração da pesquisa, bem como o roteiro metodológico a ser utilizado nas análises das obras construídas. O segundo momento, desenvolvido no capítulo 2, tem como objetivo a periodização, caracterização e uma breve revisão histórica e biográfica da obra de Éolo Maia. Por fim, o terceiro momento deste estudo abará os capítulos 3, 4, 5 e 6 nos quais serão analisadas quatro obras construídas do arquiteto.

A partir da análise compreensiva da produção de Éolo, proponho a divisão de sua obra em três períodos distintos. O primeiro período compreende os anos de sua formação e o trabalho sob a influência dos ideais e obras de mestres modernistas, como Louis Kahn e Le Corbusier. Segue-se a este o período em que manteve escritório com a arquiteta Maria Josefina (Jô) Vasconcellos e o arquiteto Sylvio de Podestá, no qual se evidencia a ruptura com os cânones modernistas em favor das experimentações formais mais livres. O último período proposto, que é caracterizado pela parceria mais efetiva com a companheira Jô, compreende sua produção mais recente e madura, prematuramente interrompida por seu falecimento em setembro de 2002, aos sessenta anos de idade e trinta e cinco de atuação profissional.

A diversidade e amplitude da obra e pensamento de Éolo Maia impedem que seu legado seja contemplado em sua totalidade, impondo limites a este estudo. O simples registro de todos os projetos realizados pelo arquiteto, sozinho e em freqüentes parcerias, o tornaria por demais extenso, ainda sob o constante risco de tornar seus objetivos difusos e imprecisos. Portanto, optei por focalizar o período de transição entre a primeira e a segunda fase da obra do arquiteto. Este período, durante o qual Éolo produziu alguns de seus projetos mais relevantes, é de fundamental importância para a compreensão dos seus modos de atuação e do estabelecimento das continuidades e rupturas em seu trabalho. Nesse sentido, não pretendo realizar uma catalogação

historiográfica completa da obra de Éolo, mas lançar as bases fundamentais para sua compreensão e fornecer subsídios para pesquisas futuras, necessárias que são.

No entanto, além de efetuar o simples, mas fundamental, registro histórico de parte da obra e pensamento de Éolo Maia¹, esta pesquisa objetiva conduzir o leitor a um maior aprofundamento na obra desse arquiteto mineiro. Para tanto, os capítulos que compõem o corpo desta dissertação irão se concentrar em quatro edifícios produzidos entre os anos de 1976 a 1984. Nesse curto intervalo de tempo percebe-se uma mudança significativa na maneira de Éolo produzir e pensar a arquitetura. O arquiteto liberta-se das referências formais explícitas ao modernismo tardio², em especial às obras do arquiteto americano Louis Kahn, e passa a exercitar a liberdade de criação inaugurando o conjunto das manifestações mais notáveis do pós-modernismo arquitetônico em Minas Gerais.

Início minha análise pelos projetos do Condomínio Barca do Sol (1976), em Belo Horizonte, e do Hotel Verdes Mares (1976-78), em Ouro Branco que são os que melhor representam o que denominei “primeira fase” da obra de Éolo, orientada, sobretudo, pelo compromisso de continuidade com os ideais modernistas. Estes edifícios ilustram, ainda, alguns de seus procedimentos projetuais mais recorrentes, como as referências explícitas e a canibalização de elementos e esquemas compositivos de outras arquiteturas.

Delimitando o final do período estudado, foi selecionado o edifício do Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves (1984-92), atual Museu de Mineralogia, devido à sua relevância para o contexto histórico e cultural da época em que foi concebido, a coincidir com o auge do pós-modernismo arquitetônico brasileiro. Nesse projeto, as citações diretas, as colagens e as superposições de elementos arquitetônicos, presentes em outros edifícios do arquiteto mineiro, atingem seu clímax.

Entremeando essas obras, o projeto da Capela de Santana do Pé do Morro (1979-80) foi selecionado por pontuar, enfaticamente, uma inflexão na obra de Éolo Maia. Se nos projetos anteriores Éolo vinha mantendo o compromisso com a continuidade crítica dos ideais modernistas, após a Capela o arquiteto passa a exercitar um ataque contumaz a essa doutrina ou, melhor dizendo, à sua assimilação superficial e acrítica, especialmente dirigida às arquiteturas de roupagem moderna, praticadas no Brasil ao

¹ A este registro, o próprio Éolo dedicou grande empenho através da constante participação em periódicos leigos e especializados, da publicação de três monografias em parcerias com Sylvio de Podestá e Jô Vasconcellos, bem como da participação ativa na idealização e realização das revistas *Vão Livre* e *Pampulha*. Por este motivo, pode-se considerá-lo secundário dentro deste estudo.

² Tomou-se emprestada a terminologia proposta por Jencks (1990) para referir-se às manifestações arquitetônicas pós segunda guerra que, apesar de manterem vínculos ideológicos e formais com o período heróico do movimento moderno, optaram pela continuidade desta tradição a partir de uma revisão crítica em relação à prática precedente.

longo da década anterior. Não obstante, esse edifício se constitui num dos exemplares mais expressivos da arquitetura mineira do século XX e, é legítimo afirmar, a mais consistente e inventiva manifestação da arquitetura religiosa em Minas Gerais desde a exuberância do Barroco Mineiro, no século XVIII.³

Para seleção das obras a serem analisadas, prevaleceu o critério de disponibilidade de fontes de informação primárias, a saber, os projetos de execução originais, textos documentais e, mais importante, o acesso livre e irrestrito ao próprio edifício. Foi, ainda, se não excluída, ao menos limitada em importância toda fonte de informação não primária: interpretações, críticas e leituras feitas por terceiros.⁴ Este procedimento torna-se necessário na medida em que, não raro, a produção teórica contemporânea tem se confundido com os modos críticos e interpretativos do discurso arquitetônico.⁵ Como sugere Kruft (1994), a interpretação não pode alcançar uma verdade objetiva uma vez que parte de uma leitura pessoal do interpretador. Escreve o autor:

E aqui nenhum consenso de opinião é possível, como se percebe das várias tentativas em interpretar as arquiteturas Grega e Gótica, que em última instância nos dizem mais da posição do interprete do que aquilo que está sendo interpretado. Toda arquitetura é baseada em princípios de um tipo ou de outro, mas estes não têm necessariamente de ser articulados. Tecnicamente, pode-se reconstruir estes princípios, mas não se pode re-experienciar [sic] o estado mental por detrás deles. A arquitetura Gótica, por exemplo, tem sido interpretada de maneiras diametralmente opostas, variando do puro funcionalismo, em um extremo, ao transcendentalismo no outro⁶ (KRUF, 1994:13, tradução do autor).

³ Este reconhecimento se deu de maneira mais efetiva através do tombamento provisório da Capela pelo IEPHA/MG em 2002, tornando-a o único edifício contemporâneo protegido em todo estado de Minas Gerais.

⁴ De fato, não foram poucas as tentativas de se compreender a arquitetura a partir dos fundamentos da semiótica. Tafuri (1988) demonstra os equívocos gerados por tentativas de elaboração da linguagem arquitetônica a partir das técnicas de leitura. Parece claro que os métodos de projeção e os métodos de leitura guardam diferenças substanciais por tratarem o primeiro, de um processo criativo e, o outro, da apreensão de um produto acabado.

⁵ Vale ressaltar que, para efeito deste trabalho, considera-se a teoria da arquitetura dialeticamente inserida entre projeto e construção: ela deve existir não apenas para explicar o edifício construído, mas para lançar as bases de uma arquitetura consistente.

⁶ *“And here no consensus of opinion is possible, as is seen from the various attempts to interpret Greek and Gothic architecture, which ultimately tell us more about the position of the interpreter than about what is being interpreted. All architecture is based on principles of one kind or another, but these by no means need to be articulated. Technically, one can reconstruct these principles, but one cannot re-experience the state of mind behind them. Gothic architecture, for example, has been interpreted in diametrically opposed ways, ranging from pure functionalism at one extreme to transcendentalism at the other”.*

A verdade, ou uma aproximação dela, só poderá ser revelada a partir da análise rigorosa do projeto arquitetônico e da obra construída e de sua confrontação com a própria produção pregressa do arquiteto. Apenas dessa maneira será possível reconstituir os parâmetros e procedimentos que geraram cada resposta arquitetônica específica, sua consistência e suas contradições. Neste sentido, foram de fundamental importância os depoimentos e diálogos travados com Jô Vasconcellos, que acompanhou e dividiu a autoria com Éolo em inúmeros projetos.

Para melhor compreensão das obras em estudo, proponho um método de análise que será apresentado ao final do primeiro capítulo. Ao fornecer um roteiro sistematizado para abordar um projeto arquitetônico, pretendo não apenas contribuir para estudos futuros de outros pesquisadores, mas, principalmente, para o estabelecimento de bases mais objetivas para se produzir e avaliar a arquitetura.⁷

Desta maneira, busquei ampliar as discussões acerca dos mecanismos de geração da forma arquitetônica e de sua pertinência, assumindo um compromisso com o registro histórico e com a continuidade da arquitetura produzida em Minas Gerais.

⁷ Colquhoun (1967) afirma que os métodos intuitivos de projeto são incapazes de lidar com a complexidade dos problemas arquitetônicos a serem resolvidos e que sem ferramentas mais precisas de análise e classificação o projetista tende a reproduzir soluções anteriores para novos problemas.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

*São fúteis e cheias de erros as ciências que não nasceram da experimentação,
mãe de todo conhecimento.*

(Leonardo da Vinci)

1.1 Sobre a teoria da arquitetura

Historicamente, ao arquiteto sempre foi necessário algum conhecimento de ordem geral que pudesse antecipar sua prática e orientá-lo sobre como operar problemas específicos da arquitetura. Na busca e sistematização desse conhecimento situa-se a origem de toda a teoria da arquitetura.

Segundo Gelernter (1996), o surgimento das primeiras teorias de projeto estaria intimamente relacionado com os sistemas cosmológicos ancestrais. Das culturas nômades aos assentamentos humanos, os pioneiros da construção tiveram de prover abrigos perenes não apenas para os seus semelhantes, mas também para as suas divindades. Organizados socialmente, apenas os indivíduos que ocupavam os patamares mais altos da hierarquia social estariam aptos a receber as revelações divinas que orientariam como os templos deveriam ser erigidos. O primeiro dilema que esse sistema determinou foi o fato de que o indivíduo a receber os desígnios divinos não era o mesmo a quem caberia executá-los. Desta forma, os primeiros arquitetos tiveram de estabelecer algumas regras e procedimentos que pudessem garantir que as formas que criavam estavam de acordo com a vontade divina. Acreditando que a ordem geométrica refletia a ordem divina, esses arquitetos estabeleceram sistemas geométricos precisos com os quais passaram a gerar suas formas.¹

Os antigos egípcios, por exemplo, tomavam como módulo elementar a principal dimensão de um cômodo importante e empregavam seus múltiplos e frações para determinar todas as demais dimensões de um projeto. Derivavam, ainda, as proporções relativas dos elementos do edifício de figuras geométricas simples como o quadrado e o triângulo, utilizando proporções que se aproximam da razão áurea. Recursos, como a simetria, também auxiliavam a criar edifícios com uma ordem geométrica clara.

Aqui está o início de várias idéias que aparecerão ao longo da história da teoria ocidental, separadamente e em conjunção entre si: o bom projeto é baseado em princípios formais atemporais; estes princípios originam-se em uma divindade; e sistemas geométricos podem capturar estes princípios (GELERNTER, 1996: 41, tradução do autor).²

¹ Cf. PENNICK (1996?).

² *“Here is the beginning of several ideas that will later appear throughout the history of Western design theory, separately and in conjunction with each other: good design is based on timeless principles of form; these principles originate in a divinity; and geometrical systems can capture these principles”.*

O primeiro trabalho escrito a buscar cobrir todo o campo da arquitetura de forma sistemática foi *De architectura libri decem* (Os dez livros da arquitetura), do arquiteto romano Marco Lúcio Vitruvius. Também foi o único grande trabalho sobre a antiguidade clássica a ficar registrado pela história³. Logo no início do primeiro volume, Vitruvius expõe a importância da teoria aliada à prática:

A ciência do arquiteto é ornada por muitos conhecimentos e saberes variados, pelos critérios da qual [sic] são julgadas todas as obras das demais artes. **Ela nasce da prática ['fabrica'] e da teoria ['ratiocinatio']**⁴. Prática é o exercício constante e freqüente da experimentação, realizada com as mãos a partir de materiais de qualquer gênero, necessária à consecução de um plano. Teoria, por outro lado, é o que permite explicar e demonstrar por meio da relação entre as partes, as coisas realizadas pelo engenho. Desse modo, os arquitetos formados sem instrução, exercitados apenas com as mãos, não o puderam fazer completamente, de forma que assumissem a responsabilidade pelas obras; por sua vez, aqueles que confiaram unicamente na teoria e nas letras, parecem perseguir uma sombra, não uma coisa. Contudo, os que se aprofundaram numa coisa e noutra, como que munidos de todas as armas, atingiram com autoridade mais rapidamente o que era seu propósito (VITRUVIO, 1999: 49-50, grifo do autor).

Tomada a partir de Vitruvius, esta relação entre teoria da arquitetura e objeto construído nos suscita a seguinte questão: serviria a teoria à explicação e validação *ex post facto* da obra acabada ou lançaria as premissas e pressupostos a serem operados na função prática do arquiteto? Segundo Kruff (1994: 16), haveria uma oscilação entre esses dois objetivos. Uma situação desejável seria, pois, o equilíbrio entre teoria e prática arquitetônicas. Sendo a teoria uma codificação da prática ou programa arquitetônico, uma boa verificação da sua validade seria, então, a qualidade da arquitetura correspondente. Como corolário, teríamos que uma boa arquitetura poderia ser justificada a partir dos termos de uma teoria consistente.

No entanto, ao recorrer-se à história da arquitetura a fim de avaliar a relação entre prática e teoria, constata-se não ser possível chegar a uma conclusão definitiva. Tome-se o exemplo do tratadista Leon Batista Alberti: o fato de seu tratado *De re aedificatoria* preceder à sua experiência prática como arquiteto, poderia sugerir que a última seria uma demonstração edificada do primeiro. Por outro lado, sua produção teórica trata apenas dos edifícios da antiguidade e não contempla as demandas arquitetônicas próprias do

³ De fato, Vitruvius não foi o primeiro tratadista a escrever sobre arquitetura. Tem-se conhecimento de tratados Gregos e Romanos anteriores descrevendo edifícios ou discorrendo sobre temas específicos. Ainda que tenham se perdido, seus títulos aparecem citados em outras obras.

⁴ Em Vitruvius, '*ratiocinatio*' é um conceito caracterizado pelo conteúdo científico.

renascimento, como as fachadas das igrejas, que viriam a constituir os principais trabalhos de Alberti como arquiteto.

A partir das leituras de Gelernter (1996) e Brandão (2001), podemos identificar quatro modos básicos que caracterizam e resumem os discursos teóricos que pretendem esclarecer os princípios de geração da forma arquitetônica. Cada qual aborda o problema a partir de interpretações unívocas e excludentes e, por isso, só podem fornecer explicações de validade parcial.

O primeiro destes modos tenta estabelecer uma relação direta entre forma e função. Segundo Gregotti (1975), o conceito moderno de função deriva das ciências matemáticas e revela a interdependência entre estes dois valores. Em arquitetura, sempre que se pretendeu esta equivalência, um termo foi privilegiado em detrimento do segundo. O slogan de Louis Sullivan, "*a forma segue a função*",⁵ ilustra a ênfase depositada nas demandas de uso em detrimento de outros condicionantes de projeto, bem como da interveniência do arquiteto. A idéia desta correspondência direta é facilmente falseável uma vez que se observa que funções similares nem sempre são abrigadas por formas semelhantes; da mesma maneira que uma mesma forma arquitetônica pode estar apta a abrigar atividades distintas.

Em oposição, um segundo modo atribui a geração da forma à imaginação criativa e à intuição do arquiteto. Ainda que expliquem a recorrência de temas e formas na produção individual e na história da arquitetura, estas teorias simplesmente se recusam a fornecer explicações racionais e objetivas e, por isso, não revelam a verdadeira origem das formas arquitetônicas.

Um terceiro modo discursivo afirma que as formas arquitetônicas decorrem de um "espírito da época"⁶ definido pelas condições culturais, sociais, econômicas e materiais dominantes em um intervalo temporal. As teorias correspondentes supõem haver nos edifícios características que os identificariam com o período histórico em que foram produzidos. No entanto, ao mesmo tempo em que estas teorias pressupõem a existência deste "espírito" e de sua influência coerciva sobre a produção artística, elas não esclarecem como agem os arquitetos que não o seguiram, nem como se dão as mudanças nos paradigmas que caracterizam as diferentes épocas artísticas. Para Brandão (1999), são equivocadas as tentativas de se interpretar a arquitetura como

⁵ O professor Miguel Pereira explica que a autoria desta frase, comumente atribuída a Sullivan, é do escultor americano Horatio Greenough. "*It was Greenough, not Louis Sullivan, who first enunciated the principle that, in architecture, form must follow function*" (GREENOUGH, H. **Form and Function: Remarks on Art, Design, and Architecture**. Berkeley: University of Califórnia Press, 1947).

⁶ O termo "espírito da época" é uma tradução livre do termo *zeitgeist*, oriundo da filosofia alemã.

conseqüência direta e inevitável do momento histórico em que foram produzidas. Segundo o autor, a própria arquitetura compareceria na formação das características históricas e artísticas de uma época, estabelecendo a via dupla nas relações pretendidas entre a disciplina e a história.

O último dos modos do discurso teórico pressupõe que a forma deriva de princípios constantes e atemporais. Estes princípios podem ser de ordem concreta, como se observa na teoria dos tipos, ou abstrata, como os que regem as leis da Gestalt ou que produziram as cinco ordens arquitetônicas clássicas (dórica, jônica, coríntia, compósita e toscana). Invariavelmente, apresentam-se em termos genéricos e imprecisos para que sejam universalmente válidas e diretamente aplicáveis, o que compromete a própria validade de toda a teoria. No entanto, sabe-se que em arquitetura, a autonomia dos processos formais está limitada pelas questões técnicas e de uso dos espaços, ao contrário das outras artes, como a escultura, onde, segundo Hegel (1962), a forma implica no seu próprio conteúdo.

Dentro dessas abordagens, inúmeras teorias foram formuladas a fim de explicar os mecanismos de geração de um objeto arquitetônico. Muito embora grandes esforços tenham sido despendidos neste sentido, ainda não é claro como um objeto arquitetônico é criado a partir de aparentemente nada. Ao buscar uma síntese maior, observa-se que a história da teoria da arquitetura tem fornecido apenas explicações parciais para esta questão. Estas explicações privilegiam ora abordagens subjetivas, que se vinculam a uma habilidade inata do arquiteto, ou extremamente pragmáticas, que tentam lançar princípios normativos que possam guiar com o mínimo de segurança o fazer arquitetônico e onde ao arquiteto caberia apenas operar o conjunto de dados disponível.

Nenhuma destas teorias parece ser capaz por si só de dar conta completa e convincentemente das origens das idéias projetuais. Se uma teoria é capaz de explicar o papel do indivíduo criativo na geração da forma, então não é capaz de explicar também como os indivíduos caem sob a influência coercivas de um estilo ou ideologia predominante. Se uma teoria é capaz de explicar estas influências coercivas, então não é capaz de explicar as características idiossincráticas de edifícios individuais ou os procedimentos pelos quais estas influências coercivas são superadas e trocadas. Se uma teoria pode explicar como exigências das funções, local e clima ajudam a conferir características únicas às formas, ela não é capaz de explicar porque arquitetos que atendem estritamente à essas exigências específicas freqüentemente produzem versões de tipos formais familiares utilizados ao longo da história para diversas funções e climas (GELERNTER, 1996: 18-20, tradução do autor).⁷

⁷ *"None of these theories, then, seems on its own able to give a complete and convincing account of the source of design ideas. If a theory can explain the role of the creative individual in the*

Segundo Gelernter (1996), este paradoxo deriva de um problema conceitual profundamente enraizado nos pressupostos mais fundamentais da cultura ocidental acerca do indivíduo e de sua relação com o mundo. O “problema sujeito-objeto”, como é conhecido pela filosofia, teria se originado juntamente com o primeiro sistema filosófico criado na Grécia antiga. Tentando explicar as relações entre o homem e o mundo, os filósofos gregos desenvolveram uma concepção dualística do indivíduo que permite duas interpretações simultâneas e excludentes:

Em uma visão, o indivíduo é um objeto físico e uma parte integrante do seu entorno, enquanto que na outra visão ele é um ser subjetivo externo ao seu meio, observando e agindo sobre a natureza da qual ele se distanciou (GELERNTER, 1996: 27, tradução do autor).⁸

Neste sentido, considerarei dois momentos na produção de um objeto arquitetônico: sua interpretação e a resposta pertinente. Ao interpretar uma situação projetual, o arquiteto o faz de maneira particular enfatizando os aspectos mais relevantes em sua caracterização, do que dependerá a forma arquitetônica, ou a resposta ao problema inicial. Pensar assim permite compreender a forma arquitetônica significativa como uma resposta coerente e conciliadora das demandas projetuais objetivas exigidas pela situação-problema a ser solucionada.

1.2 A evolução do juízo arquitetônico

Desde a antiguidade clássica, vários trabalhos tentaram tornar objetivos os procedimentos para se produzir e avaliar a arquitetura. Mais do que a produção de um tratado destinado aos arquitetos, o objetivo de Vitrúvio era definir regras que permitissem a um círculo mais amplo de usuários julgar a qualidade dos edifícios.⁹

generation of form, then it cannot also explain how individuals seem to fall under the coercive influence of a prevailing style or a predominant ideology. If a theory can explain these coercive influences, then it cannot explain the idiosyncratic characteristics of individual buildings or the procedures by which these coercive influences are overthrown and changed. If a theory can explain how particular and unprecedented requirements of function, site and climate help give unique characteristics to form, it cannot also explain why architects who attend strictly to these idiosyncratic requirements often generate versions of familiar form types used throughout history for many different functions and climate”.

⁸ “In the one view, the individual is a physical object and a integral part of his surroundings, while in the other view he is a subjective being standing outside his surroundings, observing and acting upon nature from which he has detached himself”.

⁹ Surpreendentemente, aos arquitetos Vitruvius se endereçava de forma indireta apenas através do programa de treinamento elaborado para eles.

Redigi prescrições concisas para que, atendo-te a elas, possas por ti mesmo averiguar de que natureza seriam as obras, tanto as existentes quanto as que virão a ser. Com efeito, expus nestes livros todos os princípios de minha ciência (VITRUVIO, 1999: 49).

De acordo com a teoria de Vitruvius, a arquitetura deveria cumprir três demandas elementares: *firmitas*, *utilitas* e *venustas*. A *Firmitas*, ou solidez, diz respeito à estática, ao emprego dos materiais e à construção. *Utilitas*, ou utilidade, relaciona-se à boa adequação dos edifícios ao uso a que se destinam. Por fim, *venustas*, ou beleza, incorpora todas as demandas de ordem estéticas.

E isso, portanto, deve ser assim realizado para que se constituam os atributos da solidez, da utilidade e da beleza. Terá o atributo da solidez quando a profundidade dos alicerces atingir camadas rígidas do solo e a escolha critérios de todos os materiais for feita sem mesquinha; o da utilidade, quando se chegar a uma disposição correta e sem impedimento do uso dos espaços e sua distribuição vantajosa e adequada entre as regiões de acordo com seu gênero; e o da beleza, quando o aspecto da obra for acolhedor, elegante, e a dimensão dos elementos mantiver justas relações de proporção¹⁰ (VITRUVIO, 1999:57).

Após a queda do império romano e durante a idade média, a influência da teoria de Vitruvius esteve limitada, já que não contemplava os problemas construtivos da época. Como demonstra Kruft (1994), a idade média não poderia produzir uma teoria da arquitetura pelo simples fato desta, como *ars mechanica*, ocupar um lugar inferior na hierarquia do conhecimento.

Já no período da alta idade média, assiste-se a um interesse crescente em Vitruvius a culminar na Renascença, quando a arquitetura passa a ser entendida com *ars liberale*. Até então, os escritos medievais sobre arquitetura permaneciam apenas no nível descritivo, registrando os conhecimentos práticos. Apenas do início do *quattrocento*, as artes adquirem certa autonomia.

A arte tornou-se um espelho de uma realidade mensurável; conseqüentemente, suas leis deviam ser idênticas àquelas do mundo físico ou se comportar de maneira similar. Definições e classificações significavam a descrição e prescrição de regras (KRUF, 1994:41, tradução do autor).¹¹

De fato, o fim do *quattrocento* marca o sentimento por uma clarificação dos conceitos arquitetônicos bem como o esgotamento das abordagens livres feitas a partir de Vitruvius. Esses fatores determinam uma nova direção para a teoria da arquitetura,

¹⁰ *Symmetriaru*, na versão original de Vitruvius. A idéia vitruviana de simetria equivale à noção moderna de proporção.

¹¹ “Art became a mirror of measurable reality; consequently. Its laws had to be identical to those of the physical world or behave in a similar way. Definition and classification meant the description and prescription of rules.”

rumo a uma normatividade crescente. A teoria do século XVI desenvolveu-se tendo como pano de fundo a teoria Vitruviana: as traduções e re-edições de Vitruvius tornaram-se os veículos da teoria arquitetônica, ao mesmo tempo em que os novos tratados eram influenciados por ele de uma maneira cada vez mais dogmática.

Fato é que nenhum dos escritos do *quattrocento* nem as edições e comentários sobre Vitruvius da primeira metade do *cinquecento* responderam à necessidade dos arquitetos por instrumentos orientados para a prática. Os conceitos veiculados até então compareciam muito pouco nas questões práticas habituais, talvez por insistirem em reeditar os princípios herdados da antiguidade clássica. Apenas na segunda metade do século XVI, assiste-se na França um início de reação contra a influência italiana nas artes e idéias, a culminar na criação da *École de beaux Arts* de Paris.

Na França do século XVII a teoria da arquitetura desenvolveu-se paralelamente à consolidação do absolutismo. Os temas dos trabalhos teóricos no período giravam em torno do estabelecimento de características nacionais aliadas às questões práticas: custo, conforto e status social. Como aponta Kruft (1994), os manuais foram comuns na França desse período, ainda que nenhum sistema arquitetônico novo tenha surgido.

Ordenado pelo Estado, em 1671 Colbert funda a Academia Real Francesa de Arquitetura, a primeira instituição a contemplar o ensino sistemático da arquitetura. Os objetivos da Academia eram claros: a formulação de resoluções que, eventualmente, constituiriam uma estética normativa, no sentido do estabelecimento de uma arquitetura genuinamente francesa. A bem da verdade, as questões estéticas – ou do bom gosto, como preferiam os acadêmicos – mostravam-se insolúveis para os membros da Academia, já que para eles “*de gustibus non disputandum*”.¹² No entendimento da época, o gosto estaria vinculado às questões sociais e à autoridade das *personnes intelligentes*, e não às inclinações individuais.

Conforme salienta Mahfuz (2003), até meados do século XVIII a boa arquitetura se caracterizou pelo equilíbrio entre as dimensões constituintes da tríade Vitruviana, a ser comprovado pelas inúmeras reedições e comentários feitos a partir de Vitruvius.¹³

O século seguinte adicionou a esta tríade a busca por uma “composição correta” e a expressão adequada do “caráter” dos edifícios¹⁴, assegurada pela seleção adequada do estilo arquitetônico a ser empregado. No entanto, ainda que estes aspectos expressassem uma sobrevalorização das aparências da arquitetura, o século XIX representou uma etapa necessária à transformação dos ideais formais na arquitetura. Se

¹² Do latim, “o gosto não se discute”.

¹³ Cf. KRUF (1994).

¹⁴ Cf. MAHFUZ (2003: 66).

por um lado a arqueologia estilística tornou disponível ao arquiteto praticamente todos os estilos históricos, também contribuiu, sobremaneira, para sua dessacralização e posterior esgotamento.¹⁵

Tafuri (1988) afirma que o grande problema das teorias arquitetônicas, de Vitruvius ao iluminismo, consiste em abordar equivocadamente a arquitetura a partir de suas aparências e não de sua estrutura complexa. Tafuri se refere àquilo que Malard (1997) denominou “o mito das aparências”. Segundo a autora, este mito teria se constituído no Renascimento – creio que possivelmente durante a transição do conceito de arquitetura de *ars mechanica* a *ars liberalis* – a partir da subordinação das necessidades técnicas e funcionais à dimensão estética ou artística. Essa situação permaneceria durante o Barroco, em que a dimensão artística se revelaria como aparência do poder do Estado e no ecletismo do século XIX, onde a aparência torna-se simulacro – condição a se repetir no pós-guerra, através das manifestações pós-modernas em arquitetura.

O reencontro objeto arquitetônico/sujeito moderno acontece no Movimento Moderno, onde um novo estatuto é formulado, tentando reunificar, num discurso totalizador, a arte, a funcionalidade e a técnica – o fruir, o usufruir e o construir – gerando a grande narrativa arquitetônica deste século, que é o chamado Estilo Internacional (MALARD, 1997: 6).

Observou-se que as várias tentativas de se disciplinar a prática e sistematizar o juízo arquitetônico caminharam no sentido de estabelecerem critérios normativos que, em maior ou menor grau, condicionam a dimensão formal do objeto arquitetônico. A própria evolução histórica tratou de demonstrar as limitações ou mesmo a inoperância desses sistemas.

De acordo com Tedeschi (1980), a ordenação sistemática dos conhecimentos sobre a arquitetura (teoria) encontraria duas posições possíveis.

(...) uma que trate de definir teoricamente as premissas de projeto e as relações que as ligam até chegar a um sistema racional, do tipo matemático, com o fim de obter a forma idônea por meio de um método seletivo, com os que utilizam as máquinas eletrônicas. É o caminho que propõe Christopher Alexander em seu ‘Notas sobre a síntese da forma’, onde deixa claro que existem sérias dificuldades para alcançar o fim proposto e que necessariamente deve se recorrer ao projeto quando o método seletivo é insuficiente para resolver um problema (...) Persegue portanto, uma metodologia baseada em uma teoria aparentemente normativa, se bem que limitada à verificação do projeto¹⁶ (TEDESCHI, 1980: 9-10, tradução do autor).¹⁷

¹⁵ Cf. COLLINS (1970).

¹⁶ “... una que trate de definir teóricamente las premisas del proyecto y las relaciones que las ligan hasta llegar a una sistematización racional, de tipo matemático, el fin de obtener la forma idônea por medio de un método selectivo, como los que utilizan las máquinas electrónicas. Es el camino

Já a segunda posição de Tedeschi “rechaça a teoria normativa e prefere uma teoria de base histórica, que se vale da experiência crítica da arquitetura para reconhecer de que modo têm atuado os melhores arquitetos nas situações propostas pelo contexto físico, social, cultural, e que conclusões de ordem geral podem ser extraídas desta experiência crítica”.¹⁸ Tal teoria se apresentaria, então, como um sistema aberto a comprovar a necessidade de uma coerência rigorosa entre o fazer do arquiteto, seus objetivos e métodos.

Para Tafuri (1988), não faz sentido falar de uma “teoria da arquitetura” no campo da crítica, mas se poderia fazê-lo no âmbito da definição de novos instrumentos projetuais. Segundo o autor, assiste-se a uma nova exigência de “instituição” da disciplina arquitetônica como conseqüência da crise semântica desencadeada na segunda metade do século XX e ainda não superada. Norberg-Schulz (1965) em seu livro “*Intentions in architecture*” relaciona a crise da arquitetura moderna como sistema de comunicação com a falta de uma teoria projetual sólida.

Ao buscar as origens desta crise semântica, verifica-se que à revolução iluminista corresponde um ponto de inflexão na concepção da dimensão formal não apenas na arquitetura, mas nas artes como um todo. O pensamento iluminista buscava progresso e ruptura com a história e a tradição através da valorização da criatividade individual, do pensamento racional e das descobertas científicas. Eram pressupostos da razão iluminista a existência de uma única resposta possível para uma dada questão e a possibilidade de se conceber um mundo totalmente controlado e organizado de maneira racional. A exaltação do pensamento racional e científico produziu uma verdadeira revolução na forma do homem conceber o mundo, a partir de então, possível de ser medido e quantificado matematicamente.

Segundo TAFURI (1988), a recuperação “heróica” do antigo determinou morte do simbolismo tradicional, a dessacralização dos conteúdos artísticos e o rompimento com a

que propone Christopher Alexander en su ‘Notas sobre la síntesis de la forma’ sin embargo aclara que existen serias dificultades para alcanzar el fin propuesto y que necesariamente se debe recurrirse al proyecto cuando el método selectivo es insuficiente para resolver un problema (...) Plantea por lo tanto una metodología basada en un teoría aparentemente normativa, si bien limitada a la verificación del proyecto”.

¹⁷ No entanto, o próprio Alexander, no prefácio à oitava edição de seu livro “*Notes on synthesis of form*”, confessa ter dado demasiada atenção aos métodos de elaboração dos seus diagramas em detrimento aos próprios diagramas: “... and I want to state publicly, that I reject the whole idea of design methods as a subject of study, since I think it is absurd to separate the study of designing from the practice of design” (ALEXANDER, 1974).

¹⁸ “La otra posición rechaza la teoría normativa y prefiere una teoría de base histórica, que se vale de la experiencia crítica de la arquitectura para reconocer de qué modo han actuado los mejores arquitectos en las situaciones propuestas por el contexto físico, social, cultural, y qué conclusiones de orden general pueden extraerse de esta experiencia crítica” (TEDESCHI, 1980:9).

história passada.¹⁹ Uma nova orientação para o futuro motivou a busca de novos códigos lingüísticos. Segue-se às experiências ecléticas do século XIX a criação de um léxico formal completamente novo pelas vanguardas modernas. Tem-se o fim da arte como ordem supra-individual, em comunhão direta com o universo, em privilégio da autonomia dos processos formais, mediados por um sujeito criador. Não havendo mais regras ou modelos universais a serem seguidos, as certezas, ou as permanências, passam a ser buscadas a partir dos próprios pressupostos do objeto artístico perseguido. Este paradigma ainda permanece na arte contemporânea, à parte da crescente busca de interação com o fruidor.

De acordo com FRAMPTON (2001:24), a própria essência da prática arquitetônica não objetiva a aplicação universal de seu conhecimento, ao contrário das tecno-ciências. No entanto, acredito que a história da arquitetura e de seus edifícios possa fornecer algumas permanências que possibilitem orientar o juízo arquitetônico para além das aparências e revelar seus conteúdos internos.

1.3 Pressupostos teóricos à elaboração de uma metodologia

Arquitetura é a construção concebida com a intenção de ordenar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa.

(Lúcio Costa)

Como primeiro pressuposto, assumirei a existência de uma dimensão artística na arquitetura. Sobre este aspecto, encontram-se pontos de vistas antagônicos que tendem a dissociar forma e conteúdo. De um lado encontram-se aqueles que procuram negar o conteúdo utilitário como parte integrante do objeto artístico e, de outro, aqueles que relegam a forma a um plano secundário, submetida às demandas técnicas e funcionais. Segundo Guimarães (1954):

Esta dissociação pretendida é falsa, nada existindo que, em substância, autorize a decomposição do objeto artístico em frações isoladas (GUIMARÃES, 1954: 24).

¹⁹ Trata-se da percepção hegeliana do fim do conceito tradicional de arte em privilégio da coerência da expressão subjetiva. Cf. TAFURI (1988), p. 53.

De acordo com o autor, qualquer divisão que se apresente neste sentido teria, ou deveria ter, apenas o objetivo de se alcançar um método expositivo mais claro. Uma vez que se assume a qualidade artística do objeto arquitetônico e sua coexistência com a dimensão utilitária, tem-se a inexistência de oposições categóricas entre forma pura e conteúdo pragmático.²⁰

O segundo pressuposto parte de um entendimento de ordem pragmática dos elementos que poderiam constituir as bases mais sólidas da arquitetura, tomadas a partir de suas permanências ao longo da história. Resistente às variações temporais e aos humores individuais, algumas demandas são invariavelmente contempladas pela arquitetura: as de ordem funcional, ou da criação dos suportes espaciais necessários às atividades humanas; as de ordem técnica, ou da viabilização física e material do edifício; e as que dizem respeito às relações com o lugar onde a obra se insere, entendido em seus aspectos concretos (orientação, topografia, geomorfologia, etc).

Em relação às artes puras, a autonomia do processo criativo em arquitetura encontra-se limitada pelos fatores de ordem pragmática caracterizados acima. Neste sentido, o valor artístico e a relevância de um edifício dependerão da ação intencional e equilibrada do arquiteto sobre o conjunto desses fatores, a resultar na forma arquitetônica.

Isto posto, discorrerei brevemente sobre aqueles que seriam os operadores projetuais pragmáticos, a partir de sua capacidade em condicionar a forma arquitetônica.

1.3.1 Os operadores arquitetônicos pragmáticos

Em uma simplificação extrema, uma situação projetual, ou problema arquitetônico, poderia ser formulado da seguinte maneira: porquê + onde + como = o quê; no qual os atributos do lugar (onde), conjuntamente às demandas de uso (porquê), constituiriam os termos externos à própria disciplina arquitetônica. Já os procedimentos técnicos indispensáveis à concretização da obra de arquitetura (como) se situariam dentro do conjunto de conhecimentos que fundamentam a própria disciplina. Finalmente, a forma arquitetônica (o que) se apresentaria como resultado final desta operação, a depender da caracterização dos seus termos e da maneira como são operados. Neste sentido,

²⁰ A partir do mesmo raciocínio, resultam, o belo e o útil, elementos não apenas indissociáveis, mas complementares.

encontramos valiosa a assertiva de Gadamer acerca do que ele denominou a “arte da construção”:

Uma obra arquitetônica alastra-se de dupla maneira para além de si mesma. É determinada tanto pelo fim a que deve servir, como pelo lugar que tem de ocupar no todo de uma conjuntura espacial (GADAMER,1988:250).

Para Frampton (2001:2), o objeto construído advém invariavelmente da convergência entre três vetores, o *topos*, o *typos* e o *tectônico*. Por *topos*, compreende-se a força do sítio e de seu entorno; por *typos*, a expressão do valor de uso na forma edificada; e finalmente, por *tectônico*, os aspectos que dizem respeito à construção do edifício.

Por seu conteúdo objetivo e sua capacidade de serem operados projetualmente, estes condicionantes – o uso, o lugar, e a técnica - serão denominados daqui por diante “operadores projetuais pragmáticos”, em oposição aos conteúdos artísticos da arquitetura.

De maneira similar, mas partindo de analogias lingüísticas, Graves (1982) considera a existência de duas formas de comunicação: a *padrão* e a *poética*. A forma padrão opera a convenção da linguagem, suas regras e pressupostos internos enquanto a forma poética opera os limites dessa convenção. Essa classificação parte exatamente de uma analogia lingüística que distingue prosa e verso. Em arquitetura, a forma padrão seria determinada pelas necessidades pragmáticas, técnicas e construtivas, e a forma poética seria responsável por operar questões externas ao edifício e incorporar tridimensionalmente as expressões simbólicas da sociedade. Essas formas poéticas, segundo Graves, seriam sensíveis a atitudes figurativas e antropomórficas. No entanto, o autor não esclarece a razão deste a priori figurativo. Graves parece querer tão somente estabelecer uma oposição imediata às composições geométricas abstratas e não-figurativas da arquitetura moderna que, no seu entendimento, estariam anulando sua dimensão poética.

À parte destas considerações, Graves comete dois grandes equívocos: o primeiro consiste em afirmar incorretamente que o modernismo, ao demonstrar o domínio da expressão técnica e da metáfora da máquina em sua expressão formal, estaria trabalhando unicamente formas internas de linguagem. O equívoco situa-se em desconsiderar que a máquina representava o próprio paradigma cultural e econômico da época, presente inclusive em outras formas de expressão, e não uma invenção arquitetônica em seus próprios meios e fins. A máquina era a própria referência externa exigida por Graves, uma vez que nada indica que esta referência deva ser nostálgica,

antropomórfica ou figurativa. Talvez o esgotamento da arquitetura moderna explique-se sim pela recusa em abandonar esse paradigma que, não apenas não era mais válido após a segunda guerra, mas havia se tornado normativo e indissociável da linguagem interna do modernismo. O segundo equívoco reside na crença, compartilhada por outros pós-modernos, de que os elementos arquitetônicos seriam análogos aos elementos da sintaxe lingüística. Lefebvre (1992) critica a interpretação espacial semiótica – a aplicação de códigos literários ao espaço – por permanecer no nível descritivo. Também é delicado afirmar que os elementos arquitetônicos carregam um significado em si e que este significado é compartilhado por toda a sociedade.

O significado em arquitetura não é um dado apriorístico contido na obra. Exige-se do fruidor a mesma matriz ou pressupostos culturais segundo os quais produziu-se o edifício para que ele possa compartilhar um possível significado pretendido a priori. Se este significado não pode ser transmitido pela obra indistintamente à revelia desses pressupostos, certamente não pode ser considerado como atributo do objeto arquitetônico. O significado em arquitetura manifesta-se somente quando esta atua como mediadora entre o sujeito e os conteúdos culturais ou simbólicos expressos em sua forma. O pós-modernismo, ao crer na existência deste significado, gerou transposições literais e alegorias arquitetônicas que, na maioria das vezes, sobre-valorizaram o invólucro exterior do edifício em detrimento das demandas técnicas, de uso e daquelas impostas pelo sítio.

Desde já cabe esclarecer que ao descrever um problema arquitetônico a partir de seus conteúdos objetivos, não é possível explicar de maneira completa os mecanismos de geração da forma arquitetônica. De fato, algumas das decisões projetuais tomadas pelos arquitetos não podem ser explicadas a partir de uma relação de causa e efeito, a ser considerada quando se tenta explicar a geração da forma de maneira objetiva. No entanto, o trabalho de alguns arquitetos demonstra que a própria forma arquitetônica, ou o conjunto de procedimentos que a geram, podem ser utilizados na geração de novas formas. A validade desse sistema de composição é demonstrada tanto pela aplicação projetual dos conceitos de tipo e tipologia²¹, quanto pelas citações e colagens de

²¹ Originalmente, o conceito de tipo foi formulado por Quatremère de Quincy em seu ensaio de 1823, *“La Nature, le But e les Moyens d’Imitation dans les Beaux Arts”*. Na concepção de Quatremère, “a palavra tipo apresenta uma imagem algo a se copiar ou imitar completamente, ao invés da idéia de um elemento que por si só possa servir como regra ou modelo” (QUINCY apud BROADBENT, 1990:90, tradução do autor). Nos anos 60, este trabalho voltou a chamar a atenção de alguns teóricos e arquitetos italianos da corrente autodenominada “racionalista”, dentre os quais destacava-se Aldo Rossi. Rossi foi o responsável pela reformulação deste conceito, convertendo-o em instrumento essencial de análise e de projeto. Confiando na permanência das

elementos arquitetônicos explorados pelos arquitetos pós-modernos. Isto demonstra que, eventualmente, a própria forma arquitetônica torna-se um operador projetual pragmático. Ainda que imponha limites evidentes à manifestação plena da invenção arquitetural, a utilização da forma arquitetônica como operador projetual deverá ser considerada quando pertinente.

De maneira similar, Mahfuz (2003) considera que “o quaterno contemporâneo” - o programa, a construção, o lugar e as estruturas formais - responderia pela geração da “forma pertinente” em arquitetura. No entanto, o autor considera que tanto o programa, quanto a construção e o lugar, seriam condições internas ao problema projetual, complementando “uma condição externa, o repertório de estruturas formais que fornece os meios de sintetizar na forma as outras três”.²² A diferença da abordagem de Mahfuz explica-se pela consideração dos primeiros termos como dados do problema, sendo o quarto, ou as estruturas formais, parte de sua solução.

O método de análise a ser apresentado neste capítulo foi construído a partir dos condicionantes oferecidos pelos operadores projetuais pragmáticos observados a partir da configuração final do edifício. Portanto, torna-se relevante avaliá-los quanto à sua pertinência, bem como sua capacidade em condicionar a forma arquitetônica.

1.3.1.1 O uso

Em uma primeira análise, o que distingue a arquitetura das demais artes é exatamente sua dimensão utilitária que a submete a uma finalidade externa à própria disciplina. Certamente, a necessidade de se criar os suportes espaciais que favoreçam o desenvolvimento pleno das atividades humanas impede que a arquitetura se constitua como um fim em si mesma.

A obra de arte é trazida ao mundo sem que haja nenhuma necessidade. A casa, por outro lado, satisfaz uma necessidade (...) Apenas uma pequena parte da arquitetura pertence à arte: a tumba e o monumento.

formas arquitetônicas, Rossi defendia a utilização e individualização dos princípios e das formas invariantes ao longo da história.

²² MAHFUZ (2003). In: LARA, MARQUES (2003: 67).

O resto, tudo aquilo que serve a um fim, deveria ser excluído do domínio da arte (LOOS apud WILSON, 1986: 16).²³

O abade Marc-Antoine Laugier já sugeria que as origens da arquitetura remontam aos primórdios da civilização a partir da necessidade do homem se proteger das adversidades do meio que o envolve.²⁴ Segundo Alberti, a arquitetura “nasce da necessidade”,²⁵ no que concorda Wilson:

A arquitetura apenas passa a existir ao responder a um chamado externo à sua própria disciplina para servir a um conjunto de necessidades na sociedade (WILSON, 1986:18, tradução do autor).²⁶

As relações entre uso e forma arquitetônica foram registradas por diversos teóricos da arquitetura que, via de regra, tenderam a considerar a forma do edifício subordinada à sua dimensão funcional.²⁷

Para Vitruvius, o atributo da utilidade (*utilitas*) se realizaria através do agenciamento adequado das partes do edifício.

Agenciamento, por sua vez, é a repartição eficiente dos vários espaços e recursos e, nas obras, sua combinação e dispêndio moderado pela aplicação do cálculo (...) Porque parece ser preciso construir habitações urbanas diferentemente daquelas às quais afluem os produtos agrícolas; diferentemente das dos financistas; diferentemente das feitas agrícolas, diferentemente das feitas para os opulentos, para as pessoas refinadas e para os poderosos, por cujos conselhos a República é governada; e os agenciamentos serão feitos conforme o uso, e todos deverão convir os ocupantes do edifício. (VITRUVIO, 1999: 56).

Ou seja, para Vitruvius, haveria uma relação direta entre a função do edifício e sua aparência e, conseqüentemente, sua representação social. De fato, um edifício é reconhecível pela atividade que abriga e não por sua forma. Ou seja, o seu significado, ou sua representação social, se realizaria através de sua capacidade em abrigar as atividades humanas e não através de sua forma, como acreditou a arquitetura pós-

²³ “The work of art is brought into the world without there being any need for it. The house on the other hand satisfies a need... Only a very small part of architecture belongs to art: the tomb and the monument. The rest, everything that serves an end, should be excluded from the realm of art”.

²⁴ Este entendimento leva Laugier a eleger a cabana primitiva como a origem de todas as formas possíveis em arquitetura. Cf. WILSON (1986:16).

²⁵ “For every aspect of building, if you think of it rightly, is born of necessity, nourished by convenience, dignified by use; and only in the end is pleasure provided for, while pleasure itself never fails to shun every excess” ALBERTI (1997: 24).

²⁶ “Architecture only come into being by answering to a call from outside its own discipline to serve a set of needs in society.”

²⁷ Contrariando o que se produziu até então em teoria da arquitetura, Philibert Delorme, o mais importante arquiteto francês do século XVI, propõe uma relação inversa entre os critérios formal e funcional: a dimensão estética seria pré-condição para a dimensão de uso – a simples utilização de formas geométricas traria consigo, de maneira quase que imediata, a conveniência necessária (*commodité*). Cf. KRUF (1994).

moderna²⁸. Sem dúvida, o caráter religioso das igrejas é dado pela manutenção de sua função eclesial, ainda que suas formas tenham variado sobremaneira ao longo da história da arquitetura. Como sugere Wittgenstein: “não pergunte pelo significado, pergunte pelo uso”.²⁹

Em seu tratado “*De re aedificatoria*”, Alberti define a qualidade de uma planta a partir de seu “propósito”, “melhor entendido como ‘função’ (*utilitas*), dignidade (*dignitas*) e atratividade ou amenidade (*amoenitas*)”.³⁰ Como se pode perceber, Alberti integra em um único termo as dimensões estética e de uso; integração esta a ser reforçada, ainda, a partir da sugestão de uma “função estética” da arquitetura. Assim como Vitruvius, Alberti crê que a arquitetura se funda no conceito de *utilitas*, no entanto, propõe diferenciar as demandas que servem à *necessitas* – demandas humanas elementares –, os que servem à *opportunitas* – adequação a algum propósito – e aqueles que se destinam à *voluptas* – produção de deleite estético. Sobre o tamanho e ornamento dos edifícios, Alberti considera ainda que devam corresponder à sua função e seus ocupantes, o que revela, segundo Kruft, uma influência da *utilitas* sobre o critério estético de *venustas*, ainda que o último não seja absorvido pelo primeiro.

Andrea Palladio também considerava uma condição de reciprocidade entre as dimensões formal e de uso: novas funções demandariam novas formas, o que, de certo modo, limitaria a tomada da antiguidade como modelo. Palladio combina também considerações funcionais e estéticas ao propor que as partes mais belas dos edifícios devem ser mostradas e as feias, mas necessárias, devem ser escondidas.

O arquiteto Viollet-le-Duc construiu sua definição de arquitetura a partir das respostas adequadas que, segundo ele, o edifício deve dar ao programa, aos materiais e técnicas construtivas, ao local, à cultura, ao clima e à época em que a obra se insere.

Suponhamos que um arquiteto dos séculos XII e XIII vivesse conosco, e que tivéssemos que iniciá-lo na arquitetura moderna; se puséssemos à sua disposição a perfeição da indústria moderna, não construiria um edifício como na época de Felipe Augusto ou de São Luis, porque isto seria falsear a primeira lei da arte, que é conformar-se com as necessidades e costumes dos tempos (VIOLLET-LE-DUC apud COLLINS, 1989: 132, tradução do autor).³¹

²⁸ De acordo com Wilson, o significado ainda dependeria de uma interpretação em termos do contexto em que se está inserido. Cf. WILSON (1986:16).

²⁹ WITTIGENSTEIN apud WILSON (1986:16).

³⁰ KRUFT (1994: 44).

³¹ “Supongamos que un arquitecto de los siglos XII y XIII viviera con nosotros, y que tuviéramos que iniciarlo en la arquitectura moderna; si pusiéramos a la su disposición la perfección de la industria moderna, no construiría un edificio como en la época de Felipe Augusto o de Son Luis,

Na primeira metade do século XX, a arquitetura moderna tratou de definir uma posição central para as demandas de uso na concepção da forma arquitetônica, a ser comprovado pela disseminação das idéias contidas na doutrina funcionalista. A idéia de que “a forma segue a função”, forjada por Louis Sullivan, sintetiza os ideais do que viria se constituir a arquitetura funcionalista:

(...) fazer uma arquitetura que cumpra suas funções – uma arquitetura realística baseada em demandas utilitárias bem definidas – que toda demanda prática de utilidade seja a base suprema do planejamento e projeto... (SULLIVAN apud KRUF, 1994: 357, tradução do autor).³²

O fracasso da doutrina funcionalista motivou, em grande parte, a reação pós-moderna da segunda metade do século passado, fundada também no resgate das raízes mantidas pela arquitetura com a cultura, a história e o lugar.

1.3.1.2 O lugar arquitetônico

Retomando a concepção de Gadamer, ao mesmo tempo em que serve a um fim determinado, a arquitetura ocupa um lugar no espaço.

Através do conceito do sítio e do princípio do assentamento, o ambiente torna-se [ao contrário] (sic) a essência da produção arquitetural (...) Antes de transformar um suporte em coluna, um telhado em tímpano, antes de por pedra sobre pedra, o homem colocou a pedra no chão para reconhecer um sítio no meio de um universo desconhecido: a fim de tomar posse dele e de modifica-lo (GREGOTTI apud FRAMPTON, 2001:8, tradução do autor).³³

Dentre suas prescrições para a arquitetura, Vitruvius postulava a importância da escolha do sítio a partir de suas pré-existências físicas a fim de assegurar não apenas a salubridade dos assentamentos humanos, mas também o caráter adequado dos edifícios. A

porque esto sería falsear la primera ley del arte, que es conformarse con las necesidades y costumbres de los tiempos”.

³² “(...) to make an architecture that fitted its functions – a realistic architecture based on well defined utilitarian needs – that all practical demands of utility should be Paramount as basis of planning and design...”.

³³ “...Trough the concept of the site and the principle of settlement, the environment becomes [on the contrary] the essence of architectural production (...) Before transforming a support into a column, a roof into a tympanum, before placing stone on stone, man placed the stone on the ground to recognize a site in the midst of an unknown universe: in order to take account of it and modify it”.

observância destes fatores garantiria, segundo o arquiteto romano, “conveniência” dos edifícios.³⁴

Conveniência, por sua vez, é o aspecto qualitativo da obra executada a partir do emprego de fatores de validade comprovada. Resulta da escolha do sítio, que em grego se diz *thematismos*, da observação de costumes ou da natureza do entorno (VITRUVIO, 1999:55).

Já na teoria de Palladio, as dimensões estéticas, de uso e outras puramente pragmáticas se combinam e complementam na consideração do lugar. Tome-se o exemplo da parte que trata das *villas*: sua situação em relação ao entorno seria decisiva para o projeto, entendido como uma resposta à natureza do terreno.

Sempre que possível, uma *villa* deveria ser construída em uma colina, para sua salubridade e elegância; e situada em um rio navegável, por ser conveniente, economizar custos com transporte além de parecer agradável, etc (PALADIO apud KRUF, 1994:90, tradução do autor).³⁵

Para Gregotti haveria apenas duas atitudes relevantes em relação ao contexto. Os mecanismos da primeira se dariam a partir da idéia de mimesis, a “imitação orgânica e a exposição da complexidade”.³⁶ A segunda atitude partiria da avaliação das relações físicas, estruturas formais e interiorização da complexidade do lugar.

Alinhando-se com a primeira atitude enumerada por Gregotti, Norberg-Schulz (1984) concebe a arquitetura como “a utilização do lugar”. Postula, então, o reconhecimento do que seria o “espírito do lugar” - ou *genius loci* - a determinar suas características singulares e indicar os modos de intervenção arquitetônica para geração de um entorno expressivo. Dentro da mesma concepção fenomenológica da arquitetura, Montaner (1997) retoma Husserl e Merleau-Ponty para afirmar:

Precisamente, a idéia de lugar diferencia-se da de espaço pela presença da experiência. Lugar está relacionado com o processo fenomenológico da percepção e da experiência do mundo por parte do corpo humano (...) Em pequena escala [o lugar] é entendido como uma qualidade do espaço interior que se materializa na forma, textura, cor, luz natural, objetos e valores simbólicos (...) Em grande escala, é interpretado como

³⁴ De acordo com Vitrúvio, “A arquitetura consiste no ordenamento, que em grego se diz *taxis*, na disposição, isso que os gregos denominam *diathesis*, na euritmia, na proporção, na conveniência e no agenciamento, que em grego se diz *oikonomia*” (VITRUVIO, 1999:54). O Ordenamento (*ordinatio*) é o resultado da boa definição das proporções gerais do edifício e de suas partes. A Disposição (*dispositio*) consiste no projeto e representação gráfica do objeto arquitetônico, a partir dos recursos de planta (*ichonographia*), de fachada (*orthographia*) e de perspectiva (*scaenographia*). A Euritmia (*eurythmia*) é o resultado agradável de um edifício bem proporcionado e, segundo Kruf (1994), equivale à concepção moderna de harmonia.

³⁵ “Wherever possible, a villa should be built on a hill, for this is healthy and handsome; and situated on a navigable river, for this is convenient, saves transport costs, and looks well, etc”.

³⁶ GREGOTTI (1982) apud FRAMPTON (2001:8).

genius loci, como capacidade para fazer aflorar as pré-existências ambientais, como objetos reunidos no lugar, como articulação das diversas peças urbanas (praça, rua, avenida). Isto é, como paisagem característica. Uma ulterior e mais profunda relação entenderia o conceito de lugar, precisamente, como a correta relação entre a pequena escala do espaço interior e a grande escala da implantação (MONTANER, 1997: 37).

Mearleau-Ponty (1971) reconhece o lugar a partir de sua dimensão perceptiva. O autor considera a existência de um espaço qualitativo e direcional em oposição ao espaço cartesiano absoluto e geométrico. De fato, a relação entre homem e o espaço físico não se dá através de abstrações matemáticas, mas de relações topológicas entre sujeito e objeto arquitetônico.

(...) possuir um corpo implica na habilidade de compreender o espaço porque o corpo é dirigido ao mundo e o mundo é tomado pelo corpo. Assim, o corpo é o sujeito no espaço. (...) a tomada do mundo pelo sujeito/corpo faz acontecer o evento e produz o lugar. Aí está a origem da arquitetura (MALARD, 1997:18).

Alinhando-se com a segunda atitude proposta por Gregotti, Tedeschi (1980) tende a uma concepção mais pragmática do lugar, a partir da situação do terreno, do clima a que deve adequar-se e a paisagem a que se vincula. De fato, as pré-existências físicas do lugar poderiam fornecer as premissas iniciais a serem operadas pelo arquiteto, ao contrário de sua dimensão perceptiva que, manifestando-se apenas por intermédio de um usuário, não se constituiria em uma característica concreta ou autônoma. Deste modo, estes aspectos qualitativos só poderão ser considerados através da avaliação das demandas de uso, entendidas não apenas como os suportes espaciais às atividades humanas, mas a partir das complexas relações entre homem e o espaço construído que o envolve, ou seja, a própria arquitetura.

O homem articula o mundo através de seu corpo. O homem não é um ser dualístico no qual espírito e carne são essencialmente distintos, mas um ser vivente corpóreo ativo no mundo (...) Dado que o homem tem uma estrutura física assimétrica com em cima e um embaixo, um esquerdo e um direito, frente e costas, o mundo articulado, por sua vez, torna-se naturalmente um espaço heterogêneo (...) O corpo articula o mundo. Ao mesmo tempo, o corpo é articulado pelo mundo (ANDO, 1988 apud FRAMPTON, 2001:11, tradução do autor).³⁷

³⁷ “*Man articulates the world through his body. Man is not a dualistic being in whom spirit and the flesh are essentially distinct, but a living corporeal being active in the world (...) Since man has an asymmetrical physical structure with a top and a bottom, a left and a right, and a front and a back, the articulated world, in turn, naturally becomes a heterogeneous space (...) The body articulates the world. At the same time, the body is articulated by the world*”.

1.3.1.3 A técnica construtiva

A permitir sua manifestação física, comparece a dimensão técnica da arquitetura. Neste sentido, a forma arquitetônica é indissociável dos procedimentos técnicos e construtivos que a geram. A forma quando alheia aos meios necessários à sua produção resulta arbitrária e, por tanto, ineficiente. A relação entre forma e construção constituiria, desta maneira, um compromisso ético e estético a ser firmado pelo arquiteto. Frampton (2001) enfatiza a dimensão concreta da arquitetura ao afirmar:

Não obstante, podemos assumir que o construído é antes de tudo uma construção e somente depois um discurso abstrato baseado na superfície, volume, e plano, para citar os “Três Lembretes aos Arquitetos” em ‘*Vers une architecture*’ de Le Corbusier de 1923. Também pode-se afirmar que a construção, ao contrário das belas artes, é tanto uma experiência cotidiana quanto uma representação e que o construído é uma coisa mais do que um signo, mesmo que, como observou Umberto Eco, assim que alguém possui um objeto de “uso” necessariamente possui um sinal que é indicativo deste uso (FRAMPTON, 2001: 2, tradução do autor).³⁸

Ao mesmo tempo, o autor assume posição aparentemente antagônica ao definir a arquitetura como a “poética da construção”. Para tanto, resgata o termo “tectônico”, derivado do grego *tekton*, que significa carpinteiro ou construtor, sendo que, em Homero, o termo alude à arte da construção em geral.³⁹ De maneira mais específica, o termo tectônico diz respeito à lógica construtiva pela reunião e encaixe entre partes e objetos. Esta operação opõe-se à outra lógica construtiva distinta, denominada “estereotômica”. O termo “estereotomia” é definido como a “arte de dividir e cortar com rigor os materiais de construção”.⁴⁰

Semper classificaria os ofícios da construção em dois procedimentos fundamentais: a tectônica do quadro, na qual componentes leves e lineares são reunidos de forma a abranger uma matriz espacial, e a estereotomia dos movimentos de terra, onde massa e volume são conformados através do empilhamento repetitivo de elementos pesados. O que este último depende da alvenaria portante, se pedra ou bloco

³⁸ “Nevertheless we may assert that the built is first and foremost a construction and only later an abstract discourse based on surface, volume, and plan, to cite the ‘Three Reminders to Architects’ in Le Corbusier’s *Vers une architecture* of 1923. One may also add that building, unlike fine art, is as much an everyday experience as it is a representation and that the built is a thing rather than a sign, even if, as Umberto Eco once remarked, as soon as one has as object of ‘use’ one necessarily has a sign of that is an indicative of this use.”

³⁹ Cf. FRAMPTON (2001:3).

⁴⁰ FERREIRA, Aurélio Buarque de H. (Ed). Novo dicionário Aurélio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].

cerâmico, é sugerido pela etimologia grega de estereotomia, de *stereos*, sólido, e *tomia*, cortar (FRAMPTON, 2001:5, tradução do autor).⁴¹

Na concepção da cabana primitiva de Laugier, o suporte, a viga e a cobertura constituiriam os elementos essenciais de toda arquitetura, enquanto que as paredes ou vedações seriam apenas concessões em relação a uma lógica estrutural tectônica pura correspondente ao sistema trilítico: coluna, entablamento e frontão. Isto bastou para que Laugier reverenciasse estes elementos arquitetônicos como naturais, racionais e funcionais.⁴²

Os aspectos tectônicos de um edifício são expressos pela relação de interdependência mútua entre estrutura e construção, a condicionar sua expressão visível ou aparência arquitetônica. Em contraposição, Sekler introduz o termo “a-TECTÔNICO” para descrever a operação pela qual a interação expressiva entre carga e suporte é negligenciada ou obscurecida visualmente.⁴³

Para Frampton (2001:26), a realização plena do potencial tectônico de um edifício estaria vinculada à sua capacidade de articular os aspectos poéticos e cognitivos de sua substância, reforçando a idéia inicial lançada no início deste tópico que não pretende a dissociação da forma arquitetônica de sua construção.

1.3.1.4 As narrativas formais

Colquhoun (1967) argumenta que mesmo depois de satisfeitas as necessidades operacionais, ainda restam grandes áreas de escolha na configuração final do objeto arquitetônico. Delas decorrem decisões voluntárias que, se não podem ser expressas por motivações de ordem prática, expressam as intenções do arquiteto às quais se submetem a ordem espacial e a expressão formal do edifício.

Conjecturo que as intenções artísticas ou subjetivas em arquitetura se manifestem através de “narrativas formais”, podendo assumir três posições distintas. Em primeiro lugar, podem expressar conteúdos abstratos advindos da própria disciplina ou de outros

⁴¹ “Semper would classify the building crafts into two fundamental procedures: the tectonics of the frame, in which lightweight, linear components are assembled so as to encompass a spatial matrix, and the stereotomics of the earthwork, wherein mass and volume are conjointly formed through the repetitious piling up of heavyweight elements. That this last depends upon load-bearing masonry, whether stone or mud brick, is suggested by the Greek etymology of stereotomy, from *stereos*, solid, and *tomia*, to cut”.

⁴² Cf. KRUFTH (1994: 152).

⁴³ Cf. FRAMPTON (2001: 21).

campos do conhecimento, a exemplo de como operavam algumas das vanguardas modernas do início do século passado, como o movimento arquitetônico que ficou conhecido como *De Stijl*.⁴⁴

De maneira oposta, as narrativas formais também podem expressar conteúdos figurativos ao adotar uma postura mimética⁴⁵ em relação ao contexto físico ou cultural ao qual se relacionam. Neste âmbito operava o pós-modernismo arquitetônico que, partindo de uma crítica à abstração inarticulada e à falta de caráter da produção moderna do pós-guerra, buscava uma arquitetura que se comunicasse com as pessoas e que fosse capaz de expressar os símbolos e rituais da sociedade. Essa busca pela comunicação arquitetônica levou à retomada de alguns valores tradicionais a serem buscados na história, na cultura e nas relações com o lugar, expressos na forma edificada a partir de referências literais e conteúdos figurativos.

Finalmente, as narrativas formais podem reproduzir procedimentos operativos e formas de outras arquiteturas, compondo, então, meta-narrativas. Exemplos de meta-narrativas são os *revivals* ecléticos que marcaram a arquitetura do século XIX ou o resgate historicista promovido por algumas manifestações pós-modernas a partir da colagem de elementos ou utilização de esquemas compositivos de arquiteturas do passado, em especial da tradição clássica. Identificá-las é relativamente simples quando as transposições das formas arquitetônicas são feitas de maneira literal, a partir de colagens e superposições de elementos retirados de outros edifícios, no que passa a ser de fundamental importância a manutenção de algum repertório formal acumulado. Por outro lado, quando estas transposições não se dão através da reprodução de formas, mas dos procedimentos que a geram, a tarefa de identificá-las desenvolve-se a partir de um nível de abstração superior.

⁴⁴ O termo advém da revista que veiculou as idéias neoplásticas de 1917 a 1931. Movidas pela busca de uma tendência universal e permanente na arte, as vanguardas artísticas modernas assumiram uma postura anti-naturalista, passando a gerar formas segundo ordens matemáticas e propondo uma arte abstrata, geométrica e autônoma. Essa busca de uma *arte pela arte* foi basicamente uma reação contra a tirania do significado e do propósito na produção artística. Na busca por uma liberdade de expressão autônoma, reprimida pelos academicismos desde o século XVIII, a arte moderna se liberta e passa a se comprometer apenas consigo mesma. Dentre as diversas vanguardas artísticas surgidas no início do século passado, o *Neoplasticismo* destaca-se não apenas pela radicalidade em abordar a arte abstrata, mas também por suas repercussões na arquitetura. O termo designava uma arte puramente abstrata e geométrica, desnaturalizada e livre de toda referência figurativa. Os artistas do *De Stijl* entendiam que essa nova forma de arte, ao contrário das formas que consideravam antigas ou convencionais, não deveria ser representacional, ilustrativa ou narrativa - não deveria estabelecer compromisso com o mundo dos objetos ou com a imitação de suas formas, mas ser entendida dentro de seus próprios termos. A Casa Schröder-Schröder (1924), de Gerrit Rietveld, com sua planta transformável, certamente representa um dos grandes êxitos da abstração na arquitetura.

⁴⁵ Entenda-se mimesis como representação da realidade visível.

1.4 Roteiro metodológico

A partir dos pressupostos acima explicitados, proponho fundamentar o roteiro de análise arquitetônica no que denominei “operadores projetuais pragmáticos”. Desta maneira, a cada um deles corresponderá um tópico de análise, enfatizando conteúdos distintos dentro do mesmo objeto arquitetônico, ou seja:

- sua relação com o lugar;
- seu conteúdo técnico-construtivo;
- o equacionamento das demandas de uso;
- o tratamento plástico dado ao edifício.

Esses quatro tópicos irão compor o corpo principal da análise que será antecedida por uma visão geral dos aspectos que viabilizaram a existência da obra. Sucedendo-os, será traçado um diagnóstico da condição em que se encontrava o edifício à época dos estudos e, encerrando a análise, uma breve síntese dos principais pontos analisados, e outras considerações pertinentes.

Correndo o risco das longas descrições, o texto alternará os modos descritivo e analítico do discurso arquitetônico. A descrição do objeto buscará um relato fiel do objeto construído e de seus atributos materiais. Neste sentido, torna-se indispensável o contato direto com as obras estudadas. Ao privilegiar a uso-fruição da obra construída, assume-se um compromisso com o objeto arquitetônico em sua dimensão concreta, em oposição às análises meramente interpretativas que muitas vezes comparecem na teoria da arquitetura. Por outro lado, ao considerar a dimensão estética da arquitetura como o conjunto de efeitos produzidos no observador ou usuário, procura-se evitar os equívocos gerados pelas abordagens que consideram a arquitetura a partir de suas aparências visuais, em detrimento de sua estrutura complexa.

De maneira distinta, no discurso analítico, o objeto será decomposto em suas partes constituintes, explicitando suas relações e sua lógica operativa interna. Apenas deste modo será possível lançar conjecturas acerca dos procedimentos projetuais adotados pelo arquiteto na proposição de determinadas soluções arquitetônicas. Complementando a análise, serão discutidos criticamente alguns dos aspectos mais relevantes para o entendimento do edifício e da obra de Éolo Maia.

O texto será complementado graficamente com material levantado em fonte primária, composto por croquis do arquiteto e pelos projetos de execução reproduzidos integralmente nos anexos que acompanham a dissertação. Serão, ainda, apresentadas

fotos recentes dos edifícios, bem como esquemas e ilustrações produzidos pelo próprio Éolo Maia.

Os seguintes tópicos serão contemplados na seqüência e conteúdos aqui enunciados:

- a) Visão geral: apresentação e descrição da obra a ser analisada; suas premissas e demandas a serem cumpridas; fatos que antecederam ao projeto.
- b) Assentamento e organização espacial: avaliação da implantação do edifício e sua relação com o entorno natural ou construído; avaliação da geomorfologia do terreno, orientação magnética, incidência solar e ventilação dominante; relação com o sistema viário existente; criação e manutenção de vistas e visadas; tratamento e articulação das transições entre espaços abertos e fechados; avaliação dos esquemas de composição volumétrica básicos; relação dos limites físicos do terreno com o corpo principal da edificação.
- c) Sistemas construtivos - identificação e análise dos seguintes elementos: sistema estrutural empregado; seleção e emprego dos materiais de estrutura e vedação; manipulação da topografia e movimentação de terra; soluções para as instalações prediais típicas; expressão dos meios técnicos na forma do edifício.
- d) Demandas de uso: cumprimento do programa funcional e dos aspectos relativos ao uso dos espaços; avaliação da setorização, organização espacial e possíveis esquemas compositivos planimétricos; disposição e relação hierárquica dos usos nos pavimentos; caracterização e distinção entre espaços públicos e privados; caracterização e distinção entre passagens e espaços de permanência; tratamento das transições espaciais; localização das circulações verticais e horizontais nos pavimentos; identificação dos percursos dominantes; avaliação das soluções passivas de conforto térmico, lumínico e sonoro; consideração das relações entre homem e espaço a partir de variáveis topológicas.
- e) Tratamento plástico dos volumes e superfícies: avaliação das soluções de ordem plástica e volumétrica, da escolha e emprego dos materiais de vedação e revestimento; averiguação da presença de traçados reguladores, sistemas de

proporção; avaliação da lógica de fenestração; identificação e avaliação de elementos provenientes de outras arquiteturas.

f) Diagnóstico da situação atual: avaliação do estado de conservação do edifício; identificação das patologias construtivas, alterações, reformas e descaracterizações em relação ao projeto original.

g) Considerações finais: síntese dos principais aspectos levantados na análise e outras conjecturas.

Este roteiro para análise, em sua simplicidade, não tem a pretensão de esgotar as discussões que podem suscitar cada uma das obras postas em evidência neste trabalho. Certamente, outras contribuições logo se somarão a esta a partilhar do mesmo objetivo: aprofundar e difundir o conhecimento da obra do arquiteto Éolo Maia e, de maneira mais ampla, da arquitetura contemporânea produzida em Minas Gerais que, infelizmente, ainda é carente dos indispensáveis registros históricos e discussões fundamentais à sua própria consciência crítica e evolutiva.

2. ASPECTOS GERAIS DA ARQUITETURA DE ÉOLO MAIA



Figuras 2.1a e 2.1b – Residência Marcos Tadeu (1966-67): foto/ planta.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980.



Figura 2.2 – Santapaula late Clube (1961), Vilanova Artigas.
Fonte: PUNTONI et al., 1997.

Figura 2.3a – Condomínio Tinguá (1968-70): foto.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 18, 15 dez 1980.

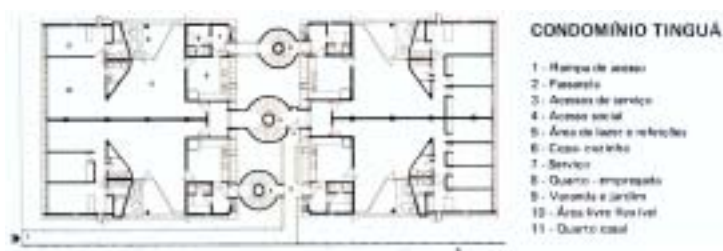


Figura 2.3b – Condomínio Tinguá (1968-70): planta andar tipo.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 18, 15 dez 1980.

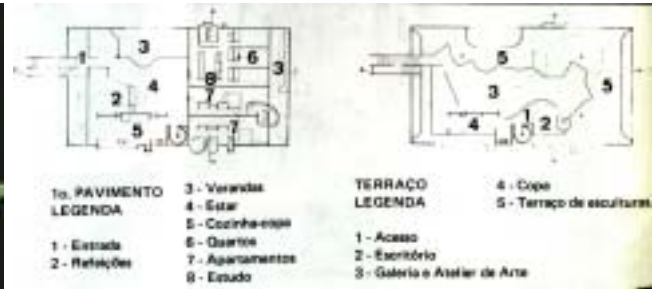
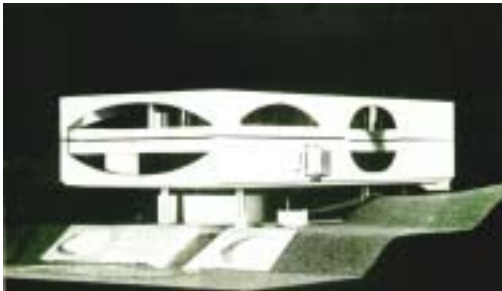
Figura 2.4 - Unité d'habitation de Marseille (1947-52): vista do terraço comum.
Fonte: BOESIGER; GIRSBERGER, 1995.



Figuras 2.5a e 2.5b – Residência João H. Grossi (1969-70): foto/ planta.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 18, 15 dez. 1980.



Figura 2.6 – Colégio Pré-universitário de Brasília (1970-72): foto da maquete.
 Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 18, 15 dez. 1980.



Figuras 2.7a e 2.7 b – Residência Renan Alvim(1971): foto da maquete/ plantas.
 Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980.

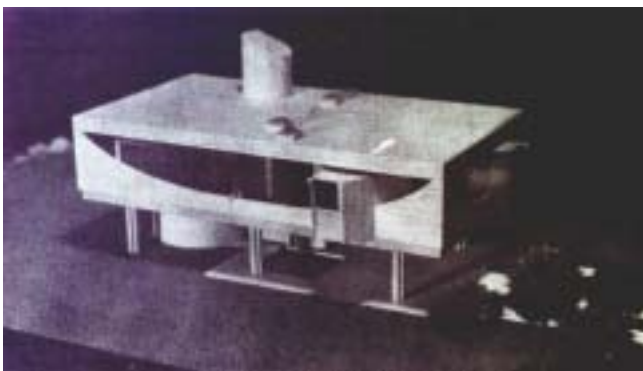


Figura 2.8 – Residência Sollero (1971): foto da maquete.
 Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980.



Figura 2.9 – Edifício Sede do Confea (1973): foto da maquete.
 Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980.

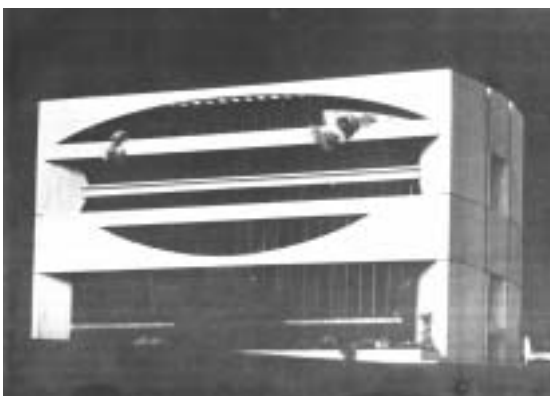


Figura 2.10 – Edifício Sede do IAB-MG (1978), 1º lugar em concurso: foto da maquete.
 Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980.



Figura 2.11a – Mercado Distrital do Cruzeiro (1972): foto.
 Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 18, 15 dez. 1980

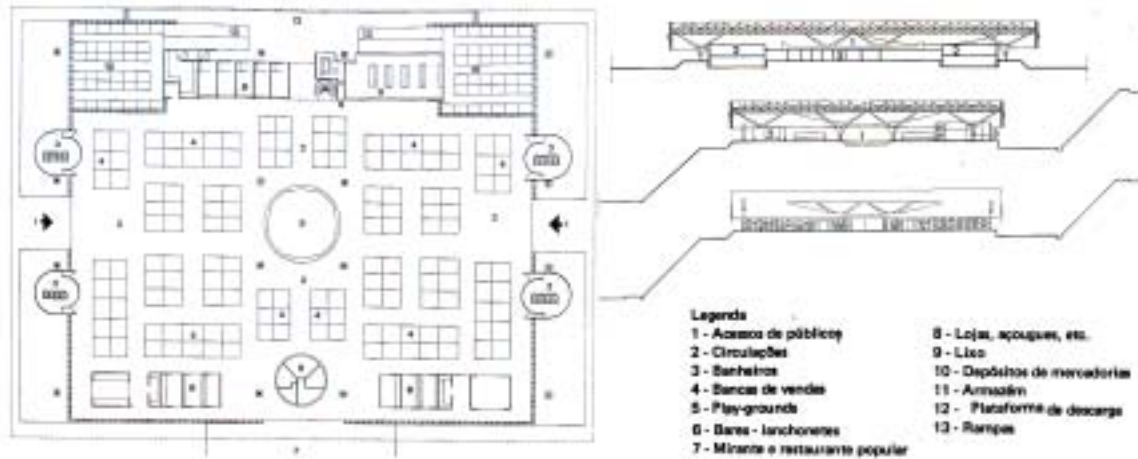


Figura 2.11b – Mercado Distrital do Cruzeiro (1972): planta, cortes e elevação norte.
 Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 18, 15 dez. 1980.



Figura 2.11c - Mercado Distrital do Cruzeiro (1972): detalhe dos pilares metálicos.
 Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 18, 15 dez. 1980



Figura 2.12 - Edifício Sede da Acesita (1975): foto da maquete.
 Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980.

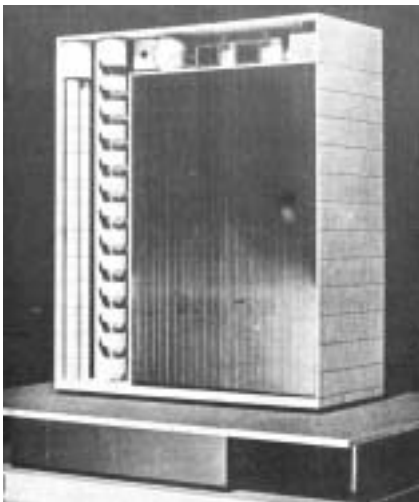


Figura 2.13 – Edifício Banco de Crédito Real (1976), 1º lugar em concurso: foto da maquete.
 Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980.



Figura 2.14 – Edifício Sede da Cobal (1978): foto da maquete.
 Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980.

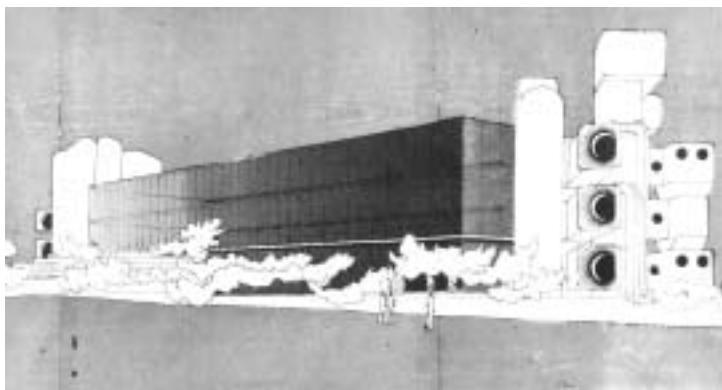


Figura 2.15 – Edifício do CREA 4ª Região (1978): perspectiva.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980..



Figura 2.16 – Edifício do CREA 6ª Região (1978): foto da maquete.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980.

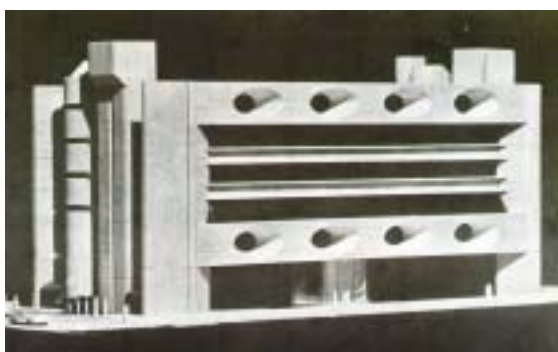


Figura 2.17 – Edifício Sede da S.B.P.C (1978): foto da maquete.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980.



Figura 2.18 – Residência Domingos Gandra (1973): foto da maquete.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980.



Figura 2.19 – Residência Hélio Carvalho (1978-79): foto.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980.



Figura 2.20 – Residência Benito Barreto (1978-80): foto.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980.



Figura 2.21 – Residência Marcos Bicalho (1980): perspectiva.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980.



Figura 2.22a – Residência C. L. (1973-4): foto.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 2.22b – Residência C. L. (1973-4): corte longitudinal.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 17, 15 nov. 1980.



Figura 2.23 – Hotel Verdes Mares (1976-78): vista externa.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 2.24 – Condomínio Barca do Sol (1976-78): vista externa.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 2.25 – Capela de Santana do Pé do Morro (1978-80):
vista externa.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 2.26a – Residência Hélio e Joana (1981-82): isométrica.
Fonte: PODESTÁ, 2000.



Figura 2.26b – Residência Hélio e Joana (1981-82): planta.
Fonte: PODESTÁ, 2000.

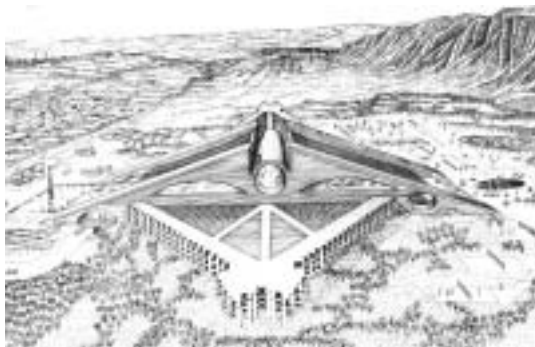


Figura 2.27 – Hotel Classe A (1977-78): perspectiva.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 18, 15 dez. 1980



Figura 2.28 – Residência Vanna Venturi (1962), Robert Venturi: foto.
Fonte: VENTURI, 1999.



Figura 2.29 – Parque de Lazer da Gameleira (1981), 5º lugar em concurso: perspectiva.
Fonte: MAIA; PODESTÁ; VASCONCELLOS, 1981.



Figura 2.30 – Reforma do Teatro Francisco Nunes (1981), menção honrosa em concurso: perspectiva.
Fonte: MAIA; PODESTÁ; VASCONCELLOS, 1981.



Figura 2.31 – Edifício Sede do Sindicato dos Jornalistas (1982), menção honrosa em concurso: perspectiva.
Fonte: MAIA; PODESTÁ; VASCONCELLOS, 1981.



Figura 2.32a – Grupo Escolar Cachoeira do Vale (1983-5): foto.
Fonte: MAIA; PODESTÁ; VASCONCELLOS, 1985.

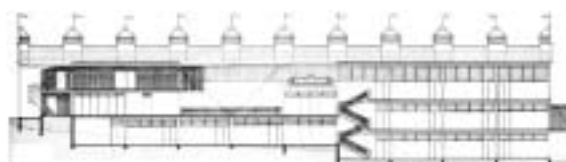


Figura 2.32b – Grupo Escolar Cachoeira do Vale (1983-5): corte longitudinal.
Fonte: MAIA; PODESTÁ; VASCONCELLOS, 1985.



Figura 2.33a – Grupo Escolar Vale Verde (1983-5): foto.
Fonte: PEREIRA, 1991.

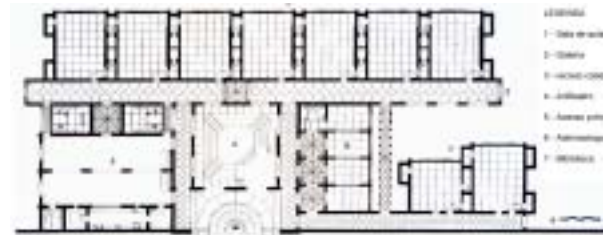


Figura 2.33b – Grupo Escolar Vale Verde (1983-5): planta.
Fonte: PEREIRA, 1991.



Figura 2.34a – Residência do Arcebispo de Mariana (1982-87): foto.
Fonte: PODESTÁ, 2000.



Figura 2.34b – Residência do Arcebispo de Mariana (1982-87): planta térreo.
Fonte: PODESTÁ, 2000.



Figura 2.34c – Residência do Arcebispo de Mariana (1982-87): corte.
Fonte: PODESTÁ, 2000.



Figura 2.35 – Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves (1984-92): foto.
Fonte: PODESTÁ, 2000.



Figura 2.36a – Centro Empresarial Raja Gabaglia (1989-93): foto.
Fonte: PEREIRA, 1991.

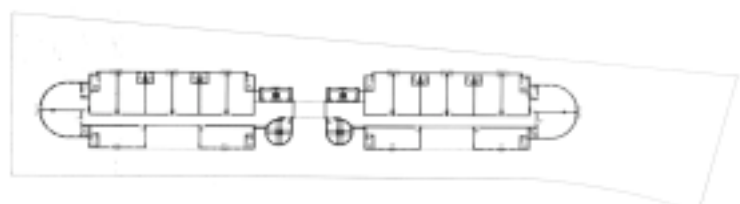


Figura 2.36b – Centro Empresarial Raja Gabaglia (1989-93): planta.
Fonte: PEREIRA, 1991.

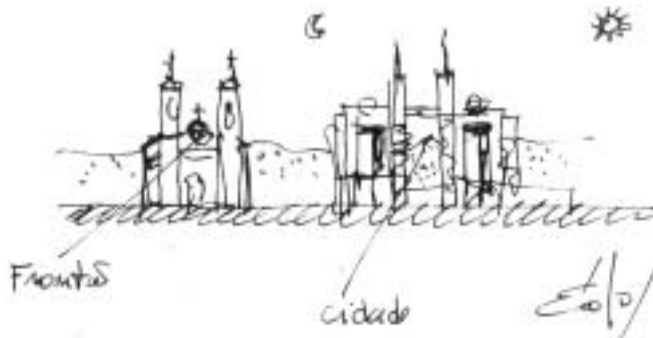


Figura 2.36c – Centro Empresarial Raja Gabaglia (1989-93):croqui do arquiteto
Fonte: PEREIRA, 1991.



Figura 2.36d – Centro Empresarial Raja Gabaglia (1989-93): foto da caixa de escada.
Fonte: PEREIRA, 1991.



Figura 2.37 – Lloyds Bank (1978-86), Richard Rogers
Fonte: foto do autor, 2003.



Figura 2.38a – Condomínio Officenter (1989): foto.
Fonte: imagem cedida por Jô Vasconcellos.

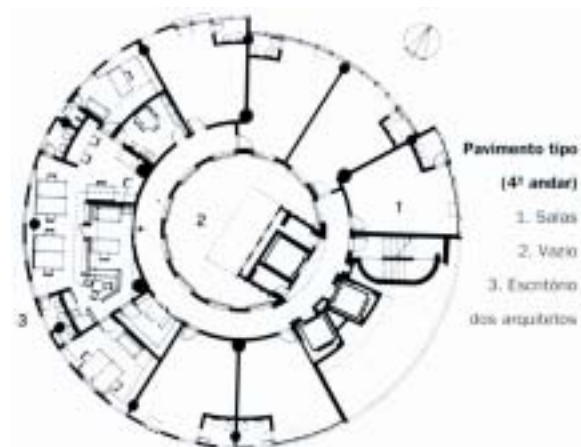


Figura 2.38b – Condomínio Officenter (1989): planta andar tipo.
Fonte: PEREIRA, 1991.



Figura 2.38c – Condomínio Officenter (1989): corte geral.
Fonte: PEREIRA, 1991.

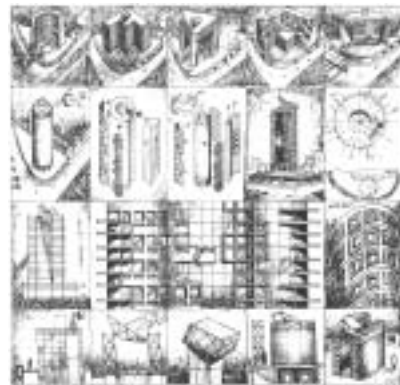


Figura 2.38d – Condomínio Officenter (1989): croquis do arquiteto.
Fonte: PEREIRA, 1991.



Figura 2.39 – Edifício da AT&T em Nova Iorque (1978-84), Philip Johnson: foto.
Fonte: Philip Johnson & Alan Ritchie Architects. Disponível em http://www.pjar.com/projects_type_towers.html. Acesso em 15 ago./2004.



Figura 2.40 – Sede do Jornal Chicago Tribune (1922), Adolf Loos.
Fonte: JENCKS, 1981.



Figura 2.41a – Edifício Corbusier (1991-96): foto da maquete.
Fonte: PEREIRA, 1991.

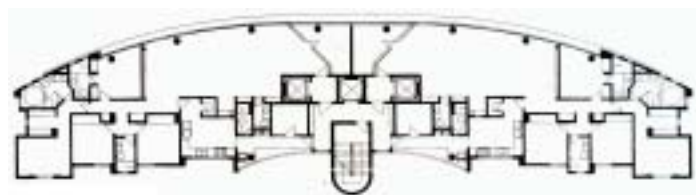


Figura 2.41b – Edifício Corbusier (1991-96): planta andar tipo.
Fonte: PEREIRA, 1991.



Figura 2.42 – Residência Mauro Grossi (1991-92): foto da maquete.
Fonte: PEREIRA, 1991.



Figura 2.43 – Praça Sete de Setembro (1991-2, projeto) (2003, construção): foto.
Fonte: imagem cedida por Jô Vasconcellos.



Figura 2.44 – Parc de La Villette (1982-91), Bernard Tschumi.
Fonte: foto do autor, 2003.



Figura 2.45a – Academia Wanda Bambirra (1997-98): vista externa.
Fonte: imagem cedida por Jô Vasconcellos.



Figura 2.45b – Academia Wanda Bambirra (1997-98): foto do escoramento das formas da casca externa.
Fonte: imagem cedida por Jô Vasconcellos.



Figura 2.46 – Museu Guggenheim Bilbao (1991-97), Frank O. Gehry: foto.
Fonte: foto do autor, 2003.



Figura 2.47 – Centro Cultural Usiminas (1994-5)
Fonte: imagem cedida por Jô Vasconcellos.

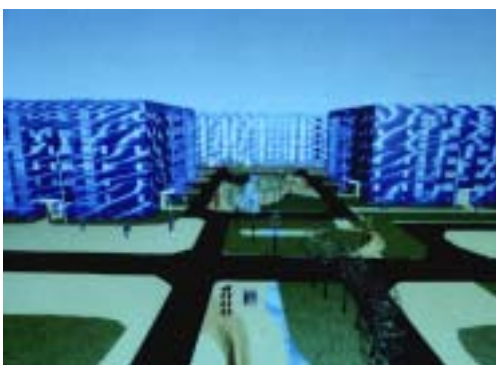


Figura 2.48 – Revitalização do Bairro Hellersdorf, em Berlin (1998): perspectiva.
Fonte: imagem cedida por Jô Vasconcellos.



Figura 2.49 – Memorial de Campo Grande (1999), 1º lugar em concurso: perspectiva.
Fonte: imagem cedida por Jô Vasconcellos.



Figura 2.50 – Biblioteca de Alfenas (1999), 1º lugar em concurso: perspectiva.
Fonte: imagem cedida por Jô Vasconcellos



Figura 2.51 – Revitalização da Praça São Francisco, em Cuzco (2001): perspectiva.
Fonte: imagem cedida por Alexandre Brasil e Carlos Alberto Maciel.

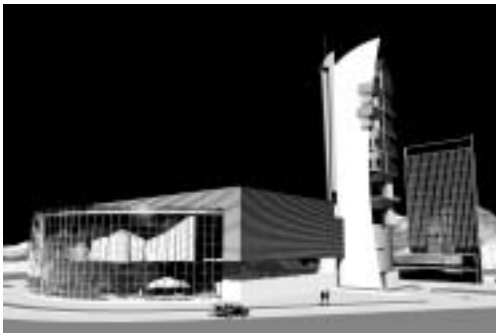


Figura 2.52 Sede do Pampulha late Clube (2002), 1º lugar em concurso: perspectiva.
Fonte: imagem cedida por Jô Vasconcellos.



Figura 2.53 – Centro de Arte Corpo (2002), 1º lugar em concurso: perspectiva.
Fonte: imagem cedida por Alexandre Brasil e Carlos Alberto Maciel.

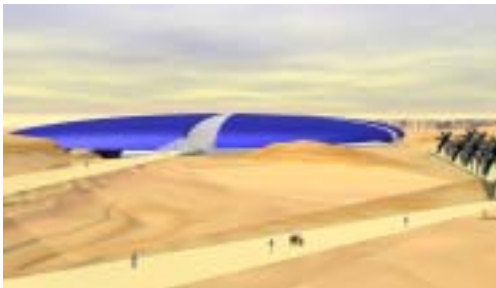


Figura 2.54a – Grande Museu Egípcio do Cairo (2002): perspectiva.
Fonte: imagem cedida por Jô Vasconcellos.

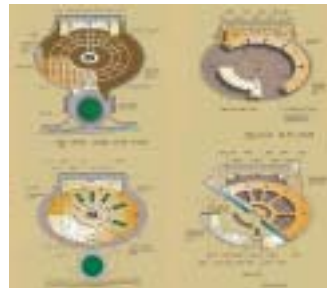


Figura 2.54b – Grande Museu Egípcio do Cairo (2002): planta.
Fonte: imagem cedida por Jô Vasconcellos.

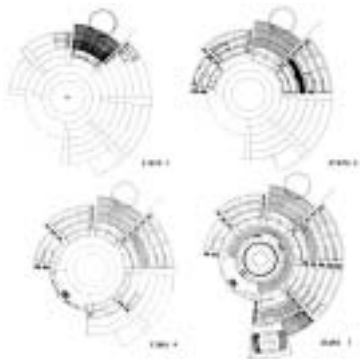


Figura 2.55 – Clube de Funcionários da Açominas (1980): plantas.
Fonte: imagem cedida por Jô Vasconcellos.

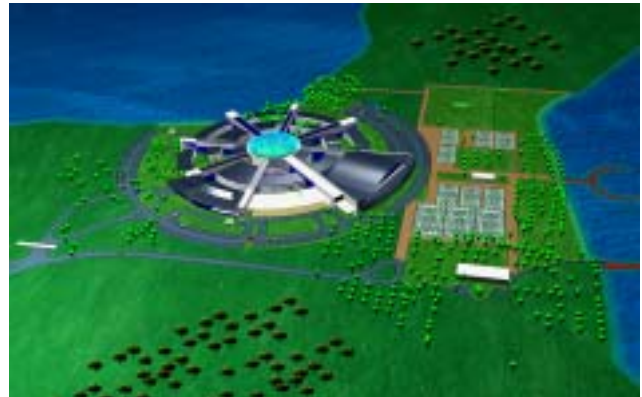


Figura 2.56 – Colégio N.D.ª em Brasília (1999): perspectiva.
Fonte: imagem cedida por Jô Vasconcellos.



Figura 2.57 – Expediente da Revista Pampulha.
Fonte: imagem cedida por Álvaro Hardy.



Figura 2.58 – Capa do jornal 3 Arquitetos de maio/junho de 1988, Ano I, nº 0.
Fonte: imagem cedida por Sylvio E. de Podestá.

2.1 Apresentação

Mesmo que a busca pelo novo e pela invenção tenha sido o motor de trinta e cinco anos de sua atuação profissional, Éolo Maia ainda é freqüentemente associado à arquitetura pós-moderna produzida no Brasil na década de 80. Suas obras mais conhecidas são aquelas produzidas sob a égide da contestação dos cânones modernos, pautadas pela liberdade de criação e pela busca de uma arquitetura genuinamente brasileira. No entanto, uma visão panorâmica de sua produção demonstra uma trajetória marcada pelo posicionamento crítico frente aos problemas da arquitetura e pelo re-direcionamento constante de suas matrizes formais. Por esses motivos, torna-se equivocada qualquer tentativa de qualificação unívoca de sua obra. Dessa forma, proponho uma classificação em três períodos temporais definidos a partir da identificação de repertórios formais recorrentes e das influências que arquitetos e correntes arquitetônicas tiveram em sua obra.

O primeiro período compreende os anos de formação de Éolo Maia na Escola de Arquitetura da UFMG, bem como a primeira década de sua carreira como arquiteto. Nesse período, sua produção é marcada pela recorrência de elementos e estruturas formais próprias da arquitetura moderna, após a revisão por que passaria no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. Em especial, pode-se identificar nessas obras as influências fundamentais de Villanova Artigas, de Le Corbusier, em sua produção da segunda metade do século XX e, principalmente, de Louis I. Kahn.

A consolidação da parceria com os arquitetos Sylvio de Podestá e Jô Vasconcellos no escritório *Três Arquitetos* marca o início de um segundo momento da obra de Éolo. Partindo da assimilação da crítica pós-moderna à produção do pós-guerra na Europa, bem como da sua transposição para o contexto brasileiro, o arquiteto rompe e abandona definitivamente as matrizes operacionais provenientes do chamado modernismo heróico e inicia um período de profícuas experimentações formais.

Por fim, o último período proposto compreende toda a década de 90, estendendo-se até 2002, ano de falecimento do arquiteto, e diz respeito à sua parceria mais efetiva com a companheira Jô Vasconcellos no escritório *Maia Arquitetos & Associados*. As obras dessa última fase são marcadas pela constante experimentação e busca de novos repertórios formais valendo-se, em muitos casos, do repertório pós-moderno experimentado na década anterior.

À parte de seu trabalho na elaboração de projetos de arquitetura, Éolo sempre se preocupou com a publicação de seu trabalho e ampliação das discussões arquitetônicas. Publicou três livros em parcerias com Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá e divulgou suas obras em periódicos leigos e especializados. No entanto, sua maior contribuição nesse âmbito consistiu na formação e participação ativa na editoria das revistas *Vão Livre* e *Pampulha*, editadas em Belo Horizonte entre 1979 e 1983 e lograram romper os limites de Minas Gerais. Sobre esse período, dediquei um tópico à parte ao final deste capítulo.

Os tópicos que se seguem apresentam uma avaliação geral de cada um dos três períodos propostos. Neles não me aterei ao registro minucioso da produção do arquiteto, haja vista que sempre foi preocupação de Éolo divulgar seus trabalhos e suas idéias através de livros, periódicos, exposições, palestras e outras publicações. Trata-se de uma visão panorâmica que não pretende esgotar as discussões arquitetônicas suscitadas pelos períodos em estudo, senão situar o leitor dentro das obras e ideais que melhor o caracterizam, criando terreno para posteriores discussões que terão espaço neste e em futuros estudos sobre a arquitetura de Éolo Maia.

2.2 Os anos de formação e os ideais modernos (1963-80)

O mineiro Éolo Maia nasceu na cidade histórica de Ouro Preto em 27 de janeiro de 1942 onde, segundo afirmava, descobriu a arquitetura.¹ Foi ali que cursou os técnicos de mineração e metalurgia na Escola de Minas, na qual seu pai era professor, e onde residiu até mudar-se para Belo Horizonte, em 1963, a fim de estudar na Escola de Arquitetura da UFMG.

O ingresso da geração de Éolo na universidade foi marcado pelo entusiasmo da construção de Brasília (1957-60), mas que, no ano de sua graduação em 1967, já havia sido substituído pelo clima de repressão de uma ditadura já instaurada.² Foi nesse

¹ Cf. ROCHA (2002).

² De fato, o começo da década de 60 foi marcado pelo o clima de otimismo que a nova capital e a política desenvolvimentista de JK ajudaram a criar, reforçado ainda pelas conquistas de dois campeonatos mundiais de futebol consecutivos, em 1958 e 1962. No entanto, este clima de euforia logo se desfaria pela instabilidade política do governo Jânio Quadros a culminar no golpe militar de 1º de abril de 1964. Tão logo tomaram o poder, os militares instauraram um regime baseado no autoritarismo, no controle dos meios de informação e na censura às liberdades individuais. Sob este regime que Éolo se formaria em 1967, um ano antes da promulgação do Ato Institucional nº 5 e do Ato Complementar nº 38, decretando o recesso do Congresso Nacional, ficando o poder Executivo autorizado a legislar, suspender os poderes políticos de qualquer cidadão e cassar os mandatos de parlamentares. O AI-5, como ficou conhecido, aumentava os

período que Éolo realizou seu primeiro projeto, a Residência Marcos Tadeu (1966-67) (Fig. 2.1), feito ainda sobre as pranchetas da Escola de Arquitetura da UFMG.³

Nesse projeto, Éolo se vale dos conceitos plásticos e espaciais do brutalismo⁴ com especial referência à arquitetura de Vilanova Artigas. Da “escola paulista” provém a solução estrutural, a definir o volume e o espaço interior, com seus quatro pontos de apoio proeminentes⁵, assim como o emprego dos materiais em seus aspectos crus. De Artigas, Éolo toma emprestada a solução de independência entre estrutura e vedações, não à maneira de Corbusier, mas através da criação de um grande espaço coberto onde as atividades humanas se desenvolvem; a adoção de um pátio interno onde a luz penetra mediante um controle estrito de suas propriedades materiais; o formato das grandes empenas cegas portantes identificáveis na garagem de barcos do Santapaula late Clube (1961) (Fig. 2.2); a utilização extensiva do concreto aparente como material expressivo por excelência; e, por fim, o volume prismático e proeminente do reservatório superior. De Le Corbusier advém a matriz escultórica presente nas gárgulas e caixas de captação e o emprego da policromia, a melhor caracterizar ambientes e elementos arquitetônicos. Uma curiosidade sobre o projeto da Residência Marcos Tadeu diz respeito ao primeiro prêmio conquistado na III Premiação Anual do IAB-MG em 1970, na categoria de obra construída, mas que seu autor não recebeu por tê-lo realizado enquanto estudante.

Ainda no início de sua carreira, Éolo Maia trabalhou como engenheiro de obras e, posteriormente, em Brasília com o arquiteto João Filgueiras Lima, o Lelé. A proximidade com Lelé e suas obras permitiu que Éolo tomasse contato direto com a pré-fabricação e os processos industrializados de construção, os quais o arquiteto viria a explorar em alguns de seus projetos posteriores. O trabalho em Brasília não apenas consolidou a consistência de sua formação técnica, a caracterizar toda sua produção através do extremo rigor técnico e construtivo, mas rendeu ao arquiteto encargos posteriores, como o Colégio Pré-Universitário (1970-2), a Residência A. B. (1971) e o Edifício Empresarial Eldorado (1972-73).

poderes do então presidente Marechal Arthur da Costa e Silva e permitia a repressão e a perseguição das oposições.

³ Cf. VAO LIVRE, 1980, ano II, no 17, p. 8.

⁴ O termo “brutalismo” provém do francês *béton brut*. Em arquitetura, o brutalismo caracteriza-se pelo emprego dos materiais em seu aspecto natural, em especial o concreto, o tijolo e a pedra. Preconizado por Le Corbusier, popularizou-se na Inglaterra entre os anos sessenta e setenta através dos trabalhos de Peter e Alison Smithson, sendo posteriormente adotado por diversos arquitetos modernistas do Brasil e do mundo, como Louis Kahn e Villanova Artigas.

⁵ É notória a frase de autoria do arquiteto francês Auguste Perret citada por Artigas: “É preciso fazer cantar os pontos de apoio”.

Um de seus primeiros projetos, já de volta de Brasília, é o Condomínio Tinguá (1968-70) (Fig. 2.3), no qual reedita as mesmas matrizes formais de Villanova Artigas presentes na Residência Marcos Tadeu e faz referências a Unitée d'Habitacion de Marseille (1951) (Fig. 2.4), de Le Corbusier, através dos volumes escultóricos da cobertura de uso comum, e aos metabolistas japoneses⁶, através dos volumes que se destacam do conjunto e encerram funções específicas, como o conjunto de escadas.

De maneira geral, as obras produzidas por Éolo na década de 60 caracterizam-se por um grande volume prismático e regular, a coincidir com a própria estrutura portante do edifício, sob o qual desenvolvem-se volumes menores e de formas mais livres, a contrastar com a rigidez do prisma superior, e elaborados a partir da manipulação dos planos de vedação. Via de regra, esses volumes correspondem aos núcleos hidráulicos e de serviço, insinuando um tipo de ordenação kahniiana a distinguir “espaços servidos” e “espaços de serviço”. É também recorrente o uso dos materiais aparentes, especialmente o tijolo de bloco cerâmico e o concreto. A exemplificar todas estas características, destaca-se a Residência João Henrique Grossi (1969-70) (Fig. 2.5).

Cabe esclarecer que, desde fins dos anos 60, era comum em grande parte da arquitetura praticada no Brasil, o emprego extensivo de grande volume de concreto, mesmo em projetos de menor escala. O que hoje é praticamente impensável, viabilizou-se por uma conjuntura econômica favorável⁷ e pelos baixos custos de mão-de-obra e insumos na construção civil, em especial o cimento.⁸

Já no início dos anos 70, os projetos de Éolo revelam que Artigas deixara de ser figura central em sua obra em favor do arquiteto americano Louis Kahn. A influência seminal que Kahn passaria a ter nos anos seguintes está registrada no primeiro projeto que realizou naquela década, o Colégio Pré-Universitário de Brasília (1970-72) (Fig. 2.6).

⁶ O grupo Metabolistas foi formado em 1960 sob a liderança de Kenzo Tange, o mais destacado arquiteto da nova escola japonesa, com o objetivo de “gerar propostas desde o desenho industrial ao urbanismo, nas quais os avanços tecnológicos e os sistemas de agregação de cápsulas sejam básicos” (MONTANER, 2001:138). Seus projetos são uma resposta aos problemas de superpopulação e falta de planejamento urbano, típicos do Japão. Os temas recorrem às mega-estruturas de montagem a seco e unidades autônomas pré-fabricadas, organizadas através de uma lógica agregativa. No entanto, salvo raras exceções, como a torre capsular Nagakin de Kisho Kurokawa (1971), muito pouco dos conceitos metabólicos foi realmente edificado.

⁷ O Brasil que havia perdido seu dinamismo e estagnado economicamente durante todo o governo de Jango, a partir de 1968, retoma o crescimento econômico com grande vigor, alavancado pelo setor industrial. Este rápido crescimento econômico ocorreu pelos grandes incentivos e participação direta do Estado na economia do país e ficou conhecido como o “milagre econômico brasileiro”. A segunda crise do petróleo e o endividamento externo crescente determinaram o fim dos anos de pujança econômica do país.

⁸ Cf. Relatório BNDES (1994?).

Neste edifício é identificável a ordenação da planta através da sobreposição de figuras geométricas a caracterizar diferentes funções e ambiências do espaço interno⁹. Éolo também assume a disposição simétrica de espaços e funções e a diferenciação clara entre espaços servidos e espaços de serviço. De Kahn também provém a utilização do bloco cerâmico maciço assentado em direções diversas, a dispensar revestimentos e proporcionar variedade compositiva, além do regime de aberturas a privilegiar as formas circulares. Atribui-se ainda ao arquiteto americano a constituição de uma epiderme autônoma que, dotada de grandes aberturas, proporciona continuidade física e visual entre interior e exterior do edifício.

Creio que, mesmo para Kahn, a reprodução de suas formas seria algo natural. Para o arquiteto, a invenção individual, tão logo venha ao mundo, torna-se um bem coletivo.

Cada compositor interpreta a Forma individualmente. A Forma, uma vez trazida à realidade, já não pertence a quem a realizou (KAHN, 1969. *In* NORBERG-SCHULZ, 1981:95).¹⁰

A Residência Renam Alvim (1971) (Fig. 2.7) também parte dos mesmos pressupostos. É neste projeto que pela primeira vez aparecem as aberturas em arco circular, à moda de Kahn, que Éolo empregaria em vários trabalhos posteriores. O projeto, que não chegou a ser construído, também apresenta uma organização espacial interna mais livre em relação aos projetos anteriores.

Uma crítica a ser feita quanto ao modo de atuação do arquiteto diz respeito exatamente ao uso recorrente das “formulas” de Kahn em sua arquitetura, à revelia da própria diversidade das escalas, usos, e dos lugares em questão. Resulta deste modo homogêneo de se abordar o problema arquitetônico, uma aproximação formal não apenas entre situações projetuais similares entre si, caso das residências, mas também entre projetos aparentemente díspares. Só para citar alguns exemplos, destaca-se a semelhança formal entre a Residência Sollero (1971) (Fig. 2.8), o Edifício Sede do Confea (1973) (Fig. 2.9), a Sede do IAB-MG (1978, concurso – 1º lugar) (Fig. 2.10) e a própria Residência Renan Alvim (1971). A crítica a se fazer não pertence à validade ou não da correspondência visual entre forma e função, a ser expressa pelo “caráter” dos edifícios, no que se pretende que uma casa deva se parecer com uma casa. Para melhor

⁹ Os componentes geométricos na arquitetura de Kahn revelariam a existência de uma “ordem” arquetípica subjacente, da qual todos os edifícios retirariam sua expressão visível. Por se tratar de um conceito complexo, não me deterei em sua análise. Para um maior aprofundamento do conceito de “Ordem” em Kahn, Cf. CAMPOMORI (2001).

¹⁰ “Cada compositor interpreta la Forma individualmente. La Forma, una vez traducida a realidad, ya no pertenece a quien la realizo” (KAHN, 1967. *In* SCHULZ, DIGERUD, 1981: 95).

compreensão desta crítica é relevante resgatar um dos conceitos caros a Kahn, o de “instituição”.

De uma maneira simplificada, para Kahn as definições de uso provinham das instituições, entendidas como o conteúdo real do programa, ou sua essência.¹¹ Segundo Campomori (2001), as instituições de Kahn constituem-se nas respostas, ainda no campo das idéias, para a materialização dos desejos, ou inspirações, individuais e coletivos. Neste sentido, pode-se afirmar que uma residência e um edifício público seriam motivados por “inspirações” diferentes. Se for desejável que a forma dos edifícios acompanhe suas “inspirações”, resulta que esses terão expressões visíveis tão diferentes quanto forem aquelas.

Se o compromisso firmado por Louis Kahn não é compartilhado por Éolo Maia a despeito do uso de suas formas, pode-se assumir que a matriz operativa sob a qual trabalha o arquiteto mineiro é distinta de seu colega americano. É exatamente esta distinção que assegura a originalidade do trabalho de Éolo, sem a qual estaria limitado à reprodução superficial da obra do mestre. A matriz operativa que permite a Éolo tomar emprestada as formas e procedimentos projetuais de Kahn é, na verdade, uma antecipação de sua atitude pós-moderna na década seguinte, caracterizada pelas citações e colagens feitas a partir de contextos e arquiteturas diversas.

Ainda nos projetos desta primeira fase, observa-se o destaque dado à circulações verticais e aos núcleos sanitários através da proeminência ou independência de seus volumes em relação ao corpo principal da edificação evidenciada através do tratamento cromático. Também destacam-se invariavelmente, os volumes dos reservatórios superiores, tratados escultoricamente à maneira de Artigas. Estas matrizes formais têm seus antecedentes na lógica agregativa dos metabolistas japoneses e nas utopias infra-estruturais do grupo inglês Archigram.¹²

Dentre seus primeiros trabalhos, destaca-se ainda o Mercado Distrital do Cruzeiro (1972) (Fig. 2.11), em Belo Horizonte, o primeiro e um dos poucos projetos de Éolo realizado em estrutura metálica. O edifício foi concebido como um grande espaço coberto no qual dispunham-se bancas de vendas, pequenas lojas e um *playground* central. O projeto destaca-se pelo belo desenho dos pilares metálicos, resultado da solução

¹¹ DIGERUD (1981?). In NORBERG-SCHULZ; DIGERUD (1981:120-1).

¹² O grupo Archigram, editor da revista homônima que circulou na Inglaterra na década de 60, optou por uma abordagem tecnológica e infra-estrutural futurista, mas que não conseguiu superar as “formas irônicas de ficção científica, em vez de projetarem soluções que fossem ou realmente indeterminadas, ou passíveis de serem realizadas e apropriadas pela sociedade” (FRAMPTON, 2000:342). No entanto, apesar do seu caráter ficcional, as propostas do Archigram se converteram em referência para outras arquiteturas mais comprometidas com o ambiente físico construído.

estrutural que buscava reduzir o número de pontos de apoios, a permitir grandes vãos e assegurar a flexibilidade do espaço ao longo do tempo.

Desde estes anos, a atuação profissional de Éolo caracterizou-se pela intensa participação em concursos de arquitetura, que lhe permitiu ter acesso a projetos institucionais, de órgãos governamentais e equipamentos públicos. Apesar deste envolvimento, não se abstinha em criticar o alto investimento material e de tempo demandado em certames desta natureza, bem como sua utilização para a afirmação e representação de um poder já constituído.

Poucos concursos procuram atender às grandes soluções locais em amplas escalas: conjuntos habitacionais, redes escolares, problemas da cidade e de saúde, que realmente atendam às condições de baixa renda de um país e de um povo (MAIA, 1980. *In Vão Livre*, ano II, nº 17, nov/1980, p.36).

Desta época, destacam-se os concursos para o Edifício Sede do Confea (1973), o Edifício Sede da Acesita (1975) (Fig. 2.12), o Banco de Crédito Real (1976, concurso - 1º lugar) (Fig. 2.13), a Sede do IAB-MG (1978, concurso - 1º lugar)¹³, o Edifício Sede da Cobal (1978) (Fig. 2.14), os Edifícios do CREA 4ª e 6ª Regiões (1978) (Figs. 2.15 e 2.16) e o Edifício Sede da S.B.P.C (1978) (Fig. 2.17). Dos projetos vencedores, nenhum chegou a ser construído, resultado da falta de planejamento e compromisso das entidades promotoras e organizadoras.

A partir de meados dos anos 70, observa-se que Éolo liberta-se do volume prismático iniciando experimentações de formas e espaços mais complexos, a exemplo dos prismas triangulares identificáveis nas residências Domingos Gandra (1973) (Fig. 2.18), Hélio Carvalho (1978-79) (Fig. 2.19), Benito Barreto (1978-80) (Fig. 2.20) e Marcos Bicalho (1980) (Fig. 2.21). Invariavelmente, o arquiteto utiliza estas formas para equacionar um programa funcional em pavimentos múltiplos sem comprometer a continuidade visual do volume externo, ou assentar melhor o volume num terreno acidentado.

Ao fundir a estratégia do volume triangular com a da “grande cobertura paulista”, Éolo produz um exemplar inusitado, a Residência C. L. (1973-4) (Fig. 2.22). Neste projeto uma grande laje plana inclinada percorre toda a extensão do terreno. Os sucessivos desníveis decorrentes da topografia em alicive ficam dissimulados pelo volume único, no

¹³ No caso do projeto para a Sede do IAB-MG, Éolo foi chamado para elaborar uma sede provisória, já que a entidade não dispunha de recursos para realizar a obra, proposta recusada pelo arquiteto. O encargo foi então confiado ao segundo colocado no concurso, o arquiteto Fernando Pimentel. O que seria provisório tornou-se definitivo. Em 1998, sob nova direção, a entidade organizou novo concurso do qual Éolo participou como jurado.

qual as únicas interferências são os rasgos das necessárias aberturas. Esta solução permite, ainda, a continuidade espacial entre os diferentes níveis e a variação contínua da altura do pavimento.

Esta mudança de atitude de Éolo evoluiria continuamente no sentido de ampliar a complexidade das soluções e das formas arquitetônicas. Seus últimos projetos na década de 70 são exemplares no trato desta complexidade, a exemplo do Hotel Verdes Mares (1976-78) (Fig. 2.23) e do Condomínio Barca do Sol (1976-78) (Fig. 2.24), que serão analisados no terceiro e quarto capítulos, respectivamente.

A complexidade crescente demonstrada por Éolo ao responder aos problemas arquitetônicos culminará no projeto para Capela de Santana do Pé do Morro (1979-80) (Fig. 2.25), em Ouro Branco, sua obra mais significativa, à qual foi dedicado o quinto capítulo deste estudo. Fazendo parte do conjunto de intervenções e restauros elaborados com Jô Vasconcellos para a Fazenda do Pé do Morro, a Capela marca uma ruptura na obra do arquiteto em direção à liberdade de expressão formal e à crítica pós-moderna.

2.3 Três arquitetos e vanguarda pós-moderna (1981-1989)

Em 1981, Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá efetivam uma profícua parceria iniciada com as publicações de Vão Livre e Pampulha no final da década anterior, que ficou conhecida como “Três Arquitetos”. As obras deste período procuram combater diretamente as formas e os princípios estruturais da arquitetura moderna em favor da liberdade de criação arquitetônica inaugurando a arquitetura pós-moderna¹⁴ no Brasil.

[O desenho do edifício] Contraria a estética moderna orientada por parâmetros pré-estabelecidos onde o objeto arquitetônico adquire, como expressão principal, a função interna, seus processos estruturais e a glória do autor (MAIA; PODESTÁ; VASCONCELLOS, 1983:13).

Desde a Residência Marcos Bicalho (1980), percebe-se uma mudança de atitude do arquiteto em favor da autonomia da composição epidérmica do edifício em relação às demandas técnicas e funcionais. Neste projeto, a complexidade formal advém da

¹⁴ Segundo Jencks (1991:6), o termo “pós-moderno” começou a ser utilizado no campo da arte em 1976 e logo passou a designar as manifestações artísticas que se opunham ao movimento moderno ortodoxo.

variação do perímetro do pavimento sob o prisma triangular elevado e do regime de aberturas e não mais corresponderem diretamente às necessidades do programa.

A partir desse projeto, observa-se que as referências a Kahn e aos demais mestres modernos dão lugar ao trabalho que privilegia as formas puras e geométricas, as composições simétricas, a utilização de materiais e elementos regionais, e as citações e colagens tomadas de outras arquiteturas. Seus projetos passam a espelhar as idéias e formas presentes nas obras de Robert Venturi, Aldo Rossi e James Stirling, dentre outros arquitetos em evidência naquela época.

A Residência Hélio e Joana (1981-82) (Fig. 2.26) em Ipatinga, realizada em parceria com Podestá, é ilustrativa desta mudança de paradigma. O projeto resulta da disposição dos espaços internos ao longo de uma circulação longitudinal dominante que define o eixo de simetria de toda a composição. No entanto, a própria lógica deste esquema é subvertida pela disposição assimétrica das funções internas. Tanto as áreas sociais quanto os serviços ocupam espaços equivalentes dentro do esquema compositivo, revelando um abandono da lógica estrutural racionalista em que pesavam de maneira equânime as formas e as funções por elas abrigadas. Este desequilíbrio é expresso externamente através dos volumes desiguais que se projetam do prisma triangular maior. Do corpo principal da casa destaca-se o bloco dos quartos, situado no final do percurso central. A proposta de edificá-los com cúpulas de tijolos, técnica utilizada na construção de fornos da região, viria a ser utilizada posteriormente com sucesso no Grupo Escolar Vale Verde. Além destes aspectos, é de se notar a grande semelhança entre Residência Hélio e Joana, o Hotel Classe A (1977-78) (Fig. 2.27), em Ouro Branco, e o projeto de Venturi para a Residência Vanna Venturi (1962), em Chestnut Hill (Fig. 2.28).

Essa etapa da obra de Éolo marca a continuidade do exercício profissional através da participação em concursos de arquitetura, sozinho ou em parcerias com Sylvio e Jô. Dentre estes, obtiveram êxito os projetos para o Parque de Lazer da Gameleira (1981, 5º lugar) (Fig. 2.29), a Reforma do Teatro Francisco Nunes (1981, menção honrosa) (Fig. 2.30) e o Edifício Sede do Sindicato dos Jornalistas (1982, menção honrosa) (Fig. 2.31). Destaca-se, ainda, a participação simultânea em cinco concursos públicos para Grupos Escolares Rurais e em Periferias Urbanas (1981), a partir de propostas de autoconstrução e industrialização dos componentes, que concedeu aos arquitetos dois primeiros lugares e uma menção honrosa.

Um dos projetos vencedores deu origem ao Grupo Escolar Cachoeira do Vale (1983-5) (Fig. 2.32), em Timóteo, no qual os arquitetos exploram as qualidades técnicas e

plásticas permitidas pelo sistema construtivo semi-industrializado em estrutura metálica. Neste projeto os arquitetos lograram conciliar a complexidade do espaço interior e a coordenação modular demandada pelo sistema construtivo eleito. A estratégia dos arquitetos consiste na definição de um esqueleto metálico por repetição dos elementos portantes, a ordenar a disposição dos itens do programa. A esta ordenação sobrepõe-se a setorização das funções internas organizadas horizontal e verticalmente de modo a gerar variações na ambiência, escala e conexões entre os espaços. No entanto, este projeto guarda uma contradição evidente entre seus pressupostos tecnológicos e sua forma edificada. Segundo Kroll (1986), o emprego das inovações tecnológicas e construtivas em arquitetura evitaria a permanência dos valores tradicionais. De fato, observa-se que no Grupo Escolar Cachoeira do Vale a adoção de um sistema construtivo não convencional motiva os arquitetos a buscarem nova linguagem arquitetônica, a ser extraída das qualidades plásticas e materiais dos elementos que compõem o próprio sistema. No entanto, os arquitetos não se furtam a estabelecer vínculos com as formas mais tradicionais para este tipo de programa, como a cobertura de duas águas e o frontão triangular que sustenta um relógio.

O segundo projeto vencedor do concurso para grupos escolares explorava as qualidades plásticas e construtivas permitidas pelo uso extensivo do tijolo como componente das fundações, estrutura, pisos, vedações e coberturas¹⁵. A partir destes elementos, os arquitetos propuseram um sistema construtivo que pudesse aproveitar a mão-de-obra das regiões com tradição construtiva em fornos de carvão vegetal. Acreditava-se que a adaptação de formas familiares a novos usos, poderia ativar a utilização de materiais e mão-de-obra locais barateando as construções pela eliminação do uso extensivo do ferro e do cimento. Neste projeto, Éolo demonstra familiaridade com as pesquisas desenvolvidas pelo arquiteto egípcio Hassan Fahty.¹⁶

Ainda que este projeto não tenha sido levado a cabo, estas investigações motivaram o prefeito da cidade de Timóteo a encarregar o arquiteto de projetar o Grupo Escolar Vale Verde (1983-5) (Fig. 2.33). Desenvolvido horizontalmente em andar único, o edifício reproduz a organização espacial recorrente em projetos desta natureza, com o pátio central a articular os blocos de aulas, recreio e administração. De fato, o caráter excepcional do projeto reside nas conquistas técnicas e plásticas permitidas pela

¹⁵ Está técnica construtiva foi primeiramente proposta por Sylvio de Podestá em seu projeto para a Residência Rogério Franco (1981).

¹⁶ Fathy empreende uma pesquisa para recuperar a tradição construtiva autóctone de seu país que, segundo acredita, seria capaz de solucionar o problema de custo e qualidade das habitações. E, de fato, a técnica das abóbadas autoportantes em blocos de adobe se mostrou bastante eficiente. Cf. FATHY (1973).

utilização racional do tijolo cerâmico. Além das alvenarias portantes, as coberturas abobadadas permitem que no edifício só existam os esforços de compressão tirando proveito das propriedades físicas do material e eliminando o aço da sua construção. A racionalização dos sistemas construtivos estende-se ao emprego das instalações prediais típicas deixadas aparentes, eliminando os cortes na alvenaria e facilitando sua manutenção. A utilização de um material de baixa condutividade e grande inércia térmica vinha a garantir o conforto ambiental durante todo o ano, reforçado pelas soluções de ventilação natural através de torres de exaustão e de cobogós feitos com os mesmos blocos cerâmicos. Neste projeto, Éolo se vale das qualidades materiais do tijolo aparente na composição volumétrica do edifício. Alterando a disposição, o sentido e a densidade do assentamento dos blocos, produz variações de sombra e textura que remete à linguagem do arquiteto suíço Mario Botta.

As propostas de intervenções em sítios e edificações históricos iniciadas com sucesso na década anterior com a Fazenda do Pé do Morro (1977-78) e a Fazenda das Carreiras (1979), tiveram continuidade nos projetos para a Fazenda da Cachoeira (1982-83) para a Residência do Arcebispo de Mariana (1982-87) (Fig. 2.34) e para o Sítio Barão do Botafogo (1986). Estas intervenções primavam pelo respeito à arquitetura e à técnica construtiva progressas, tendo como único pressuposto a diferenciação clara entre o novo e o antigo através do emprego de formas e materiais contemporâneos.

Acreditamos que o respeito pela arquitetura atual e antiga, desde que autêntica, é a atitude primordial para se tentar executar uma restauração ou intervenção. As verdades construtivas de cada metodologia e época devem ser bem caracterizadas, pois fazem parte de uma história dinâmica e viva (MAIA; VASCONCELLOS, 1981. *In* MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, 1981: 107 e 1985:53).

Dentre os projetos enumerados, a Residência do Arcebispo de Mariana é sem dúvida o mais significativo pela utilização inventiva dos materiais e técnicas contemporâneos, bem como por sua inserção harmônica no ambiente físico e histórico. Projetado em parceria com Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá, o edifício reproduz a tipologia, o alinhamento, a escala e o ritmo das aberturas das edificações vizinhas, resultando em um volume discreto para suas proporções. Contrapondo a sobriedade do aspecto externo da edificação, o espaço interno é pictoricamente elaborado através do uso de cores, formas e materiais diversos. A ordenação espacial do edifício em torno de um pátio central reproduz o claustro dos conventos religiosos, gerando um espaço de encontro e qualificação das circulações internas. No entanto, o maior logro desta obra encontra-se na solução de conciliação entre a técnica construtiva contemporânea e o

lugar histórico. A partir da releitura dos umbrais e padieiras de madeira das casas coloniais, os arquitetos dispõem pilares e vigas metálicos nas esquinas e no arremate superior da cobertura, conferindo-lhes a cor marrom a contrastar com o branco das alvenarias. A solução ainda resulta leve pela utilização de perfis abertos, a produzir sombras na própria estrutura.

Sem dúvida, o projeto mais emblemático do período de crítica pós-moderna na obra de Éolo é o Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves (1985-92)¹⁷ (Fig. 2.35), elaborado em parceria com Podestá. Implantado em plena Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, berço do poder constituído do Estado e de sua representação, o edifício dialoga de maneira irônica e irreverente com seu entorno. Nesse projeto, colagens, citações e alegorias compõem um projeto de grande expressão imagética. O sexto capítulo buscará avaliar mais detalhadamente esse edifício.

De acordo com a classificação proposta, a segunda fase da obra de Éolo se encerra com o fim da parceria com Sylvio de Podestá e a dissolução do *Três Arquitetos* no ano de 1989.

2.4 A maturidade arquitetônica (1990-2002)

A terceira e última etapa da carreira de Éolo vem confirmar a evolução constante de seu trabalho em direção à consistência das propostas e à originalidade das manifestações arquitetônicas. Esse período também marca a parceria mais efetiva com a arquiteta Jô Vasconcellos no escritório *Maia Arquitetos Associados*.

Ao avaliar a última e mais recente fase, não pude contar com o desejável distanciamento histórico e temporal. No entanto, arriscarei algumas conclusões, ainda que de caráter provisório, a serem confirmadas ou refutadas em estudos futuros. Desde já, cabe esclarecer que o conjunto de obras e projetos reunidos no intervalo temporal proposto apresenta respostas arquitetônicas tão diversas que não permitem identificar padrões de ordenação espacial recorrentes, ao contrário dos períodos anteriores.

O ingresso na terceira fase é marcado por vários projetos de edificações verticais de grande porte, como o Centro Empresarial Raja Gabaglia (1989-93) (Fig. 2.36). Esse edifício implanta-se sobre a linha de cumeada de um dos morros englobados pelas expansões da malha urbana de Belo Horizonte. O local garante uma vista privilegiada da

¹⁷ Cf. cap. 7 desta dissertação.

cidade e a presença marcante do edifício no *skyline* da cidade. O Centro Empresarial constitui-se de dois volumes simétricos e independentes que, afastados entre si, liberam a vista da paisagem. O projeto faz referência às igrejas coloniais mineiras através das duas torres laterais e da bipartição do volume. A maioria dos espaços de trabalho está disposta na fachada leste, aproveitando a insolação favorável e a vista mais significativa. Éolo ainda toma de Richard Rogers a solução da escada com apoio central do projeto para o Lloyds Bank (1978-86) de Londres (Fig. 2.37), permitindo rasgos contínuos entre patamares.

A exemplo do Centro Empresarial Raja Gabaglia, os edifícios comerciais produzidos por Éolo neste período destacam-se por sua inserção marcante na paisagem. Nestes projetos Éolo se vale da liberdade oferecida por um programa de necessidades relativamente simples na geração de volumes formalmente mais trabalhados. Para tanto, recorre a uma estratégia compositiva que parte de prismas geométricos autônomos, trabalhados através da adição e subtração de volumes menores, sobre os quais dispõe livremente as aberturas necessárias, atenuadores solares e outros elementos sem função definida.

Esse é o procedimento que Éolo adota no projeto para o Condomínio Officenter (1989) (Fig. 2.38). O edifício busca valorizar sua inserção em um terreno de esquina e a condição de visibilidade integral do seu volume. Deste modo, propõe um corpo cilíndrico onde a continuidade de sua superfície externa elimina qualquer possibilidade de identificação de uma fachada ou orientação dominantes. A orientação solar determinou o emprego de planos opacos na face oeste, malhas e retículas na face leste, brises horizontais na face norte e grandes planos envidraçados na face sul. Apesar da variedade de elementos que compõem a superfície do edifício, Éolo conseguiu manter a integridade do caráter unitário do volume. Internamente o arquiteto privilegiou o contato das circulações dos pavimentos com o vazio central, que também promove a circulação do ar ao longo do corpo do edifício. Infelizmente a ambiência gerada por este espaço é interrompida junto à base, que abriga o estacionamento, tornando-se imperceptível desde o acesso ao edifício.

Em suas composições verticais, Éolo invariavelmente valia-se do modelo clássico de tripartição vertical do volume em base, corpo e coroamento. Esta partição tem sua origem na divisão das colunas da arquitetura clássica em pedestal, fuste e capitel, a representar o ideal antropomórfico na arquitetura. Fruto do resgate de elementos e esquemas compositivos clássicos promovido pela arquitetura pós-moderna, esse recurso foi empregado em vários edifícios pós-modernos, a exemplo da sede da AT&T (1978) do

arquiteto americano Phillip Johnson (Fig. 2.39). Adolf Loos ilustrou esse modelo de maneira literal e figurativa em seu projeto para o concurso da sede do jornal *Chicago Tribune* (1922) (Fig. 2.40), no qual compõe o edifício como uma única coluna dórica.

No projeto para o Edifício Corbusier (1991-96) (Fig. 2.41) Éolo mantém esta partição do volume, mas busca uma maior conexão da torre com a via pública através de um recuo em sua base que libera visualmente o pilar da extremidade do pavimento até o nível do chão. Limitado pelas proporções do lote, o projeto ficou condicionado a um pavimento linear com suas maiores faces voltadas para sul e norte, o que permitiu o melhor controle da incidência solar direta nos ambientes. No arranjo funcional interno, as áreas sociais foram dispostas junto à fachada norte, de composição mais contida em que se destacam os *brises soleil* horizontais. Alinhadas com a fachada sul, ficaram as áreas íntimas e de serviços, de perímetro recortado e compostas de diversos materiais de revestimento. O edifício possui um eixo de simetria a coincidir com o núcleo de circulação vertical e enfatizado pela dissociação do volume da caixa de escada. Arrematando a composição, comparece um prisma cônico multicolorido, correspondente ao reservatório superior e que se destaca em relação ao entorno imediato.

Nesse período, Éolo projetou algumas poucas residências concentradas no início da década de noventa que, distintas entre si, não permitem o estabelecimento de aproximações diretas. Na Residência Mauro Grossi (1991-92) (Fig. 2.42), Éolo parte de um esquema volumétrico simples: um corpo funcional elevado apoiado sobre os blocos de serviço. A partir deste esquema, são realizadas operações de adição e subtração de volumes a partir de demandas funcionais e intenções compositivas.

O projeto de Éolo e Jô Vasconcellos para um dos quarteirões fechados da Praça Sete de Setembro (1991-2, construído em 2003) (Fig. 2.43) em Belo Horizonte não apenas ilustra esta aproximação formal, como revela uma de suas possíveis fontes. As composições assimétricas, a abstração formal, a superposição de elementos e até o tom vermelho utilizado pelos arquitetos, remetem ao projeto do arquiteto francês Bernard Tschumi para o *Parc de La Villette* (1982-91) (Fig. 2.44), em Paris.

No entanto, essa terceira fase da obra Éolo é mais bem caracterizada pelas pesquisas formais e tecnológicas constantes. É sob esta motivação que produz o edifício da Academia Wanda Bambirra (1997-98) (Fig. 2.45). Implantado junto a uma esquina movimentada em um terreno de dimensões reduzidas, o edifício desenvolve-se em cinco pavimentos de um volume bastante compacto. Identifica-se na composição o volume escalonado da circulação vertical, um grande plano revestido de chapa metálica e uma casca irregular de concreto. Para a construção deste elemento inusitado foram utilizadas

fôrmas de bambu moldadas no local através da disposição cuidadosa do escoramento. Contudo, o efeito obtido na volumetria externa não se reflete no interior do edifício pela ocupação da casca com os espaços de serviço, em detrimento dos espaços de uso coletivo. Ainda assim, é valiosa a conquista formal dos arquitetos a partir de poucos recursos técnicos e financeiros. A ventilação e iluminação dos espaços internos é feita através de pequenas aberturas circulares na superfície do edifício de modo a não comprometer sua integridade. Destaca-se, ainda, a proximidade da pesquisa formal levada a cabo por Éolo neste projeto com aquela desenvolvida por Frank O. Gehry para o Museu Guggenheim de Bilbao (1991-97) (Fig. 2.46). Verifica-se, assim, uma diminuição contínua do lapso temporal entre os projetos de Éolo e as obras que os inspiram, explicável pelo aprimoramento dos meios de comunicação e pela abertura política e econômica do país, a permitir a entrada em maior número de publicações estrangeiras.

Por fim, os últimos anos do arquiteto foram marcados pela participação e êxito em diversos concursos, dos quais destacam-se os projetos para o Centro Cultural Usiminas (1994-5) (Fig. 2.47), a Revitalização do Bairro Hellersdorf, em Berlin (1998, projeto finalista) (Fig. 2.48), o Memorial de Campo Grande (1999, 1º lugar) (Fig. 49), a Biblioteca de Alfenas (1999, 1º lugar) (Fig. 50), A Revitalização da Praça São Francisco, em Cuzco (2001) (Fig. 2.51), a Sede do Pampulha late Clube (2002, 1º lugar) (Fig. 2.52) e o Centro de Arte Corpo (2002, 1º lugar) (Fig. 2.53).

A diversidade formal destes últimos projetos também não permite estabelecer continuidades entre as propostas, a não ser a continuidade de uma matriz formal escultórica presente desde os primeiros momentos de sua obra. Compartilham desta matriz escultural, de maneira mais enfática, o Centro Cultural Usiminas, o Memorial de Campo Grande e o Centro de Arte Corpo, este último realizado em parceria com o escultor mineiro Amílcar de Castro.

O último projeto realizado pelo arquiteto foi um concurso internacional para o Grande Museu Egípcio do Cairo (2002) (Fig. 2.54). O edifício consiste em um grande volume capsular elipsóide dentro do qual desenvolve-se o complexo programa do museu. Curiosamente, a solução encontrada para a demanda de flexibilização dos percursos internos do museu em eixos temáticos e temporais independentes remete aos projeto de Éolo não executados para o Colégio N.D.A em Brasília (1999) e para o Clube de Funcionários da Açominas (1980), matriz dessa solução espacial (Fig. 2.55). Em ambos os projetos, a estratégia de organização espacial é função da disposição das circulações em anéis concêntricos conectadas por corredores radiais, criando uma matriz espacial de percursos contínuos.

Éolo trabalhou neste projeto até vésperas seu falecimento em setembro de 2002, em Belo Horizonte. O reconhecimento final de sua brilhante carreira veio através dos prêmios e concursos conquistados em seus últimos anos de trabalho e, principalmente, com o tombamento em 2002 da Capela de Santana do Pé do Morro pelo IEPHA.

2.5 A experiência editorial de Vão Livre e Pampulha (1979-83)

Vão Livre e Pampulha foram duas publicações independentes veiculadas entre os anos de 1979 e 1982. Seu objetivo primordial era a valorização da profissão do arquiteto e a divulgação da arquitetura mineira extramuros, buscando compensar uma lacuna deixada pela geração anterior.

Achávamos que os arquitetos da geração pós Pampulha e anterior à nossa, não tiveram o devido reconhecimento fora de Belo Horizonte. (HARDY, Álvaro, em depoimento tomado pelo autor em Belo Horizonte, 28 de julho de 2004).

De fato, até os anos setenta os veículos de divulgação da arquitetura brasileira eram escassos¹⁸ e pouco se ocuparam dos arquitetos mineiros. Apenas através da revista especializada Arquitetura e Engenharia, de ampla divulgação nacional e editada pelo advogado Geraldo Godoy, alguma parte da produção mineira pode romper as fronteiras de Minas Gerais dando visibilidade a arquitetos como Silvio de Vasconcellos, Eduardo Mendes Guimarães, Raphael Hardy, Shakespeare Gomes, entre outros, feito que a geração seguinte não pôde lograr.

A Vão Livre nasceu como um suplemento mensal do Informador das Construções a partir da iniciativa de Éolo Maia e Benito Barreto, jornalista responsável pela publicação, com o intuito de ser o veículo de divulgação da arquitetura produzida em Minas Gerais. Entre os arquitetos que compunham o expediente da publicação, destacava-se a presença de Álvaro Hardy, Cid Horta, Éolo Maia, Joel Campolina, José Eduardo Ferolla, Marcus Vinícius Meyer, Ronaldo Masotti, Sylvio de Podestá, entre outros. O primeiro número foi publicado em julho de 1979 enfocando o tema da habitação social. Em sua curta existência, a Vão Livre publicou vinte e dois exemplares¹⁹ com periodicidade mensal até fevereiro de 1982, quando encerrou suas atividades.

¹⁸ Destacavam-se apenas as revistas Acrópole e Módulo que mantinham a constância das edições e o alcance nacional

¹⁹ Os números 17 e 18 do suplemento foram dedicados exclusivamente à Éolo Maia.

Quase que simultaneamente, a Pampulha²⁰ foi criada como um produto editorial independente a partir da idéia de se produzir uma publicação de caráter mais abrangente. Para tanto, se juntaram ao corpo editorial da revista, cujo núcleo era composto pelos mesmos arquitetos que editavam a *Vão Livre*, designers, fotógrafos, artistas, escritores, poetas, entre outros profissionais (Fig. 2.56). A revista buscava reunir as diversas manifestações artísticas e culturais de Minas Gerais, com especial destaque para a arquitetura. Como não possuía sede própria, o expediente da revista reunia-se nos escritórios dos próprios arquitetos para debater a pauta das publicações (Fig. 2.58).

O primeiro número foi motivado pela oportunidade do Congresso Brasileiro de Arquitetos, em Brasília, e trazia uma entrevista com Lúcio Costa²¹ e um depoimento de Oscar Niemeyer.²² A partir do quarto número, a revista deixou de ser publicada pela editora Caminho Novo passando a ser editada pelos próprios arquitetos em favor da maior liberdade editorial.²³

Como produto editorial, Pampulha foi uma revista independente, reunindo interesses e a vontade de arquitetos numa difusa e não-direcionada discussão arquitetônica. Era portadora de uma mensagem com linguagem local, bem humorada, otimista e nem um pouco compromissada com discursos fechados e completos – refletindo um coletivo de colaboradores de diversas [sic] matizes. Ainda em pleno período de ditadura militar, a revista publicava artigos de arquitetura, artes plásticas, literatura, ecologia e temas afins com uma serenidade distanciada da engajada retórica política vigente em São Paulo e Rio de Janeiro (SEGAWA, 2002:194).

A revista veiculou em doze edições até dezembro de 1982. O fim da publicação deveu-se razões de ordem econômica, já que era produzida com os recursos dos próprios arquitetos e, segundo Hardy, a renda proveniente das assinaturas, anúncios e vendas não era suficiente para cobrir as despesas.

A experiência editorial de *Vão Livre* e Pampulha foi, sem dúvida, a grande catalisadora da crítica de vanguarda e, posteriormente, da arquitetura pós-moderna em Minas Gerais e no Brasil. Constituiu o campo ideal para o profícuo debate arquitetônico que se fazia necessário em uma época de cerceamento da liberdade de expressão. Sua

²⁰ O nome da revista foi sugestão do arquiteto Maurício Andrés em uma referência explícita ao principal marco do modernismo brasileiro em Minas Gerais.

²¹ Entrevistaram Lúcio Costa, os arquitetos Álvaro Hardy, Éolo Maia, José Eduardo Ferolla, Maurício Andrés e Paulo Laender.

²² De acordo com Álvaro Hardy, Niemeyer enviou esse depoimento por não haver gostado da entrevista que concedera aos arquitetos mineiros, que ainda permanece inédita.

²³ Para tanto, criaram uma instituição sem fins lucrativos, batizada por Hardy de PANELA – Sociedade Civil, através da qual assumiam a autoria e a responsabilidade de todas as matérias publicadas na revista.

relevância ainda pode ser atestada pela presença ativa dos arquitetos mineiros de maior destaque nos anos noventa no expediente da revista, então jovens profissionais.

Para Éolo, essa experiência também motivou a publicação de outros trabalhos, como os livros *3 Arquitetos* e *3 Arquitetos (1983-5)*, além do jornal homônimo que veiculou em três edições (Fig. 3.59) como um informativo do escritório que o arquiteto mantinha com Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá. Em meados dos anos noventa, após o fim da parceria com Podestá, o arquiteto ainda publicou o volume *Éolo Maia & Jô Vasconcellos – Arquitetos*.

Ainda que essa tenha sido a última monografia publicada sobre a obra do arquiteto, Éolo manteve a prática da publicação de seus projetos em revistas especializadas além da participação constante em concursos de arquitetura que lhe garantiram grande visibilidade e espaço para expressar suas obras e idéias com a liberdade que sempre primou.

3. O HOTEL VERDES MARES

HOTEL VERDES MARES (1976-77)

Rua Santo Antônio, 115, Centro.
Ouro Branco, MG.

Arquiteto: Êolo Maia.

Colaboração: Arqs. Maria Josefina (Jô) Vasconcellos e
Márcio Lima.

Cliente: Siderúrgica Açominas.

Projeto: 1976-77.

Construção: 1977.

Construtora: Comtel.

Área: 4.500 m².

Engenheiro Responsável: Ivaldo Machado.

Cálculo: Júlio Las Casas.

Projetos Complementares: ENIT.

Maquete: José Sotero.

Desenhos: Marcos Marinho, Sérgio Romano e Eliane
Pimenta.



Figura 3.1 – Hotel Verdes Mares, vista da cobertura do pátio interno.

Fonte: foto de Fernando Ziviani (1980). *In* VÃO LIVRE, Belo Horizonte, ano 2, nº 18, p.48, dez. 1990.



Figura 3.2 – Implantação.

Fonte: elaborado a partir da documentação levantada.



Figura 3.3 – Vista a partir da esquina das ruas Santo Antônio e José Geraldo.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.4 – Vista a partir da esquina das ruas Santo Antônio e Bento Valadares.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.5 – Vista a partir da rua Bento Valadares.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.6 – Vista a partir da rua José Geraldo.
Fonte: foto do autor, 2004.

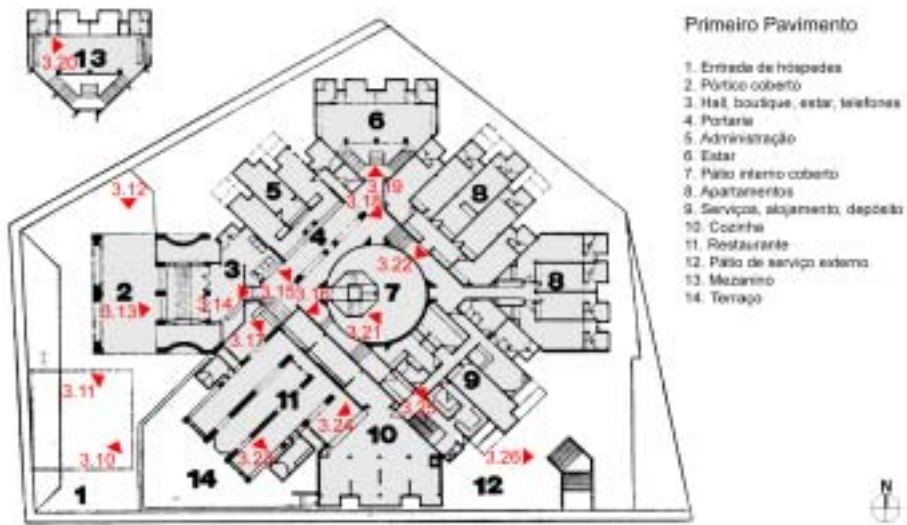


Figura 3.7 – Planta do primeiro pavimento.
 Fonte: editado a partir de original publicado em PROJETO DESIGN, São Paulo, nº 30, p.42-5, junho 1981.

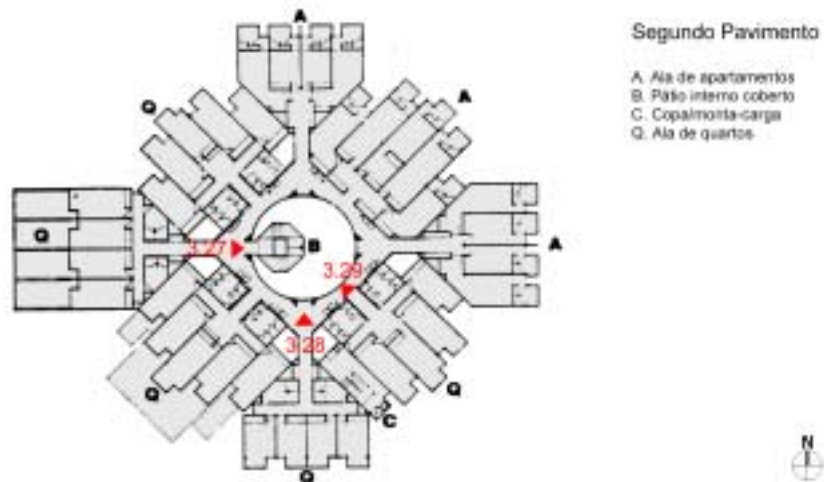


Figura 3.8 – Planta do segundo pavimento.
 Fonte: editado a partir de original publicado em PROJETO DESIGN, São Paulo, nº 30, p.44, junho 1981.

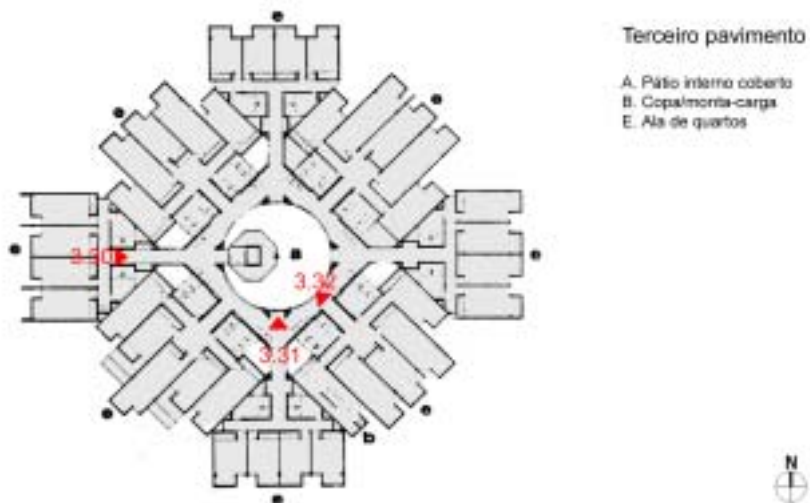


Figura 3.9 – Planta do terceiro pavimento.
 Fonte: editado a partir de original publicado em PROJETO DESIGN, São Paulo, nº 30, p.44, junho 1981.

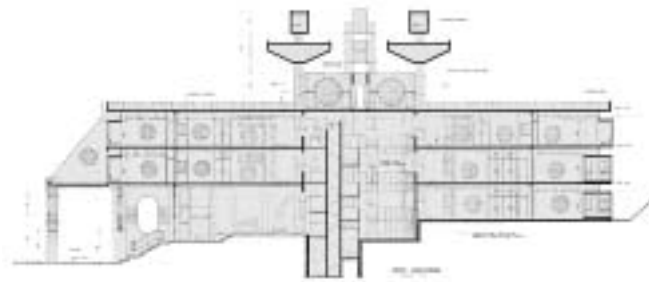


Figura 3.10 – Corte Longitudinal.
 Fonte: elaborado a partir da documentação levantada (Cf. Anexo A).



Figura 3.11 – Entrada pela rua Bento Valadares. Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.12 – Acesso coberto. Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.13 – Entrada pela rua José Geraldo. Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.14 – Escadaria de acesso. Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.15. Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.16 – Recepção. Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.17 – Acesso ao setor de serviços. Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.18 – Duplicação da circulação. Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.19 – Acesso apartamentos. Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.20 - Vista interna. Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.21 – Sala de jogos. Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.22 – Vazio interno. Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.23 – Escada central.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.24 – Restaurante.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.25 – Cozinha.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.26 – Corredor de serviços. Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.27 – Escada externa.
Fonte: foto do autor, 2004.

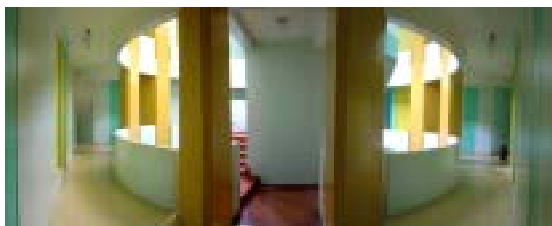


Figura 3.28 - Vista do corredor central.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.29 - Vista do corredor central.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.30 - Vista do corredor central.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.31 - Corredor quartos.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.32 – Vista do corredor do 3º andar.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.33 – Vista do vazio central do 3º andar.
Fonte: foto do autor, 2004.

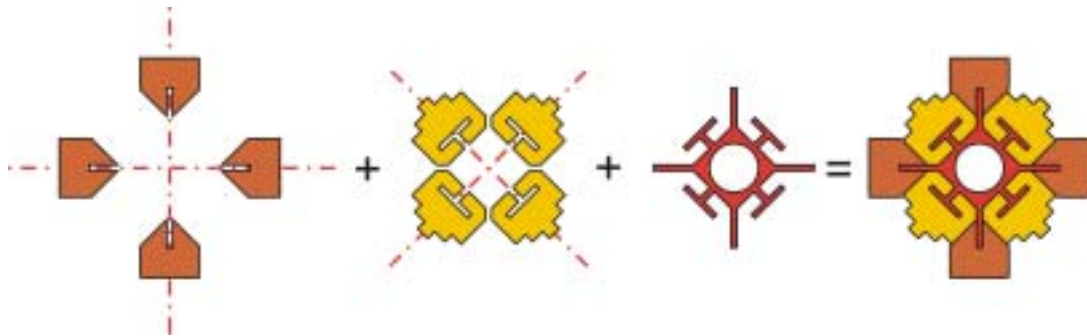


Figura 3.34 – Esquema de composição em planta.
Fonte: elaborado pelo autor.



Figura 3.35 – Residência Eleanor DonnellA Erfman Hall para estudantes do colégio Bryn Hall (1948-49), Louis Kahn.
Fonte: Giurgola (1980:28).

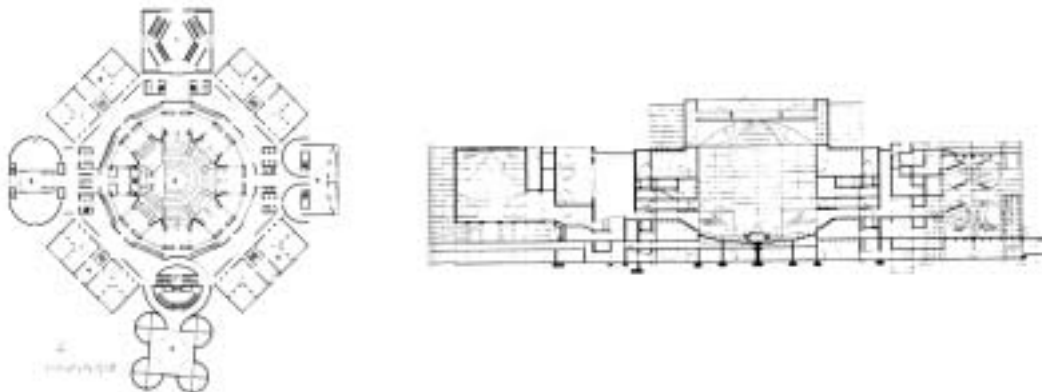


Figura 3.36 – Palácio da Assembléia de Bangladesh (1962), Louis Kahn.
Fonte: Giurgola (1980:121).

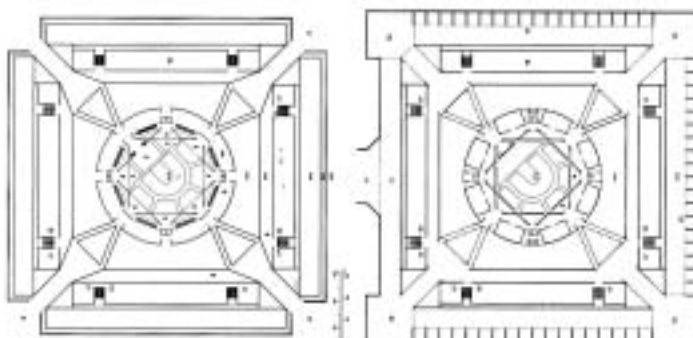


Figura 3.37 – Palácio da Assembléia de Islamabad (1965), Louis Kahn.
Fonte: Giurgola (1980:135).

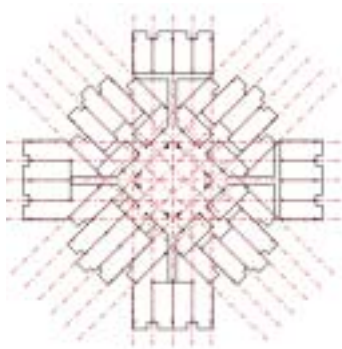


Figura 3.38 – Traçados ordenadores.
Fonte: elaborado a partir da documentação levantada.

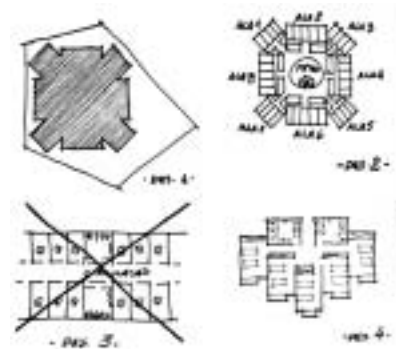
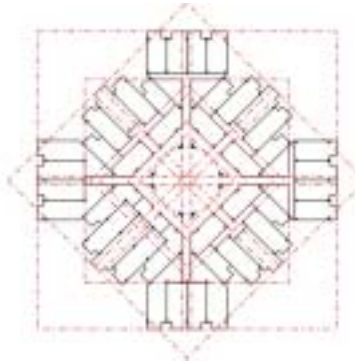


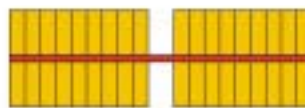
Figura 3.39 – Croquis do arquiteto.
Fonte: VÃO LIVRE, Belo Horizonte, ano 2, no 18, p.48, dezembro 1980.

HOTEL VERDES MARES



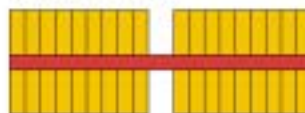
Área de quartos: 950,16 m²
 Área média das unidades: 26,4 m²
 Área de corredores=168,62 m²
 (17,74% da área de quartos)
 Comprimento total = 129 m

PARTIDO LINEAR *



Área de quartos: 950,16 m²
 Área média das unidades: 26,4 m²
 Área de corredores=77,11 m²
 (8,11% da área de quartos)
 Comprimento total = 59,00 m

PARTIDO LINEAR **



Área de quartos: 950,16 m²
 Área média das unidades: 26,4 m²
 Área de corredores=168,62 m²
 (17,74% da área de quartos)
 Comprimento total = 59,00 m

Figura 3.40 – Esquema comparativo das áreas de circulação.

Fonte: elaborado a partir da documentação levantada.

* corredor com a largura média das circulações do Hotel Verdes Mares.

** corredor com a mesma área das circulações do Hotel Verdes Mares.

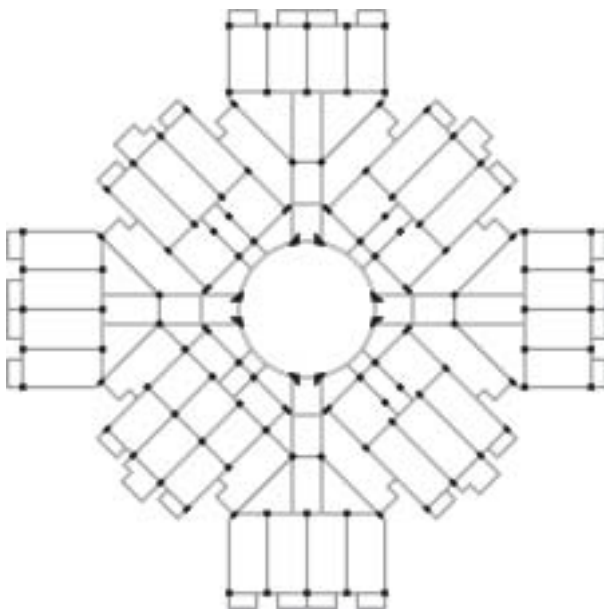


Figura 3.41 – Esquema estrutural simplificado.
Fonte: elaborado a partir da análise da documentação levantada (Cf. Anexo A).

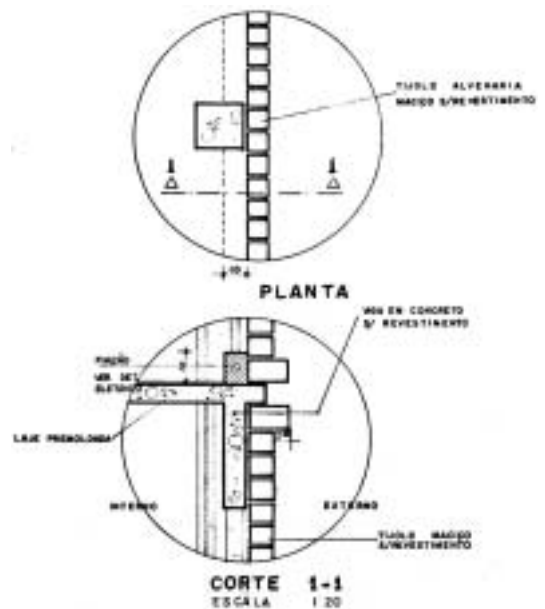


Figura 3.42 – Detalhe dos arremates das vedações externas.
Fonte: projeto Executivo (Cf. Anexo A).



Figura 3.43 – Detalhe das gárgulas.

Fonte: elaborado a partir da documentação levantada (Cf. Anexo A) / fotos do autor, 2004.



Figura 3.44 – Caracterização dos principais percursos em cada pavimento.

Fonte: editado a partir de original publicado em PROJETO DESIGN, São Paulo, nº 30, p.44, junho 1981.

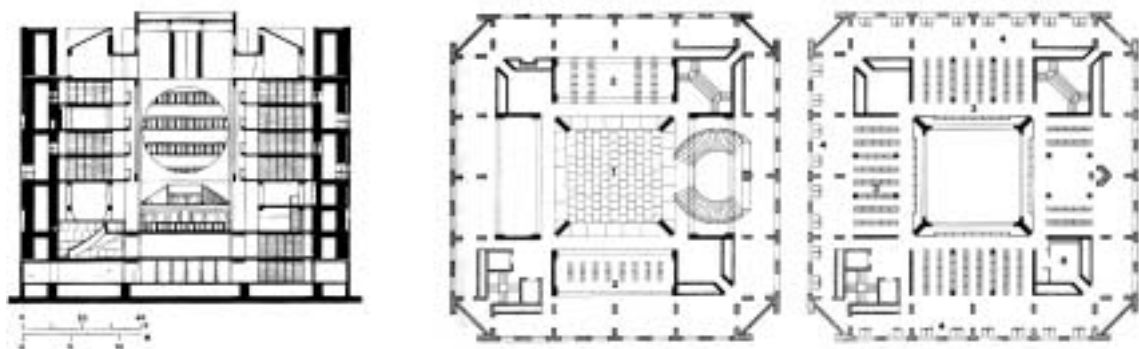


Figura 3.45 – Biblioteca e refeitório da academia Philip Exeter (1967-72), Louis Kahn.

Fonte: Giurgola (1980:80-1).

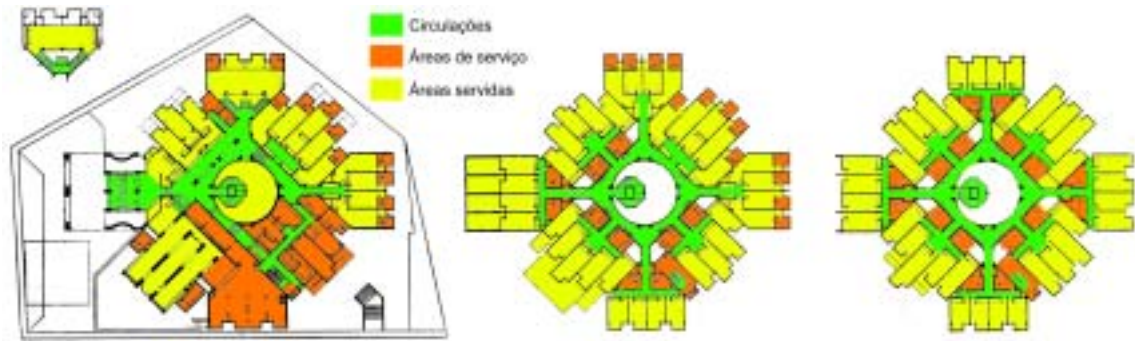


Figura 3.46 – Esquema das áreas de serviço, áreas servidas e circulações em cada pavimento.
 Fonte: elaborado a partir de original publicado em PROJETO DESIGN, São Paulo, nº 30, p.44, junho 1981.

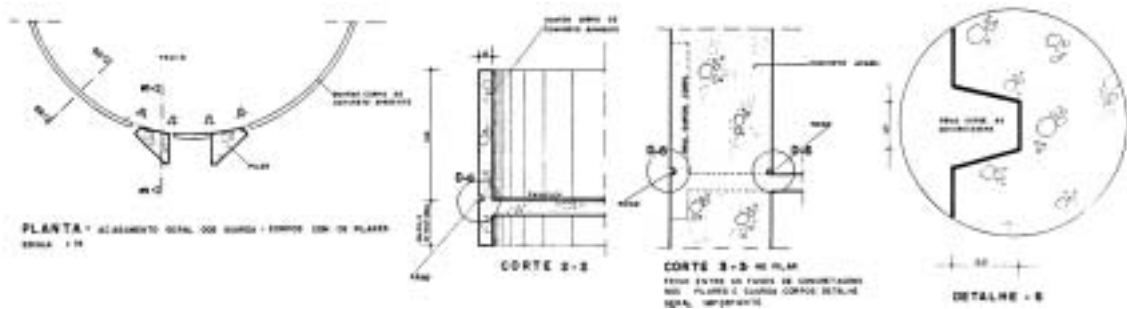


Figura 3.47 – Sintaxe visual dos elementos do vazio central.
 Fonte: elaborado a partir do material levantado (Cf. Anexo A).



Figura 3.48 – Escada central.
 Fonte: foto do autor, 2004.

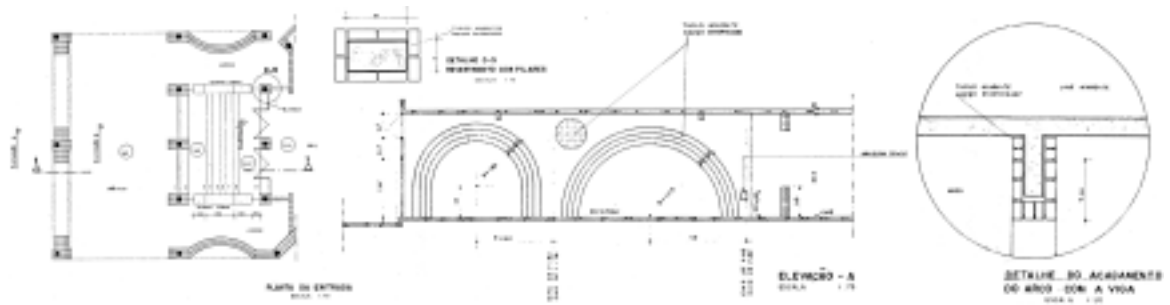


Figura 3.49 – Revestimento da estrutura de concreto armado com tijolos maciços.
 Fonte: edição sobre original do projeto executivo (Cf. Anexo A).

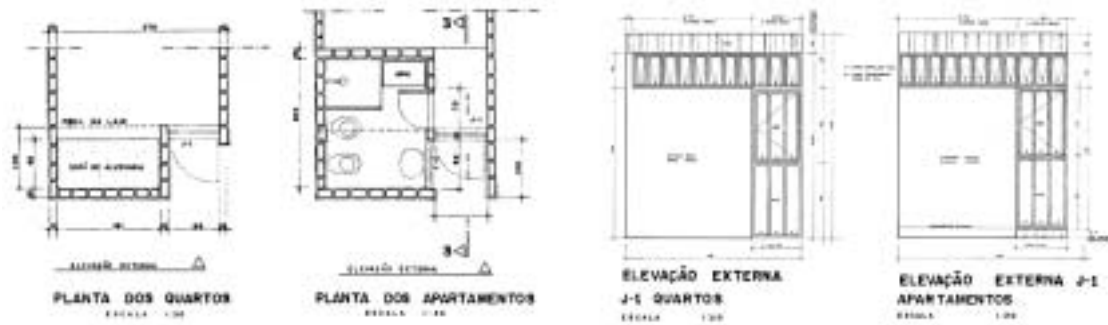


Figura 3.50 – Detalhe das aberturas dos quartos e apartamentos.
 Fonte: editado a partir do material levantado (Cf. Anexo A).



Figura 3.51 – Pátio interno do Hotel Verdes Mares.
 Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.52 – Yale Center for British Art (1969-77), Louis Kahn.
 Fonte: NORBERG-SCHULZ; DIGEROUD (1981).



Figura 3.53 - Refeitório da Academia Philip Exeter (1967-72), Louis Kahn.
 Fonte: foto cedida pelo arq. Paulo Gonçalves, 2003.



Figura 3.54 – Volumes dos reservatórios superiores.
 Fonte: foto do autor, 2004.

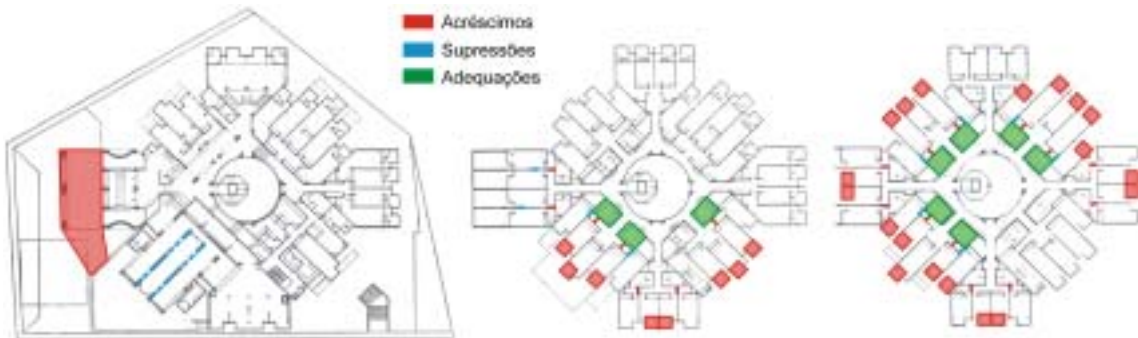


Figura 3.55 – Mapa das modificações nos pavimentos.
 Fonte: editado a partir de original publicado em PROJETO DESIGN, São Paulo, nº 30, p.44, junho 1981.



Figura 3.56 – Cobertura sobre o terraço do restaurante.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.57 – Ocupação do volume de entrada.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.58 – Edícula acrescida ao volume.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.59 – Supressão dos arcos do restaurante.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 3.60 – Acabamento original das alas.
Fonte: foto do autor, 2004.

3.1 Visão Geral

A implantação da Siderúrgica Açominas na região de Ouro Branco, no final dos anos setenta, demandou o planejamento de um novo núcleo urbano no antigo povoado do século XVII. A tarefa foi confiada a uma equipe de arquitetos mineiros, da qual fazia parte Cuno Roberto Lussy, que na década anterior havia sido professor de Éolo Maia na EAUFMG. Éolo se desligou dessa equipe logo após a primeira fase dos trabalhos por divergências em relação à condução do projeto.¹ Ainda assim, como arquiteto da empresa entre os anos 1977 e 1980, elaborou diversos projetos para a ocupação da nova cidade, como o Edifício de Habitação para Solteiros (1977-78), os Escritórios de Área da Açominas (1977), o Clube da Associação de Empregados da empresa (1980), a Restauração da Fazenda do Pé do Morro (1977-78), a Capela de Santana do Pé do Morro (1979-80) e o Hotel Verdes Mares (1976-76); sendo estes três últimos os únicos efetivamente construídos.

Projetado com a colaboração dos arquitetos Maria Josefina (Jô) Vasconcellos e Márcio Lima, o Hotel Verdes Mares atendia à necessidade de criação de um pólo de hospedagem pioneiro em Ouro Branco a partir da implantação do novo núcleo urbano, a surgir com capacidade para 200.000 habitantes. Tendo em vista que a cidade carecia desse tipo de equipamento e que os demais hotéis só seriam construídos após a definição do novo Plano Diretor, o edifício a ser projetado por Éolo deveria comportar a imprevisível demanda por diversos tipos de unidades de hospedagem. Essa premissa foi cumprida através de uma composição atípica entre quartos e apartamentos no mesmo edifício em um arranjo bastante flexível a permitir que modificações posteriores fossem realizadas nas unidades sem prejuízos à concepção inicial do arquiteto.

O edifício desenvolve-se em três pavimentos e um subsolo. O primeiro pavimento constitui o acesso principal e abriga a administração, recepção, áreas sociais, serviços, e ainda nove apartamentos. Nos outros dois pavimentos estão outras cinquenta e oito unidades de hospedagem. O volume do edifício, de difícil apreensão ao primeiro contato, decorre de um esquema de organização espacial centrípeto relativamente simples, que se desenvolve em torno de um pátio interno coberto.

¹ Jô Vasconcellos esclarece que, desde o início, Éolo havia se posicionado contra a opção de se criar um campus universitário afastado da cidade e próximo a quartéis, a fim de garantir a ordem e disciplina do espaço. Para Éolo, a universidade não apenas deveria ter suas liberdades de ação e expressão garantidas, mas também estar inserida e participante da vida da cidade. Vale lembrar na época o país atravessava o regime das ditaduras militares, marcado pelo autoritarismo, a repressão e o cerceamento às liberdades individuais.

Como veremos, o Hotel Verdes Mares ilustra, de modo enfático, a afinidade que Éolo Maia tinha com a arquitetura do arquiteto americano Louis I. Kahn. De fato, Éolo já vinha exercitando a utilização de elementos e esquemas de composição do repertório de Kahn em projetos anteriores, como o Colégio Pré-Universitário (1970-72) e o Edifício Sede do Confea (1973), ambos em Brasília; nos Condomínios Tinguá (1968-70), Sion (1972-73) e Barca do Sol (1976-78), em Belo Horizonte e em alguns projetos residenciais, como na Residência Renan Alvim (1971), também na capital.

Por outro lado, ainda que os elementos *kahnianos* sejam facilmente identificáveis no Hotel Verdes Mares, Éolo foi capaz de assegurar sua autoria através da maneira inventiva como os conciliou com premissas e demandas projetuais singulares, como procurarei demonstrar. O edifício foi premiado na categoria obras comerciais na V premiação do IAB/MG – 1982.

3.2 Assentamento e organização espacial

O Hotel Verdes Mares está situado na região central da cidade Ouro Branco, próximo à Igreja Matriz de Santo Antônio (1724-1779), uma das mais antigas de Minas Gerais. Devido às características topográficas do sítio, o terreno eleito para implantação do Hotel apresentava, em sua configuração original, um desnível de cerca de oito metros no sentido de seu maior comprimento.² Seus limites são, a jusante, a Rua Santo Antônio, desde a Rua José Geraldo até a Rua Bento Valadares e, a montante, outros dois terrenos, hoje ocupados por uma escola e pela Câmara Municipal.

O acesso principal é feito desde a esquina das Ruas Santo Antônio e José Geraldo até a Rua Bento Valadares, em um percurso linear que corta o terreno transversalmente. Essa condição permitiu a criação de um *port-cochère* com embarque e desembarque abrigados. Já na face junto à Rua Santo Antônio, comparece um muro de arrimo revestido de pedras sabão, assentadas com juntas secas, que realiza a contenção do aterro do pátio de estacionamento e manobras, situado em cota altimétrica superior à do passeio.

A forma irregular e a topografia simples do terreno levaram Éolo a implantar o edifício afastado das suas divisas, gerando um objeto autônomo. Essa solução se mostrou apropriada, num primeiro momento, para garantir a iluminação e ventilação

² Cf. Anexo A.

adequadas a todos os ambientes. Em uma segunda análise, considerada a situação peculiar do terreno, essa estratégia de implantação conferiu ao edifício uma condição singular de privilegiada visibilidade dentro do tecido urbano de Ouro Branco, de topografia acidentada e cujas ruas estreitas não favorecem a manutenção de visadas ou perspectivas dominantes. Ou seja, ainda que o arquiteto não tenha declarado explicitamente, pode-se deduzir que ele implantou o edifício para ser visto. Esta estratégia parte de uma atitude em relação ao sítio que, ao contrário de uma postura mimética, modifica suas estruturas espaciais gerando novos significados. De acordo com Kevin Lynch:

(...) um novo objeto pode dar a impressão de ter uma estrutura ou identidade sólida devido a características físicas notáveis que sugerem ou impõem seu próprio padrão (LYNCH, 1999:7).

Certamente, dentro do contexto urbano imediato, o Hotel Verdes Mares torna-se uma referência por sua forma atípica e assentamento notável. Ao observador familiarizado com a estrutura morfológica da cidade de Ouro Branco, o Hotel produz um impacto visual capaz de reter sua atenção. Lynch (1999:11) denomina este atributo de “*imaginabilidade*”, ou a capacidade de um objeto físico de evocar uma imagem ou sensação forte. É exatamente este contraste em relação ao “pano de fundo” urbano que, somado à “proeminência” de sua implantação, reforça a singularidade do Hotel. Pode-se, então, afirmar que, de acordo com a teoria de Lynch, o Hotel possui a vocação de “marco” urbano.³

(...) a principal característica física dessa classe [dos marcos urbanos] é a sua singularidade, algum aspecto que seja único e memorável no contexto. Os marcos se tornam mais fáceis de identificar e mais passíveis de ser escolhidos por sua importância quando possuem uma forma clara, isto é, se contrasta com o pano de fundo e se existe alguma proeminência em termos de sua localização espacial. O contraste entre figura e fundo parece ser o fator principal (LYNCH, 1999: 88).⁴

No que concorda Norberg-Schulz (1980):

Conseqüentemente, os assentamentos e a paisagem possuem uma relação de figura-fundo. Em geral, qualquer espaço encerrado torna-se manifesto como uma relação de “figura” em relação ao prolongamento

³ Ainda que esteja propondo utilizar algumas das idéias e terminologias de Lynch para descrever a situação urbana do Hotel Verdes Mares, estou ciente de que só poderia chegar a uma conclusão definitiva se, de fato, o edifício faz parte da imagem mental que os usuários constroem de Ouro Branco aplicando a metodologia proposta pelo autor em “A imagem da cidade”, o que desviaria este estudo de seus objetivos.

⁴ O fenômeno visual e perceptivo figura-fundo é tratado de maneira mais abrangente pelas teorias da *gestalt*, ou da boa forma.

da paisagem (...) Do seu centro o espaço se estende com um grau variável de continuidade (ritmo) em diferentes direções (NORBERG-SCHULZ, 1980:12, tradução do autor).⁵

A estratégia que Éolo usa para implantar o Hotel aproxima-se da lógica espacial urbana das cidades barrocas mineiras de valorização dos edifícios públicos, hierarquicamente mais importantes que os particulares. Maciel (2004) aponta esta distinção no tratamento dado à *res pública*:

No barroco, seja pela pouca concentração de riquezas particulares que não permitiam a edificação de grandes edifícios privados isolados, seja pelo esforço da coletividade em se organizar em grupos e ordens religiosas para a edificação dos templos, verifica-se uma grande uniformidade dos casarios, de arquitetura contida e singela, reproduzindo uma mesma tipologia e padrões construtivos, ordenados lado a lado de modo a conformar o espaço público resultante (...) Contraposta a esta regularidade de implantação e simplicidade, os principais edifícios públicos, tanto os religiosos quanto os laicos, apresentam forte diferenciação quanto à sua implantação, sistema construtivo, uso de materiais e ornamentação, configurando na grande maioria dos casos volumes isolados que adquirem maior importância na sua articulação urbana, em geral adjacentes a largos e praças (MACIEL, 2004).

Esta diferenciação é bastante notável em Ouro Preto, especialmente no âmbito dos edifícios religiosos. Suas igrejas destacam-se no tecido urbano por sua implantação que privilegia a independência do volume edificado em relação às demais construções. Ainda comparece a verticalidade das torres sineiras marcando a presença do edifício religioso com maior abrangência e definindo simbolicamente sua área de influência ou sua paróquia.

Dominando a paisagem em nossas cidades, marcava a torre a presença da Igreja, sendo o símbolo da fé deste povo. Hoje, com o crescimento das cidades em altura, já não se divisam de longe, não servindo agora para esta advertência longínqua. Permanecem como símbolo desta presença, mantendo, entretanto, sua função de conter os sinos, chamamento dos fiéis para o ofício sagrado (MENEZES, 1962: 40).

De maneira similar, Éolo arremata o volume do Hotel com um conjunto de quatro volumes verticais escultóricos idênticos e dispostos radialmente sobre sua cobertura, marcando afirmativamente a presença do edifício na paisagem de Ouro Branco.

O esquema básico de toda a composição, a organizar o espaço construído e gerar a volumetria externa do edifício, parte da divisão do Hotel em oito alas distribuídas de forma centrípeta ao redor de um pátio interno. Este partido decorre, esquematicamente,

⁵ "Settlement and landscape therefore have a figure-ground relationship, in general any enclosure becomes manifest as a 'figure' in relation to the extended ground of the landscape (...) From the center space extends with a varying degree of continuity (rhythm) in different directions".

da sobreposição em planta de duas cruzes defasadas em 45°, cujos braços correspondem às circulações horizontais dos pavimentos (Fig. 3.34). Soluções similares podem ser encontradas em algumas obras anteriores de Louis Kahn, como na Residência Eleonor Donnelly Erfman Hall para estudantes do colégio Bryn Hall (1948-49) (Fig. 3.35), em New Hampshire; no Palácio da Assembléia de Bangladesh (1962) (Fig. 3.36); no projeto para a Assembléia de Islamabad (1965) (Fig. 3.37) e, de certa forma, no primeiro estudo para a Unitarian Church (1959-74), em Nova Iorque. Essa organização permite ao arquiteto conciliar o maior número de unidades por andar com a redução dos percursos horizontais nos pavimentos.

A exemplo de Kahn, Éolo elege figuras geométricas simples, como o círculo e o quadrado, como elementos básicos de composição (Fig. 3.38). Desenvolvimento do partido inicial, a circulação central compõe-se basicamente de um quadrado circunscrito ao círculo definidor do pátio interno. O quadrado que produz os limites mais externos da circulação central tem a propriedade de conciliar o partido circular concêntrico com o formato ortogonal dos blocos que compõem as alas. Neste sentido, a forma circular do vazio central passa a ser ilustrativa da organização radial das alas ao redor do átrio.

A organização espacial centrípeta concorre, ainda, para a caracterização do pátio interno como elemento principal e maior responsável pela qualidade ambiental do edifício. Iluminado zenitalmente, o vão central adquire grande vitalidade, convertendo-se em espaço gregário no nível de acesso.

O partido adotado, segundo o arquiteto, eliminaria os longos corredores decorrentes da organização linear das unidades e recorrente em projetos desta natureza⁶ (Fig. 3.39). Para efeito comparativo, se tomarmos a largura média dos corredores do Hotel Verdes Mares e a aplicarmos naquela solução tradicional, a contemplar, ainda, o mesmo número e área de quartos, veremos que se consome cerca de metade da área de circulação em relação ao projeto de Éolo. No entanto, se efetuarmos a mesma comparação a partir da equivalência entre as áreas de quartos e corredores, fica claro que a solução do Hotel gera um espaço qualificado em relação ao corredor tradicional. Em ambos os casos, a somatória dos comprimentos dos corredores em qualquer pavimento do Hotel Verdes Mares excede ao do corredor único da solução linear. Ainda assim, no projeto de Éolo, a relação entre área e comprimento total de corredores é significativamente menor. Este efeito é obtido através da definição de um percurso central principal de maior largura de onde derivam as demais circulações periféricas. Ao variar,

⁶ Cf. VÃO LIVRE, Belo Horizonte, ano 2, no 18, p.48, dezembro 1990.

ainda, a largura dos corredores ao longo do pavimento, o arquiteto garante uma menor relação entre área e comprimento total de corredores (Fig. 3.40).

Junto ao vazio central, comparece um conjunto de oito pilares de concreto armado de seção triangular, agrupados dois a dois na direção dos eixos de circulação norte-sul e leste-oeste. A separação entre os pilares confere continuidade visual aos corredores que partem do vazio central e define o ponto de conexão do pavimento com o volume da escada. Prolongando-se até a laje de cobertura, estes pilares demarcam, ainda, o cruzamento de passarelas sobre o pátio interno e os quatro quadrantes que o iluminam zenitalmente. A forma triangular dos pilares deriva da sobreposição, em planta, dos elementos geométricos que compõem o vazio central, a saber: o círculo inscrito ao quadrado, cortado pelo prolongamento do eixo dos corredores.

O acesso aos pavimentos superiores é feito pela escada central em concreto armado que, em planta, consiste em um quadrado chanfrado nos patamares e cuja bomba retangular fornece a sustentação vertical do conjunto. O quadrado chanfrado apresenta-se como uma solução intermediária e conciliadora, a evitar a redundância de uma forma circular inscrita dentro de outra, o pátio, bem como o inconveniente das grandes diagonais do quadrado perfeito para a mesma largura de piso.

3.3 Os sistemas construtivos

No Hotel Verdes Mares, utilizou-se um sistema estrutural composto de vigas e pilares de concreto armado, moldados no local, e lajes pré-fabricadas de concreto. Este sistema construtivo mostrou-se mais adequado à mão de obra local disponível, pouco especializada⁷. No primeiro pavimento, a estrutura comparece com uma modulação básica que gira em torno de 3x6m (Fig. 3.41). Nos pavimentos seguintes, tem-se uma estrutura mista de concreto, alvenarias estruturais e lajes pré-moldadas. A partir do segundo pavimento, os pilares têm suas dimensões reduzidas em função da redução do carregamento, sendo eliminados por completo no terceiro piso. Neste nível, as alvenarias passam a constituir os elementos portantes da laje de cobertura.

Para geração da plataforma horizontal em que se assenta o edifício, foram efetuados cortes no terreno com retirada de substancial volume de terra.⁸ Os muros de contenções decorrentes do manejo do terreno foram revestidos com pedras locais,

⁷ Cf. VÃO LIVRE, Belo Horizonte, ano 2, no 18, p.49, dezembro 1990.

⁸ Cf. Anexo A.

assentadas com juntas secas, tornando estes elementos facilmente identificáveis visualmente.

Para as vedações, Éolo alterna entre as oito alas alvenarias de tijolos maciços e blocos de concreto. Quando utiliza o tijolo maciço, Éolo recua os elementos da estrutura, vigas e pilares, de modo que não interfiram na composição externa do revestimento. Ao mesmo tempo, projeta as lajes em pequeno balanço, suficiente para sustentar as vedações externas garantindo a integridade do volume revestido em tijolos e criando a separação vertical das unidades (Fig 3.42).

Nas demais alas, os blocos de concreto foram revestidos externamente com massa plástica e pintados na cor branca. Neste caso, não foi necessário recuar a estrutura dos planos de alvenaria uma vez que ambos ficam ocultos sob revestimento uniforme. Mais uma vez, os topos das lajes e vigas laterais demonstram a separação entre os pavimentos.

Intencionalmente, o arquiteto torna explícitos alguns elementos e soluções de ordem técnica. As gárgulas e condutores de água pluvial foram destacados do corpo do edifício, conferindo autonomia formal ao conjunto. A cada andar, um volume em concreto aparente prende-se ao vigamento externo conectando os trechos verticais dos condutores. Na base comparece um volume prismático de concreto armado preenchido com brita, que cumpre a função de recolher os fluidos da cobertura e conduzi-los à rede de drenagem urbana (Fig 3.43). Modo análogo, no projeto original os tubos de respiro das instalações sanitárias dos apartamentos sobem aparentes entre os andares até o nível da cobertura.

O trabalho plástico e expressivo sobre elementos que cumprem funções puramente técnicas tem origem na arquitetura moderna. Soluções similares podem ser verificadas nos trabalhos de Le Corbusier, como no projeto para a Capela de Ronchamp (1951), e em várias residências do arquiteto paulista Villanova Artigas, em quem Éolo parece se inspirar ao compor as gárgulas, não apenas do Hotel, mas de outros projetos.

3.4 As demandas de uso

Paralelamente à necessidade de criação de uma plataforma horizontal para o assentamento do edifício, Éolo manipula o terreno em desníveis sucessivos a fim de caracterizar melhor as distintas áreas do hotel. Deste modo, uma seção vertical ao longo do eixo longitudinal do terreno revela que cada mudança de nível também corresponde a

uma mudança de uso do espaço. A opção por implantar o primeiro pavimento em cota altimétrica superior ao nível de acesso não apenas assentou melhor o volume no terreno, mas permitiu ainda a disposição de um estacionamento em subsolo parcial.

A entrada principal do edifício corresponde ao volume de uma das alas que, agregado de um duplo pórtico de arcos de tijolos maciços, destaca-se do restante da composição, demarcando afirmativamente o acesso principal. No projeto original, esse volume definia um local de pé-direito duplo, criando uma área de embarque e desembarque protegida.

O acesso de hóspedes se dá por uma escadaria que conduz ao primeiro pavimento, em um trajeto predominantemente linear. Os pilares situados sobre o eixo principal exigem do usuário que acesse o Hotel pequenas correções em seu trajeto, tornando visualmente perceptíveis os espaços adjacentes, como o estar. A característica radial do esquema compositivo tende a transformar o pátio central em ponto focal deste percurso. No entanto, Éolo manipula os elementos arquitetônicos e suas propriedades materiais de modo a criar um ponto de inflexão neste trajeto e sugerir uma mudança de direção em favor da área de recepção. O posicionamento do volume da escada central no eixo do percurso de entrada gera um obstáculo físico e visual que confere certa proteção ao pátio central. Neste ponto, a circulação se ramifica e dentre os diversos trajetos possíveis, um mostra-se dominante. A um ângulo de 45° à direita, a circulação se estreita e uma sucessão de escadas conduz ao setor de serviços do hotel, resguardado por uma porta e pela própria diferença de nível. A escada que conduz ao restaurante torna-se pouco perceptível pela posição relativa que assume em relação ao usuário que penetra o edifício desde a rua. Um terceiro percurso desenvolve-se a um ângulo de 45° à esquerda do ponto de inflexão, conectando o eixo de entrada ao balcão de recepção. Percebe-se na ala administrativa uma duplicação da circulação horizontal que não apenas torna este percurso mais convidativo em relação aos demais, mas também cria um gradiente de luz em relação ao espaço central (Fig. 3.44).

A maneira sutil com que Éolo constrói essa sintaxe espacial demonstra sua familiaridade com o conceito de *Promenade Architecturale*⁹ proposto por Le Corbusier e magnificamente desenvolvido na Villa Savoye (1929).¹⁰ A construção do *passeio arquitetural* busca não apenas uma intensificação da experiência estética do espaço

⁹ “O conceito [Promenade Architecturale] se realiza através de um conjunto de propriedades materiais, trabalhando conscientemente com o objetivo de realizar a idéia de variação do percurso, obrigando a experiência do objeto arquitetônico em diferentes posições e pontos de vista e variando constantemente a relação entre o objeto e o fruidor”. (MACIEL, 2000: 39)

¹⁰ Cf. op. cit.

arquitetônico, mas também a materialização de códigos espaciais claros que concorrem para a melhor uso-fruição do “espaço concreto”, na terminologia de Norberg-Schulz (1980).

De fato, as ações humanas concretas não ocorrem em um espaço isotrópico homogêneo, mas em um espaço distinto por diferenciações qualitativas, como ‘acima’ e ‘abaixo’ (NORBERG-SCHULZ, 1980:11, tradução do autor).¹¹

As distinções formadas por binômios do tipo acima-abaixo, centro-periferia, esquerda-direita, etc, representariam as qualidades topológicas do espaço em oposição à sua descrição geométrica e cartesiana. A percepção de uma dimensão existencial do espaço permite reforçar as distinções entre sua representação e sua realização, ou entre projeto e construção, a enfatizar a necessidade da experiência concreta da arquitetura como subsídio fundamental não apenas em sua avaliação, mas também em sua concepção.

Para diferenciar os espaços periféricos em relação ao pátio central, Éolo cria pequenas variações de nível ao longo do pavimento. Eleva em meio nível a ala dos apartamentos, áreas de serviço, restaurante e sala de televisão, rebaixando em meio nível a sala de estar. Deste modo, caracteriza diversos graus de privacidade em relação ao espaço central, de caráter mais público.

Para os andares superiores, o projeto de Éolo contemplava um arranjo com quartos, servidos por núcleos sanitários de uso comum, e apartamentos, que dispunham de instalações sanitárias individuais. Nesta co-existência atípica, Éolo buscou dar ao hotel a flexibilidade necessária para absorver a imprevisível demanda por hospedagem.

Desse modo, o projeto original previa um conjunto de vinte e dois quartos e treze apartamentos no segundo pavimento. No terceiro pavimento estariam os outros trinta e seis quartos restantes. Como veremos adiante, as sucessivas reformas por que passou o edifício trataram de incorporar instalações individuais a todas as unidades operantes, tendo sido os núcleos sanitários de uso comum incorporados àquelas mais próximas.

As alas dispostas nos eixos norte-sul e leste-oeste abrigam, cada uma, quatro unidades de hospedagem. As outras quatro alas, dispostas em cruz nos eixos noroeste-sudeste e sudoeste-nordeste, compõem conjuntos de cinco unidades cada uma. Única exceção, na ala correspondente ao quadrante sudeste uma das unidades foi convertida em um núcleo de circulação vertical de serviço.

¹¹ “Concrete human actions in fact do not take place in a homogenous isotropic space, but in a space distinguished by qualitative differences, such as ‘up’ and ‘down’”.

A circulação horizontal central do pavimento resulta do espaço entre o limite das alas e o vazio central, inscrevendo um círculo a um quadrado. A sobreposição destas figuras geométricas elementares tem a propriedade de gerar uma variação constante na largura do corredor central, conferindo grande vitalidade às esquinas pela própria dilatação do espaço. Modo oposto, esta circulação se reduz a necessários um metro e trinta centímetros nos pontos intermediários. Esta dilatação-compressão do espaço corresponde à localização dos corredores secundários que dão acesso aos quartos. De maneira análoga, o arquiteto faz reduzir sucessivamente sua largura a cada inflexão do percurso, até justos um metro e quatro centímetros nos fins de linha.

Já vimos que Éolo se vale de esquemas compositivos recorrentes na obra de Louis Kahn, organizando o edifício a partir da sobreposição de eixos ortogonais e diagonais. No entanto, se em Kahn estes esquemas objetivam caracterizar melhor a distinção entre “áreas de serviço” e “áreas servidas”, como na Biblioteca e Refeitório da Academia Philip Exeter (1967-72) (Fig. 3.45), no Hotel Verdes Mares este fim não se verifica já que todas as alas comportam igualmente apartamentos (áreas servidas) e núcleos de banheiros (áreas de serviço) (Fig. 3.46). Não obstante, Éolo não hesita em transformar um dos sub-módulos da composição em copa e circulação de serviço¹² sem que isso se traduza em transformação ou correção do volume, revelando uma condição menos rigorosa com a integridade do partido inicial em relação a Kahn.¹³

Nos pavimentos superiores, a simetria multi-axial do esquema compositivo torna difícil a orientação e deslocamentos no andar. Exige-se do usuário que construa um sistema de orientação espacial de base referencial a partir de elementos singulares que sejam facilmente reconhecíveis. A escada central adquire, assim, importância fundamental, dada sua posição assimétrica em relação à organização centrípeta do hotel. Início de todos os percursos no pavimento, seu volume constitui o ponto de referência fundamental nestes pavimentos. Na realidade, este problema havia sido previsto no projeto original: cada ala recebeu pintura com quatro cores fortes e diferentes para facilitar a orientação dos hóspedes; a saber, vermelho, azul, laranja e verde. Como veremos mais adiante, reformas posteriores substituíram a diferenciação das alas pelo tratamento uniforme de suas superfície.

¹² Ver localização da copa e circulação de serviço nas figuras 3.6, 3.7 e 3.8.

¹³ De fato, esta integridade da composição, ou “pré-forma” como denominava, era muito cara para Kahn.

3.5 O tratamento plástico dos volumes e superfícies

No projeto original, Éolo buscou explorar as qualidades materiais e plásticas dos elementos de estrutura e vedação, em seu aspecto natural. Para as vedações, elegeu o tijolo maciço com acabamento envernizado e blocos de concreto pintados de branco. Apenas as áreas molhadas foram revestidas com peças de azulejo branco esmaltado, cujo motivo decorativo remete ao esquema compositivo do hotel.¹⁴

No exterior do edifício, o arquiteto manteve-se fiel ao tijolo e ao concreto aparentes. Como já mencionamos, nas faces externas os blocos de concreto foram emassados e pintados na cor branca. Alternando as vedações das alas ora em tijolos maciços, ora em blocos de concreto, Éolo materializa no volume externo a solução compositiva da planta.

As quatro alas de tijolos maciços tocam o solo verticalmente, conferindo aspecto austero e maciço ao edifício. Modo oposto, as alas em blocos de concreto possuem aspecto mais leve devido à pintura branca e aos balanços progressivos das unidades, a criar uma relação dinâmica entre cheios e vazados e projetar sombras sobre os volumes inferiores.

Os elementos em concreto armado que compõem o vazio central foram deixados aparentes, assumindo-se as imperfeições decorrentes dos procedimentos artesanais de execução. Para esses elementos, Éolo cria uma sintaxe visual que distingue os componentes construtivos entre si. Tal sintaxe pode ser identificada nos frisos que separam as vigas do anel central dos guarda-corpos e pelo intervalo criado no encontro destes com os oito pilares maciços (Fig. 3.47). Elemento autônomo dentro vazio central, Éolo trata o volume da escada de maneira escultórica, optando pela manutenção do concreto aparente e trabalhando a alvenaria perimetral, que faz a função de guarda-corpo, à semelhança de uma fita que se desenvolve junto com os degraus (Fig. 3.48).

A opção de Éolo pela manutenção dos elementos de estrutura e vedação sem acabamentos mais uma vez encontra inspiração na obra de Louis Kahn. Em seus projetos, Kahn valia-se de materiais aparentes, principalmente tijolo e concreto, para afirmar um compromisso ético-estético com o que constituiria a “verdade” construtiva¹⁵ de

¹⁴ O desenho dos azulejos é de autoria de Jô Vasconcellos.

¹⁵ Possivelmente, Kahn estaria reeditando através da forma arquitetônica o ideal grego de equivalência entre beleza, verdade e justiça: o que, por si só, é belo, também é justo e verdadeiro. Cf. PLATÃO. Fedro.

um objeto arquitetônico. Neste sentido, os edifícios de Kahn são extremamente didáticos por revelarem, de forma sincera, o modo como foram construídos.

No Hotel Verdes Mares Éolo recorre a esta estratégia, mas novamente, sem o mesmo rigor conceitual demonstrado por Kahn, desta vez em favor das qualidades estéticas e materiais que estes elementos em seu aspecto natural oferecem. Como se pode apreender da análise dos projetos de execução¹⁶ grande parte da estrutura em concreto está oculta ou dissimulada sob revestimento de tijolos maciços, a ampliar a dimensão de pilares e gerar arcadas que não possuem função estrutural, senão estética, uma vez que estão encimados por vigas de concreto armado convencionais (Fig. 3.49). Éolo antecipa, assim, uma atitude que caracterizaria sua produção na década seguinte: a apropriação de elementos provenientes de outras arquiteturas, adaptando-os aos seus edifícios e assumindo o ônus das contradições decorrentes desta operação.

Nos quartos, o volume do armário projeta-se externamente definindo aberturas nos sentidos vertical, do piso à laje, e horizontal, junto a esta. Nos apartamentos, este volume corresponde às instalações sanitárias individuais. Tal recurso faz com que vedações laterais e lajes funcionem como atenuadores solares, difundindo a luz refletida por suas superfícies (Fig. 3.50). Externamente, o resultado é a percepção clara de cada uma das unidades individuais que compõe o edifício, aproximando-se das estratégias modulares e aditivas propostas pelos metabolistas japoneses.¹⁷

Éolo já havia empregado essa mesma solução no projeto para o Condomínio Sion (1972-3), no qual projeta para fora da fachada volumes que correspondem a equipamentos e serviços. Nesse edifício, a exemplo do Hotel Verdes Mares, Éolo também elege para as vedações materiais que dispensam revestimentos ou acabamentos de sua superfície, como o concreto aparente e o bloco cerâmico.

No nível da cobertura, o cruzamento de passagens técnicas define os quadrantes iluminados do pátio interno e desenha uma cruz que, banhada por uma luz filtrada lateralmente, adquire grande efeito plástico (Fig. 3.51). Essa mesma solução já havia sido utilizada por Louis Kahn para a cobertura dos pátios internos do Yale Center for British Art (1969-77), em New Haven e da Biblioteca (Fig. 3.52) e Refeitório da Academia Philip Exeter (1967-72), em New Hampshire (Fig. 3.53). Nesse projeto, Kahn utiliza-se dos planos verticais que limitam o átrio para ajudar a difundir a luz e criar um ambiente de iluminação abundante e homogênea. Modo inverso, no Hotel Verdes Mares as circulações centrais dos pavimentos fazem com que os elementos que tangenciam o

¹⁶ Cf. Anexo A.

¹⁷ Cf. nota de página 6 do capítulo 2.

vazio central sejam mais iluminados que os limites externos deste, criando uma sucessão vertical de claros e escuros mais próxima de uma estética Barroca.¹⁸

No primeiro piso, as caixas de passagem da rede esgoto ficam encimadas por tampas circulares de ferro fundido que, juntamente com o piso de quartzito, remetem a uma cena urbana típica das cidades históricas do ciclo do ouro nas Minas Gerais.

O tratamento volumétrico dado aos reservatórios de água superiores revela uma matriz operativa de ordem escultórica nos procedimentos de síntese formal de Éolo Maia. Estes volumes esculturais são gerados pelo prolongamento dos quatro pares de pilares centrais além da laje de cobertura entre os quais conectam-se dois volumes prismáticos de grande expressão plástica (Fig. 3.54). Por distar dos limites do edifício, o conjunto dos reservatórios só se torna efetivamente visível em cotas altimétricas superiores ao nível do segundo pavimento do Hotel, constituindo elemento inusitado dentro do contexto imediato. Certo é que apenas premissas de ordem técnica e pragmática não são capazes de explicar o caráter atípico desta solução, reveladora das preocupações de ordem plástica do arquiteto.

3.6 Diagnóstico da situação atual

Construído pela siderúrgica Açominas, o Hotel Verdes Mares foi vendido a particulares em abril de 1991, passando às mãos do atual proprietário em março de 1999. Ao longo deste período, o edifício passou reformas, adaptações e acréscimos sem o conhecimento do autor que terminaram por descaracterizá-lo substancialmente (Fig. 3.55).

O terraço sobre a garagem, prolongamento natural do restaurante, foi coberto por uma estrutura cujas formas e materiais soam estranhos à composição planejada pelo arquiteto (Fig 3.56). O pé-direito duplo sob o acesso principal foi edificado em seu nível mais alto para constituição de uma sala para eventos (Fig. 3.57). Aproveitando a proximidade com o restaurante, edificou-se uma edícula para fazer o acesso coberto ao novo ambiente (Fig 3.58). O volume resultante conflita com a composição rigorosa de Éolo em sua disposição, proporções e aberturas, sendo de pouco auxílio o fato de suas vedações manterem a continuidade do tijolo aparente (Cf. Anexo A).

¹⁸ Não há dúvidas de que a experiência barroca de Ouro Preto, cidade natal do Éolo Maia foi, em grande parte, responsável por sua educação arquitetônica e artística. No entanto, ainda estão para serem devidamente pesquisadas as aproximações da obra do arquiteto com o Barroco mineiro.

Outra modificação significativa foi a substituição da pintura branca das alas diagonais por outra de cor ocre, reduzindo significativamente o contraste com as alas de tijolos maciços que a solução original apresentava.

No espaço interno do restaurante foi retirado o revestimento de tijolos maciços que ocultavam os dois eixos estruturais centrais. Desfez-se, assim, os duplos arcos paralelos que compareciam entre as fileiras de mesas (Fig 3.59).

As alas de hospedagem sofreram modificações mais significativas. Os núcleos sanitários de uso comum foram anexados às unidades adjacentes, transformando-os em suítes. Nos quartos que não faziam limites com os antigos núcleos de sanitários, foram adicionadas instalações individuais ocupando o volume do armário projetado na fachada, aproximando-os da solução original de Éolo para os apartamentos. Ainda foram feitas algumas conexões entre apartamentos de modo a criar unidades conjugadas. No terceiro pavimento, uma única ala ainda se mantém original, funcionando como depósito de móveis e materiais (Fig. 3.60).

A premissa inicial da flexibilidade de uso do hotel levou Éolo a propor diferentes arranjos para as diversas alas. No entanto, as diversas soluções apresentadas pelo arquiteto constituem apenas variantes de uma mesma idéia. Deste modo, o simples fato de quartos e apartamentos possuírem espaços similares permitiu que o edifício absorvesse as modificações nas unidades sem grandes esforços ou comprometimento da volumetria externa.

As demais intervenções no interior do edifício alteraram não apenas a aparência, mas a integridade da proposta de Éolo de maneira significativa. As imperfeições do concreto aparente dos elementos do vazio central foram “corrigidas” com a aplicação de massa plástica. Assim, também foi eliminado o friso detalhado pelo arquiteto que cumpria a função de criar a distinção entre os elementos do anel central. Da mesma maneira procedeu-se com as alvenarias em blocos de concreto e lajes pré-moldadas, que foram lixadas, emassadas e pintadas a fim de tornar as superfícies lisas e homogêneas.

O mesmo procedimento foi aplicado nos quartos, inclusive nas alvenarias de tijolos maciços, eliminando a continuidade dos materiais entre interior e exterior. Em várias unidades, o detalhe original do rodapé em meio tijolo maciço foi substituído por peças de madeira. No terceiro pavimento, o piso original dos corredores em paviflex amarelo deu lugar ao quartzito cortado em formas irregulares. Em algumas unidades, o piso em tacos de madeira também foi substituído pela mesma pedra.

Desprovidos de sua aparência natural, alvenarias, pilares, vigas, guarda-corpos, escada, receberam pintura em tons de amarelo e verde claros. No vazio central, estas

intervenções retiram grande parte do efeito cênico deste espaço. Elaborado com pouco critério, o novo acabamento das superfícies resultou em planos homogêneos e de pouca profundidade e contraste, comprometendo enormemente a integridade da proposta inicial de Éolo.

3.7 Considerações finais

No Hotel Verdes Mares, premissas de ordem funcional, técnica e compositiva concorreram conjuntamente para a complexidade da solução final. Partindo de arranjos espaciais e planimétricos propostos pelo Louis Kahn, Éolo incorpora ao projeto as demandas técnicas e de uso impostas pela situação projetual em questão. A fim de realizar suas intenções plásticas, trabalha com liberdade sobre alguns dos conceitos fundamentais do arquiteto americano. Neste processo, Éolo chega a reproduzir, deliberadamente, algumas formas e elementos recorrentes nos projetos de Khan. Por outro lado, a maneira sutil como define códigos de comportamento e orientação espacial revela uma abordagem da arquitetura que supera as meras aparências.

Ainda que dissimule materiais e procedimentos construtivos em favor do resultado plástico final, Éolo revela um profundo conhecimento da técnica e da construção, a ser comprovado pelos detalhes construtivos e projetos de execução. Se o faz, é em favor da coerência de suas intenções projetuais.

As interpretações livres realizadas sobre a obra de Kahn não constituem, ao meu entender, desconhecimento ou falta de rigor conceitual por parte do arquiteto. São, melhor dizendo, um prenúncio da atitude pós-moderna da década seguinte, momento em que estas apropriações se tornariam uma prática recorrente na obra do arquiteto.

4. O CONDOMÍNIO BARCA DO SOL

O CONDOMÍNIO BARCA DO SOL (1976-77)

Rua Rádio, 146, São Lucas.
Belo Horizonte, MG.

Arquitetos: Êolo Maia e Márcio Lima.

Projeto: 1976-77.

Construção: 1977-78.

Construtora: Soetec.

Área: 1.100 m².

Engenheiro Responsável: Luiz Antônio P. de Souza.

Desenhos: Sérgio Romano e Eliane Pimenta.



Figura 4.1 – Condomínio Barca do Sol: detalhe dos dutos de exaustão das lareiras.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.2 – Implantação.
Fonte: Elaborado a partir da documentação levantada e de imagem aérea orto-retificada. Disponível em <http://www.belo Horizonte.com.br>. Acesso em: 11 ago./2004.



Figura 4.3 – Vista da Rua Rádio.
Fonte: foto do autor, 2004



Figura 4.4 – Vista da Rua Rádio.
Fonte: foto do autor, 2004



Figura 4.5 – Vista da entrada.
Fonte: foto do autor, 2004



Figura 4.6 – Vista do subsolo.
Fonte: foto do autor, 2004

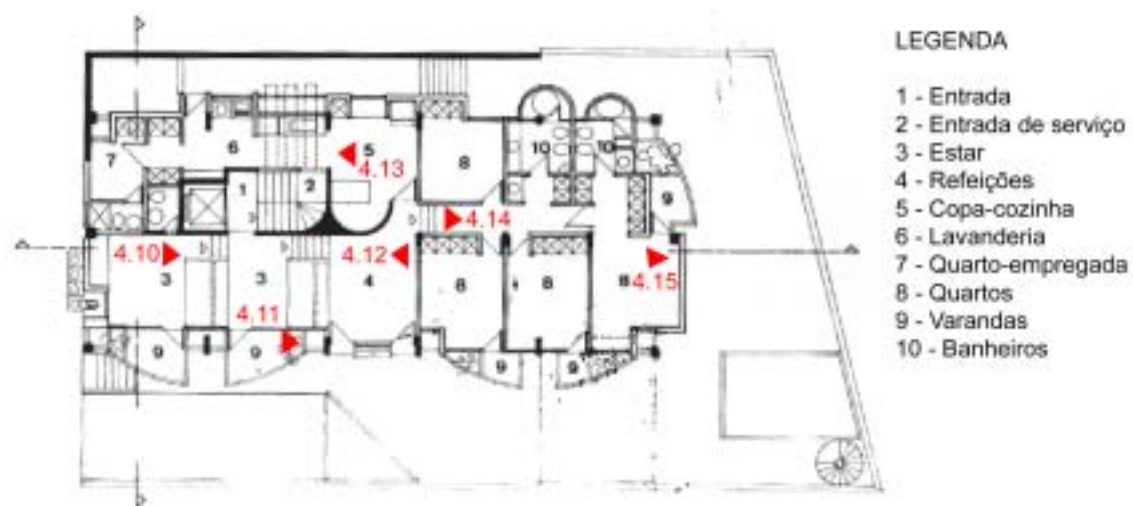


Figura 4.7 – Planta andar tipo.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 18, 15 dez. 1980.

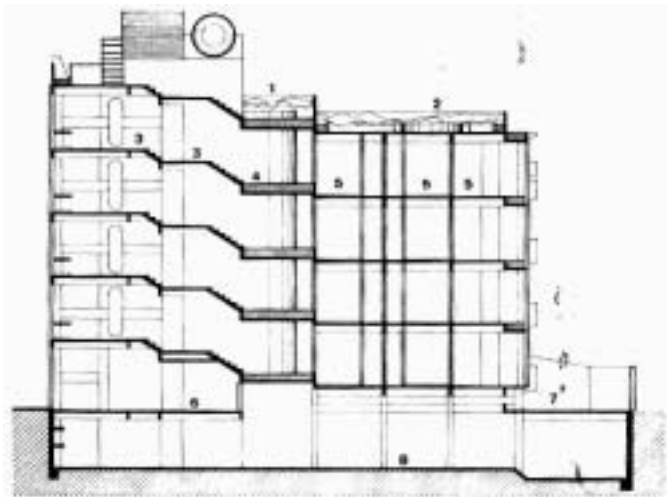


Figura 4.8 – Corte longitudinal.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 18, 15 dez. 1980.

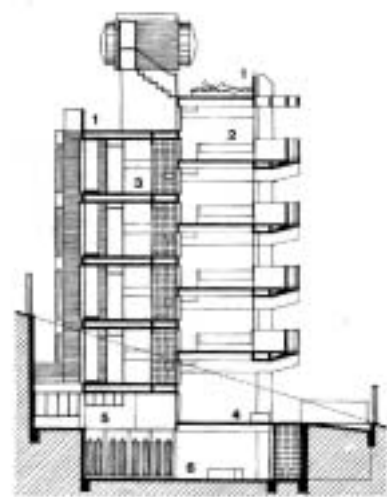


Figura 4.9 – Corte transversal.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 18, 15 dez. 1980.

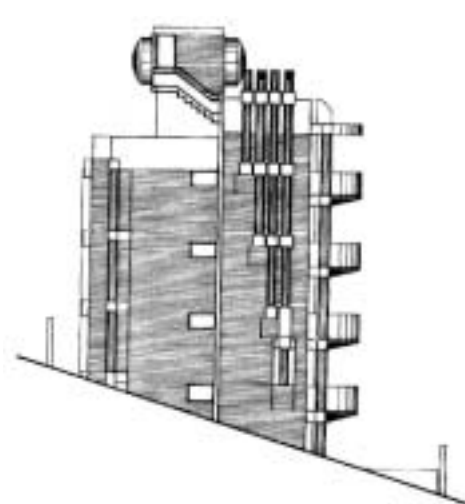


Figura 4.10 – Fachada nordeste.
Fonte: VAO LIVRE. Ano II, n. 18, 15 dez. 1980.



Figura 4.11 – Vista do estar.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.12 – Vista da varanda social.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.13 – Vista do estar.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.14 – Vista da cozinha.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.15 – Vista do corredor dos quartos.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.16 – Vista da suíte.
Fonte: foto do autor, 2004.

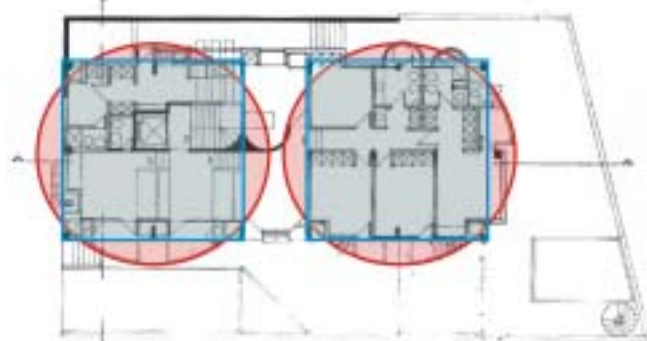
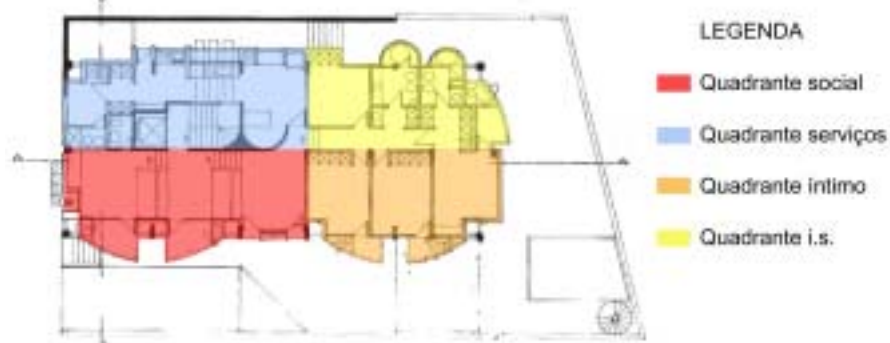
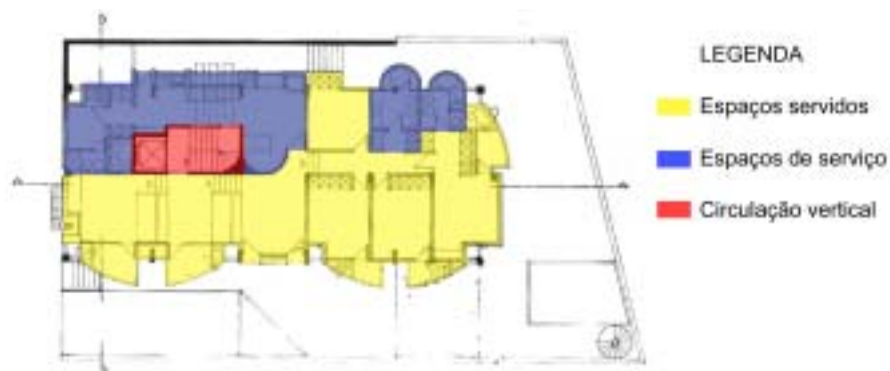


Figura 4.17 - Esquema compositivo geométrico.
Fonte: Editado a partir do original de VAO LIVRE. Ano II, n. 18, 15 dez. 1980.



- LEGENDA
- Quadrante social
 - Quadrante serviços
 - Quadrante íntimo
 - Quadrante i.s.

Figura 4.18 - Quadripartição funcional.
Fonte: Editado a partir de original em VAO LIVRE. Ano II, n. 18, 15 dez. 1980.



- LEGENDA
- Espaços servidos
 - Espaços de serviço
 - Circulação vertical

Figura 4.19 - Distinção entre áreas de serviço e áreas servidas.
Fonte: Editado a partir de original em VAO LIVRE. Ano II, n. 18, 15 dez. 1980.

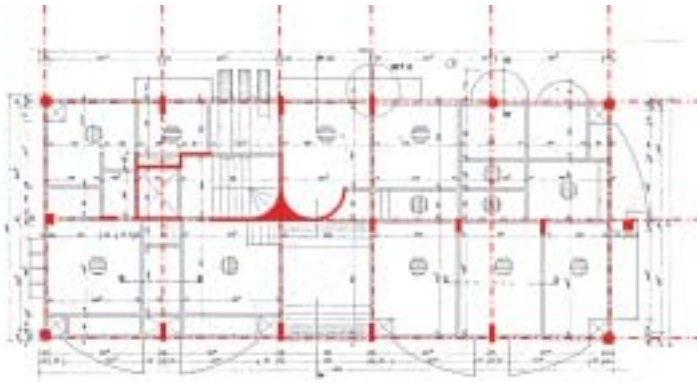


Figura 4.20 - Esquema estrutural do pavimento.
Fonte: Elaborado a partir da documentação levantada.



Figura 4.21 - Detalhe pilares externos.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.22 - Vista do espaço de acolhimento.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.23 - Vista desde a entrada da unidade.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.24 - Móvel de alvenaria.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.25 - Varandas áreas íntimas.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.26 - Lareiras projetadas da fachada oeste.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.27 – Continuidade dos pilares externos.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.28 – Pérgola das varandas superiores.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.29 – Volume reservatório superior.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.30 – Piso das áreas social e de serviços.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.31 – Porta dos banheiros das unidades.
Fonte: foto do autor, 2004.

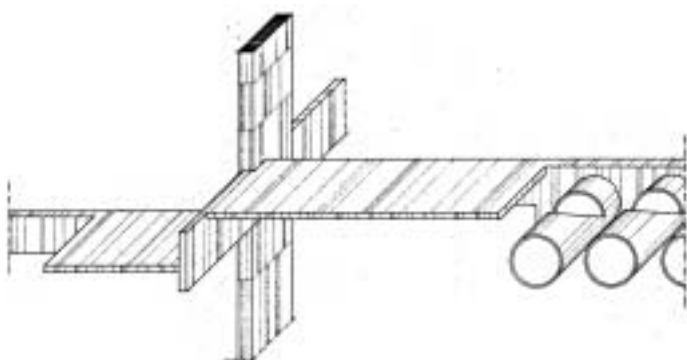


Figura 4.32 - Detalhe dos dutos de ventilação cozinha e caixa de escada.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.33 – Detalhe dos dutos de ventilação do Condomínio Tinguá
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 4.34 - Janela aberta pelos moradores.
Fonte: foto do autor, 2004.

4.1 Visão Geral

Projetado em parceria com Márcio Lima, o Condomínio Barca do Sol é resultado da continuidade das pesquisas que Éolo vinha desenvolvendo em habitação coletiva desde o Condomínio Tinguá (1968-70). O edifício é resultado da reunião de um grupo de particulares que buscavam a individualização de suas habitações. Segundo o arquiteto, a eliminação dos intermediários da construção permitiu “participação efetiva e afetiva” dos moradores tanto no projeto quanto na construção.¹ Éolo reforça o caráter individual do edifício apenas permitido pela eliminação da especulação imobiliária que, na visão do arquiteto, seria a maior responsável pela massificação das soluções habitacionais.

O Condomínio Barca do Sol localiza-se em Belo Horizonte em um bairro predominantemente residencial e de topografia bastante acidentada. O edifício compõe-se de quatro unidades habitacionais que se desenvolvem em diversos níveis em conformidade com as características topográficas do terreno. Segundo Éolo,² o projeto se pautou por quatro premissas que permitiram um custo por metro quadrado inferior às soluções tradicionais, a saber:

1. A racionalização construtiva;
2. O aproveitamento da mão-obra local pouco especializada;
3. A escolha de materiais da região que dispensem o uso de revestimento;
4. A flexibilidade no arranjo das áreas internas com independência dos núcleos hidráulicos.

Caberá aqui, confrontar estas premissas com a solução final edificada, avaliando de que maneira condicionaram a resposta formal.

Neste projeto Éolo persiste nas referências a Louis Kahn, manifestas através do emprego de elementos e procedimentos arquitetônicos utilizados pelo arquiteto norte-americano. O emprego do concreto aparente e do tijolo cerâmico sem revestimentos também contribui para aproximar o Barca do Sol da linguagem formal de Kahn. No entanto, de maneira original, Éolo vale-se do uso de cores fortes para destacar alguns elementos construtivos.

Realizado no final da década de 70, este projeto é um dos últimos realizados por Éolo a demonstrar sua adesão aos princípios do modernismo tardio. Já no início da década seguinte, Éolo assumiria a postura crítica pós-moderna juntamente com Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá no grupo que ficou conhecido como “Três Arquitetos”.

¹ Cf. VAO LIVRE, ano II, n. 18, dez/1980 e MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ (1982?).

² Cf. *Op. Cit.*

4.2 Assentamento e organização espacial

O edifício Barca do Sol está implantado em um terreno que apresenta forte declividade no sentido de seu menor comprimento, acompanhando a declividade da via para a qual tem frente. Já em sua maior dimensão, verifica-se um desnível menor. Como estratégia de implantação, Éolo parte do reconhecimento da topografia para gerar desníveis nos pavimentos e assentar melhor o volume no terreno (Ver figs. 4.7 e 4.8). Desta estratégia resulta um nível de acolhimento entre o subsolo e o estar do primeiro apartamento.

O esquema compositivo da unidade-tipo parte de uma matriz geométrica plana que consiste na justaposição e sobreposição de figuras geométricas elementares, como o círculo e o quadrado. A lógica operativa que se apreende das análises dos projetos de execução sugere que os quadrados respondem por encerrar os espaços internos a partir dos quais se projetam varandas em arco circular revelando o segundo elemento da matriz inicial (Fig. 4.17). A rigidez desse partido inicial é quebrada através de operações de adição e subtração de volumes, que também respondem às necessidades impostas pelo programa funcional.

Sobrepondo-se a este esquema planimétrico, comparecem os desníveis internos aos pavimentos que definem quatro quadrantes distintos a partir do centro geométrico do andar. Destacam-se, nesse esquema, um primeiro quadrante ocupado pela sala de estar, que se desenvolve em desníveis sucessivos no sentido de seu maior comprimento; um segundo quadrante nivelado com o piso mais baixo do estar e que concentra as áreas e equipamentos de serviço, incluída a circulação vertical; e por fim, um terceiro e quarto quadrantes organizados em nível único, que juntos definem uma área íntima mas se distinguem pela concentração dos núcleos hidráulicos na fachada meridional (Fig. 4.18).

A distinção que Éolo realiza entre áreas de serviço e áreas servidas objetiva claramente privilegiar os espaços de maior permanência com a orientação e a vista mais favoráveis. Por isso concentra na fachada sul, todos os equipamentos de serviço e, na fachada norte, as áreas sociais e os quartos. Segundo o mesmo raciocínio, por constituírem interfaces de insolação menos favorável, as fachadas leste e oeste apresentam maior proporção de massas opacas (Fig. 4.19).

4.3 Os sistemas construtivos

Na construção do Barca do Sol empregou-se o sistema convencional de pilar, viga e laje em concreto armado moldado no local. O esquema estrutural do edifício é baseado em uma ordenação regular dos pilares no pavimento, facilmente identificável pela independência desses elementos em relação aos planos de fechamento, a resultar em uma solução final bastante simples e eficiente, como demonstra o desenho das formas do andar tipo (Fig. 4.20).

No sentido longitudinal comparecem três linhas de estrutura que passam pelos planos das fachadas mais extensas e pelo ponto médio entre eles. No outro sentido, estão dispostos seis eixos estruturais com espaçamentos regulares entre si, à exceção do vão central que serve como módulo de ajuste do pavimento. Em ambos os sentidos a distância entre eixos estruturais é de aproximadamente 3,9m, a exigir pouco do material e da técnica construtiva.

Nota-se um deslocamento dos pilares sobre os eixos longitudinais externos em relação aos pilares sobre o eixo central. Esse deslocamento permite conciliar a manutenção da ordem regular visível da estrutura nas fachadas com a melhor distribuição das cargas no pavimento, a coincidir com os carregamentos concentrados pelas alvenarias que delimitam ambientes distintos.

Os pilares situados nas extremidades do edifício conectam-se ao pavimento apenas pela continuidade das vigas de borda. Enfatizando seu caráter excepcional, Éolo lhes confere a seção circular diferenciando-os dos demais pilares do pavimento (Fig. 4.21). Estes possuem seção retangular com a maior dimensão no sentido transversal do edifício, combatendo a menor inércia do volume edificado nesta direção. Também o volume da escada e elevador é tratado estruturalmente como mais um elemento portante, a implementar a rigidez do edifício principalmente quanto à solicitação das cargas horizontais proveniente dos ventos.

No entanto, visitas ao local permitiram identificar divergências entre o lançamento estrutural preliminar proposto pelo arquiteto e o objeto efetivamente construído. Verificou-se que o eixo estrutural anteriormente localizado entre as varandas da área de quartos foi duplicado e deslocado de maneira a coincidir com os planos de alvenaria internos. Com esta solução eliminou-se a interferência de vigas e pilares em posição indesejável (Cf. anexo B). Externamente, essa solução determina uma assimetria quase imperceptível do conjunto de varandas em relação à estrutura portante do edifício.

4.4 As demandas de uso

O acesso ao edifício é feito através de uma área de acolhimento situada em cota altimétrica ligeiramente inferior ao nível da rua e paralela à entrada de veículos (Fig. 4.22). Deste espaço se acede um núcleo de circulação vertical único e bastante compacto, resultado da solução que sobrepõe aos patamares da escada os acessos aos apartamentos e ao elevador.

O acesso social às unidades é feito através do maior patamar, sobre o qual se localiza o elevador e que se conecta com nível intermediário do estar. Ao entrar no espaço, o usuário é naturalmente direcionado para a vista mais significativa, em que contribuem na sua fruição os grandes panos de vidro da fachada setentrional (Fig. 4.23). Um segundo acesso é possível a partir do patamar intermediário da escada central, situado no nível do quadrante de serviços e cerca de meio pavimento abaixo da entrada social. A iluminação natural da escada é garantida pelos vitrais que compõem as portas sociais e de serviços.

Convertido em nível de acesso, o patamar intermediário da sala de estar também realiza a transição entre o patamar superior, reservado à lareira, e o patamar inferior que, pela proximidade com a cozinha, configura uma sala de jantar. É possível perceber que a diferença de nível entre estes patamares não foi tratada de maneira idêntica pelo arquiteto. O desnível entre os patamares superiores é menor em relação ao mais baixo, reforçando sua complementaridade como espaço social ao passo em que o jantar fica mais resguardado.

A ausência de fechamentos verticais garante a continuidade visual entre estes espaços. Apenas para reforçar a distinção entre os ambientes, Éolo dispõe um móvel de alvenaria no limite de cada desnível funcionando também como guarda-corpo (Fig. 4.24).

Ocupando lado oposto à área social e separado pelo volume da circulação central, o quadrante de serviços integra copa, cozinha e área de serviços em espaços contíguos além de um depósito com banheiro. Na interface com a área de quartos, comparece um plano curvo que atua como anteparo em relação ao corredor central. Este plano cria um estrangulamento da passagem para cozinha e define um patamar junto ao corredor que conduz aos quartos, a sugerir uma inflexão no percurso e no uso do espaço.

Desde já é possível perceber uma relação clara entre os usos e desníveis no pavimento. A cada mudança de nível corresponde também uma modificação no uso e no grau de privacidade do espaço. Desta estratégia resulta a disposição dos quartos no trecho mais baixo do pavimento, enfatizando seu caráter mais reservado. Para reforçar

este caráter, Éolo também desloca o corredor central em relação à área social ampliando ainda a profundidade dos quartos ao longo da fachada norte. Na face leste, comparece ainda uma varanda que complementa o espaço da suíte.

As varandas que comparecem na fachada norte privilegiam uma bela vista da cidade, complementam os espaços internos que lhes são adjacentes e atuam como atenuadores solares horizontais quando sobrepostas entre andares (Fig. 4.25).

A cobertura, tratada como um terraço-jardim à maneira de Corbusier, desenvolve-se acompanhando os desníveis do pavimento tipo e configura um espaço de uso comum aos moradores do edifício.

4.5 O tratamento plástico dos volumes e superfícies

No condomínio Barca do Sol Éolo Maia mantém as referências a Louis Kahn, principalmente no que se refere à manipulação das qualidades plásticas dos materiais. Assim como no Hotel Verdes Mares, Éolo elege a estrutura de concreto, o tijolo cerâmico maciço e o bloco de concreto vazado em seu aspecto natural, para compor o edifício interna e externamente. No entanto, em relação ao Hotel, o arquiteto opta por manter a distinção clara entre elementos portantes e elementos de vedação.

Na composição volumétrica, o arquiteto privilegia claramente a face setentrional do edifício em relação às demais. Nesta fachada sobressaem os elementos da estrutura, os grandes panos de vidro e o conjunto de varandas que se projeta em direção à vista. Nas demais fachadas, prevalecem as aberturas de menor dimensão e as vedações externas em tijolo maciço que ocultam grande parte da estrutura.

Na fachada sul, Éolo dispõe dois volumes proeminentes correspondentes aos banheiros dos quartos e da suíte. Estes volumes se destacam da regularidade daquela fachada por sua forma cilíndrica e pelo tratamento com cores fortes que se estende em plano regular até a conexão com o bloco de serviço. Como foi observado no capítulo 2, a estratégia de destacar volumes e formas inusitadas de um perímetro regular já era utilizada pelo arquiteto nos projetos de suas primeiras residências.

Na fachada oeste, prevalecem os planos de vedação opacos. Para quebrar a regularidade desses planos, Éolo projeta as lareiras dos pavimentos para o exterior do edifício, tirando partido desses elementos na composição plástica do edifício. A cada andar, o arquiteto as desloca horizontalmente permitindo que o condutor de fumaça ascenda verticalmente até a cobertura. Também os condutores foram tratados como

elementos independentes no que contribui sua seção cilíndrica e seu acabamento superficial num tom amarelo forte. Apenas no primeiro andar a lareira fica interiorizada no pavimento em virtude da cota altimétrica do passeio naquele ponto. Éolo busca a distingui-la através da utilização de blocos refratários que diferem da tonalidade dos blocos de vedação (Fig. 4.26).

Nas quatro extremidades do edifício, Éolo recua o pavimento reforçando a continuidade dos pilares até a cobertura. No ponto onde as vigas se conectam aos pilares em cada pavimento, o arquiteto dispôs blocos de concreto que se assemelham a juntas ou articulações. Pintadas na cor amarelo, estas juntas conferem um ritmo vertical à estrutura e suavizam visualmente a esbeltez dos pilares circulares (Fig. 4.27).

Éolo sempre dedicou especial atenção à composição volumétrica e, no caso dos edifícios verticais, no arremate superior ou “coroamento” do edifício, como gostava de chamar esta solução. No caso do Barca do Sol, o arremate fica à cargo de uma cinta de concreto que contorna todo o perímetro superior do edifício e do conjunto de pérgolas de concreto superposto às varandas (Fig. 4.28). Por fim, no nível da cobertura o arquiteto se vale da continuidade do volume da escada central na cobertura como suporte do reservatório de água superior, tratado escultoricamente como um prisma cilíndrico puro em uma estratégia similar à utilizada no Hotel Verdes Mares (Fig. 4.29).

De fato, Éolo sempre se preocupou em destacar seus edifícios verticais na paisagem, através do uso de cores e materiais diversos, assim como do cuidado com o arremate superior do edifício. O arquiteto busca a mesma estratégia das igrejas das cidades históricas mineiras, cujas torres se sobressaem em meio ao casario mesmo se observadas a grandes distâncias. Pode-se observar que tal preocupação manteve-se presente em seus projetos mais recentes, como o Centro Empresarial Raja Gabaglia (1989-93), o condomínio Oficenter (1989), e o edifício Le Corbusier (1991-98) (Cf. figuras 2.40, 2.42 e 2.44).

A opção pela utilização dos materiais construtivos sem revestimentos permite a continuidade visual entre exterior e interior do edifício a partir de sua epiderme. Internamente, somam-se ao concreto e ao tijolo maciço, os blocos de concreto que, pintados de branco, compõem a área dos quartos. Esta solução revela-se bastante similar à adotada por Éolo no Hotel Verdes Mares.

A seleção do piso a ser utilizado também é indicativa de como o arquiteto utiliza os materiais para definir as características de uso dos ambientes. Nos quadrantes social e de serviços, Éolo utiliza uma composição com tijolos cerâmicos requemados que remete a uma cena urbana (Fig. 4.30). Já na área dos quartos, o arquiteto emprega o

tabuado corrido, tornando clara a distinção desta área em relação aos demais quadrantes.

Para os banheiros, Éolo previu uma porta em formato pouco usual, resultado da concordância de um semi-círculo em suas extremidades. Desta solução resulta não apenas a distinção visual destes espaços em relação aos espaços de permanência, mas permite a criação de uma verga inferior que cumpre a função de garantir a estanqueidade das áreas molhadas, dispensando os usuais rebaixos no nível dos pisos acabados (Fig. 4.31).

4.6 Diagnóstico da situação atual

Em visita ao edifício, foi observado que algumas soluções inicialmente previstas no projeto de Éolo não foram executadas. A começar pelo fechamento de vidro do hall de acolhimento que interiorizava este espaço em relação ao acesso do edifício (Cf. anexo B). A seguir pelo lavabo previsto no patamar mais alto do estar que, invariavelmente, deu lugar a depósitos ou adegas em todas as unidades. Na cobertura, as jardineiras foram retiradas temporariamente para se refazer a impermeabilização daquele piso. Por fim, os tubos de ventilação da cozinha e da caixa de escada que se projetavam para fora da fachada sul também foram eliminados na construção do edifício (Fig. 4.32). No entanto, solução similar à essa pode ser observada no Condomínio Tinguá (Fig. 4.33).

Segundo o relato da proprietária do apartamento 201, desde sua construção a única manutenção sofrida pelo edifício foi a limpeza de suas partes externas em concreto aparente e a impermeabilização das jardineiras das varandas dos apartamentos.

No entanto, o edifício passou por alterações posteriores em suas unidades que ficaram a cargo de seus proprietários. Essas modificações, em sua maioria, ficaram restritas a substituições dos acabamentos internos, comprometendo pouco o espaço projetado pelo arquiteto. As mais significativas dizem respeito à incorporação da varanda leste ao banheiro da suíte dos apartamentos 101 e 401, com a inclusão de uma banheira de hidromassagem. Outra modificação a repercutir na volumetria externa foi a abertura de um grande vão na fachada leste pelos apartamentos 201 e 301, de maneira a aproveitar a condição oferecida pela vista e insolação favoráveis (Fig. 4.34).

Apenas a unidade 201 mantém os acabamentos originais da construção do edifício, à exceção do banheiro de uso comum. Nesta unidade, a proprietária ainda

eliminou a parede que separava o primeiro quarto do jantar, criando uma sala de televisão, ampliando ainda mais o estar.

Ao que parece, esse tipo de interferência dos usuários já havia sido prevista pelo arquiteto através da independência dos núcleos hidráulicos e da estrutura portante, em relação às vedações externas. Ao contrário do que ocorre no Hotel Verdes Mares, as interferências individuais no Barca do Sol são pouco perceptíveis e não chegam a comprometer a integridade das idéias de Éolo.

4.7 Considerações finais

No Condomínio Barca do Sol, Éolo busca a continuidade de seu trabalho sobre os ideais de Louis Kahn e de suas experiências anteriores em edifícios residenciais. Trata-se de um projeto bastante simples e de dimensões singelas, mas de grande expressão plástica e fornecedor de respostas inovadoras a um problema já bem conhecido, o da habitação vertical urbana.

Neste sentido, Éolo liberta-se da influência coercitiva que Kahn vinha exercendo em seus projetos, em favor de uma atuação mais livre do próprio arquiteto. No Condomínio Barca do Sol, a liberdade de criação surge a partir do trabalho inventivo sobre as premissas impostas pelo problema arquitetônico em relação ao que denominei anteriormente de operadores pragmáticos, ou seja as demandas de uso, as componentes do lugar e as particularidades dos procedimentos construtivos.

De um ponto de vista evolutivo, o Barca do Sol pode ser considerado como uma etapa intermediária na obra de Éolo, a partir da superação dos modelos tomados de outras arquiteturas em direção a uma arquitetura mais consistente e original, a culminar no projeto da Capela de Santana do Pé do Morro que será apresentado no capítulo seguinte.

5. A CAPELA DE SANTANA DO PÉ DO MORRO

*Nascemos com a luz.
Ela é a própria definição da vida, dos espaços, volumes e planos. Seus matizes
geram as cores e as matérias.
(...)
Sempre conheci o sol e fui amigo das cores. Cores de um Ouro Preto marrom,
azul, terra de siena.*

(Éolo Maia, A luz e a cor. *In* Vão Livre No 18, Vol II, 15/dezembro, 1980)

CAPELA DE SANTANA DO PÉ DO MORRO (1978-80)

Fazenda Pé do Morro.
Rod. MG-129, Km 174 – Estrada Real.
Ouro Branco, MG.

Arquiteto: Arq. Éolo Maia.

Colaboração: Arq. Jô Vasconcellos.

Paisagismo: Arq. Jô Vasconcellos.

Mobiliário: Arq. Éolo Maia e Jô Vasconcellos.

Cliente: Siderúrgica Açominas S/A.

Projeto: 1978.

Construção: 1980.

Construtora: Comtel.

Área: 293 m².



Figura 5.1- Capela de Santana do Pé do Morro, foto noturna.
Foto: Fernando Ziviani



Figura 5.2 – Planta de situação.

Fonte: editado sobre material levantado (Ver Anexo C)



Figura 5.3 – Vista geral da fazenda.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.4 – Vista geral da Capela.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.5 – Vista do acesso à Capela.
Fonte: foto do autor, 2004.

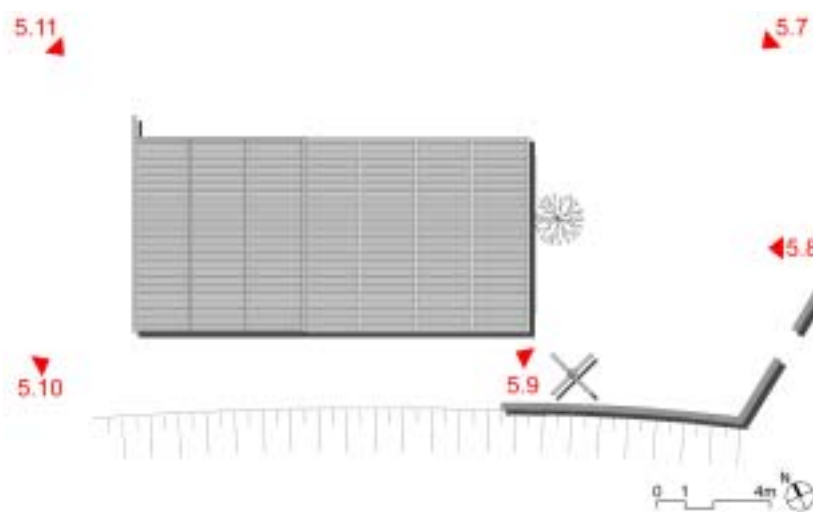


Figura 5.6 – Implantação.
Fonte: editado a partir de arquivo digital fornecido por Jô Vasconcellos.



Figura 5.7 – Vista fachada sudeste.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.8 – Vista externa.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.9 – Vista da fachada sudoeste.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.10- Vista externa.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.11 - Vista externa.
Fonte: foto do autor, 2004.

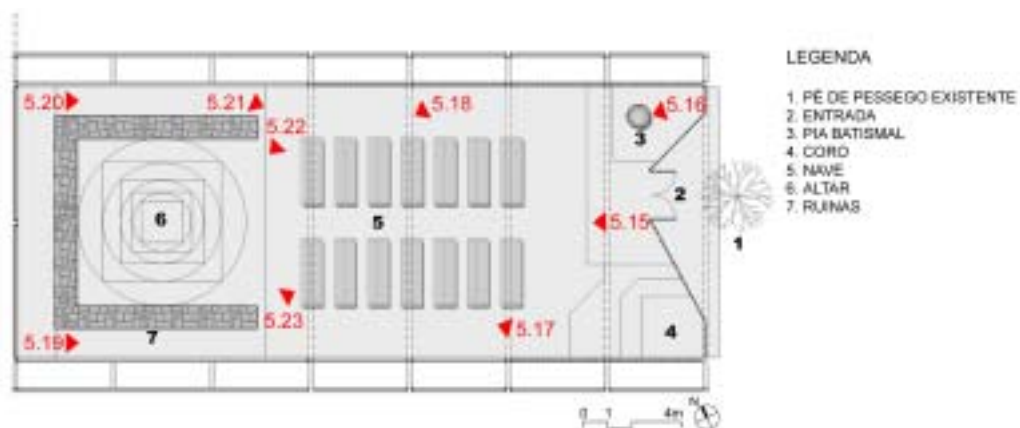


Figura 5.12 – Planta.
Fonte: elaborado a partir de arquivo digital fornecido por Jô Vasconcelos.

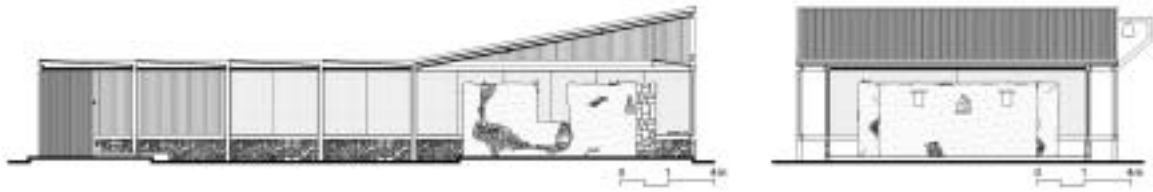


Figura 5.13 – Cortes transversal e longitudinal.
 Fonte: elaborado a partir de arquivo digital fornecido por Jô Vasconcelos.

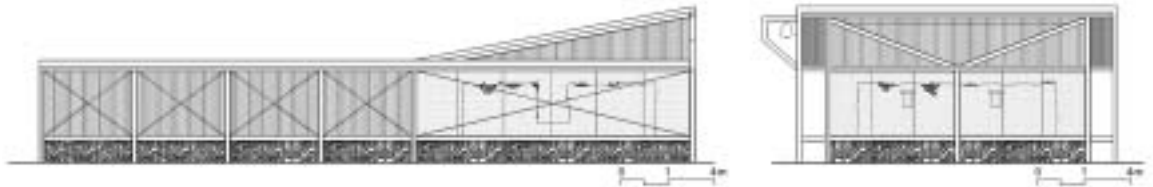


Figura 5.14 – Elevações nordeste e sudoeste.
 Fonte: elaborado a partir de arquivo digital fornecido por Jô Vasconcelos.



Figura 5.15 – Corredor central.
 Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.16 – Vista interna.
 Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.17 – Vista do altar.
 Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.18 – Vista do altar.
 Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.19 – Vista do deambulatório.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.20 – Vista do deambulatório.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.21 – Vista da assembléia.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.22 – Vista do altar-mor.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.23 – Vista da assembléia.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.24 – Vista da entrada da Capela.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.25 - Detalhe do suporte sineiro.
Fonte: foto do autor, 2004



Figura 5.26 - Duplicação da linha estrutural externa.
Fonte: foto do autor, 2004.

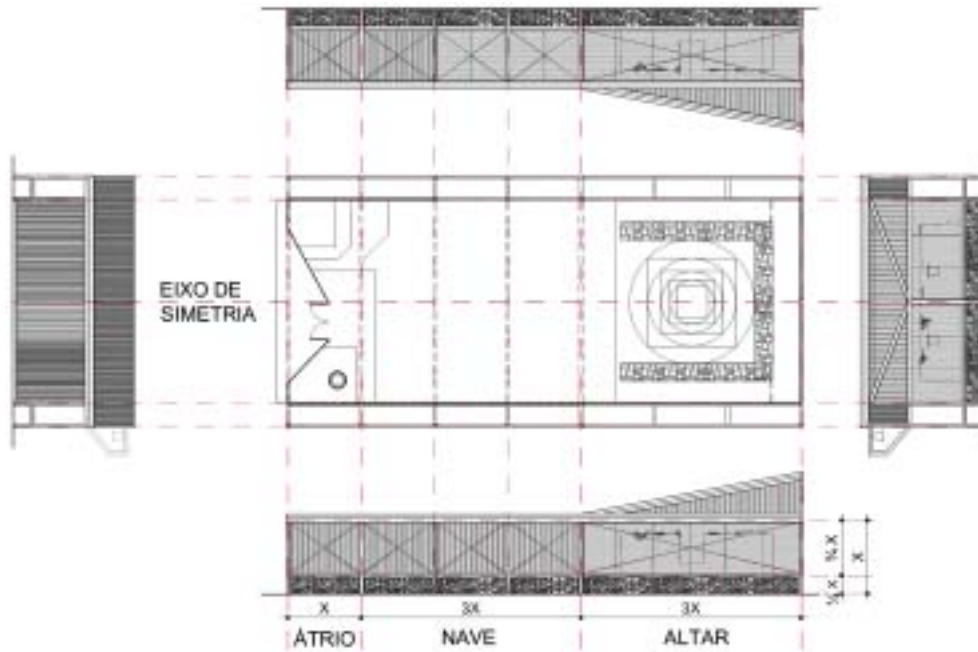


Figura 5.27 - Estudo das proporções do edifício.
 Fonte: editado a partir de arquivo digital fornecido por Jô Vasconcelos.



Figura 5.28 - Detalhe painel decorativo lateral.
 Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.29 - Arremate da estrutura com o embasamento.
 Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.30 - Detalhe do cruzeiro pontifical.
 Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.31 - Vista do forro.
 Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.32 - Detalhe das peças do forro.
 Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.33 - Bandeirinhas com mastro azul e branco, Alfredo Volpi (196?).
 Fonte: Dan Galeria. Disponível em: <http://www.dangaleria.com.br/exposicao/volpi/bande/3917cr33.html>. Acesso em 4 abr./2004.



Figura 5.34 – Vista dos painéis de fechamento laterais.
 Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.35 – Detalhe do altar-mor.
 Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.36 - Cruzeiro da Capela do Padre Faria, em Ouro Preto.
 Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.37 - Pia batismal.
 Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 5.38 - Bancos.
 Fonte: foto do autor, 2004.

5.1 Visão Geral

Nas proximidades de Ouro Branco existem diversas fazendas do período colonial, a maioria do século XVIII, cujo interesse histórico é inquestionável. O Plano Diretor do novo núcleo urbano, elaborado pela equipe de arquitetos da siderúrgica Açominas, propunha diretrizes de preservação desses imóveis. Foram confiados aos arquitetos Éolo Maia e Maria Josefina Vasconcellos os projetos de restauração da Fazenda das Carreiras (1979) e da Fazenda do Pé do Morro (1977-80), ambas de propriedade da Açominas.

Localizada às margens da histórica Estrada Real, que ligava Diamantina ao litoral brasileiro, a Fazenda do Pé do Morro servia de estalagem para os viajantes, não raro contrabandistas de ouro que desciam a serra de Ouro Branco, passando pelo povoado de Itatiaia. Atendendo aos interesses da proprietária Açominas, a sede da fazenda foi restaurada e transformada em casa de hóspedes da empresa.

Para abrigar seis imagens sacras de grande valor histórico e artístico, fez-se necessária a construção de uma capela, cujo projeto ficou a cargo de Éolo Maia. O encargo demandado pela Açominas previa a construção de uma capela em “estilo colonial” aproveitando as ruínas de uma edificação próxima à sede da fazenda. Nesse sentido, foi de fundamental importância a participação de Jô Vasconcellos, não apenas nas discussões conceituais que antecederam o projeto, mas no convencimento da própria diretoria da empresa da pertinência de se realizar uma intervenção contemporânea, no que lhe autorizava a recente conclusão do Curso de Especialização em Restauro e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos (1978-79). Em entrevista, Jô esclarece¹ que a matriz conceitual que orientou os trabalhos provinha das recentes experiências internacionais em restauro e intervenções em edificações históricas, que preconizam a manutenção da integridade do objeto histórico. Sua identidade se garantiria através da distinção visual entre o novo e o antigo, como a utilização de materiais contemporâneos² e a independência formal das novas estruturas espaciais e suportes a novos usos. Nesse sentido, pode-se apreender a importância da fundamentação teórica e cultural no trabalho do arquiteto, confirmando a assertiva de Vitrúvio transcrita na introdução deste volume.

¹ Entrevista concedida pela arquiteta em seu escritório no dia 16 de junho de 2004.

² Segundo Jô Vasconcellos, nas reconstituições de técnicas e procedimentos construtivos é convencional identificar e registrar a data da operação a fim de orientar pesquisas futuras. Deste modo, uma intervenção que privilegie a utilização de materiais e técnicas contemporâneos poderia prescindir destes procedimentos.

Considerada por alguns como sendo a obra-prima do arquiteto mineiro, a Capela de Santana do Pé do Morro é, sem dúvida, seu projeto mais original e inventivo e um dos mais belos e significativos exemplares da arquitetura mineira do século XX, tendo sido tombada pelo IEPHA/MG em 2002³, poucos meses antes do falecimento do seu autor.

Nesse projeto, Éolo reedita o tema miesiano do pavilhão de aço e vidro, adaptando-o ao uso religioso. De maneira incomum em sua obra, onde prevalecem as formas estereotômicas e volumes escultóricos, o arquiteto explora os aspectos tectônicos do aço e de seus procedimentos construtivos.

Depois de desativada pela Açominas, a Fazenda do Pé do Morro foi vendida, em 1991, para o Sr. Péricles D'Ávila Bartolomeu que a transformou em hotel-fazenda. Atualmente, a capela encontra-se semi-abandonada e em mau estado de conservação, sendo premente um trabalho de restauro.

5.2 Assentamento e organização espacial

A Capela de Santana do Pé do Morro assenta-se no alto de uma pequena colina junto à sede da Fazenda, onde permanecem as ruínas de uma antiga edificação. Formadas por três espessas paredes que preservam a técnica edilícia da construção de barro e pedra, as ruínas foram envolvidas por uma estrutura de aço, vidro e madeira e transformadas em altar-mor, dando origem ao edifício. Em seu relato, Jô Vasconcellos esclarece que, desde o início, o projeto se pautou por uma atitude respeitosa em relação ao monumento histórico e à natureza do sítio. Segundo a arquiteta, a intervenção deveria não apenas assegurar a integridade das ruínas, mas também não se sobrepor a elas, hierarquicamente. Disso resultou a estratégia de criar um invólucro formal e construtivamente simples, à semelhança de um galpão, a permitir que as ruínas se mantivessem como o elemento mais importante do espaço, o que justifica sua conversão em altar-mor. De fato, a concepção do altar como elemento gerador do espaço corresponde à sua importância efetiva dentro do rito cristão.⁴ Do mesmo modo, as pré-existências físicas identificadas no sítio contribuíram para fixar a implantação do edifício: o antigo acesso à fazenda e um pé de pêssegos que os arquitetos julgaram pertinente preservar.

³ Conforme a notificação nº 05/2002 de 30/08/2002 expedida pelo órgão.

⁴ Segundo MAQUETÉ (19??) apud MENEZES (1962: 26), "O altar é o coração da igreja".

De acordo com Norberg-Schulz (1980), estas mesmas pré-existências auxiliariam na constituição do caráter do próprio sítio:

Em geral, há que se enfatizar que *todos os lugares possuem caráter*, e que o caráter é o modo básico no qual o mundo nos é “dado” (...) O caráter é determinado pela constituição formal e material do lugar (NORBERG-SCHULZ, 1980: 14, tradução do autor).⁵

Portanto, conclui-se que a Capela segue uma lógica de implantação inversa à levada a cabo no Hotel Verdes Mares. Retomando rapidamente o Hotel, o assentamento e a definição do seu volume edificado objetiva ampliar a percepção do edifício em relação ao seu contexto, efeito obtido através de uma estratégia que o diferencia em relação a um pano de fundo mais ou menos homogêneo.⁶ De maneira contrária, no projeto da Capela, Éolo opera diretamente sobre os próprios elementos constituintes do espaço, no sentido de reforçar sua presença e não obscurecê-la. O resultado é um volume de dimensões e escala singelos, mas de grande força expressiva e inserido de maneira harmônica em seu meio.

Para Norberg-Schulz, os lugares feitos pelo homem se relacionariam com a natureza atuando de três maneiras distintas: tornando as estruturas naturais mais precisas, complementando uma situação dada, ou simbolizando seu entendimento da natureza e de si mesmo. No caso da capela, Éolo opta por não intervir diretamente nas ruínas enfatizando seu caráter excepcional em relação ao seu contexto físico e histórico. Elevando-as a elemento mais importante do espaço e símbolo dominante da assembléia religiosa, o arquiteto funda um significado novo e que certamente não havia sido previsto em seu uso e constituição originais.

Simbolização implica que um significado experienciado [sic] é ‘traduzido’ em outro meio, um caráter natural é, por exemplo, traduzido em um edifício cujas propriedades de alguma maneira tornam o caráter manifesto. O propósito da simbolização é libertar o significado da situação imediata, pelo qual se torna um objeto cultural que pode formar parte de uma situação mais complexa, ou ser movido para outro lugar (NORBERG-SCHULZ, 1981:17, tradução do autor).⁷

⁵ “In general, we have to emphasize that all places have character, and that the character is the basic mode in which the world is ‘given’ (...) The character is determined by the material and formal constitution of the place”.

⁶ Ver discussão no capítulo 5.

⁷ “A natural character is for instance ‘translated’ into a building whose properties somehow make the character manifest. The purpose of the symbolization is to free the meaning from the immediate situation, whereby it becomes a ‘cultural object’, which may form part of a more complex situation, or be moved to another place”.

A estratégia geradora do espaço da Capela, encerrar o espaço e seus elementos, revela o que, para Norberg-Schulz, seria o sentido existencial da arquitetura:

O sentido existencial da construção (arquitetura) é conseqüentemente fazer com que um local se torne um lugar, isto é, revelar os significados potencialmente presentes no ambiente dado (NORBERG-SCHULZ, 1981: 18).⁸

Constituída de um volume único, da Capela destaca-se apenas o cruzeiro pontifical implantado lateralmente à entrada da edificação. Tipologicamente, é inevitável a associação com o modelo do pavilhão de vidro e aço consagrado por Mies Van der Rohe nos projetos da Casa Farnsworth (1946-50) e do Pavilhão Alemão da Exposição Mundial de Barcelona (1929). As semelhanças residem não apenas na escolha dos materiais e no apuro técnico e construtivo do edifício, mas principalmente, na manipulação dos aspectos tectônicos da estrutura industrializada metálica.⁹

A entrada, situada na face oriental do edifício, é marcada pelo deslocamento da portada em relação ao plano da fachada, a criar, ainda, um espaço de soleira ampliado, que realiza a necessária transição entre exterior e interior (Fig. 5.24).

(...) a transição deve ser articulada por meio de lugares intermediários definidos que induzem à percepção simultânea do que é significativo de um lado e de outro. Neste sentido, um espaço intermediário fornece o terreno comum onde as polaridades conflitantes podem tornar-se de novo fenômenos gêmeos (VAN EYCK, 1962 apud VENTURI, 1995: 111).

O espaço interno organiza-se a partir de um eixo longitudinal dominante no sentido leste-oeste, estando a abside voltada para o poente, direção oposta à orientação canônica dos edifícios religiosos cristãos. Este eixo define, ainda, uma circulação central que sustenta a simetria bi-lateral da composição em planta. O partido só não é rigorosamente perfeito pelo deslocamento da portada principal em relação ao eixo de simetria, a gerar, ainda, espaços desiguais para o coro e o batistério que compõem o átrio. Tal deslocamento foi determinado pela proximidade do edifício com a árvore frutífera pré-existente, de modo a evitar que o lançamento das fundações comprometesse sua integridade.

Internamente, a fluidez espacial decorre da solução de planta livre, própria deste tipo de arquitetura, na qual comparecem somente pequenas variações no nível do piso a

⁸ “*The existential purpose of building (architecture) is therefore to make a site become a place, that is, to uncover the meanings potentially present in the given environment*”.

⁹ Cf. FRAMPTON (2001:159-209)

produzir a necessária separação entre as diversas funções abrigadas pelo edifício¹⁰. Desse modo, realiza-se a distinção fundamental entre o altar e a nave, situada em posição central. Na religião cristã, esta distinção corresponde, simbolicamente, à polaridade dialética estabelecida entre os planos divino e terreno.¹¹ Reforçando esta separação, a transição entre estes dois espaços é marcada pela ampliação do espaçamento entre os elementos portantes e pela dissolução dos motivos decorativos das vedações externas, elaborados em madeira e vidro colorido.

A porção anterior do edifício desenvolve-se com altura constante até o altar-mor, a partir do qual a cobertura inclina-se em meia água. Desta solução decorre um volume triangular que demarca externamente o limite entre nave e altar. Na ausência de torre sineira, este volume cumpre a função de dar sustentação ao sino e demarcar afirmativamente a presença do templo na paisagem (Fig. 5.25).¹²

Nas faces nordeste e sudoeste nota-se a duplicação da linha estrutural externa. Permanecendo as vedações verticais no eixo mais interno, cria-se uma zona amortecedora que torna menos preciso os limites da edificação, ainda sendo de fundamental importância para enfatizar a ossatura metálica do edifício (Fig. 5.26). A cobertura, que avança até a linha externa, atua como atenuador solar, reduzindo a incidência direta no interior do ambiente.

No sentido da maior dimensão do edifício, a modulação da estrutura comparece como elemento regulador da composição, encontrando, ainda, correspondência nos agrupamentos espaciais internos. A manipulação do módulo estrutural em razões proporcionais sugere o equilíbrio entre nave e santuário, cabendo ao átrio menor porção (Fig. 5.27). Desta maneira, a modenatura do edifício passa a expressar não apenas as segmentações do espaço interior, mas as condições hierárquicas das partes em relação ao todo.

¹⁰ “Vê-se desde logo que é pouco oportuna a repartição do recinto sagrado em três ou cinco naves; uma só nave condiz melhor com as exigências do culto, permitindo aos fiéis mais facilmente constituírem uma só comunidade-orante” (BETENCOURT apud MENEZES, 1962:32).

¹¹ “Cette distinction repose sur celle qui joue entre le monde des essences et le monde des apparences... Elle doit s'affirmer même dans les structures et le dosage de la lumière intérieure” (NOVARINA apud MENEZES, 1962:35).

¹² “Dominando a paisagem em nossas cidades, marcava a torre a presença da Igreja, sendo o símbolo da fé deste povo. Hoje, com o crescimento das cidades em altura, já não se divisam de longe, não servindo agora para esta advertência longínqua. Permanecem como símbolo desta presença, mantendo, entretanto, sua função de conter os sinos, chamamento dos fiéis para o ofício sagrado. Suas dimensões e sua forma são ditadas pela função acima enumerada. Observada esta função, terá o projetista liberdade para dar-lhe a forma que melhor se coadune com a concepção plástica do todo” (MENEZES, 1962:40).

5.3 Os sistemas construtivos

Partindo dos pressupostos da utilização da estrutura metálica industrializada e exposição das qualidades do produto comercializado pela proprietária Açominas, Éolo se vale das características técnico-construtivas do aço na concepção da Capela. Portanto, propõe a utilização de uma modulação estrutural em conformidade com as propriedades físicas do material e a lógica construtiva da repetição.

Comparecendo a estrutura metálica de maneira substancial para a definição do volume do edifício, o aço utilizado apresenta características de resistência à corrosão atmosférica¹³. Neste caso, as superfícies metálicas puderam prescindir de acabamentos posteriores. Suas propriedades materiais visíveis garantem a independência dos elementos estruturais em relação às vedações laterais, condição reforçada pela eleição do vidro como principal elemento de fechamento. Os fatores que permitiram que a estrutura metálica permanecesse exposta ao tempo constituem propriedades físicas específicas do material empregado. O cobre utilizado em sua composição auxilia na estabilização do processo corrosivo. Ainda que o aço seja susceptível aos processos de corrosão naturais, ele pode prescindir de qualquer tipo de acabamento superficial quando aplicado em atmosferas pouco severas, como o ambiente rural. Nestes casos, ocorre a formação de uma camada de pátina, derivada do próprio processo inicial de oxidação, inibidora do processo corrosivo. É exatamente esta camada superficial que confere ao aço a textura e cor terrosa apresentadas na Capela. Éolo valeu-se desta propriedade do material para harmonizar os elementos de fechamento e estrutura. À exceção do vidro, privilegiou-se a escolha de materiais de tons terrosos, como a pedra, o barro e a madeira.

Compõem o esqueleto estrutural do edifício elementos portantes metálicos verticais e horizontais, a saber: pilares, vigas e vergas. Os pilares transmitem as cargas verticais às fundações e definem planos retangulares que auxiliam na marcação do ritmo compositivo. A necessidade de sua duplicação ao longo do maior sentido dimensional não encontra justificativas técnicas, senão que arquitetônicas e compositivas. As vigas aparecem no sentido transversal sustentando os elementos da cobertura e, no sentido longitudinal, realizando o arremate superior do edifício. As vergas metálicas inferiores tratam de auxiliar na fixação dos elementos de vedação e definição do embasamento, além de concorrerem para combater as deformações da estrutura no plano horizontal.

¹³ O aço utilizado foi o USI-SAC-50, cuja denominação atual é USI-SAC-350, que apresenta alta resistência à corrosão atmosférica.

Os elementos estruturais são compostos de perfis metálicos enrijecidos a partir da conformação a frio de chapas planas, procedimento corrente para a confecção de estruturas metálicas leves. As peças foram unidas através do processo de soldadura por eletro-fusão. Este procedimento consiste na união de dois elementos pelo seu aquecimento, conformando uma peça de comportamento estrutural solidário. Ainda que a utilização deste sistema de ligação venha a enfraquecer as qualidades tectônicas do edifício, sua escolha encontra-se justificada tecnicamente: não apenas o peso próprio e dimensões reduzidas das peças estruturais não chegam a exigir ligações aparafusadas, como a própria forma fechada dos perfis-caixa dificulta estas conexões.¹⁴

Salvo as fundações, piso e embasamento, o edifício foi concebido para a permitir sua montagem a seco. Para as vedações externas, elegeram-se o vidro, a madeira e a pedra como materiais de fechamento. Os planos de vidro foram fixados através de ferragens metálicas de padrão comercial, aparafusadas diretamente nas vergas metálicas inferiores ou encaixilhados nos painéis de madeira (Fig. 5.28). O espaço vertical compreendido entre as vigas-baldrame periféricas e as vergas metálicas inferiores foi revestido com pedras de minério de ferro, denominadas canga, assentadas com barro (Fig. 5.29). Os painéis de madeira foram fixados com o auxílio de um quadro do mesmo material que, aparafusado nos elementos metálicos, percorre todo o perímetro interno do vão estrutural.

O cruzeiro é composto de perfis metálicos enrijecidos conformados a frio pelo processo de dobradura de chapas planas. Seu mastro vertical consiste de quatro cantoneiras justapostas em intervalos de 90° que, solidarizadas na base e ao longo de sua altura, compõe uma peça única.¹⁵ O espaçamento resultante entre os perfis serve de suporte para a instalação de peças horizontais de dimensões variadas que, alternadas de 180° entre si, compõe os múltiplos braços e conferem profundidade ao objeto (Fig. 5.30).

¹⁴ Pese-se ainda o fato de que os elementos de ligação, parafusos e chapas de conexão, além de possuir propriedades de resistência à corrosão também deveriam apresentar bitolas maiores por constituírem peças de maior responsabilidade.

¹⁵ Em seção horizontal, esta disposição se assemelha àquela encontrada por Mies Van der Rohe para ocultar os pilares circulares do Pavilhão da Alemanha em Barcelona.

5.4 As demandas de uso

De dimensões reduzidas, a Capela oferece suporte espacial apenas às mais essenciais funções do rito cristão, haja visto que prescinde dos necessários apoios que comparecem em um templo de maior porte, como sacristia, torre e anexos.¹⁶

Ainda que o interior da Capela tenha se desenvolvido a partir do tema da planta livre, percebe-se uma sutil tripartição do espaço a auxiliar na definição e agrupamento das funções a serem desempenhadas. Identificam-se, assim, três momentos ao longo do eixo longitudinal que percorre o edifício, a saber: o átrio, a nave e o altar-mor.

Elemento principal da liturgia cristã, o altar-mor fica posicionado ao final do eixo central comparecendo como ponto focal do percurso longitudinal dominante. O aspecto concreto e as qualidades materiais das ruínas que o contém contrapõem-se à translucidez das vedações externas, concorrendo para caracterizar a prevalência hierárquica do santuário¹⁷.

A nave delimita o espaço destinado aos fiéis durante os cultos. Dando o suporte espacial necessário, dois conjuntos de bancos lineares foram dispostos de modo a liberar duas circulações periféricas além do corredor central. A diferença de nível em relação ao santuário concorre não apenas para a melhor visibilidade da ação litúrgica, mas também para reforçar a condição dominante do altar-mor.

O átrio, que inclui os espaços adjacentes do coro e do batistério¹⁸, incorpora a portada principal e realiza a necessária transição entre exterior e espaço interior do templo. Pela posição espacial relativa que assumem, configuram-se, tanto coro como

¹⁶ Cf. MENEZES (1962)

¹⁷ “O Santuário é o ponto central de todo programa de igreja, porque aí se localiza o altar, centro sacral. A começar por suas dimensões, proporcionais ao edifício total, mas visando sobretudo às ações litúrgicas que nele se desenvolverão, deve o santuário transparecer no todo os sacros mistérios que aí se desenrolam” (op. cit.:25).

¹⁸ Menezes explica que o deslocamento histórico do coro e do batistério para junto da entrada decorreu das revisões litúrgicas por que passou a igreja católica. “Usava-se, no passado, para a localização do batistério, local isolado, (sic) fora do próprio edifício-igreja, mas a ela ligado, (sic) como em S. João de Latrão, a catedral do Papa. (...) Sua localização ‘perto da porta principal’, é determinada pela própria cerimônia batismal como ingresso do novo cristão na Eclésia” (op. cit.:60). Do mesmo modo, “a concepção do coro numa nave irá ser por certo consequência direta da renovação litúrgica que se vem processando. Se, nos primeiros séculos, toda a comunidade participava da salmodia, não havia necessidade de um local para os cantores, mas somente para o solista. Do sétimo século em diante, porém, o desenvolvimento lírico e melódico do canto eclesiástico exigiu a presença de especialistas, diminuindo-se paulatinamente a participação de toda a assembléia, surgindo então o coro, a ‘schola cantorum’, geralmente composta [sic] de monges, colocados entre fiéis e o santuário, como nas igrejas monásticas românicas. Do desenvolvimento do canto polifônico surgiram os coros de leigos, profissionais ou não, de que adveio o isolamento, na Renascença, do coro da assembléia, que se localizou em tribunas dominando o santuário, indo posteriormente para o fundo da nave” (op. cit.:38).

batistério, espaços secundários em relação ao altar. Dispostos perifericamente em relação ao eixo de circulação dominante, tornam-se menos perceptíveis ao usuário que adentra o edifício.¹⁹

Não possuindo a Capela os demais espaços de apoio à liturgia, cumpre o deambulatório função de tornar o altar independente das vedações externas e permitir o acesso ao quadro de disjuntores, posicionado atrás do santuário.

5.5 O tratamento plástico dos volumes e superfícies

Ao envolver as ruínas com a nova estrutura, Éolo determinou o deslocamento de toda tensão e força expressiva do edifício para o seu invólucro exterior. Estratégia a ser também justificada pela continuidade espacial do interior da Capela, a reproduzir a solução tradicional do templo religioso.

Projetar de fora pra dentro, assim com de dentro pra fora, cria tensões necessárias que ajudam a fazer arquitetura. Como o interior é diferente do exterior, a parede – o ponto de mudança – torna-se um evento arquitetônico. A arquitetura ocorre no encontro de forças interiores e exteriores de uso e espaço (VENTURI, 1995: 119).

O abrigo edificado encerra o ambiente e lhe confere qualidades físicas e espaciais até então inexistentes.

Um limite não é aquilo no qual algo se encerra, mas, como reconheciam os gregos, o limite é aquilo pelo qual algo *inicia sua presença* (HEIDEGGER. *In* LEACH, 2002: 105, tradução do autor).²⁰

No tratamento conferido à epiderme do edifício, percebe-se que o arquiteto dispôs assimetricamente os painéis decorativos em relação ao eixo de simetria central, apesar da presença de uma modulação estrutural rígida. Ao desmonte dessa ordem geral, Venturi (1999) denomina “contradição acomodada” que, juntamente com as demais inconsistências e contradições inerentes à própria arquitetura, seria uma manifestação do “todo difícil”.

¹⁹ Contrariando os cânones que ditam as regras das construções religiosas cristãs, a pia batismal deveria estar situada à esquerda da entrada principal. Este fato permite deduzir que os arquitetos não buscaram orientação em bibliografia normativa específica.

²⁰ “A boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognized, the boundary is that from which something begins its presencing [sic]”.

O significado pode ser realçado por uma transgressão da ordem; a exceção confirma a regra. Um edifício sem uma parte “imperfeita” pode não ter nenhuma parte perfeita, porque o contraste sustenta o significado. A ordem deve existir antes que possa ser quebrada. Nenhum artista pode subestimar o papel da ordem como um modo de ver um todo pertinente a suas próprias características e contexto. “Não existe nenhuma obra de arte sem um sistema”, é a sentença de Le Corbusier (VENTURI, 1999: 44).

Como já afirmamos anteriormente, no projeto para a Capela de Santana, Éolo concebe o edifício a partir do reconhecimento das qualidades tectônicas da estrutura de aço industrializada. Operando a partir dos procedimentos técnicos demandados pelo material eleito, o arquiteto constrói a imagem da Capela partindo do esqueleto metálico aparente. Tornados visíveis esses procedimentos, resulta um edifício de caráter didático e auto-referencial porquanto demonstra a maneira como foi construído. A leveza visual do edifício resulta da solução que preserva a ossatura metálica aparente conjugada com a transparência das vedações, eliminando o caráter estereométrico do prisma puro. Apenas o embasamento possui aspecto mais sólido a cumprir função de assentar visualmente o edifício no terreno.

Internamente, entre as vigas transversais que sustentam a cobertura, comparece um forro composto de régua e entalhes de madeira maciça (Fig. 5.31). Peças no formato de cunhas (Fig. 5.32) assentadas em direções alternadas compõem motivos pictóricos cujas formas se assemelham aos elementos presentes na obra do pintor Alfredo Volpi (Fig. 5.33). Estes mesmo elementos aparecem nos vitrais decorativos das vedações laterais fazendo a separação entre os vidros coloridos e incolores (Fig. 5.34).

A luz desempenha papel fundamental para caracterizar a sacralidade do espaço interno²¹. O entendimento que Éolo faz da luz como uma propriedade material do espaço, portanto possível de ser manipulada, é notável não apenas na Capela, mas em outros projetos do arquiteto, revelando, mais uma vez, sua afinidade com o pensamento de Louis Kahn.

Ao criarmos um projeto, captamos intuitivamente as luzes que incidirão sobre os volumes daí gerando as cores (...) Gosto de colorir as obras. Na construção dos trabalhos a cor nasce desrespeitosa e companheira como os “rosa-choque” e os “verde-cheguei” das pequenas casas do interior. A cor do interior. A cor desprezível de um Ouro Preto

²¹ “La lumière este en definitive un mystère que ne se laisse identifier ni à la vibration de quelques corpuscules ni a des concepts symboliques plus ou moins abstrait. Indispensable à la vie du corps, elle peut devenir l’image des necesites de la vie de l’âme. Et si nous osions transposers la parole du Seigneur à propos de la nourriture du corps et l’espirit, nous pourrions dire que l’homme ne vit pas seulement de soleil mas de toute clarté que vient du Père de lumières” (LE CORBUSIER. *In* PETIT, 1961:22).

alegórico do Ney Cokda (MAIA, Éolo. A luz e a cor. *In* Vão Livre No 18, Vol II, 15/dezembro, 1980).

A luz que penetra por todas as faces do edifício produz variações na luminosidade interna nos diferentes períodos do dia e estações do ano. Ao incidir diretamente nos vitrais decorativos, projeta-se no piso imprimindo suas propriedades cromáticas no ambiente. O controle da luz ainda cumpre função primordial na melhor caracterização do altar como elemento dominante do espaço. Penetrando pelas aberturas superiores, a luz banha fartamente o santuário encaminhando para a liturgia que ali se processa toda a atenção da assembléia.²² O trabalho consciente sobre os efeitos da luz natural fica visível desde o exterior da edificação, onde a forma dos perfis metálicos proporciona fortes contrastes de luz e sombra.

O altar é composto de chapas grossas de aço com processo de oxidação superficial iniciado (Fig. 5-35). A justeza de suas formas corresponde à própria simplicidade do edifício, não cabendo, neste caso, a utilização de materiais “nobres” ou formas rebuscadas em sua feitura. O aspecto bruto do altar, conferido pelas propriedades materiais do aço, harmoniza-se com a solidez das ruínas que o envolvem.

Objeto autônomo em relação ao corpo da edificação, o cruzeiro sobressai-se por sua composição atípica de múltiplos braços intercalados em planos perpendiculares, a gerar um objeto de caráter escultórico que se opõe às cruzes planas e de feições pictóricas da cultura cristã. Segundo o arquiteto, sua forma teria inspiração na cruz pontifical da Capela do Padre Faria (Fig. 5.36).²³, em Ouro Preto. Em relação a esta última, o cruzeiro da Capela de Santana se assemelha pela composição com braços múltiplos e desiguais.

A pia batismal constitui-se de um volume esférico puro esculpido em pedra-sabão maciça. Na porção superior da pia comparece um entalhe gerado através da subtração de um volume cônico imaginário a configurar o baixo relevo para drenagem da água utilizada na cerimônia litúrgica (Fig. 5.37).

De modo oposto, os bancos são compostos de peças distintas entalhadas em madeira maciça. Os encaixes ficam visíveis da lateral do móvel através de recortes que deixam visíveis as peças horizontais. O emprego de duas qualidades de madeira ajuda a reforçar esta distinção: o pinho, mais claro, empregado nos suportes laterais contrastando com a maçaranduba, mais escura, das peças horizontais (Fig. 5.38).

²² “L’autel sera visible de toute l’assemblee... Sa forme, ses matériaux, seront extrêmement nobles. Son architecture doit être l’expression de son caractère sacramentel et sacrificiel” (NOVARINA *apud* MENEZES 1962:28).

²³ Segundo Machado (1991:204), na Capela do Padre Faria está o mais velho barroco de Ouro Preto. Sua cruz pontifical, de 1756, é posterior ao próprio edifício, cuja construção data de 1710.

5.6 Diagnóstico da situação atual

Ainda que a Fazenda do Pé do Morro tenha se convertido em um Hotel, garantindo sua ocupação permanente, a Capela de Santana encontra-se parcialmente abandonada demandando trabalhos de recuperação dos elementos de sua estrutura e acabamentos. Já o mobiliário teve seu estado de conservação garantido pelo emprego de materiais resistentes, como a pedra-sabão e a maçaranduba.

Os reparos a serem executados são simples e pontuais. O inevitável desgaste provocado pela ação do tempo sobre os materiais é de simples solução, por tratar-se de uma patologia superficial. Os vidros que se encontram quebrados, à exceção dos vitrais coloridos, são encontrados no mercado e, portanto, de fácil substituição.

Assim como partes da cobertura, alguns elementos da estrutura necessitam de reposição imediata. É o caso dos alguns tirantes de aço utilizados para o contraventamento dos pórticos metálicos, que se encontram rompidos. Talvez a situação que necessite maior atenção seja a do vigamento de um dos vãos próximos ao altar que atualmente encontra-se sobre escoramento.

A conversão da Fazenda do Pé do Morro em uma hotel permitiu que a Capela permanecesse aberta ao público. No entanto, até o momento, nem este fato, nem o recente tombamento do edifício em nível estadual contribuíram para sua recuperação.

5.7 Considerações finais

A simplicidade formal e o rigor construtivo da Capela de Santana revelam uma abordagem criteriosa do problema arquitetônico inicial. Partindo da premissa de preservação das ruínas históricas, o arquiteto trabalhou os dados de projeto de maneira a construir distinções semânticas entre as pré-existências do sítio e o espaço edificado.

A simplicidade do programa a ser cumprido favoreceu a liberdade de criação na direção de soluções que enfatizaram a fluidez do espaço interno. Os poucos elementos que compõe o interior do templo fornecem o suporte espacial necessário para que as atividades litúrgicas aconteçam.

Ao contrário dos projetos anteriores de Éolo, onde prevalecem os volumes estereotômicos, ficando a estrutura oculta ou subjugada ao esquema compositivo

principal, no projeto da Capela o espaço é gerado a partir do lançamento dos elementos portantes, sendo que sua forma decorre diretamente das soluções construtivas adotadas.

Em continuidade às experiências anteriores, o arquiteto explora as qualidades arquitetônicas da luz, através dos fortes contrastes de luz e sombra, e da inserção de elementos escultóricos no espaço, sempre a constituírem pontos de interesse focal.

6. O CENTRO DE APOIO TURÍSTICO TANCREDO NEVES

CENTRO DE APOIO TURÍSTICO TANCREDO NEVES

Praça da Liberdade, s/n.
Belo Horizonte, MG.

Arquitetos: Êolo Maia e Sylvio de Podestá.

Colaboração: Sheila Viana Cunha, Rubens Gil Gonçalves
e Luciene Martins.

Projeto: 1984-85.

Construção: 1985-92.

Consultoria bioclimática: Angela Negromonte.

Eng. Mecânico: Max Roberto Poley.

Área do terreno: 620 m².

Área construída: 1.460 m².



Figura 6.1 – Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves:
detalhe da fachada.

Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.2 – Implantação.

Fonte: Elaborado a partir da documentação levantada e de
imagem aérea orto-retificada, disponível em
www.belo Horizonte.com.br, acesso em 11 de agosto de
2004.



Figura 6.3 – Vista desde a Praça da Liberdade.
Fonte: foto do autor, 2004



Figura 6.4 – Vista desde a Praça da Liberdade.
Fonte: foto do autor, 2004



Figura 6.5 – Vista desde o Palácio da Liberdade.
Fonte: foto do autor, 2004



Figura 6.6 – Vista desde a Avenida Bias Fortes.
Fonte: foto do autor, 2004



Figura 6.7 – Vista desde a Avenida Bias Fortes.
Fonte: foto do autor, 2004



Figura 6.8 – Vista desde a esquina de Alvarenga Peixoto.
Fonte: foto do autor, 2004

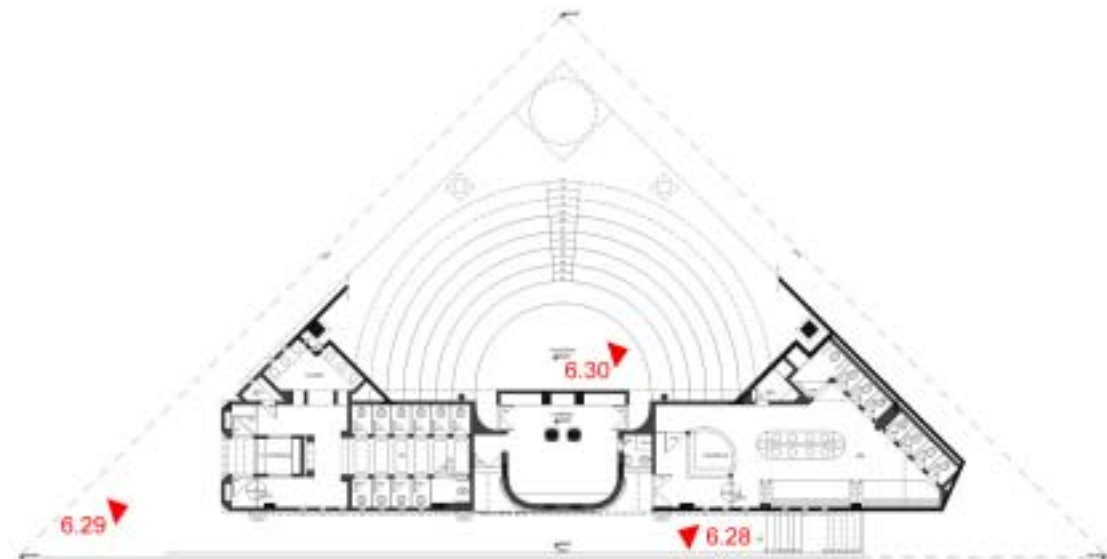


Figura 6.9 – Planta nível térreo.

Fonte: Editado sobre arquivo digital fornecido por Jô Vasconcellos.

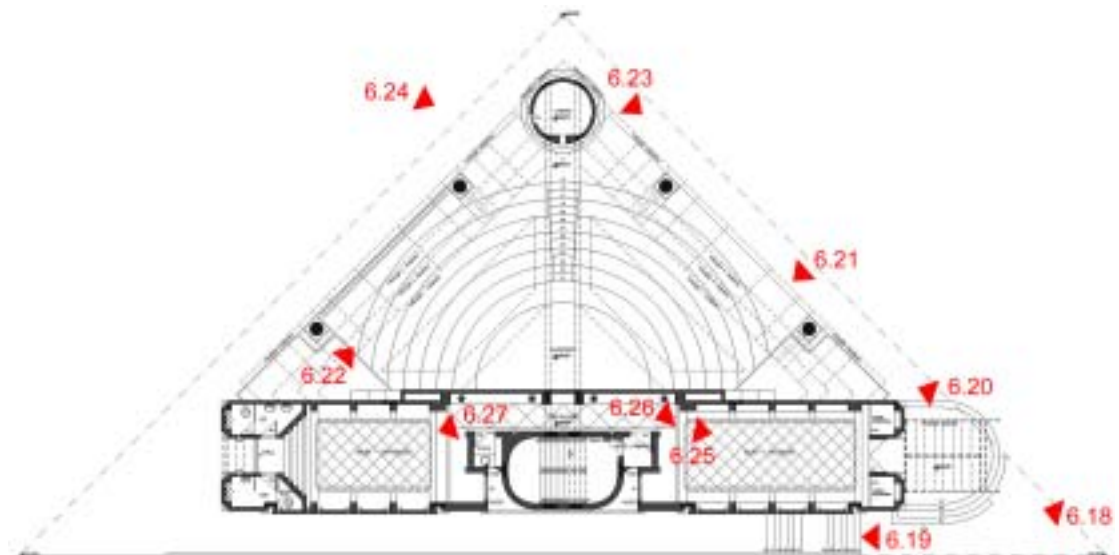


Figura 6.10 – Planta subsolo.

Fonte: Editado sobre arquivo digital fornecido por Jô Vasconcellos.

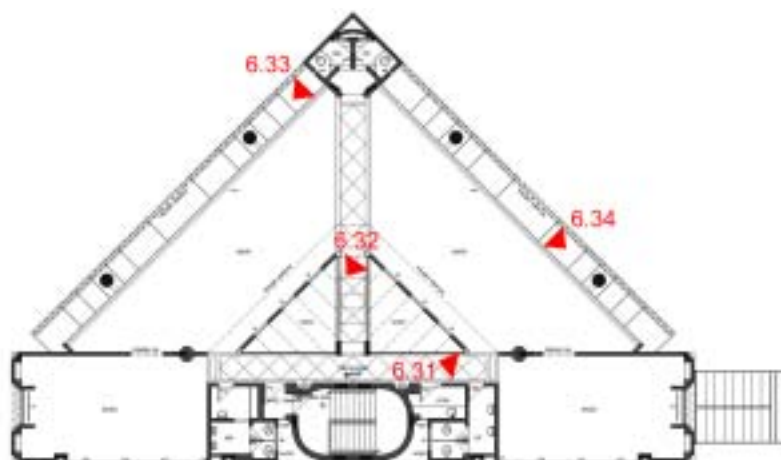


Figura 6.11 – Planta 1º pavimento..

Fonte: Editado sobre arquivo digital fornecido por Jô Vasconcellos.

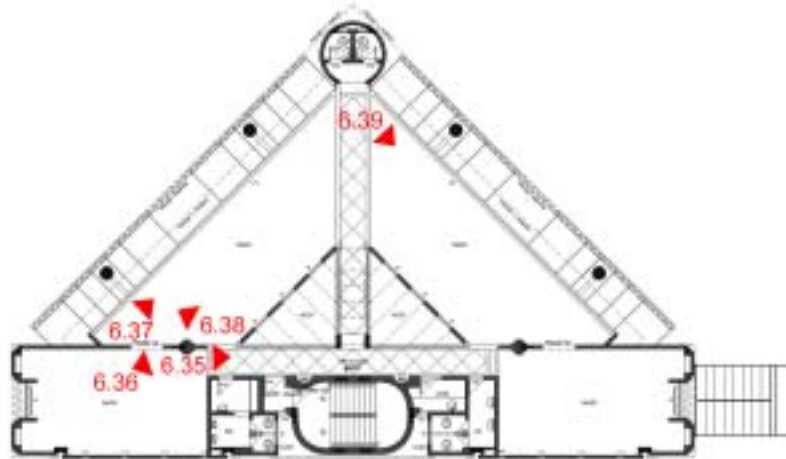


Figura 6.12 – Planta 2º pavimento..

Fonte: Editado sobre arquivo digital fornecido por Jô Vasconcellos.

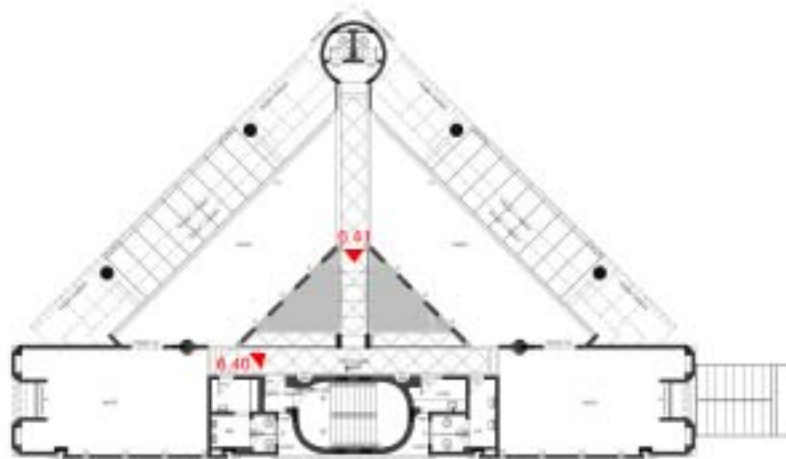


Figura 6.13 – Planta 3º pavimento..

Fonte: Editado sobre arquivo digital fornecido por Jô Vasconcellos.



Figura 6.14 – Corte longitudinal.

Fonte: Editado sobre arquivo digital fornecido por Jô Vasconcellos.

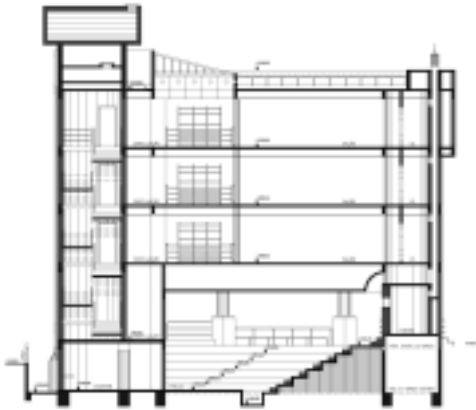


Figura 6.15 – Corte transversal.

Fonte: Editado sobre arquivo digital fornecido por Jô Vasconcellos.

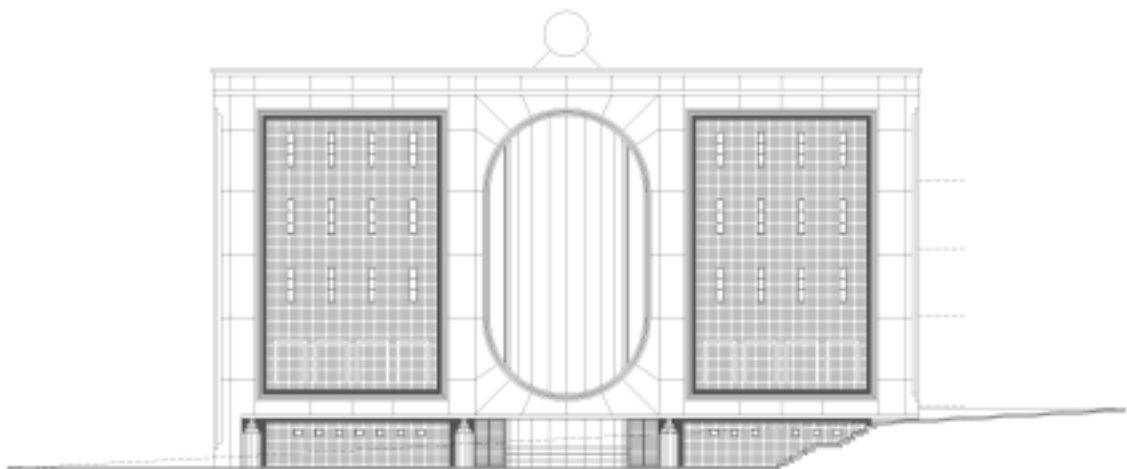


Figura 6.16 – Fachada Avenida Bias Fortes.

Fonte: Editado sobre arquivo digital fornecido por Jô Vasconcellos.

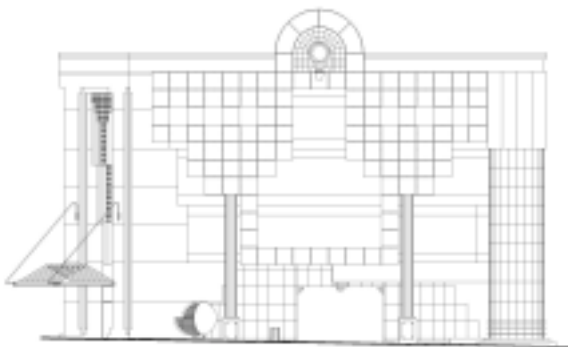


Figura 6.17 – Fachada Praça da Liberdade.

Fonte: Editado sobre arquivo digital fornecido por Jô Vasconcellos.



Figura 6.18 – Fachada Rua Alvarenga Peixoto.

Fonte: Editado sobre arquivo digital fornecido por Jô Vasconcellos.

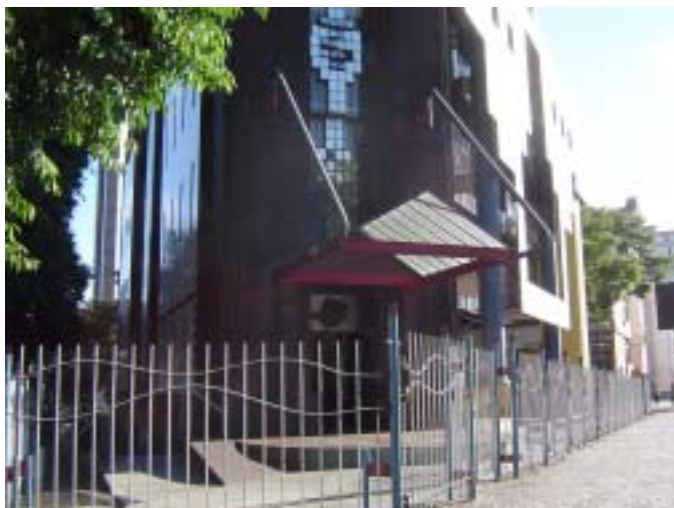


Figura 6.19 – Vista da entrada.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.20 – Vista do acesso aos sanitários públicos masculinos.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.21 – Vista do elemento alegórico de ventilação.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.22 – Vista do anfiteatro.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.23 – Vista da cabine de projeção.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.24 – Vista externa.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.25 – Vista desde a Rua Alvarenga Peixoto.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.26 – Vista do hall de acolhimento.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.27 – Vista do corredor central.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.28 – Vista do hall de exposições.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.29 – Vista da entrada dos camarins e dos sanitários masculinos.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.30 – Vista do acesso aos camarins e sanitários masculinos.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.31 – Vista desde o anfiteatro.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.32 – Vista da circulação central do 1º pavimento.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.33 – Vista desde a passarela central do 1º pavimento.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.34 – Vista a partir do 1º pavimento.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.35 – Vista a partir do 1º pavimento.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.36 – Vista do corredor central do 2º pavimento.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.37 – Vista da janela noroeste.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.38 – Vista do salão de exposições do 2º pavimento.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.39 – Vista do salão de exposições do 2º pavimento.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.40 – Vista do salão de exposições do 2º pavimento
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.41 – Vista da passarela central do 3º pavimento.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.42 -Vista da passarela do 3º pavimento.
Fonte: foto do autor, 2004.

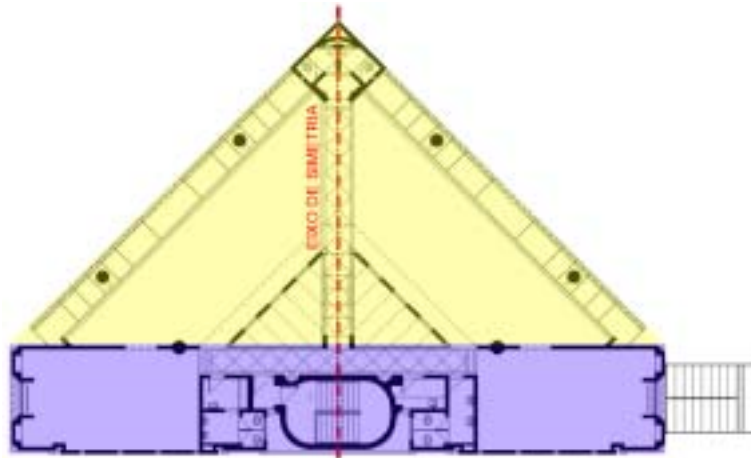


Figura 6.43 – Esquema compositivo.
Fonte: Elaborado a partir da documentação levantada.



Figura 6.44 – Iluminação zenital do vazio central.
Fonte: foto do autor, 2004.

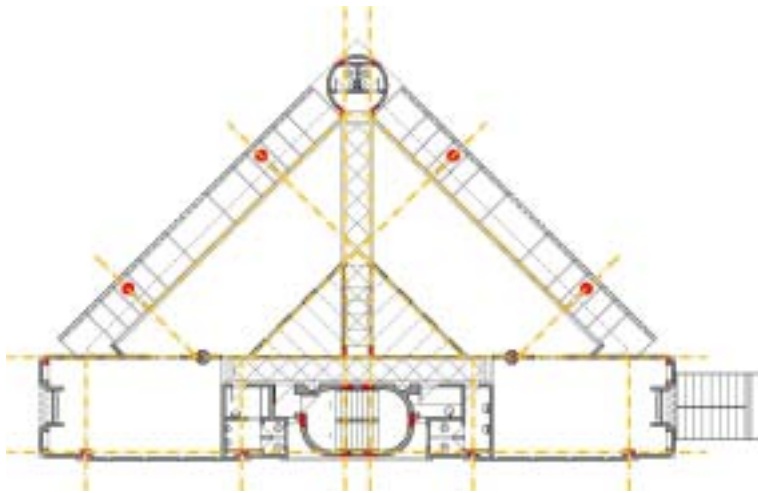


Figura 6.45 – Esquema estrutural do edifício.
Fonte: Elaborado a partir da documentação levantada.



Figura 6.46 – Detalhe da solução de exaustão do ar do vazio central.
Fonte: foto do autor, 2004.

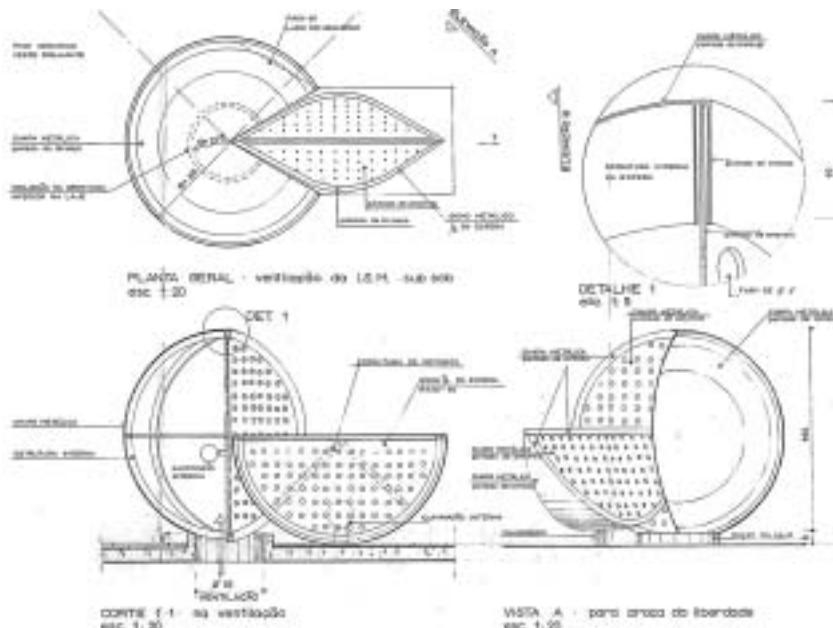


Figura 6.47 – Detalhe do elemento de ventilação dos sanitários públicos masculinos.
Fonte: Editado a partir da documentação levantada.

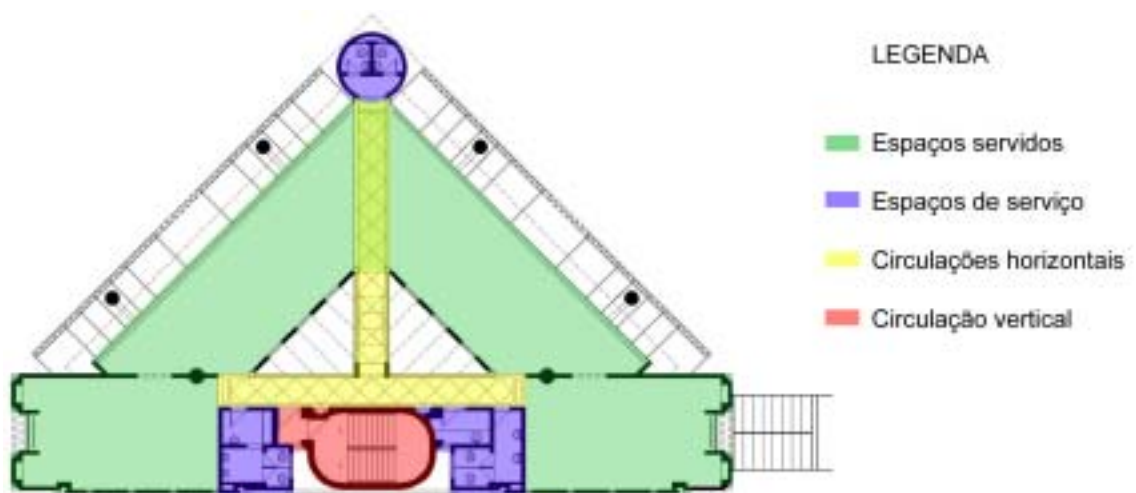


Figura 6.48 – Distinção dos corpos técnico e funcional do edifício.
Fonte: Elaborado a partir da documentação levantada.



Figura 6.49 – Arco metálico que encima o edifício.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.50 – Vista do arco belga do prédio da Secretaria de Educação.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.51 – Prédio da Secretaria de Estado de Segurança Pública. Ao fundo, o edifício Niemeyer (1954), Oscar Niemeyer.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.52 – Complexo habitacional Sudliche Friedrichstadt (1976), Aldo Rossi.
Fonte: Igarashi Taro. Disponível em http://tenplusone.inax.co.jp/archive/berlin2/berlin2_052.html. Acesso em: 18 de ago./2004.



Figura 6.53 – Marquise de entrada do edifício.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.54 – Marquises do Museu de Stuttgart, na Alemanha (1977-84), James Stirling.
Fonte: DECLERCQ, S. Architektur van de 20e eeuw. Disponível em: <http://users.compaqnet.be/architectuur20/postm/index.htm>. Acesso em: 18 de ago./2004.



Figura 6.55 – Detalhe do guarda-corpo.
Fonte: foto do autor, 2004.

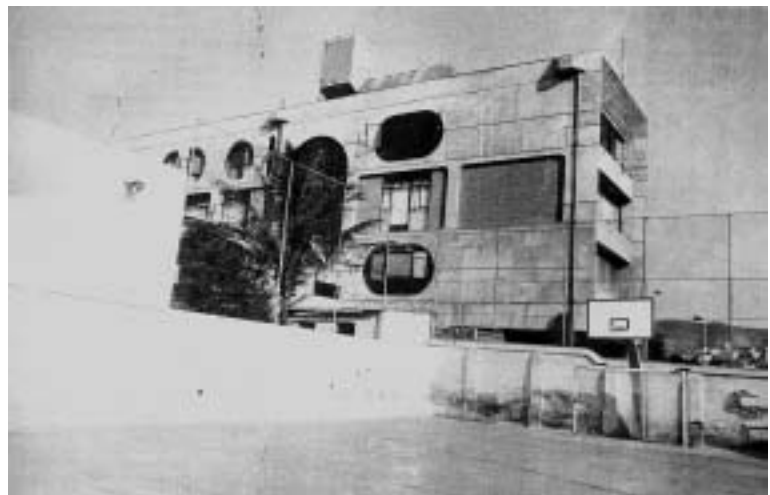


Figura 6.56 – Escada do Condomínio Cristal (1978), em Belo Horizonte.
Fonte: Vão Livre, ano II, no 18, 15 dez./1980.



Figura 6.57a – Residência Valter e Lenita (1979-85), Ouro Preto.
Fonte: MAIA; PODESTÁ; VASCONCELLOS, 1985.



Figura 6.57b – Residência Valter e Lenita (1979-85), em Ouro Preto – detalhe.
Fonte: MAIA; PODESTÁ; VASCONCELLOS, 1985



Figura 6.58 – Passarela central e portada.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.59 – Praça do Timirim (1984-85), em Timóteo.
Fonte: MAIA; PODESTÁ; VASCONCELLOS, 1985.



Figura 6.60 - Reservatório superior.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.61 – Nichos das paredes laterais do hall.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.62 – Arcada da extremidade oposta à entrada.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.63 - Bebedouros.
Fonte: foto do autor, 2004.



Figura 6.64 – Reprodução de um dos profetas de Congonhas.
Fonte: foto do autor, 2004.

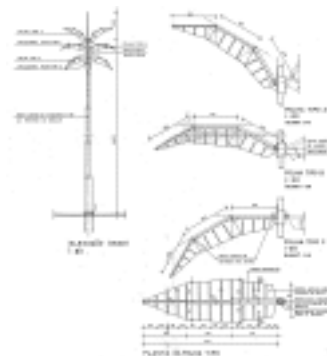


Figura 6.65 – Detalhe das palmeiras metálicas.
Fonte: editado a partir do material levantado.



Figura 6.66 – Agência de turismo em Viena (1976-78), Hans Hollein.
Fonte: JENCKS, 1981.



Figura 6.67 – Material gráfico do XII C.B.A. (1985).
Fonte: cedido por Sylvio de Podestá.

6.1 Visão Geral

Espaço público por excelência, a Praça da Liberdade é um dos principais cartões postais de Belo Horizonte. Nascida juntamente com o Plano de Aarão Reis para a nova capital do Estado (1895-97), a praça é também o símbolo do poder e dos ideais republicanos que permearam sua concepção. Esse fato é demonstrado não apenas pela presença enfática da sede do governo, no final do eixo perspectivo de suas palmeiras reais, e concentração de secretarias e órgãos estaduais, mas principalmente, por sua situação topográfica, que a situa na maior cota altimétrica em relação ao entorno imediato, à semelhança da acrópole grega.

Pelo projeto original de 1904, foi concebida à maneira do paisagismo inglês, a exemplo do projeto paisagístico do Parque Municipal, enfatizando os aspectos pitorescos do lugar e das espécies vegetais. Apenas em 1920, quando da visita da realeza belga à capital mineira, foi implantado um projeto nos moldes do paisagismo francês, racional e geométrico, e mais próximo ao traçado de Belo Horizonte. Em 1991, Jô Vasconcellos foi a responsável por uma cuidadosa e bem sucedida intervenção na Praça da Liberdade, que visava recuperar as características do segundo projeto.

Alguns anos antes Éolo e Sylvio de Podestá haviam sido chamados para ali criar um conjunto de sanitários públicos. Tais equipamentos visavam a atender, principalmente, o público que freqüentava a Praça aos domingos quando ela sediava uma feira de grandes proporções, que hoje ocupa a extensão da Avenida Afonso Pena em frente ao Parque Municipal. Além de projetarem os sanitários conforme solicitado, os arquitetos também propuseram a ampliação do programa edificado, de modo a contemplar um anfiteatro no nível térreo, como extensão do nível da Praça, um hall de acolhimento e exposições e mais três pavimentos superiores para abrigar o Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves.

O projeto para o Centro de Apoio Turístico parte de uma leitura tipológica dos edifícios públicos em estilo eclético e neoclássico que envolvem a Praça. Assim, os arquitetos reproduzem a escala desses edifícios e incorporam alguns de seus elementos arquitetônicos mais proeminentes, a partir de releituras livres. Em um procedimento de colagem, Éolo e Sylvio agregam ao edifício elementos de outras arquiteturas, além de alegorias que contribuem para que o edifício destoe do aspecto rígido das Secretarias.

Por seu valor imagético e alegórico, o Centro de Apoio Turístico tem suscitado as mais diversas reações dos usuários da Praça, desde que foi inaugurado. De fato, o impacto visual promovido por suas cores e formas inusitadas não permite que o edifício

passa despercebido dentro do contexto urbano imediato. Curiosamente, sua epiderme metálica, em que predominam as cores fortes e o aço patinável, cuja tonalidade terrosa advém do processo controlado de corrosão superficial, fez com que o Centro recebesse o apelido de “Rainha da Sucata” pelos estudantes de um colégio vizinho, em referência a uma telenovela popular da época.

Nunca a arquitetura esteve presente na boca do povo de Minas como na inauguração do Centro de Apoio Turístico em Belo Horizonte, popularmente conhecido como “Rainha da Sucata” (SEGAWA, 1994. *In PROJETO*, 1994, n° 164)

Por tudo isso, o Centro de Apoio Turístico pode ser considerado uma das obras mais importantes da arquitetura pós-moderna no Brasil. Atualmente o edifício abriga o Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães.

6.2 Assentamento e organização espacial

O Centro de Apoio Turístico implanta-se em um pequeno terreno triangular em frente à Praça da Liberdade, situado entre a Avenida Bias Fortes e o trecho fechado da rua Alvarenga Peixoto, resíduo do traçado original da cidade. Sua volumetria de difícil apreensão é resultado da sobreposição de vários elementos a uma solução espacial relativamente simples. A intenção dos arquitetos “foi de se respeitar [sic] em escala, a leitura tipológica, o contexto urbano pré-existente”.¹ Desta premissa resulta um edifício que busca não apenas adaptar-se, mas reproduzir em suas formas o perfil altimétrico dos prédios públicos defronte à Praça.

A concepção do edifício como um objeto autônomo em relação às edificações vizinhas, permitida pela condição atípica do lote, enfatiza seu caráter excepcional em relação aos prédios das Secretarias de Estado. Contribui ainda para enfatizar a singularidade da proposta a multiplicidade das formas e elementos que comparecem à sua dimensão visível, bem como a variedade dos materiais e cores empregados. Nesse sentido, o projeto para o Centro de Apoio Turístico aproxima-se da estratégia utilizada por Éolo no Hotel Verdes Mares ao implantar o edifício para ser visto.

¹ MAIA; PODESTÁ; VASCONCELLOS (1985:151).

O Centro de Apoio Turístico desenvolve-se em cinco pavimentos sendo um subsolo parcial, um pavimento de acesso e outros três pavimentos superiores. O acesso único à edificação localiza-se junto à esquina, entre a Avenida Bias Fortes e a Praça da Liberdade, não por acaso a situação de maior visibilidade oferecida pelo terreno. Ainda no nível de acesso localiza-se um anfiteatro, que busca a continuidade visual e o caráter público do espaço da Praça. Os arquitetos valeram-se da declividade natural do terreno para torná-lo pouco perceptível desde a via pública, assim como para minimizar os movimentos de terra decorrentes de sua implantação. O anfiteatro desenvolve-se desde o nível inferior, ocupado pelos sanitários públicos, até o nível do passeio lindeiro à Praça da Liberdade. Acompanhando o eixo de simetria do edifício, sua implantação produz um volume edificado junto à Rua Alvarenga Peixoto.

No nível mais baixo do edifício, os sanitários públicos ocupam os extremos do pavimento separados pelos espaços de apoio do anfiteatro. O prolongamento do espaço dos sanitários em relação ao volume superior cria dois patamares triangulares no nível térreo, auxiliando na conformação do anfiteatro. Apesar de sua condição simétrica, aos sanitários foram dadas soluções distintas em relação aos acessos e arranjos espaciais. Na esquina oposta à entrada tem-se o acesso direto aos sanitários públicos femininos. Um patamar paralelo ao passeio permite o acesso aos espaços de apoio do anfiteatro e aos sanitários masculinos, situados em subsolo parcial. Esta solução demandou que concordância com a esquina mais elevada fosse feita através de uma escadaria.

O edifício é rigorosamente simétrico a partir de um eixo virtual que parte do ponto médio da face paralela à Avenida Bias Fortes, e se estende até o vértice oposto. Apenas contrapõem-se a esta simetria o acesso que privilegia a esquina e o arco-relógio que encima a fachada paralela à Praça da Liberdade. O esquema compositivo do edifício em planta constitui-se da justaposição de duas formas geométricas elementares, o retângulo e o triângulo, conectados entre si por seus lados maiores formando um ângulo de 45° (Fig. 6.43). Este esquema compositivo planimétrico é facilmente identificável desde o exterior do edifício.

Do conjunto destaca-se um volume prismático mais regular e facilmente identificável por sua tonalidade predominantemente mais escura. Compacto e de proporções retangulares, ele ocupa linearmente a face paralela à Avenida Bias Fortes, desde a esquina com a Praça da Liberdade no sentido noroeste-sudeste. Internamente, esse volume abriga a circulação vertical, os núcleos hidro-sanitários, os espaços de apoio, além do hall de acesso e acolhimento dos visitantes. Na interface de insolação

menos favorável e junto à via de maior tráfego, a fachada sudoeste tem as dimensões de suas aberturas reduzidas, prevalecendo os planos opacos, de maneira a minimizar o impacto da insolação direta e dos ruídos no ambiente interno.

Ao volume retangular conecta-se o corpo funcional do edifício que, elevado sobre pilotis, cria o espaço coberto para a implantação do anfiteatro. Esse corpo funcional é constituído de três pavimentos livres e de perímetro triangular, que compartilham com o primeiro volume seu maior lado, correspondente à circulação horizontal nos andares. A cada andar, os pavimentos têm suas dimensões sucessivamente ampliadas, projetando-se para fora do edifício e criando um escalonamento da volumetria. No centro de cada andar, comparece um vazio triangular iluminado zenitalmente (Fig. 6.44) que promove a conexão visual entre os três níveis superiores e o anfiteatro. Uma passarela liga o ponto médio da circulação horizontal ao vértice oposto do pavimento, dividindo o vazio central em duas partes iguais e materializando o eixo de simetria que orienta todo o projeto. Externamente, duas fachadas planas idênticas e de composição livre sobrepõe-se às faces norte e leste como uma espécie de máscara. Afastados do corpo da edificação, essas fachadas criam uma *buffer zone*, atenuadora da incidência solar direta nos pavimentos. No encontro dessas faces, localiza-se um grande volume cilíndrico que abriga os núcleos sanitários dos pavimentos e no qual se engastam os andares superiores.

O acesso aos andares superiores é feito por uma escada enclausurada interna que não atende ao pavimento inferior, acessível somente a partir do exterior da edificação. Com esta solução os arquitetos garantem o total controle dos acessos e a independência do programa edificado em relação aos espaços de uso mais público, a saber, os sanitários e o anfiteatro.

As circulações horizontais nos pavimentos privilegiam o contato com o vazio interno e dão acesso aos núcleos hidráulicos e à escada central. O arranjo compacto dos corredores minimiza seu comprimento efetivo e amplia a flexibilidade de uso do pavimento ao permitir sua subdivisão em salas menores e independentes.

Partindo dessas diretrizes gerais de ordenação espacial, os arquitetos partem para o desenvolvimento mais elaborado dos elementos componentes do espaço e de seus acabamentos. A lógica operativa que se revela a partir desta constatação desmistifica a complexidade aparente do edifício. Nesse sentido, confirma-se o entendimento mais comum de que na arquitetura pós-moderna haveria uma sobrevalorização da dimensão formal do objeto, em detrimento das demais, a produzir imagens arquitetônicas desvinculadas das soluções técnicas e funcionais. No entanto, a

autonomia da forma arquitetônica em relação ao que denominei operadores projetuais pragmáticos não implica necessariamente em negligenciá-los, conforme pretendo demonstrar a seguir.

6.3 Os sistemas construtivos

No projeto do Centro de Apoio Turístico foi eleito o sistema estrutural em concreto armado convencional, técnica que Éolo Maia demonstrou dominar com competência. Contrariando a estratégia adotada pelo arquiteto em seus projetos anteriores, no Centro de Apoio Turístico não é clara a distinção entre vedações e elementos portantes, revelando uma nova postura arquitetônica por parte de Éolo. De fato, as ambigüidades decorrentes da correspondência inexata entre forma e função e entre forma e estrutura seriam impensáveis nas obras que Éolo produziu alinhando-se com os ideais da arquitetura moderna.

Além de especializar as formas em relação a materiais e estrutura, a arquitetura moderna separa e articula elementos. A arquitetura moderna nunca é implícita.²

A solução estrutural também não privilegia o estabelecimento de uma modulação básica a ordenar o espaço construído, a qual Éolo também lograva em tirar partido na definição da aparência de seus edifícios. No entanto, conforme pode ser apreendido dos projetos de execução, a solução estrutural do conjunto é relativamente simples, constituindo-se de dois sistemas interdependentes organizados em malhas ortogonais defasadas de 45° entre si (Fig. 6.45).

O primeiro sistema comparece na sustentação do bloco prismático retangular. Neste bloco, toda a estrutura fica oculta sob o mesmo revestimento das vedações, dificultando sua identificação principalmente no nível térreo, onde os arquitetos conformaram as alvenarias na criação de nichos e pilares falsos. Observa-se a não correspondência entre os eixos estruturais dos lados maiores, exigindo que as vigas transversais descarreguem suas cargas sobre as peças longitudinais e não diretamente nos pilares. Internamente, essas interferências não são perceptíveis já que todo o vigeamento fica oculto sob o forro dos pavimentos.

² VENTURI, 1999: 43.

Os pilares distribuídos no perímetro externo da escada central conferem rigidez ao conjunto no sentido longitudinal. Garantindo a rigidez no sentido transversal comparece o conjunto de quatro pilares perimetrais do cilindro externo, situado no vértice oposto à escada. Um vigamento central, composto de vigas paralelas, conecta estes dois elementos e define a passarela que corta o vazio central. Na extremidade da passarela, dois pilares menores descarregam as cargas da porção central dos pavimentos superiores sobre as vigas do primeiro andar corrido, de dimensões maiores e perceptíveis desde o exterior do edifício.

Desde já, nota-se que o gigantismo do volume cilíndrico externo não encontra correspondência na função estrutural que desempenha. O que externamente é percebido como um grande pilar maciço, revela-se uma fina casca que deve seu formato ao trabalho livre sobre as vedações e não aos pilares ali presentes.

Um segundo sistema estrutural alinha-se ortogonalmente às faces norte e leste do edifício, formando com o anterior um ângulo de 45°. Este sistema é composto pelos quatro pilares externos ao edifício que recebem as cargas das duas alas que compõem o andar corrido. Deles partem as vigas que sustentam as lajes dos pavimentos superiores conectando-se aos pilares do primeiro sistema e ao vigamento central, conferindo ao conjunto comportamento solidário.

Além de qualificar os espaços de circulação nos pavimentos, o vazio central permite a circulação de ar no edifício através da tomada de ar sobre o anfiteatro e sua exaustão na cobertura. A utilização de sistemas passivos de ventilação como mantenedora das qualidades ambientais também pode ser verificada no último pavimento. O espaço do entreferro sob a cobertura gera um colchão de ar amortecedor da carga térmica transmitida pelo telhado ao interior da edificação. A exaustão do ar quente é feita pelo vazio central através de escotilhas posicionadas em seu anel superior (Fig. 6.46).

Assim como fizeram com a estrutura do edifício, Éolo e Sylvio optam por camuflar a solução de ventilação dos banheiros públicos masculinos do subsolo em uma esfera de aço, elemento alegórico que assume a forma de uma laranja, recorrendo ao que Venturi denomina “elemento de duplo funcionamento” (Fig. 6.47). Através deste conceito, Venturi se posiciona contra os elementos de uso e significado unívocos produzidos pela arquitetura moderna a partir do pressuposto de que deveria haver uma correspondência direta entre a forma e a função de um objeto.

Nesse sentido, o Centro de Apoio Turístico é ilustrativo do combate pós-moderno à simplificação das formas e significados em arquitetura em favor de sua estrutura

complexa e contraditória. No entanto, como tentarei demonstrar no tópico seguinte, a distinção semântica entre forma e função não permitiu que essa complexidade fosse incorporada aos usos do edifício.

O assentamento dos revestimentos de chapa é feito diretamente sobre a alvenaria através de processo de dobramento que a enrijece e permite sua fixação por meio de parafusos comuns. A solução que afasta os planos verticais norte e leste das faces do edifício é tecnicamente simples, constituindo-se de uma grelha metálica sob a qual fixam-se os painéis metálicos, conectada à estrutura principal por mãos-francesas metálicas.

Os projetos de execução revelam um detalhamento minucioso de todas as soluções construtivas e dos acabamentos, enfatizando o trabalho intencional e rigoroso sobre o objeto arquitetônico (Ver anexo D).

6.4 As demandas de uso

Os usos no Centro de Apoio Turístico distribuem-se em conformidade com a bipartição volumétrica do edifício. Ao prisma retangular corresponde o corpo técnico do edifício em contraposição ao volume elevado, ao qual corresponde seu corpo funcional (Fig. 6.48).

Marcando afirmativamente a entrada do edifício, comparece uma marquise que se projeta em direção à esquina que, juntamente com o recuo da porta de acesso, cria um espaço de soleira estendida que realiza a transição ente o exterior e o interior da edificação. Os espaços laterais resultantes desta operação são ocupados com telefones públicos, pouco perceptíveis pela posição que assumem em relação ao usuário que adentra o edifício. Esse usuário é recebido em um salão de dimensões reduzidas quando se leva em conta o caráter público da edificação. Certamente, um espaço de acolhimento maior poderia comprometer a integridade do anfiteatro e sua interrelação volumétrica com os demais pavimentos.

Situada no eixo de simetria do edifício, a escada central divide o pavimento em duas alas constituindo-se no único acesso aos andares superiores. Neste pavimento há um deslocamento em relação aos demais pavimentos do núcleo de banheiros para a extremidade oposta à entrada. Desta forma, os arquitetos liberam um espaço de exposição contínuo e reduzem o comprimento do corredor central que conecta os dois lados do pavimento.

Nos andares corridos, essa organização espacial se repete com a adição de duas alas suspensas sobre o anfiteatro, a partir do eixo de simetria. A cada progressão vertical os pavimentos têm suas dimensões ampliadas em direção às faces norte e leste criando um escalonamento do volume e minimizando a incidência solar direta nos pavimentos inferiores.

O corredor aberto une as extremidades dos andares dando acesso aos núcleos hidráulicos e privilegiando o contato com o vazio central. No primeiro andar, percebe-se uma inversão entre copa e antecâmara, resultado de um primeiro desnível equivalente e um pé-direito e meio. Na extremidade oposta, um segundo núcleo hidráulico ocupa o volume cilíndrico a permitir a independência de parte do andar em relação ao núcleo central. Esse mesmo volume no nível térreo abriga a cabine de controle do anfiteatro.

A disposição espacial das circulações e núcleos hidro-sanitários ao longo de um único eixo repete a distinção sempre perseguida por Éolo entre espaços servidos e espaços de serviço (Fig. 6.48). Essa estratégia confere ao andar grande flexibilidade de uso, porquanto permite sua ocupação extensiva ou sua subdivisão em salas menores.

No entanto, tal setorização não fica totalmente expressa na solução plástica do edifício. Ainda que os volumes cilíndricos dos banheiros e da escada se sobressaiam por suas cores e formas, os núcleos sanitários centrais compartilham o mesmo tratamento plástico e regime de aberturas da fachada sudoeste. Ou seja, a despeito da continuidade do emprego de alguns esquemas compositivos modernos no agenciamento das funções do edifício, para Éolo não mais se fazia necessário expressá-los através de sua forma.

Até o momento, a análise não logrou revelar a essência e singularidade de umas das obras mais emblemáticas da arquitetura pós-moderna brasileira. Esta constatação simples leva a crer que toda a força expressiva do Centro de Apoio Turístico concentrasse em sua epiderme e independe das soluções espaciais internas. Ou seja, somente depois de satisfeitas as demandas técnicas e de uso do edifício, os arquitetos partiram para a definição de sua aparência. Nesse sentido, a forma passa a expressar conteúdos distintos e autônomos em relação ao conjunto das soluções arquitetônicas.

As formas não se utilizam expressivamente (mas no lugar de seu papel representativo), parece o princípio de uma nova tradição, não permanecem articuladas ou modeladas com força escultórica, mas se manejam em forma de aplicações planas, ou se fundem com as superfícies do edifício diluindo-se entre as exigências construtivas (JENCKS, 1981:133, tradução do autor).³

³ *“Las formas no se utilizan expresivamente (mas allá de su papel representativo), parece el principio de una nueva tradición, no quedan articuladas o modeladas con fuerza escultórica; sino*

6.5 O tratamento plástico dos volumes e superfícies

A composição volumétrica do Centro de Apoio Turístico partiu da leitura tipológica dos prédios das Secretarias de Estado que envolvem a Praça da Liberdade, projetados nos estilos eclético e neoclássico. Esta estratégia mimética em relação ao lugar é contradita pela utilização de materiais contemporâneos, negação dos esquemas de composição clássicos e colagem de elementos de outras arquiteturas, a produzir um objeto que se relaciona ambigualmente com seu entorno imediato.⁴

Éolo e Sylvio reproduzem a escala altimétrica, o regime de aberturas e a simetria compositiva das Secretarias na fachada que se volta para a Praça da Liberdade. Simetria que contrapõe àquela identificável na organização planimétrica do espaço interno, a reforçar a conjectura lançada no tópico anterior de que a aparência externa do edifício não almeja reproduzir a ordem interior. Identificam-se ainda outros elementos a remeterem às edificações do entorno, como as cornijas do bloco retangular e a base dos pilares cilíndricos externos.

No entanto, o Centro de Apoio Turístico afasta-se da concepção arquitetônica clássica ao priorizar o conjunto das relações volumétricas do edifício em relação ao trabalho compositivo sobre suas superfícies. Nos edifícios das Secretarias toda a composição do edifício concorre para a sobrevalorização das fachadas voltadas para a Praça da Liberdade, em detrimento das demais. Reforçando sua condição hierárquica dominante, nestes planos situam-se invariavelmente os acessos principais, enfatizados pela sua disposição sobre o eixo de simetria da composição, pela presença grandes escadarias e pelos volumes proeminentes que os protegem.

De modo oposto, o Centro de Apoio Turístico apresenta um equilíbrio assimétrico em sua face voltada para a Praça, a ser reforçado pela disposição do acesso junto à esquina. Nota-se ainda a reprodução da fachada voltada para a Praça da Liberdade na lateral menos visível do edifício, revelando a existência de uma simetria outra no edifício que não objetiva a valorização desta orientação. No entanto, os arquitetos contradizem essa lógica ao reproduzir o arco metálico belga que encima o prédio vizinho da Secretaria de Educação (Fig. 6.49 e Fig. 6.50).

que se manejan en forma de aplicaciones planas, o s e funden con las superficies del edificio diluyéndose entre las exigencias constructivas”.

⁴ Desde já é importante esclarecer que o objetivo primordial desta análise não consiste em tentar identificar todas as referências utilizadas pelos arquitetos neste projeto, mas fornecer explicações objetivas sobre os procedimentos utilizados na geração da forma do edifício. Ao sistematizar estes procedimentos, desmistifica-se o mito do gênio criador em favor do trabalho rigoroso e intencional sobre os operadores de projeto.

No contexto dessas referências tão próximas, é comum atribuir-se erroneamente o gigantismo do volume cilíndrico do Centro de Apoio Turístico às falsas colunas da Secretaria de Segurança (Fig. 6.51). Vale lembrar que, como já se demonstrou, a arquitetura de Éolo Maia sempre se valeu da apropriação e re-interpretação de elementos proveniente de outras arquiteturas. Operando sob os ideais modernos, Éolo logicamente tomava emprestado formas provenientes da arquitetura moderna. Sob a influência de um novo paradigma arquitetônico, há que buscar suas fontes em outras arquiteturas, neste caso, nas manifestações pós-modernistas.

De fato, o grande cilindro de Éolo e Sylvio aproxima-se da solução encontrada pelo arquiteto italiano Aldo Rossi para liberar a esquina em seu projeto para o complexo habitacional Sudliche Friedrichstadt (1976), em Berlin (Fig. 6.52). De maneira similar, as formas da marquise de entrada (Fig. 6.53), são muito similares àquelas observadas no projeto de James Stirling para o Museu de Stuttgart, na Alemanha (1977-84) (Fig. 6.54), bem como o detalhe do guarda-corpo (Fig. 6.55). Aponta-se para o fato de que ambos os projetos são de autoria de arquitetos em evidência naquele momento histórico e de que antecedem à própria elaboração do Centro de Apoio Turístico, a permitir que estas conjecturas sejam feitas. As análises anteriores trataram de demonstrar a precocidade com que Éolo adotou esta matriz operativa tipicamente pós-moderna, ao considerar a histórica da arquitetura como uma depositária de formas e soluções à disposição dos arquitetos.

No tratamento volumétrico, os arquitetos estabelecem uma oposição dialética entre os dois volumes principais que compõem o Centro de Apoio Turístico. A massa e a rigidez do corpo técnico do edifício contrapõe-se à fragmentação e permeabilidade de seu corpo funcional. O caráter do primeiro é reforçado por sua tonalidade mais escura, assim como pelo regime que minimiza e oculta suas aberturas. O contraponto do segundo volume é dado pela elevação de seu corpo edificado, pelo escalonamento dos pavimentos, pela transparência de seus fechamentos e pela dissociação dos planos verticais que compõem suas duas fachadas, logrando a desmaterialização progressiva de sua base.

No tratamento plástico das superfícies, privilegiou-se a liberdade compositiva dos planos de fachada em relação à solução espacial interna. Esta estratégia fica evidenciada tanto pela independência dos planos verticais das elevações leste e norte em relação ao volume edificado, como pelo tratamento homogêneo da fachada sudeste a não observar a diferenciação dos usos no pavimento. Desta fachada destacam-se planos de azulejo emoldurados sobre os quais alinham-se discretamente as aberturas em estreitas faixas

verticais. O volume da escada também fica emoldurado pela dissociação do revestimento metálico das alvenarias externas, compondo uma abertura oblonga. Esta mesma solução já havia sido utilizada por Éolo no Condomínio Cristal (1978), em Belo Horizonte (Fig. 6.56).

Em todo o edifício os vão de portas e janelas reproduzem o desenho das tramas e treliças de madeiras presentes nos trabalhos de marcenaria dos velhos casarios de Ouro Preto. Éolo já havia utilizado estes motivos compositivos na Residência Valter e Lenita (1979-85) em Ouro Preto (Fig. 6.57), fazendo com que sua intervenção se integrasse harmonicamente ao contexto histórico edificado. Nesse sentido, além das referências históricas, o edifício é povoado de auto-referências à obra do próprio arquiteto, a exemplo da semelhança do conjunto da passarela central e de sua portada (Fig. 6.58), com o pórtico que marca o eixo central da Praça do Timirim (1984-85), em Timóteo (Fig. 6.59).

Nos volumes elevados, as vedações constituem-se de finas esquadrias metálicas verticais que, alinhadas externamente, ocultam os topos de lajes e vigas conferindo aspecto homogêneo ao conjunto. Ao mesmo tempo, privilegiam a iluminação e ventilação naturais dos ambientes internos.

Os volumes mais salientes foram revestidos com chapas metálicas e pintados em tons fortes de azul e amarelo, como a caixa de escada, o grande volume cilíndrico e o reservatório superior. Assim como em vários de seus projetos anteriores, Éolo encima o núcleo de circulação vertical com o reservatório e confere-lhe tratamento escultórico a reforçar sua independência do volume edificado (Fig. 6.60).

Internamente o tratamento plástico e volumétrico enfatiza os elementos da cultura regional, com ênfase na tradição barroca mineira através do emprego de formas rebuscadas. De fato, as qualidades espaciais do hall de acolhimento no nível térreo remetem à organização interna das igrejas barrocas. Os falsos pilares conformam nichos e delimitam vitrais à semelhança dos altares laterais da nave dessas igrejas (Fig. 6.61). Do mesmo modo, a seqüência de arcos que encerra a extremidade oposta à entrada e dá acesso aos banheiros assemelha-se à moldura dos altares-mor (Fig. 6.62). Referência bem-humorada aos chafarizes públicos das cidades históricas, os bebedouros convencionais encaixam-se em baixos-relevos nas alvenarias (Fig. 6.63). Nos demais pavimentos estas referências prosseguem e não cabe aqui identifica-las.

Chama a atenção o tratamento dado ao vazio interno, cujo caráter mais público é enfatizado pela presença das circulações horizontais e pela conexão visual que promove entre todos os pavimentos. Se a circulação horizontal central abre-se diretamente para o vazio, as faces opostas são completamente opacas de forma resguardar o ambiente

interno dos eventuais ruídos. Estas faces constituem fachadas internas voltadas para o vazio central, a comparecerem o mesmo revestimento em chapa metálica oxidada utilizado no exterior e regime independente das aberturas.

Nas áreas externas, os arquitetos povoaram o projeto de alegorias bem humoradas como a esfera metálica em forma de laranja⁵ e a reprodução de um dos profetas de congonhas junto ao anfiteatro (Fig. 6.64).

6.6 Diagnóstico da situação atual

Concebido para abrigar o Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, hoje o edifício abriga o Museu de Mineralogia. A mudança de uso não demandou nenhuma alteração espacial nos pavimentos, a não ser o controle mais rigoroso da luminosidade nas fachadas norte e leste, solucionado com a adição de persianas internas.

O edifício encontra-se sob boa manutenção, conservando sua aparência original. Somente as chapas de aço SAC-350, ou patinável, tiveram sua tonalidade alterada em função da atmosfera agressiva a que ficaram expostas. Externamente, o edifício foi envolvido por um gradil metálico por questões de segurança que, infelizmente, acabaram por comprometer sua permeabilidade em relação ao espaço da Praça da Liberdade e o caráter público perseguido pelos arquitetos. Esta solução acabou por isolar o espaço do anfiteatro que, se já era pouco solicitado para abrigar manifestações artísticas em geral, tornou-se desocupado.

Ironicamente, os banheiros públicos, item do programa que motivou a construção do edifício, permanecem desativados a despeito de sua proporção e do potencial de uso pela proximidade com a Praça.

Os projetos de execução revelam ainda a existência de outros elementos que não chegaram a ser executados, como uma escultura de bronze de um casal nas arquibancadas e um conjunto de palmeiras metálicas similares às utilizadas por Hans Hollein em seu projeto para uma agência de turismo em Viena (1976-78) (Fig. 6.65 e 6.66).

⁵ Os projetos de aprovação legal, que antecederam os projetos executivos, revelam que a intenção inicial dos arquitetos era utilizar grandes dutos de exaustão, assim como fizeram Rogers e Piano no projeto para o Centro Georges Pompidou (1972-77).

6.7 Considerações finais

Pelo exposto, o Centro de Apoio Turístico ou Museu de Mineralogia é o exemplo mais significativo da arquitetura pós-moderna produzida em Minas Gerais e no Brasil. As estratégias projetuais operadas por Éolo e Sylvio revelam o alinhamento de suas idéias com a produção arquitetônica, teórica e crítica internacional. No entanto, há que se considerar o lapso temporal inevitável quando se trata de um país periférico como o Brasil. Em uma época em que os meios de informação estavam menos evoluídos, há que se considerar o tempo mínimo que uma obra demandava do projeto à construção, para apenas então ser absorvida pelos arquitetos.

Sendo as fontes de informação constituídas de publicações e periódicos de arquitetura, é natural de se esperar que as apropriações e releituras feitas pelos arquitetos estivessem restritas às aparências arquitetônicas. O contrário parece ocorrer com as referências aos elementos da arquitetura barroca e religiosa mineira que adquirem qualidades espaciais na obra de Éolo, o que possivelmente se explica pela vivência do arquiteto em Ouro Preto. No entanto, ainda que estas conjecturas demandem um estudo específico e mais aprofundado, há indícios de que Éolo e Sylvio operavam essas referências de maneira intencional, a exemplo de uma das imagens que ilustra o capítulo dedicado aos projetos de intervenção histórica do livro *3 Arquitetos (1980-85)*.⁶ Trata-se da reprodução do celebre desenho de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, para a fachada da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, representada parcialmente em função de sua simetria rigorosa e que é completada a partir da decomposição e releitura de seus elementos arquitetônicos (Fig. 6.67) lançando luz sobre a origem de algumas das formas utilizadas pelos arquitetos.

Passada mais de uma década de sua conclusão, o edifício do Centro de Apoio Turístico continua a suscitar debates não apenas entre arquitetos, mas também entre a população leiga. De fato, era um dos pressupostos da arquitetura pós-moderna recuperar o diálogo com as pessoas obscurecido pelo caráter hermético dos discursos internos da arquitetura moderna ortodoxa. A exemplo de como opera o projeto de Éolo e Sylvio, esse resgate se dá, via de regra, através da utilização de elementos corriqueiros ou de significado historicamente estabelecido.

⁶ Esse desenho, de autoria de Sylvio de Podestá, ilustrou, ainda, o material gráfico do XII Congresso Brasileiro de Arquitetos Vilanova Artigas realizado em Belo Horizonte de outubro a novembro de 1985.

A arquitetura moderna padeceu de elitismo. A pós-moderna busca superar este elitismo sem abandoná-lo, mas sim introduzindo a linguagem da arquitetura em vários terrenos diferentes, como no do vernáculo e no da linguagem comercial vulgar da rua, na tentativa de criar uma tradição (JENCKS. 1981:7-8, tradução do autor).⁷

À parte de qualquer juízo de valor, há que se reconhecer sua singularidade e importância histórica para a arquitetura brasileira.

Partindo para uma análise mais geral da conjuntura política nacional à época do projeto, 1984, percebe-se que o momento histórico coincidia com o retorno dos processos democráticos no país. Coincidência ou não, o projeto de Éolo e Sylvio torna-se emblemático da reconquista de uma liberdade perdida, ainda mais quando se considera sua inserção no coração do poder político do Estado. Juntamente com o edifício Niemeyer, são os únicos edifícios de frente à Praça da Liberdade que não exaltam o poder, mas a própria liberdade de criação arquitetônica, do que resulta seu caráter excepcional.

Não é estranho verificar que ambas as obras registram os dois grandes momentos históricos da arquitetura de Belo Horizonte: os anos 40, do modernismo inovador de Pampulha e Niemeyer; e os anos 80, da vanguarda pós-moderna de Éolo, Jô e Sylvio.

Juntamente com a exuberância do período barroco das cidades históricas mineiras, constituem os momentos em que a arquitetura de Minas Gerais antecipou-se à produção nacional. Por isso, constituem fonte inesgotável de pesquisa e conhecimento necessário para o processo evolutivo natural da arquitetura produzida em Minas.

⁷ *“La arquitectura moderna padeció de elitismo. La posmoderna intenta superar este elitismo no abandonándolo, sino introduciendo el lenguaje de la arquitectura en muchos terrenos diferentes, como en el de lo vernáculo y en el vulgar lenguaje comercial de la calle, intentando crearle una tradición”.*

7. O MITO DA ORIGINALIDADE: ASPECTOS DE UMA ARQUITETURA GENUINAMENTE BRASILEIRA

*Não posso me acomodar, tenho sempre que estar pensando em coisas novas.
Arquitetura é estar sempre buscando a mudança, porque arquitetura é invenção.*

(Oscar Niemeyer)

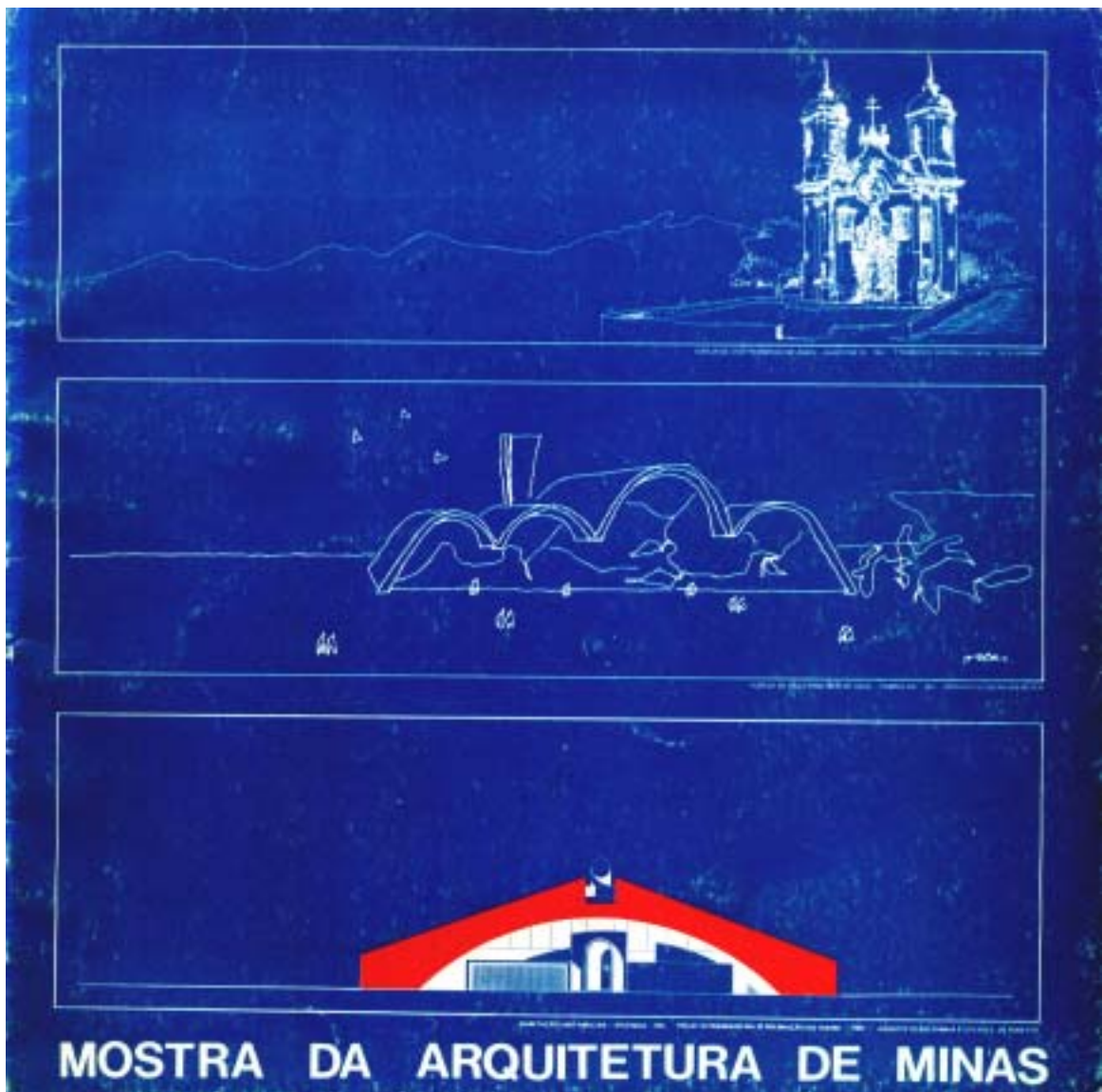


Figura 7.1 – Capa do Catálogo da Mostra da Arquitetura de Minas, 17 a 24 nov./1983.
Fonte: cedido por Sylvio de Podestá.

7.1 Continuidades e permanências na obra de Éolo Maia

Como tratei de demonstrar nos capítulos anteriores, a obra de Éolo Maia é pontuada pelas constantes rupturas e redirecionamentos na maneira do arquiteto pensar e produzir arquitetura. De todas as revisões por ele promovidas, talvez a mais significativa e de caráter mais permanente corresponda àquela que o levou a inaugurar o pós-modernismo arquitetônico em Minas Gerais. Ao focalizar este período de transição e analisar alguns de seus edifícios mais representativos, busquei esclarecer como o arquiteto abandona as matrizes formais vinculadas ao modernismo tardio em favor da liberdade das experimentações plásticas.

No entanto, apesar da multiplicidade das expressões plásticas e dos discursos internos operados em seus edifícios, algumas evoluções e permanências podem ser observadas ao longo da carreira de Éolo Maia. Acredito que essas continuidades não apenas forneçam os elementos para a melhor avaliação e caracterização da produção do arquiteto, mas constituam sua própria essência.

Éolo sempre perseguiu uma arquitetura genuinamente brasileira. Fez isso através do debate cultural e do diálogo que, segundo acreditava, a arquitetura deveria manter com as outras artes. Os aspectos essenciais de sua arquitetura não apenas revelam este compromisso, mas também a consciência do momento histórico e da necessidade de se posicionar claramente frente a ele.

Sem dúvida alguma Éolo foi um arquiteto muito talentoso e de grande capacidade intuitiva, o que de certa maneira compensou sua pouca profundidade teórica e acadêmica. Por isso, quaisquer tentativas de se avaliar a intencionalidade de suas idéias e ações permanecerão no nível especulativo.

Estando consciente da impossibilidade de se esgotarem aqui essas discussões, tentarei fazer uma breve exposição de alguns dos aspectos mais relevantes das permanências e continuidades na arquitetura de Éolo Maia, avaliando seus possíveis lastros na cultura nacional.

7.1.1 A canibalização de outras arquiteturas e a (pós)modernidade

*Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos
os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
Tupi, or not tupi that is the question.
Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.
Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.*

(OSWALD DE ANDRADE, trecho do Manifesto Antropofágico, publicado na Revista de Antropofagia, ano 1, no. 1, maio de 1928)

Desde os primeiros projetos de Éolo Maia, nos quais predominavam o rigor construtivo e as matrizes formais provenientes do modernismo tardio, já podem ser identificados alguns procedimentos de geração da forma arquitetônica tipicamente pós-modernos: a importação e mistura de elementos de outras arquiteturas, com resultados bastante singulares, evocando uma atitude antropofágica similar àquela que caracterizou a aurora do Movimento Moderno no Brasil, anunciada pela Semana de Arte Moderna de 1922.

Veiculado através do primeiro número da Revista de Antropofagia, o Manifesto Antropofágico¹ denunciava a dependência cultural do país, habituado a reproduzir os modelos produzidos nos países capitalistas centrais. Em seu texto, Mário de Andrade faz uma alusão irônica ao episódio da morte de um bispo português, sobrevivente de um naufrágio na costa brasileira, devorado por índios antropofágicos. O título do manifesto faz referência à crença de algumas tribos indígenas de que, ao comerem seus inimigos, assimilariam suas qualidades. De fato, a proposta modernista de uma “deglutição antropofágica” buscava reorganizar as idéias das vanguardas ocidentais em conformidade com o contexto social e histórico nacional.

O texto de Andrade é revelador da essência do espírito moderno brasileiro ao reconhecer a condição cultural periférica do país e propor a assimilação crítica, ou deglutição, da cultura e da técnica dos países centrais que, reelaboradas, ganhariam autonomia e identidade próprias.

De fato, a geração de arquitetos modernos que despontou a partir dos anos 30, com o projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro, paga tributo às idéias de Oswald de Andrade. A arquitetura moderna brasileira desenvolveu-se a partir da assimilação dos padrões construtivos desenvolvidos nos Estados Unidos e Europa, a exemplo da técnica do concreto armado, e dos valores que, acreditava-se, seriam

¹ Cf. ANDRADE (1927).

universalmente aceitos para a arquitetura. As limitações impostas pelo clima desfavorável, e pela carência de tecnologia e mão de obra qualificada, demandaram por parte daqueles arquitetos soluções inventivas para o controle da incidência solar direta e racionalização dos procedimentos construtivos, no que contribuíram o emprego da estrutura independente e dos atenuadores solares.

Através destas premissas, a arquitetura moderna brasileira conseguiu reverter sua condição passiva de país periférico, passando a geradora e exportadora de cultura e tecnologia para os países dominantes. Em virtude dessa inversão de papéis, nas décadas de 40 e 50 a arquitetura brasileira atravessou uma fase de grande divulgação e interesse no exterior, fato demonstrado pelo aumento significativo do número de publicações sobre o país nas revistas especializadas internacionais.²

De maneira análoga às propostas das vanguardas artísticas modernas brasileiras, Éolo Maia se apropriava de elementos e partes de outras arquiteturas, notadamente produzidas por arquitetos do *main stream* internacional, para então empregá-los em novos contextos em uma atitude tipicamente pós-moderna. A importação e ressemantização desses elementos conferem, ainda, o lastro de modernidade nacional à obra do arquiteto mineiro. O fato de muitos desses elementos procederem de trabalhos de arquitetos modernistas como Louis I. Kahn e Le Corbusier, explica-se pelo fato de a formação de Éolo ter se dado sob a forte influência dos ideais modernos e das formas dessas arquiteturas.

A maioria, para não dizer todos os arquitetos do momento, se formaram no seio do Movimento Moderno e, não obstante, foram além ou contra essa formação. Não atingiram uma meta nova e sintética, nem abandonaram por completo sua sensibilidade moderna, mas estão em um ponto médio, metade moderno, metade pós. Se olharmos a obra de Venturi, Stern ou Moore (três dos pósmodernos mais beligerantes), encontraremos por toda a parte citações a Corbusier, a Kahn e aos anos vinte, ao mesmo tempo que referências a Palladio, a Lutyens e a Rota 66 (...) Aqui surge uma das mais surpreendentes e definidoras características do pós-moderno, que incluem o estilo moderno e sua iconografia como uma aproximação potencial, para utilizar-la onde seja apropriado (...) (JENCKS, 1991:7, tradução do autor).³

² Cf. LARA (2000).

³ “La mayoría, por no decir todos los arquitectos de momento, se han formado en seno Del Movimiento Moderno y, no obstante, han ido mas allá o contra esta formación. No han llegado todavía a una meta nueva y sintética, ni han abandonado por completo su sensibilidad moderna, sino que están en un punto médio, mitad moderno, mitad pos. Si miramos la obra de Venturi, Stern o Moore (tres de los posmodernos más beligerantes), encontraremos por doquier citas de Le Corbusier, de Kahn y de los años veinte, al mismo tiempo que referencias a Palladio, a Lutyens y a Ruta 66 (...) De aquí surge una de las más sorprendentes y definitorias características de posmoderno, y es que incluyen en el estilo moderno y su iconografía como una aproximación potencial, para utilizarla donde sea apropiado (...)”

Adotando esses procedimentos, Éolo, juntamente com Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá, inaugurou o pós-moderno no Brasil definindo novo marco para a arquitetura mineira, que em apenas outros dois momentos adquiriu relevância nacional: com o virtuosismo de sua arquitetura barroca e com a excepcionalidade do modernismo da Pampulha de Niemeyer.⁴

A consciência do momento histórico e arquitetônico comandado por estes arquitetos pode ser atestada pela ilustração e texto de Sylvio de Podestá para o material gráfico da Mostra de Arquitetura de Minas, realizada na Assembléia Legislativa do Estado em 1983 (Fig. 7.1).

Para o cartaz, capa do catálogo, do convite e do certificado de participação utilizei de três fortes imagens que estabelecem três importantes épocas de nossa arquitetura: a barroca, a moderna, e a atual (PODESTÁ, 1983).

7.1.2 As matrizes escultóricas

*É de chapa de ferro.
De chapa porque pretendo, partindo da superfície, mostrar o nascimento
da terceira dimensão.
De ferro porque é necessário.
É natural de Minas, está ao alcance da mão.
Todo mundo sabe trabalhar em ferro.
A superfície é domada – é partida e vai sendo dobrada.
É quando, e por fatalidade, o espaço se integra criando o não previsto.*

(Amilcar de Castro, citado no projeto para o Centro de Arte Corpo)

Ao avaliar o conjunto da obra de Éolo, fica patente a atenção que o arquiteto dispensava à composição plástica volumétrica dos edifícios. Em seus primeiros projetos, essa preocupação revela-se parcialmente através do emprego de volumes escultóricos que, via de regra, provinham do trabalho plástico sobre elementos de ordem técnica, como os reservatórios e condutores de água. Nos edifícios da segunda fase da obra do arquiteto, permanecem os elementos técnicos de caráter escultórico, contudo, sem o mesmo destaque que gozavam nos projetos de filiação moderna. A diminuição da importância desses elementos corresponde à ênfase depositada na epiderme dos edifícios como elemento autônomo e definidor de sua aparência. Já nos projetos do último período, Éolo parte para experimentações plásticas e composições volumétricas

⁴ Cf. Maciel (2004).

mais livres, como pode-se observar nos projetos para o Centro Cultural Usiminas (1994-5), a Academia Wanda Bambirra (1997-8), o Memorial de Campo Grande (1999) e o Centro de Arte Corpo (2001-2) (Figs. 2.45, 2.47 e 2.53)

A preocupação plástica dos edifícios de Éolo é ainda revelada pela parceria firmada com escultores de renome como Franz Weissman – Edifício Sede do Confea (1973) -, Amílcar de Castro – Edifício CREA 6ª Região (1978), Edifício Sede da Cobal (1978), Torre Habitacional em Uberlândia (1983) e Centro de Artes Corpo (2001-2) –, Roberto Vieira – Residência E.T. (1983) -, Jorge dos Anjos – Condomínio Officenter (1989) – e Thomas Schönauer – Centro Cultural Usiminas (1998) e Revitalização do Bairro Hellersdorf (1998) (Figs. 2.9, 2.14, 2.16, 2.38, 2.47, 2.48 e 2.53). Nestes projetos, percebe-se ainda uma constante evolução na maneira como o arquiteto incorpora as matrizes de ordem escultural em seus edifícios.

Até o Condomínio Officenter, o trabalho com esses artistas limitou-se em povoar os projetos de Éolo com esculturas autônomas em relação ao volume edificado. A partir da parceria com o escultor alemão Thomas Schönauer, Éolo passa a experimentar os procedimentos escultóricos na geração da própria forma arquitetônica. O projeto para o Centro Cultural Usiminas parte da adaptação do programa de necessidades aos estudos volumétricos realizados pelo artista, invertendo a relação que o modernismo julgava inevitável entre forma e função. No entanto, por privilegiar a autonomia da forma em relação às demandas arquitetônicas, esta estratégia carece de lastros com as demandas de ordem técnica e funcional que, ao invés de concorrerem para a forma edificada, passam a constituir calores secundários e, portanto, adaptáveis à situação plástica desejada.

Somente com o Centro de Arte Corpo, essa matriz escultórica é incorporada ao edifício de maneira mais complexa e consistente. O projeto parte da identificação e entendimento dos procedimentos formais operados pelo escultor mineiro Amílcar de Castro na composição dos seus trabalhos. A partir desse entendimento, o projeto foi gerado a partir de volumes prismáticos cujos rasgos e secções determinam diferenciações funcionais e equacionam questões técnicas relevantes, como a necessidade de construção em etapas. O Centro de Arte Corpo logra um casamento profícuo entre arte e arquitetura por superar a sua mera representação e garantir a integridade de ambas através da aproximação de suas lógicas operativas internas.

7.1.3 A herança colonial e barroca mineira

A formação artística e cultural de Éolo Maia na cidade histórica de Ouro Preto está registrada através da reprodução de elementos e matrizes espaciais tipicamente barrocas em vários de seus edifícios. Diferentemente de Lúcio Costa, que privilegiou o estudo cuidadoso dos edifícios particulares na busca da herança arquitetônica do período colonial brasileiro, as referências de Éolo concentram-se nos edifícios de caráter público, notadamente os religiosos. Não por acaso, estes edifícios constituem-se os exemplares arquitetônicos mais significativos de Ouro Preto, ao contrário de Diamantina, fonte de interesse de Lúcio Costa, cujo casario guarda a riqueza da tradição construtiva herdada da arquitetura portuguesa.

Diferentemente de Lúcio Costa, que buscou apreender os procedimentos técnicos e construtivos da arquitetura colonial, a arquitetura de Éolo herda do período barroco a relação do edifício com a paisagem. Em alguns de seus edifícios, o arquiteto reproduz a estratégia de implantação dos edifícios públicos que se destacam dos casarios comuns através da escala e da autonomia de seu volume em relação às demais edificações. Éolo utiliza esta estratégia de maneira intencional para dar visibilidade ao seu edifício em relação a um entorno pouco expressivo.

De maneira similar às igrejas barrocas, Éolo busca destacar seus edifícios na paisagem através da composição com torres e elementos proeminentes nos arremates superiores, fazendo com que superem seus vizinhos em altura e expressividade. O caráter intencional desta estratégia pode ser verificado através dos croquis preliminares do arquiteto nos projetos para o Hotel Verdes Mares e o Centro Empresarial Raja Gabaglia.

Em outros edifícios, como o Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, Éolo reproduz e interpreta elementos das arquiteturas de Ouro Preto. Nestas referências diretas, o arquiteto utiliza estes objetos em novos contextos, apropriando-se do seu valor imagético e ocultando seu propósito original. Neste sentido, esta estratégia compositiva mostra-se menos competente que a primeira por sobrevalorizar as aparências em detrimento dos conteúdos internos.

7.2 O mito da originalidade e a obra de Éolo Maia

*Ser original não é ser diferente
mas é descobrir sua origem.*

(Amílcar de Castro)

Como aponta Gullar (1993), a preocupação dos artistas com o novo é relativamente recente. Ela decorre das transformações sociais que passaram a definir a idade moderna⁵. A obediência aos modelos clássicos, que caracterizava as manifestações artísticas pré-modernas, deu lugar à busca da originalidade e do objeto de caráter singular. Com sua orientação para o futuro, a modernidade também assegurou sua permanência através da renovação constante. Neste sentido, Éolo Maia estava comprometido com o projeto moderno.

Não me classifico como nada, porque não tenho nada predeterminado, só sei que quero fazer arquitetura com prazer e contemporaneidade. A vida é muito dinâmica, eu mudo todo dia, e a arquitetura é uma expressão cultural que se reflete em meu trabalho. As fórmulas se tornam uma chatice, e a ânsia de estar na onda é um erro. Não se pode ser fechado, dogmático. É preciso ter liberdade total (MAIA. *In* ROCHA, 2002).

De fato, as vanguardas artísticas do início do século XX acreditaram que a modernidade pressupunha o rompimento total com o passado em privilégio da criação autônoma. Neste momento histórico, constitui-se o “mito da originalidade”, não apenas na arquitetura, mas nas artes em geral, apenas questionado pela crítica regionalista durante o período pós-moderno.

Como aponta Kapp (2004), não é possível criar a forma arquitetônica a partir do nada, senão de outras formas, ou seja, de arquiteturas produzidas anteriormente. De fato, esta parece ser uma característica constitutiva das artes, já que as novas descobertas não desqualificam as anteriores, somando-se a elas na totalidade dos conhecimentos sobre a disciplina, ao contrário do que se observa na evolução do conhecimento científico que ocorre por substituição ou superação dos paradigmas. Para, Gullar (1993) a similaridade entre a Eneida de Virgílio e a Odisséia de Homero demonstra

⁵ Várias vezes durante a história a palavra *modernidade* foi utilizada para expressar a consciência de uma época que se distingue de uma época “antiga”; não apenas no Renascimento, mas no próprio século XX. HABERMAS (1987) aponta o primeiro emprego da palavra moderno em fins do século V para marcar o limite entre o passado, até então romano-pagão, e o presente, oficialmente cristão

que a expressividade e a originalidade das obras de arte não dependem da preocupação com o novo.

Tanto nas artes como nas tecno-ciências, a invenção decorre sempre de uma demanda externa objetiva, mais do que de um desejo pessoal. Do mesmo modo, em arquitetura o novo advém da necessidade de solução dos problemas técnicos e construtivos, do aperfeiçoamento dos modos de utilização do espaço e da atualização da maneira como o homem se posiciona frente ao mundo.⁶

Essencialmente, a busca do novo pelo novo é incompatível com o caráter de permanência da arquitetura. Uma arquitetura pautada por valores imediatos e efêmeros é incapaz de resistir ao tempo, condenando-se à obsolescência. Como aponta Gullar:

(...) a busca do novo pelo novo, além de empurrar o artista para o aleatório (por não trabalhar no âmbito de uma linguagem, sua experiência não se acumula nem se aprofunda), leva-o a substituir a obra pelo projeto da obra e a suprir a impotência dela enquanto linguagem visual (que ela não consegue ser) pelo discurso verbal (GULLAR, 1993:43).

A arquitetura de Éolo Maia confirma a hipótese de que ser original não demanda a invenção de formas inéditas. Sua obra atesta que é possível ser original a partir da utilização de formas e elementos de outras arquiteturas. A invenção, neste caso, consiste em estabelecer novas relações entre as partes de um objeto, em contraposição às concepções que privilegiam o ineditismo da forma arquitetônica. A psicologia da Gestalt afirma que o significado das partes dependem do seu contexto e que a mudança desse contexto gera uma mudança no significado.

As coisas familiares vistas num contexto não familiar tornam-se perceptivelmente novas, assim como perceptivelmente velhas (VENTURI, 1999:48).

Nessa contradição constrói-se o caráter original da obra de Éolo Maia. Em lugar da forma arquitetônica inédita, Éolo privilegiava a utilização de formas já experimentadas por outros arquitetos, de maneira análoga ao que Venturi denominou de “elemento convencional”.

O arquiteto deve aceitar os métodos e os elementos que já dispõe. Fracassa com frequência quando tenta por se a busca de uma forma promissora e a pesquisa de técnicas promissoras (VENTURI, 1995:47).

⁶ Para uma abordagem existencial da arquitetura, Cf. NORBERG-SCHULZ (1983) e BRANDÃO (1999).

Essa concepção de originalidade não apenas torna inoperante o pernicioso mito do gênio criador, mas situa a história da arquitetura para além do simples registro de experiências passadas, concebendo-a como depositária das antecipações possíveis de uma prática futura.

8. REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

1. ALBERTI, Leon Battista. **On the art of building in ten books**. New Haven: Yale University Press, 1997.
2. ALEXANDER, Christopher. **Notes on the synthesis of form**. Cambridge: Harvard University Press, 8ª ed, 1974.
3. ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropofágico**. Revista de Antropofagia, ano 1, n. 1, mai. 1927. Disponível em: http://www.klickescritores.com.br/pag_imortais/oswald_obr3.htm. Acesso em: 19 jan. 2004.
4. BNDES. **Cimento**. 1994?. Disponível em: www.bndes.gov.br/conhecimento/relato/cim.pdf. Acesso em: 20 abr.2004.
5. BOESIGER W.; GIRSBERGER H. **Le Corbusier 1910-1965**. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
6. BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
7. _____. **Os modos do discurso da teoria da arquitetura**. Revista Interpretar Arquitetura, volume 2, nº 3, dezembro 2001, disponível em <<http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/teoria.html>>, acessado em 11 de julho de 2004.
8. BROADBENT, Geoffrey. **Emerging concepts in urban space design**. Londres: VNR, 1990.
9. CAMPOMORI, Maurício José Laguardia. **Metodologia, história e projeto no pluralismo - Louis I. Kahn**. Belo Horizonte: UFMG, 2001. Revista Interpretar Arquitetura, volume 2, nº 2, junho 2001, disponível em <http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/teoria.html>, acessado em 11 de julho de 2004.
10. COLLINS, Peter. **Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución (1750-1950)**. Trad. Ignasi de Solà-Morales - Barcelona: Gustavo Gili 1889.
11. COLQUHOUN, Alan. **Typology and design method, 1967**. In NESBITT, Kate (editor). *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996.
12. FATHY, Hassan. **Construindo com o povo: arquitetura para os pobres**. São Paulo: Editora Da Universidade de São Paulo, 1980.
13. FERREIRA, Aurélio Buarque de H. (Ed). **Novo dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].
14. FRAMPTON, Keneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.171-8.
15. FRAMPTON, Kenneth, MALGRAVE, Harry Francis. **Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture**. Cambridge: MIT Press, 2001.
16. GADAMER, Hans Georg. **Verdade e método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis: Vozes, 1998.

17. GELENRTER, Mark. **Sources of architectural form**. Manchester: Manchester University Press, 1996.
18. GIURGOLA, Romaldo. **Louis I. Kahn**. 6. ed. Barcelona: 1980. 212p
19. GRAVES, Michael. **A case for figurative architecture**, 1982. In NESBITT, Kate (editor). *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996.
20. GREGOTTI, Vittorio. **Territory and Architecture**, 1985. In: *Theorizing a New Agenda for Architecture – an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. Kate Nesbitt (Editor). New York, Princeton Architectural Press, 1996, p.338-344.
21. GUIMARAES JUNIOR, Eduardo Mendes. **Forma e conteúdo da arquitetura contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 1954.
22. GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
23. HABERMAS, Jurgen. **Arquitetura moderna e pós-moderna**, 1987. In ARANTES, Otilia. *Um ponto cego no projeto moderno de Jurgen Habermas*, São Paulo: Brasiliense, 1992.
24. HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
25. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética, arquitetura, escultura**. Lisboa: 1962.
26. JENCKS, Charles. **El lenguaje de la arquitectura posmoderna**. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
27. _____. **The new moderns: from late to neo-modernism**. [London]: [1990.] 300p.
28. KAPP, Silke. Forma na arquitetura, um palimpsesto. *Revista Interpretar Arquitetura*, volume 4, nº 6, maio 2004, disponível em <<http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/formanaarquitetura.silke/Forma%20na%20arquitetura>>, acessado em 11 de julho de 2004.
29. KROLL, Lucien. **An architecture of complexity**. Cambridge: MIT Press, 1986.
30. KRUFFT, Hanno-Walter. **A history of architectural theory – from vitruvius to the present**. Londres: Zwemmer; Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1994.
31. LARA, Fernando. **Espelho de fora: arquitetura brasileira vista do exterior**, 2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp012.asp>. Acessado em 18/01/2004.
32. _____.; MARQUES, Sônia (organizadores). **Desafios e conquistas da pesquisa e do ensino de projeto**. Rio de Janeiro: EVC, 2003.
33. LEFEBVRE, Henry. **The production of space**. Padstow: T.J. Press, 1992.
34. LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
35. MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco Mineiro**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
36. MACIEL, Carlos Alberto Batista. **Arquitetura e complexidade: Le Corbusier e a consideração do homem**. Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo) - Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2004.

37. _____. **Arquitetura brasileira: dois tempos**. Belo Horizonte, 2004 (mimeo).
38. MAHFUZ, Edson. **Reflexões sobre a construção da forma pertinente**, 2003. In. LARA, Fernando, MARQUES, Sônia. *Projetar: desafios e conquistas da pesquisa e do ensino de projeto*. Rio de Janeiro: EVC, 2003.
39. MAIA, Éolo. **Éolo Maia: projetos, propostas, trabalhos**. Vão Livre, ano II, nº 17 e 18, nov. e dez./1980.
40. _____. **A luz e a cor**. Vão Livre No 18, Vol II, 15/dezembro, 1980
41. _____. **Hotel Verdes Mares**. PROJETO DESIGN, São Paulo, nº 30, p.42-5, junho 1981.
42. MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Jô; PODESTA, Sylvio Enrich de. **3 arquitetos**. Belo Horizonte, 1981.
43. _____. **3 arquitetos 1980-1985**. 2. ed. Belo Horizonte: 1985. 164p.
44. MALARD, Maria Lúcia. **O mito das aparências**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1997 (mimeo).
45. MEARLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Livraria Freitas Bastos, 1971.
46. MENEZES, Ivo Porto de. **Arquitetura Sagrada**. Ouro Preto: Bernardo Álvares, 1962.
47. MONTANER, Josep Maria. **Después del movimiento moderno: arquitetura de la segunda mitad del siglo XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
48. _____. **A modernidade superada**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
49. NORBERG-SCHULZ, Christian; DIGEROUD, George. **Louis I. Kahn, ideia e imagem**. Madri: Xarait, 1981.
50. NORBERG-SCHULZ, Christian. **Intentions in architecture**. 5 ed. Cambridge: 1965. 290p.
51. _____. **Arquitectura occidental**. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
52. _____. **Genius Loci – towards a phenomenology in architecture**. New York: Rizzoli, 1984.
53. PENNICK, Nigel. **Geometria Sagrada**. São Paulo: Pensamento, 1996(?).
54. PEREIRA, Marcos da Veiga (editor). **Éolo Maia & Jô Vasconcelos – arquitetos**. Belo Horizonte: Salamandra, 1991.
55. PETIT, Jean. **Um couvent de Le Corbusier**. Paris: Lês Éditions de Minut, 1961.
56. PODESTÁ, Sylvio et al. **Mostra da arquitetura de Minas**. Belo Horizonte, 1983.
57. PUNTONI, Álvaro et al. **Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros**. 2.ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997. 215p.
58. PODESTÁ, Sylvio E. **Casas**. Belo Horizonte: AP Cultural, 2000.
59. ROCHA, Silvério. **Entrevista: Éolo Maia**. PROJETO DESIGN, mai/2002, nº 267.
60. SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo: Projeto, 1988.

61. TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitetura**. Lisboa: Presença, 1988.
62. TEDESCHI, Enrico. **Teoria de la arquitectura**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1980.
63. VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, Tradução Álvaro Cabral (1^a ed. 1966).
64. VITRUVIO, Marco Lucio. **Da arquitetura**. São Paulo: Hucitec, 1999.
65. WILSON, Colin St John. **The play of use & the use of play**. In Architectural Review, julho, 1986, p. 15-8.
66. _____. **Oeconomics**. In Architectural Review, março de 1967, p. 175-7.

ANEXO A: HOTEL VERDES MARES



TERMO DE REFERÊNCIA PARA OPERAÇÃO DO HOTEL VERDES MARES

1. INTRODUÇÃO

Pelo presente Termo de Referência, a AÇO MINAS GERAIS S/A - AÇOMINAS, estabelece as condições e normas para a contratação dos serviços dados à saber no ítem seguinte.

2. OBJETO

A operação do HOTEL VERDES MARES, de propriedade da AÇOMINAS, localizado na cidade de Ouro Branco, na confluência das ruas Santo Antonio, Benedito Valadares e José Geraldo, através de Contrato de Arrendamento.

O Hotel deverá entrar em operação no segundo semestre deste ano.

3. DOS ELEMENTOS INFORMATIVOS

3.1. A conceituação básica deste Termo, resume-se em dois pontos principais:

- . Caberá à AÇOMINAS fornecer as instalações físicas do Hotel, ou seja, terreno, prédio, mobiliário, acessórios e equipamentos.
- . Caberá ao ARRENDATÁRIO incumbir-se da operação do Hotel, devendo utilizar-se de sua experiência para obter a máxima eficiência operacional.

3.2. As principais obrigações que deverão prevalecer no Contrato de Arrendamento são as seguintes:



2.

3.2.1. O período de arrendamento deverá iniciar-se na data da inauguração do Hotel e prolongar-se até o vigésimo ano do calendário de funcionamento, com opção para renovação do contrato ao fim deste período.

3.2.2. O prédio, bem como os materiais utilizados, correspondem a projeto e especificações existentes, constantes do anexo.

3.2.3. Os equipamentos, acessórios, mobiliário, deverão ser definidos através de entendimentos a serem mantidos entre a AÇOMINAS e o ARRENDATÁRIO.

3.2.4. O ARRENDATÁRIO deverá responsabilizar-se pelo recrutamento, seleção e treinamento de todo o pessoal necessário à operação do Hotel, e deverá também ocupar-se com toda a promoção, antes e depois do funcionamento, bem como tudo que se fizer necessário à sua operação normal.

3.2.5. O ARRENDATÁRIO deverá pagar, semestralmente, 70% (setenta por cento) do lucro operacional bruto do Hotel à AÇOMINAS.

3.2.6. O lucro operacional bruto será definido como a receita total, inclusive as provenientes de sub-locação e cessionárias, menos os pagamentos de pessoal, custos e despesas de operação e manutenção, e ainda uma parcela destinada a constituir um fundo de reposição e complementação de móveis, acessórios e equipamentos.

3.2.7. O fundo de reposição e complementação ficará determinado em contrato, devendo os benefícios provenientes de sua utilização passarem a compor o patrimônio da AÇOMINAS.

3.2.8. Os equipamentos operacionais, tais como louças, vidros, cristais, roupas de cama, mesa e banho, baixelas, pra-



3.

tarias, uniformes etc, deverão ficar a cargo do ARRENDATÁRIO, assim como sua reposição.

3.2.9. Caberá ao ARRENDATÁRIO fornecer os estoques iniciais de alimentação e bebidas e de limpeza e higiene, bem como todo o capital de giro requerido durante o período total do contrato.

3.2.10. O ARRENDATÁRIO deverá manter o Hotel em bom estado de conservação e em boas condições de uso.

3.2.11. O ARRENDATÁRIO poderá, eventualmente, efetuar alguma alteração, acréscimo ou melhoramento no Hotel, devendo, no entanto, para isso, obter prévia autorização da AÇOMINAS.

3.2.12. As despesas decorrentes dos serviços mencionados no item anterior deverão ser abatidas da Receita Total.

3.2.13. Se, a qualquer tempo, durante o Período de Operação, reparos, modificações no Hotel, ou substituições se tornarem necessários, por força de quaisquer leis, portarias ou regulamentos, ou de qualquer ordem de autoridade do Governo, tais reparos, modificações ou substituições serão pagos pela AÇOMINAS.

3.2.14. A AÇOMINAS caberá o pagamento dos impostos e seguros relativos à propriedade.

3.2.15. Ao ARRENDATÁRIO caberá incumbir-se de providenciar os seguros contra riscos da operação hoteleira e pagar os impostos relativos à operação, que deverão ser debitados à conta de Despesas Operacionais.

3.2.16. Em resumo, caberá ao ARRENDATÁRIO total responsabilidade pela operação do HOTEL, devendo, entretanto, as políti-



4.

cas de vendas e de preços serem definidas mediante entendimentos com a AÇOMINAS.

3.2.17. O ARRENDATÁRIO deverá fornecer em períodos regulares a serem estabelecidos em contrato, balancetes e relatórios para apreciação da AÇOMINAS.

3.2.18. O contrato deverá ser intransferível, só havendo possibilidade de substituição de Arrendatário se houver anuência da AÇOMINAS.

3.2.19. Mediante acordo entre as partes, o contrato poderá ser rescindido.

3.2.20. A critério da AÇOMINAS, caberá a rescisão do contrato, independente de interpelação judicial ou extra-judicial, quando ocorrer:

- . infração a quaisquer das cláusulas ajustadas;
- . falência, concordata ou dissolução da empresa arrendatária.

4. DOS PRAZOS

O prazo para a assinatura do contrato deverá ser de 60 (sessenta) dias consecutivos, a contar da data de entrega dos pronunciamentos dos interessados.

5. DOS PARTICIPANTES

São poderão pretender a operação do Hotel, as empresas que tenham sido convidadas pela AÇOMINAS.



5.

6. DO PRONUNCIAMENTO DOS INTERESSADOS

6.1. Os interessados no assunto de que trata o presente Termo, deverão se pronunciar até o dia 13 de junho de 1977, até às 17 horas, através de correspondência a ser entregue na sede da AÇOMINAS, em Belo Horizonte, localizada à Rua dos Inconfidentes, nº 1.001, 3º andar - GERÊNCIA DE COMPRAS, sendo cada empresa representada pelo representante legal ou procurador devidamente credenciado.

A correspondência deverá incluir os seguintes aspectos:

- . Apresentação da empresa
- . Experiência no ramo
- . Atividades atuais da empresa
- . Conhecimento do problema
- . Metodologia e plano de trabalho propostos.

6.2. Quaisquer informações adicionais aos interessados, só poderão ser dadas até 5 (cinco) dias antes da data fixada para a entrega do pronunciamento dos mesmos.

6.3. O envelope da correspondência deverá conter em sua parte externa, além da razão social da empresa, os seguintes dizeres:

AÇO MINAS GERAIS S/A - AÇOMINAS
CARTA-CONVITE Nº

7. DA ESCOLHA DO ARRENDATÁRIO

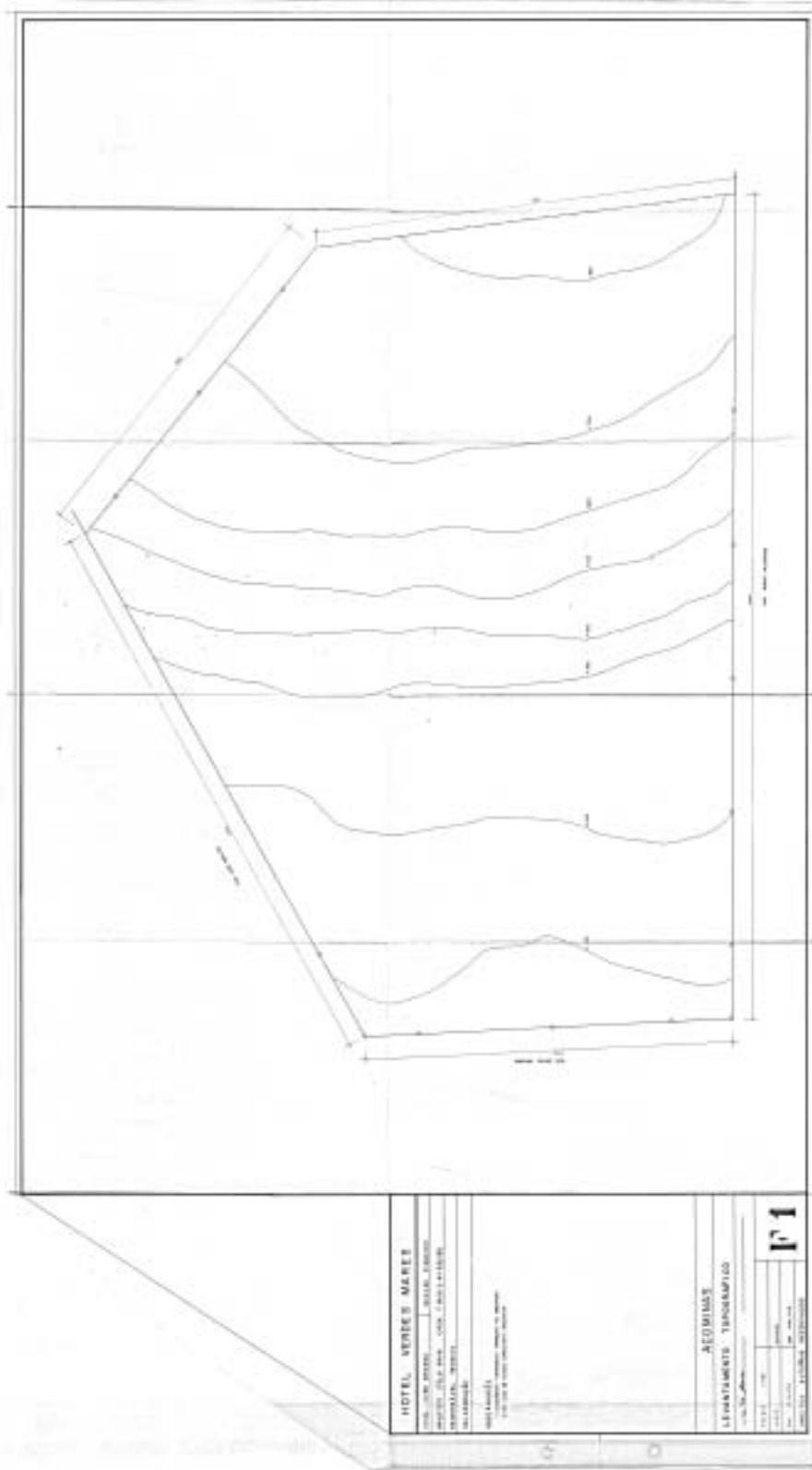
7.1. A AÇOMINAS fica reservado o direito de escolher a empresa que melhor convier aos seus interesses, rejeitar todas, sem que caiba aos interessados direito a qualquer indenização ou reclamação.



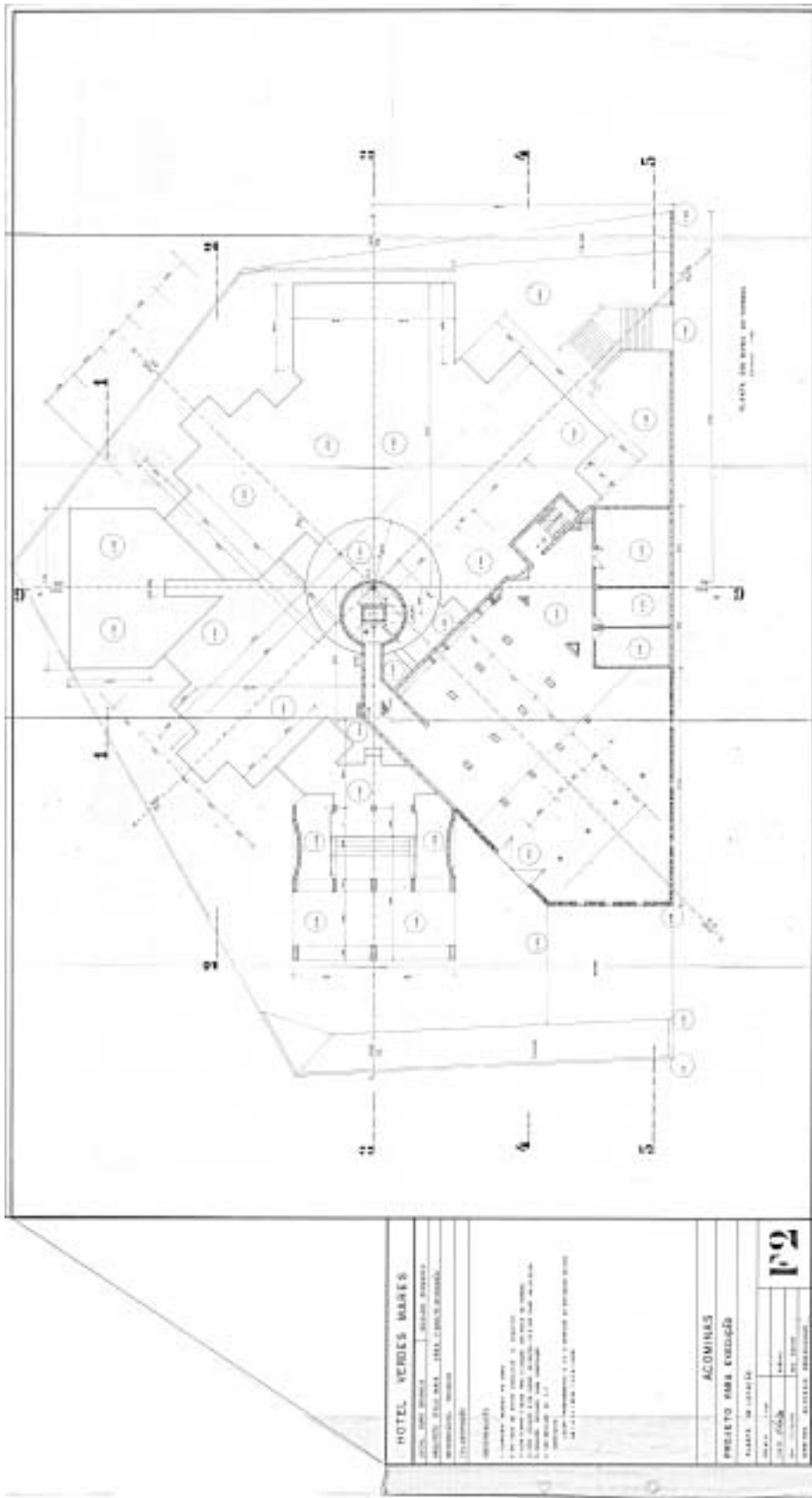
6.

7.2. Se considerar necessário, a AÇOMINAS, durante a fase de escolha, poderá solicitar quaisquer outros elementos adicionais, aos interessados.

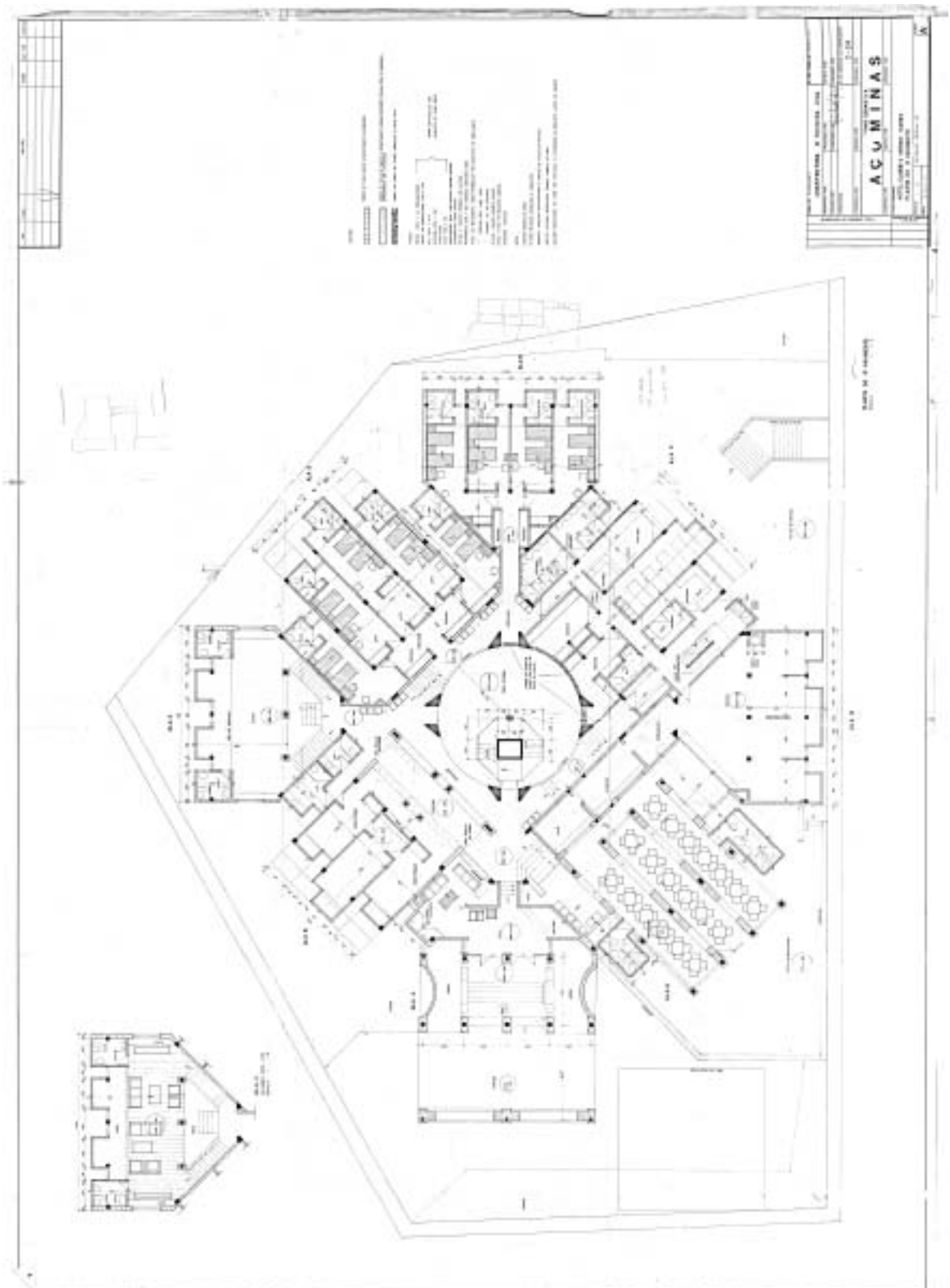
TFSS/Tdb.



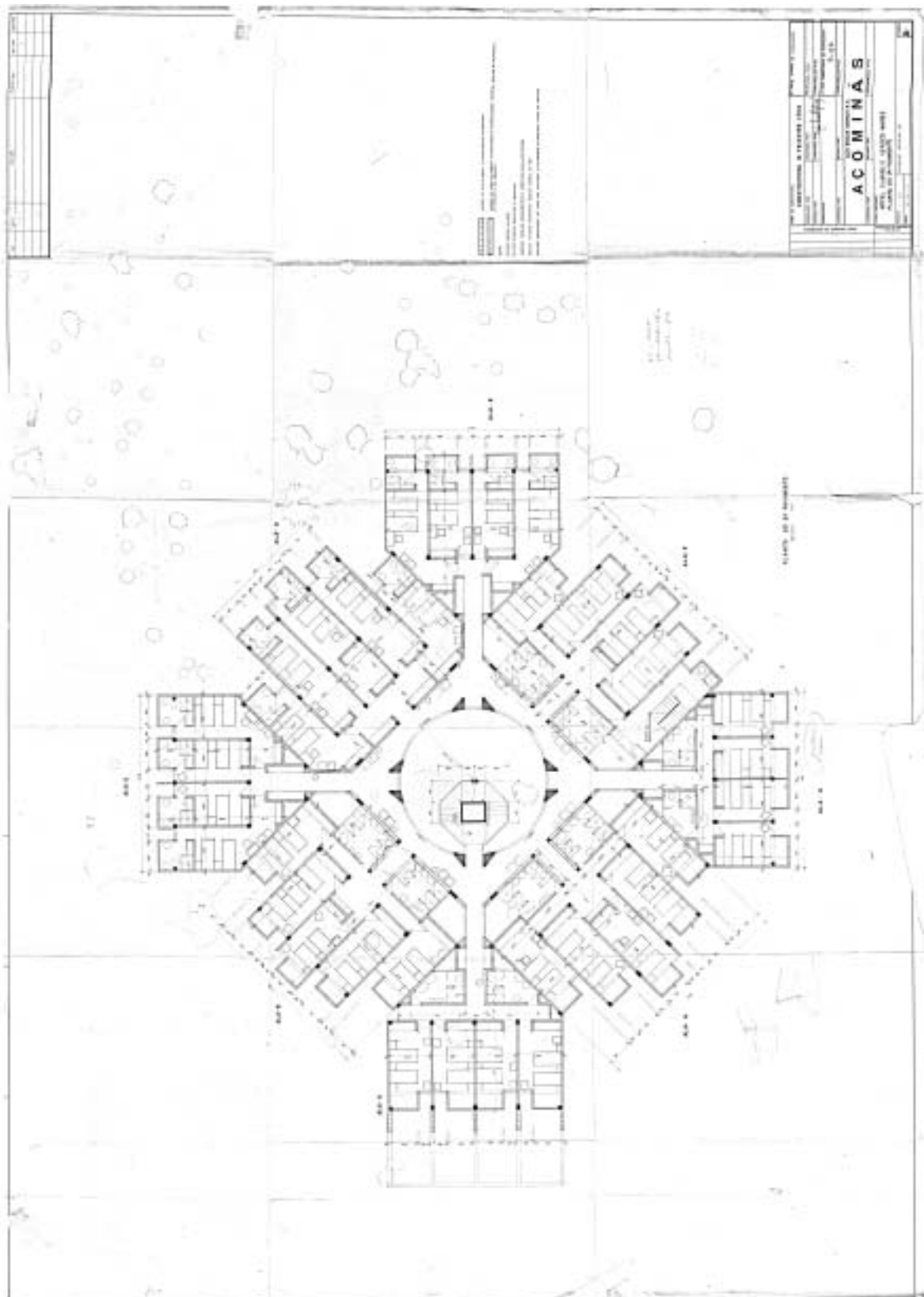
Anexo A2.1: Prancha 01 / 03 - Levantamento topográfico.



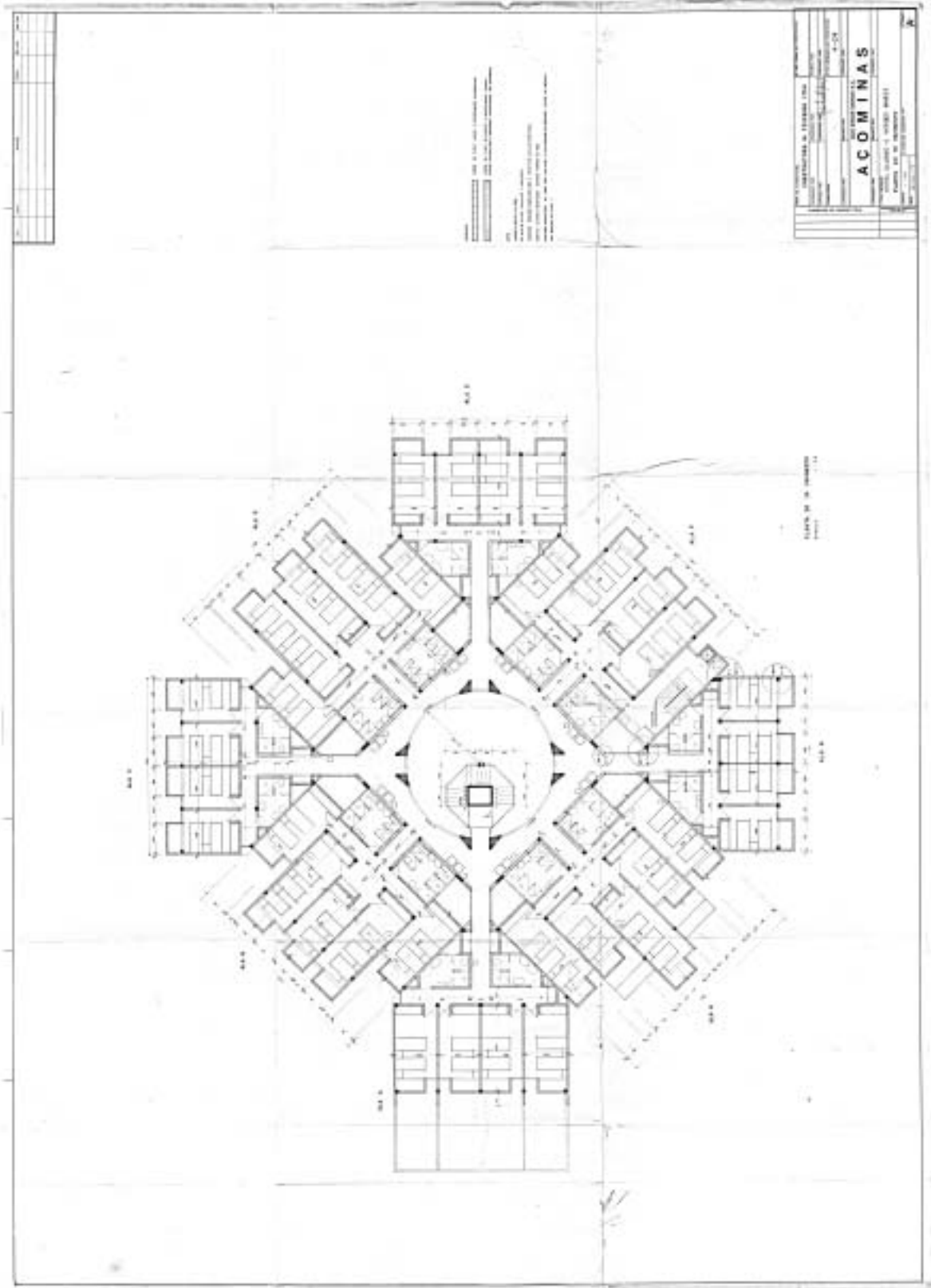
Anexo A2.2: Prancha 02 / 03 - Planta de locação.



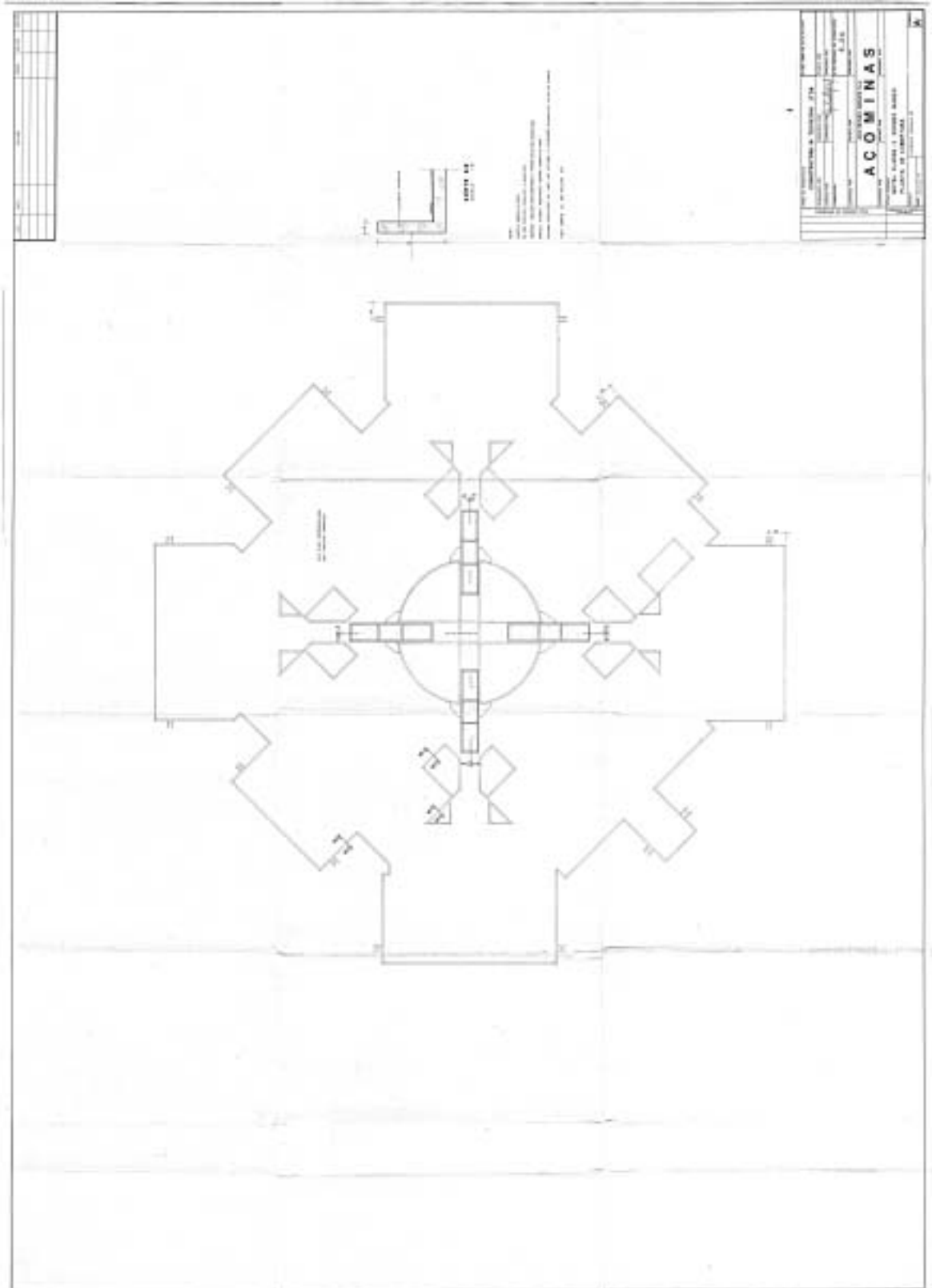
Anexo A3.2: Prancha 02 / 24 – Planta do 1º pavimento.



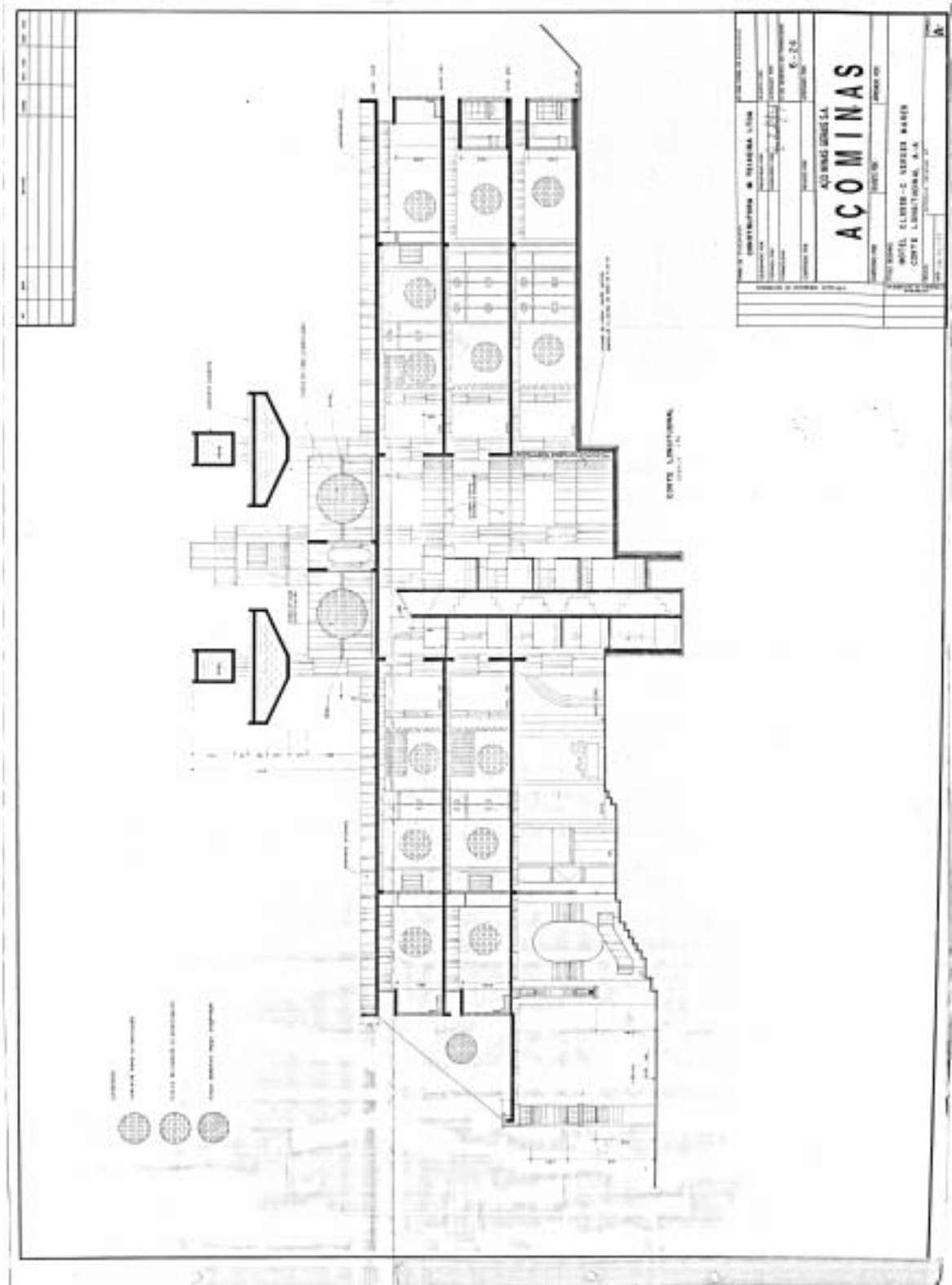
Anexo A3.3: Prancha 03 / 24 – Planta do 2º pavimento.



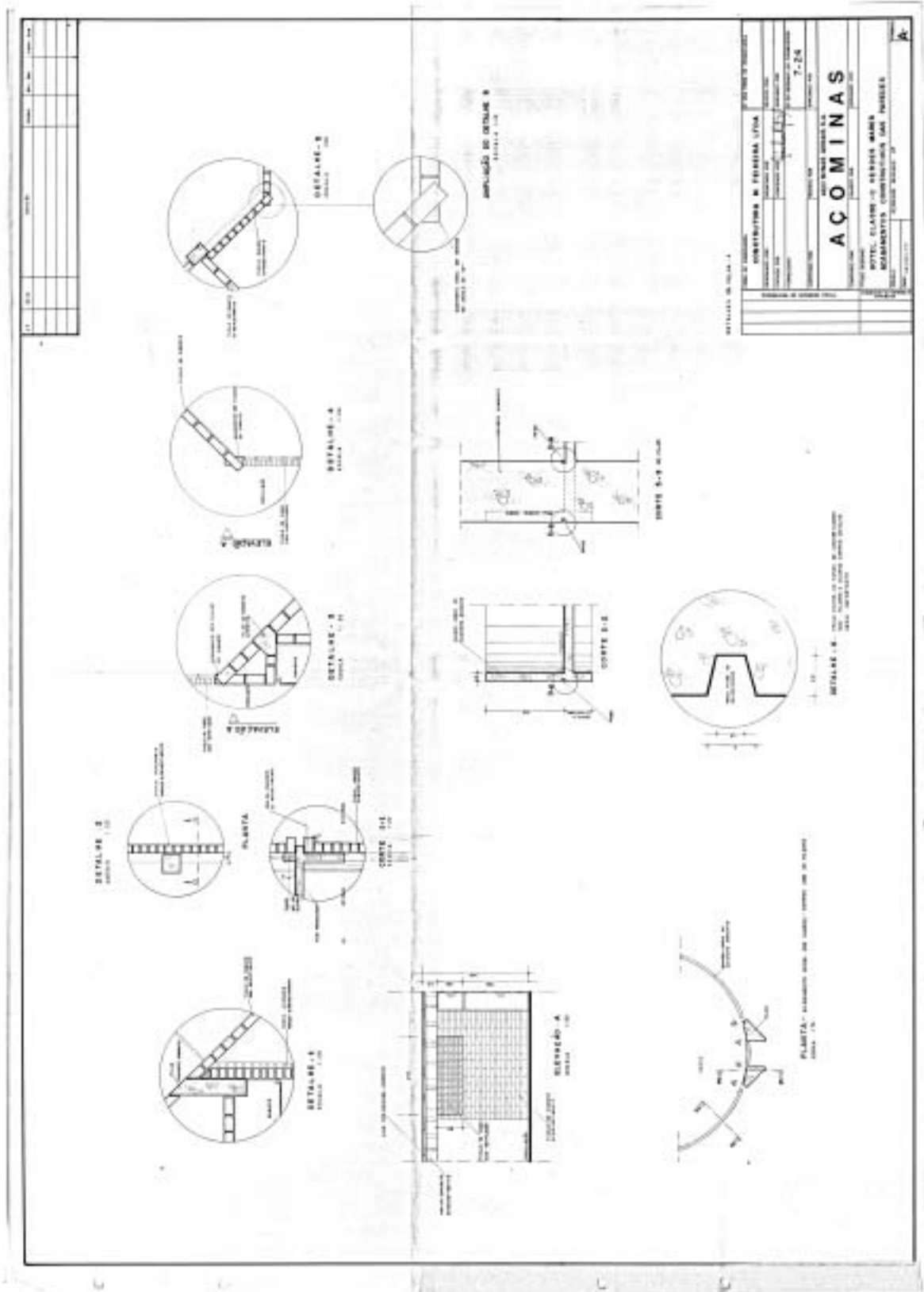
Anexo A3.4: Prancha 04 / 24 – Planta do 3º pavimento.



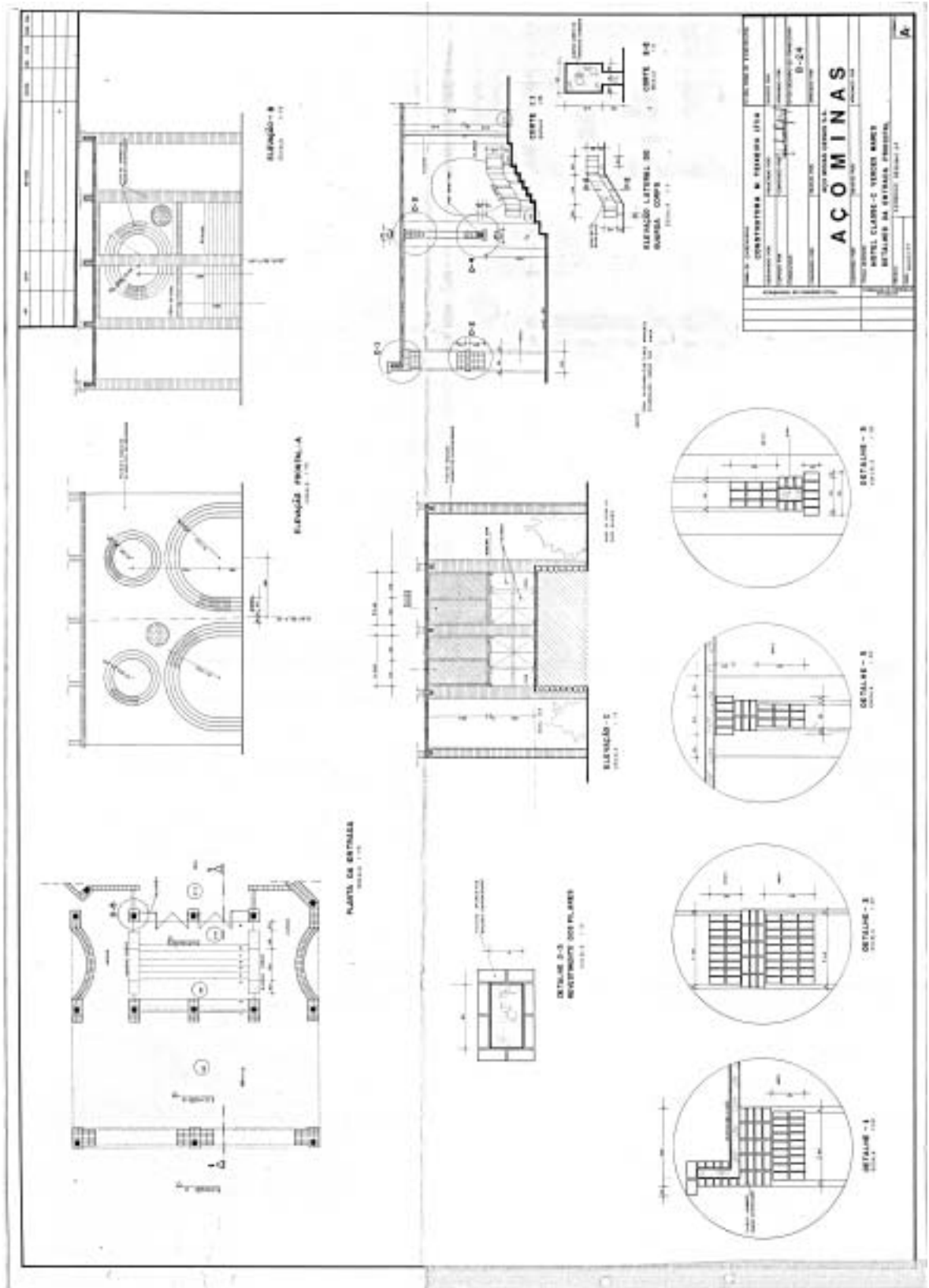
Anexo A3.5: Prancha 05 / 24 – Planta de cobertura.



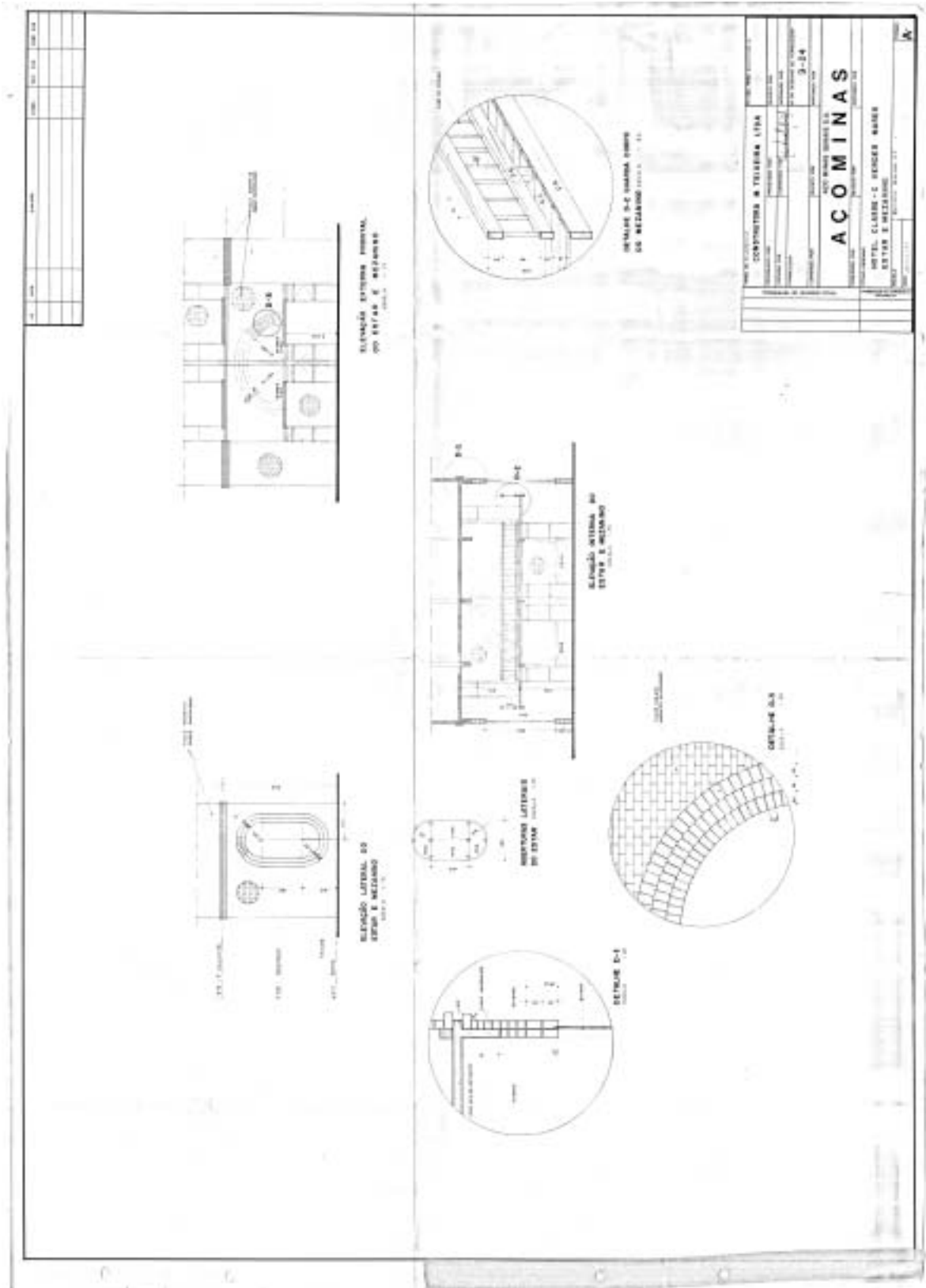
Anexo A3.6: Prancha 06 / 24 – Corte longitudinal AA.



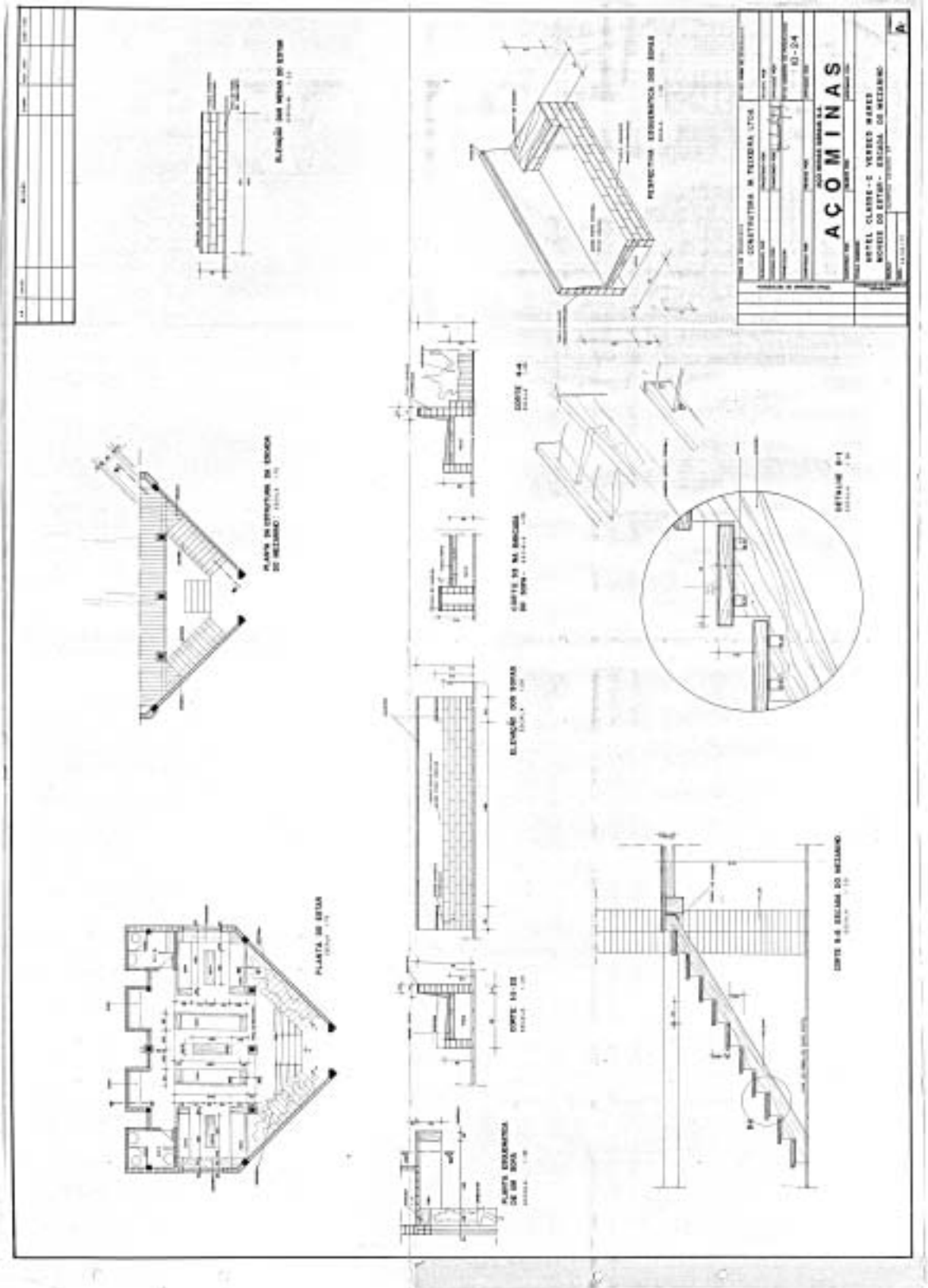
Anexo A3.7: Prancha 07 / 24 – Acabamento construtivo das paredes.



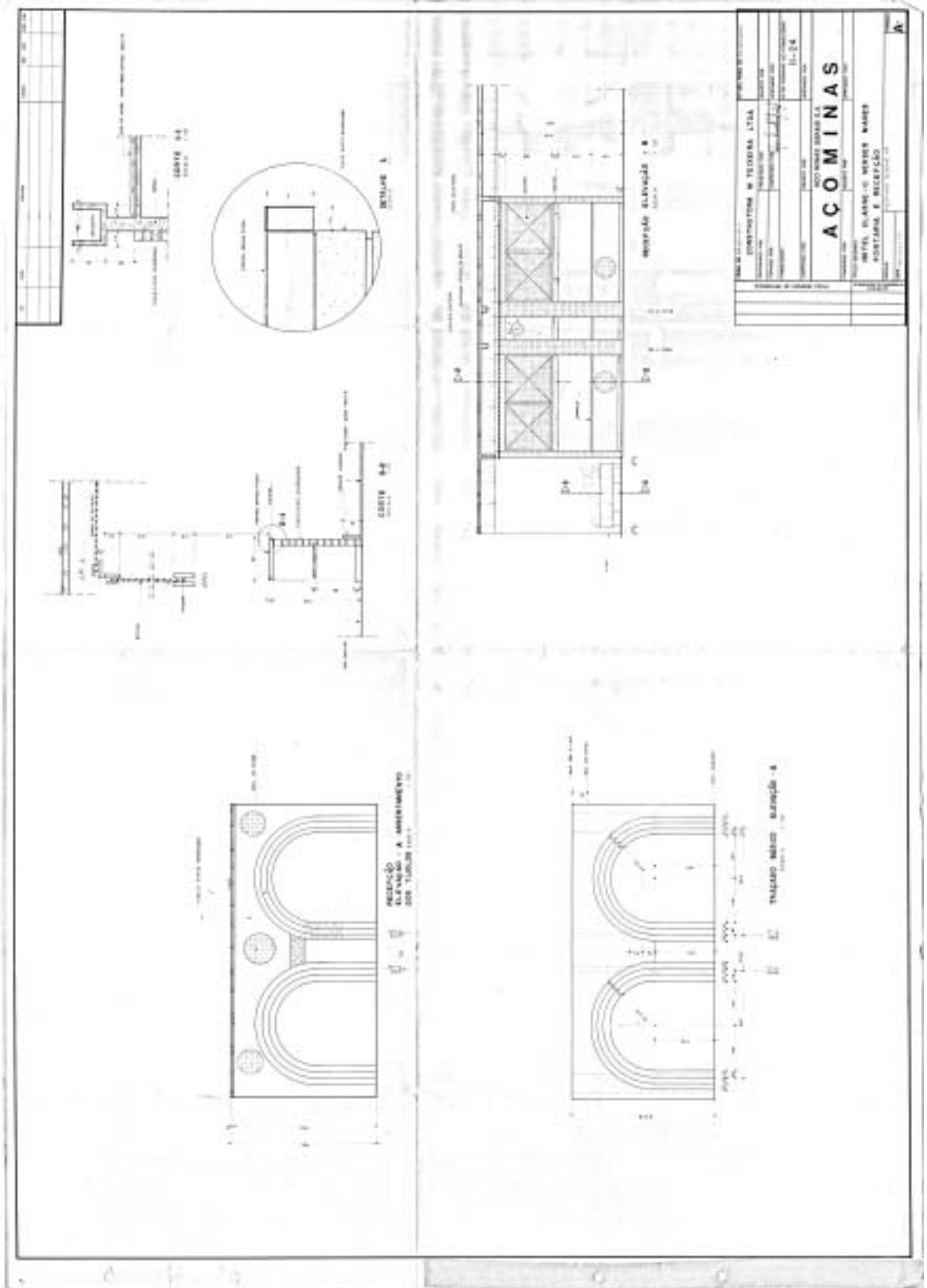
Anexo A3.8: Prancha 08 / 24 – Detalhe da entrada principal.



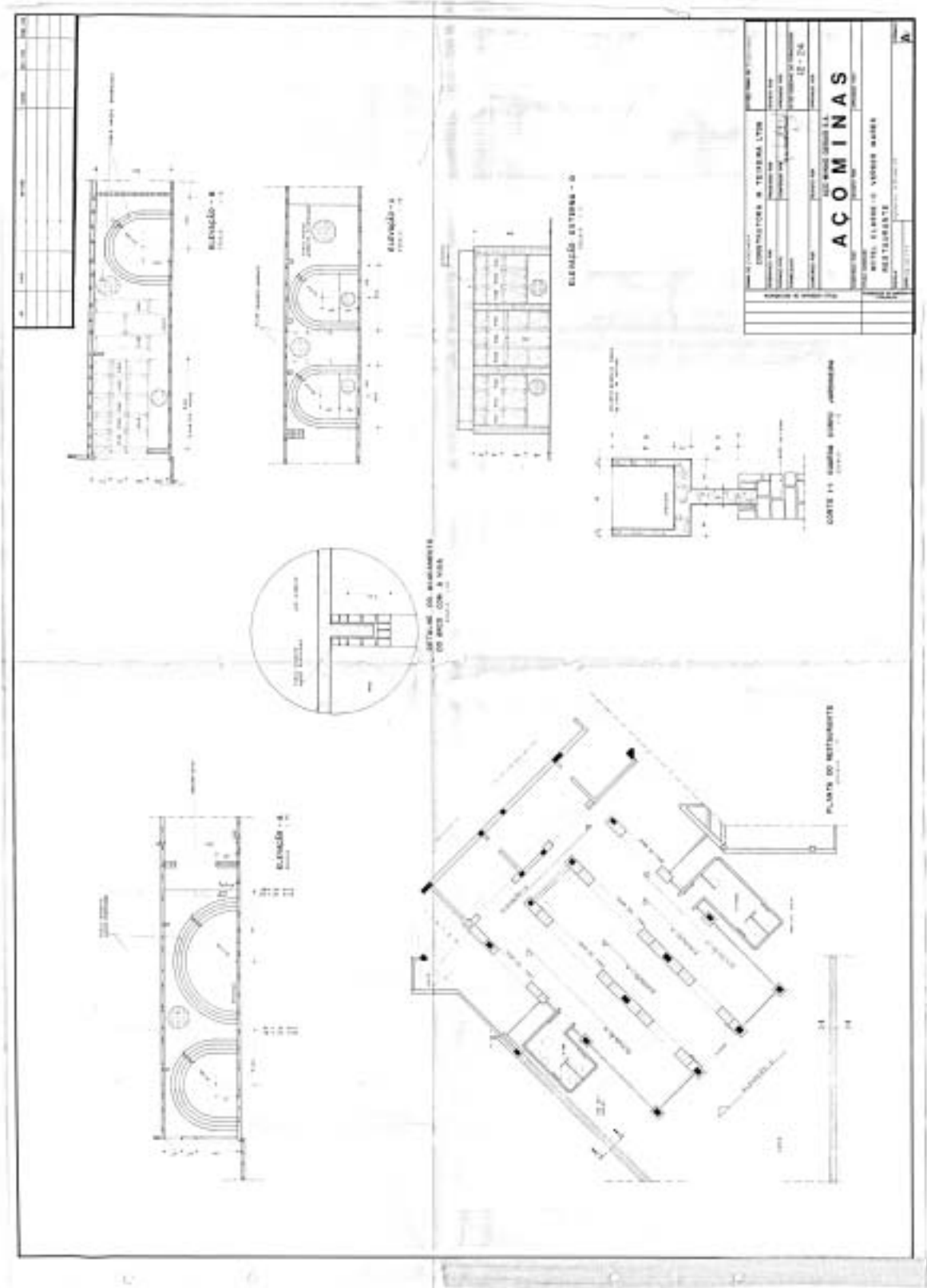
Anexo A3.9: Prancha 09 / 24 – Estar e Mezanino.



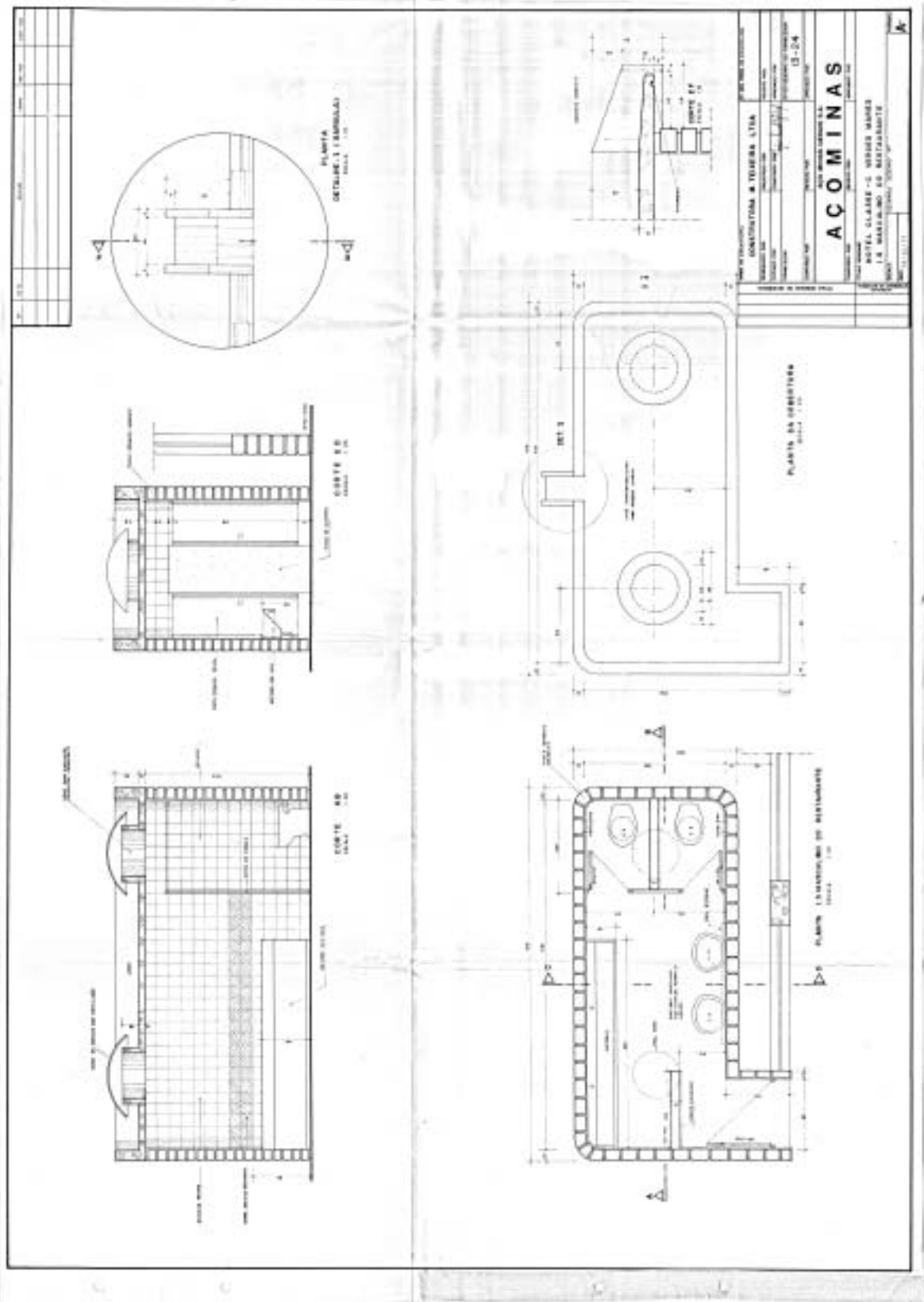
Anexo A3.10: Prancha 10 / 24 – Móveis do estar / escada do mezanino.



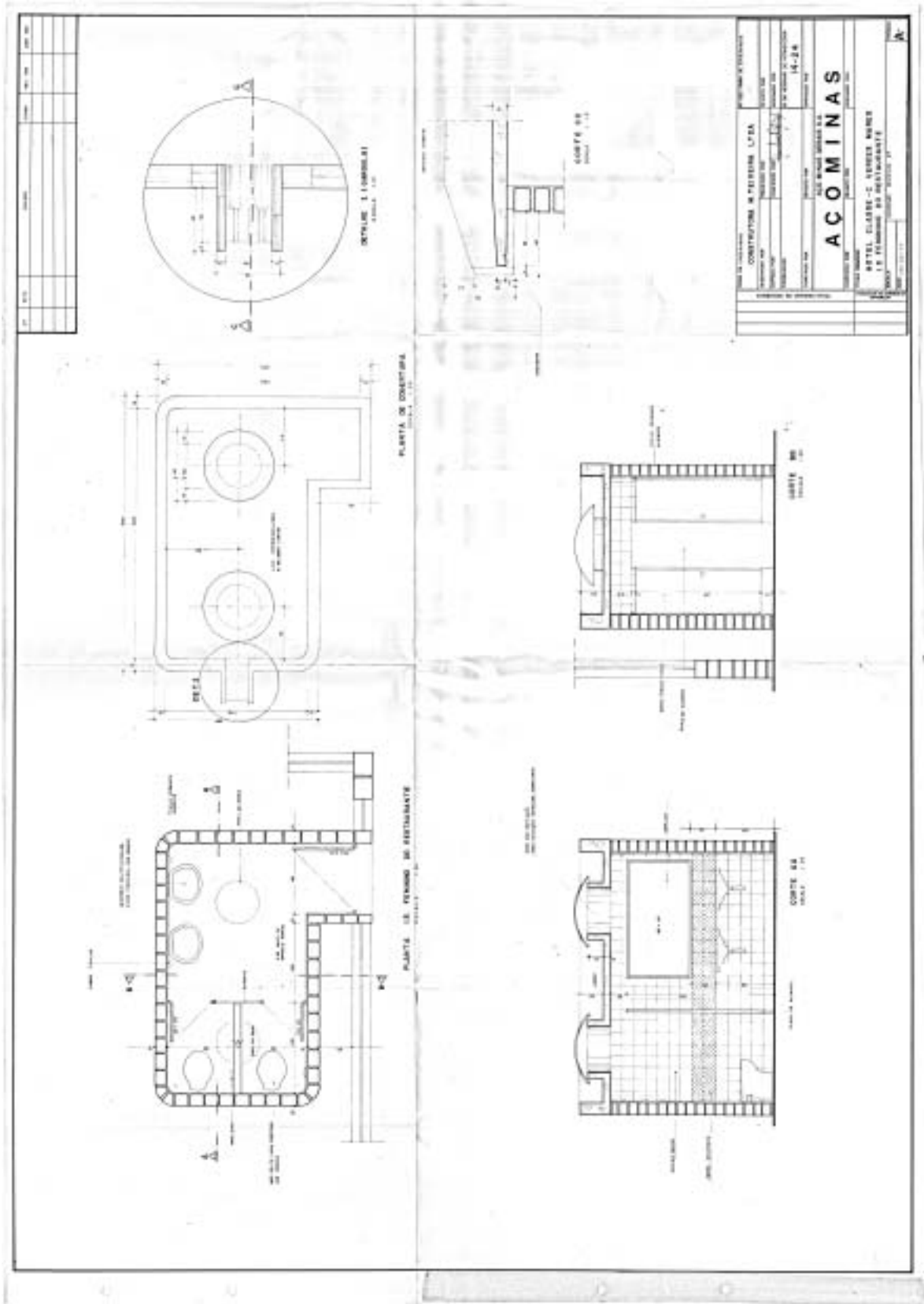
Anexo A3.11: Prancha 11 / 24 – Portaria e recepção.



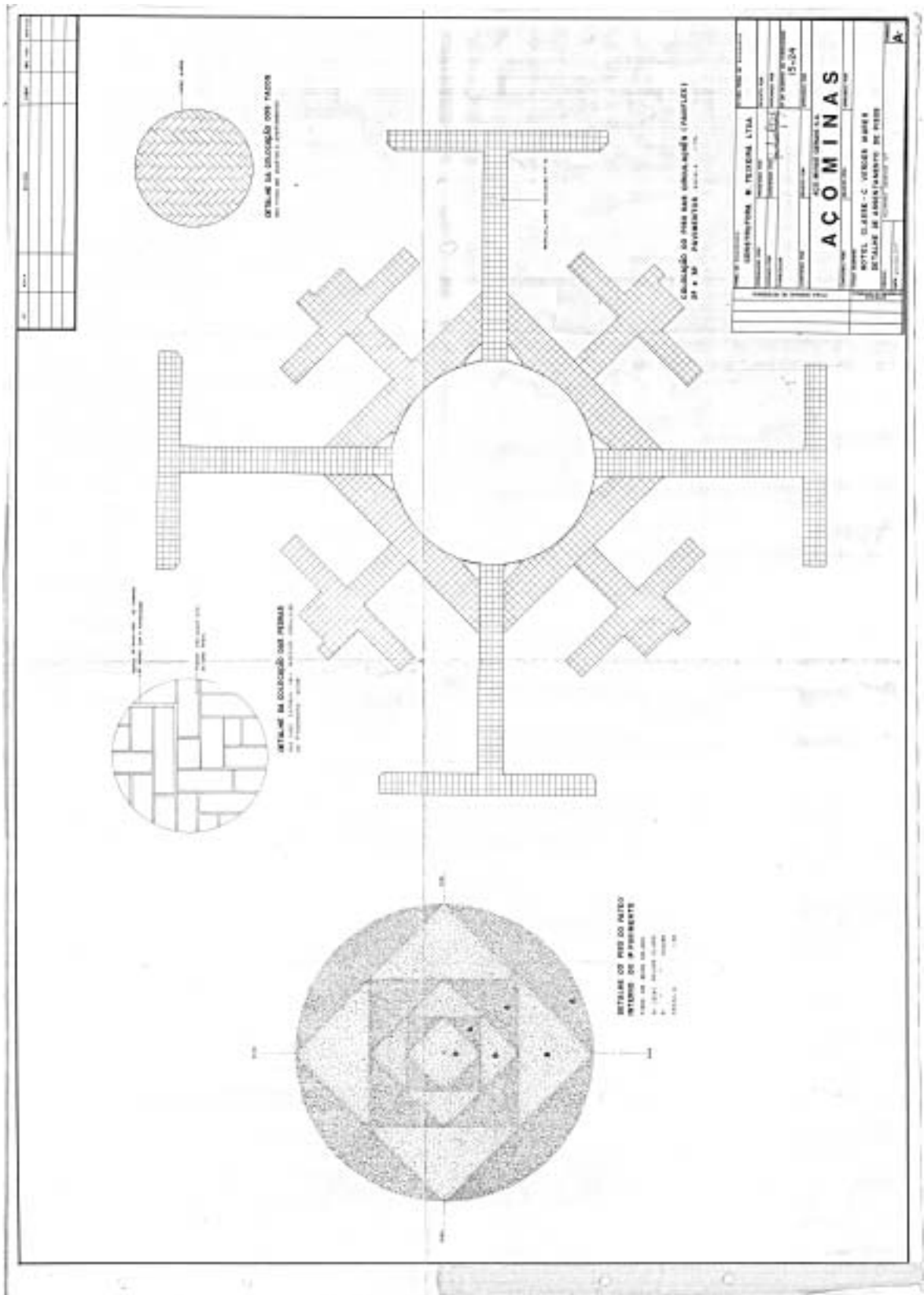
Anexo A3.12: Prancha 12 / 24 – Restaurante.



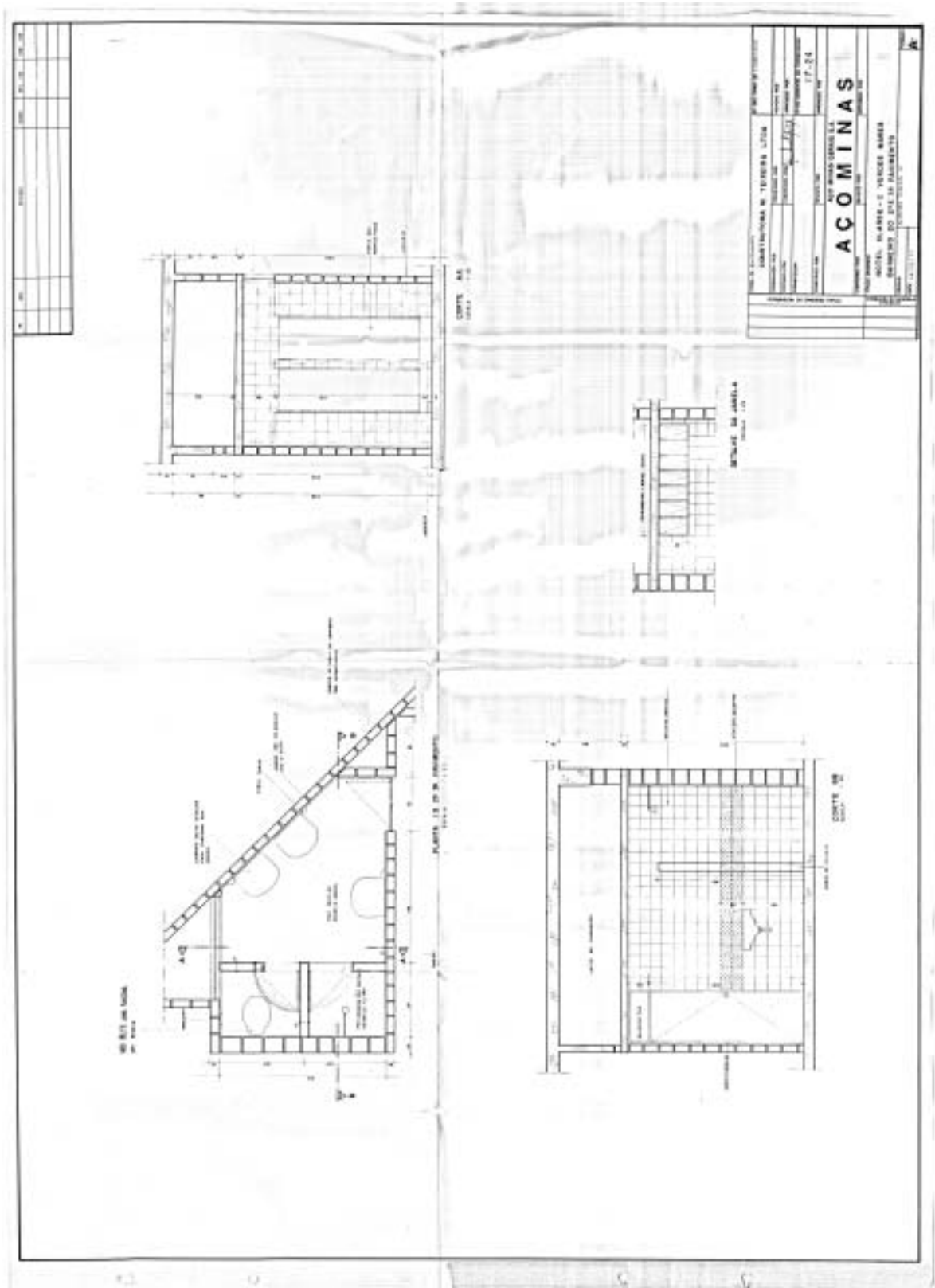
Anexo A3.13: Prancha 13 / 24 – I.s. masculino restaurante.



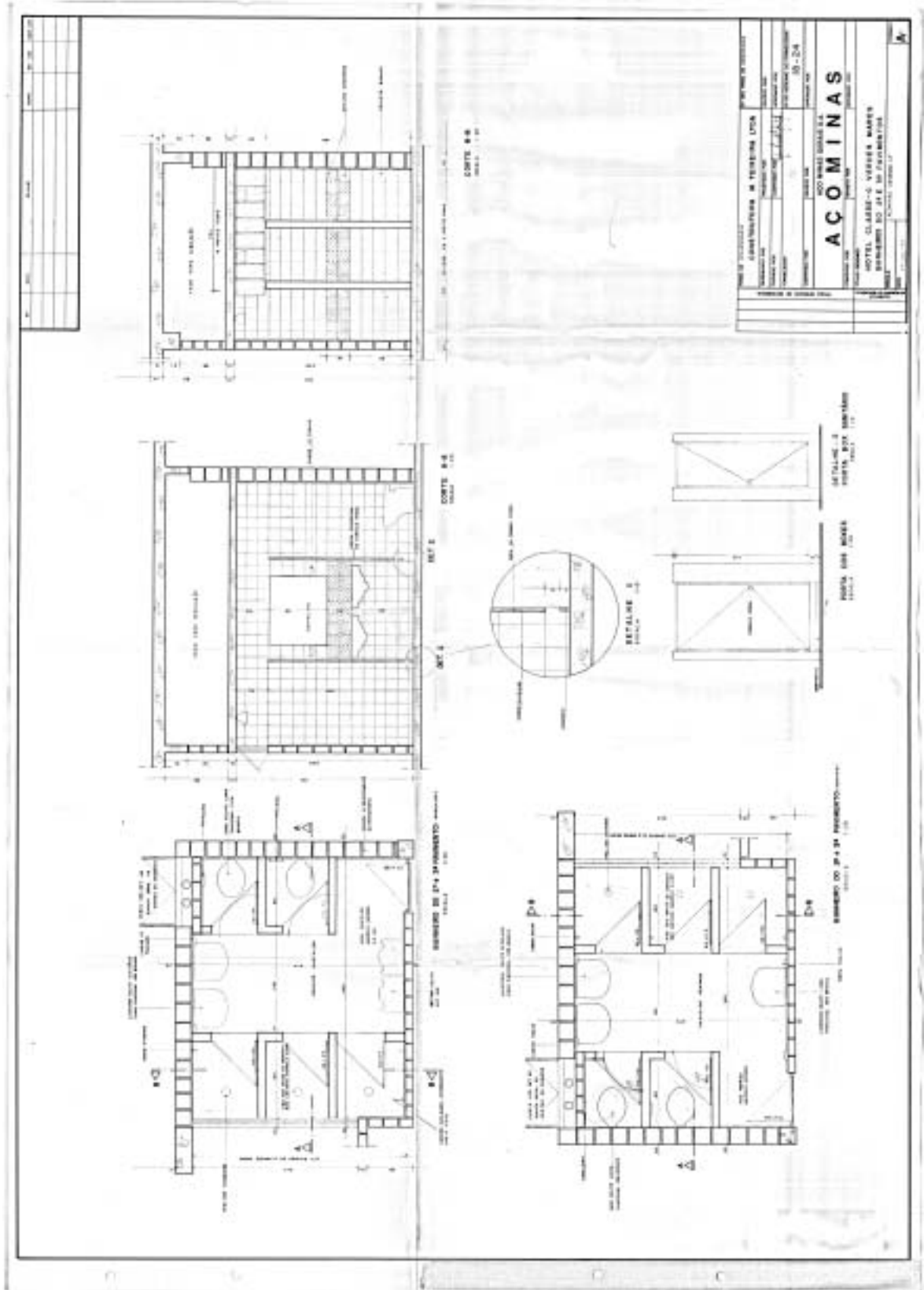
Anexo A3.14: Prancha 14 / 24 – I.s. feminino restaurante.



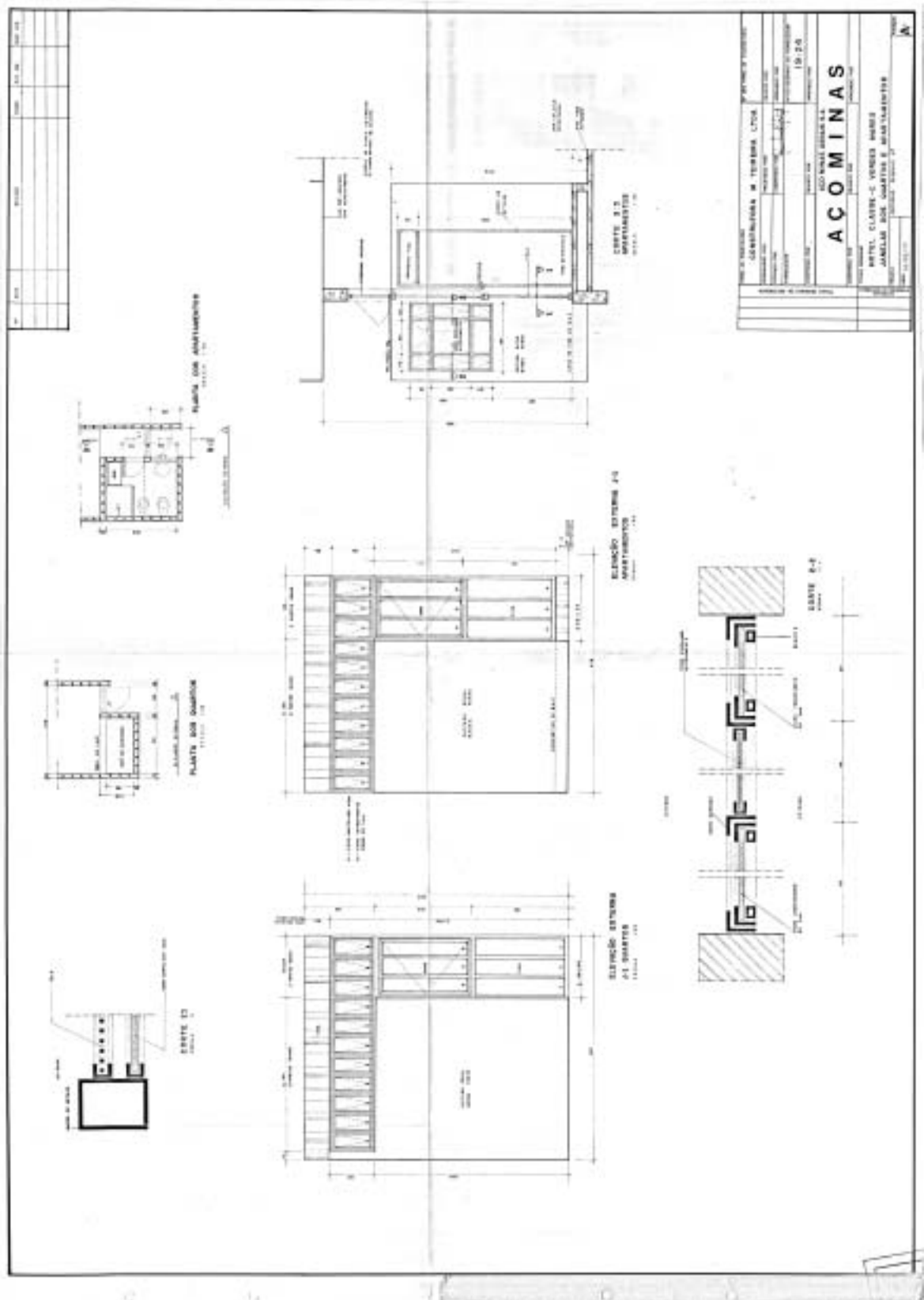
Anexo A3.15: Prancha 15 / 24 – Detalhe de assentamento dos pisos.



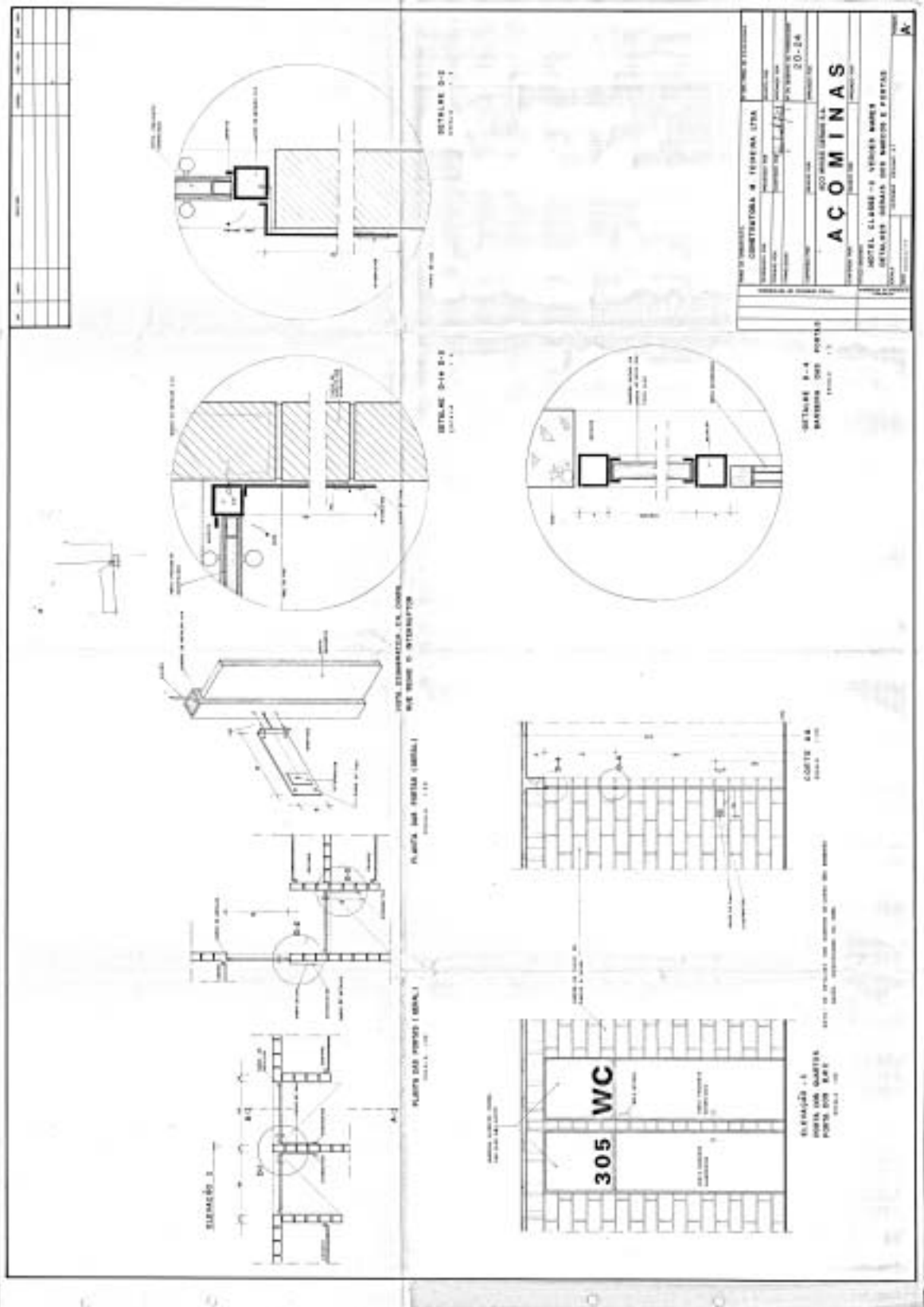
Anexo A3.17: Prancha 17 / 24 – I.s. do 2º e 3º pavimentos.



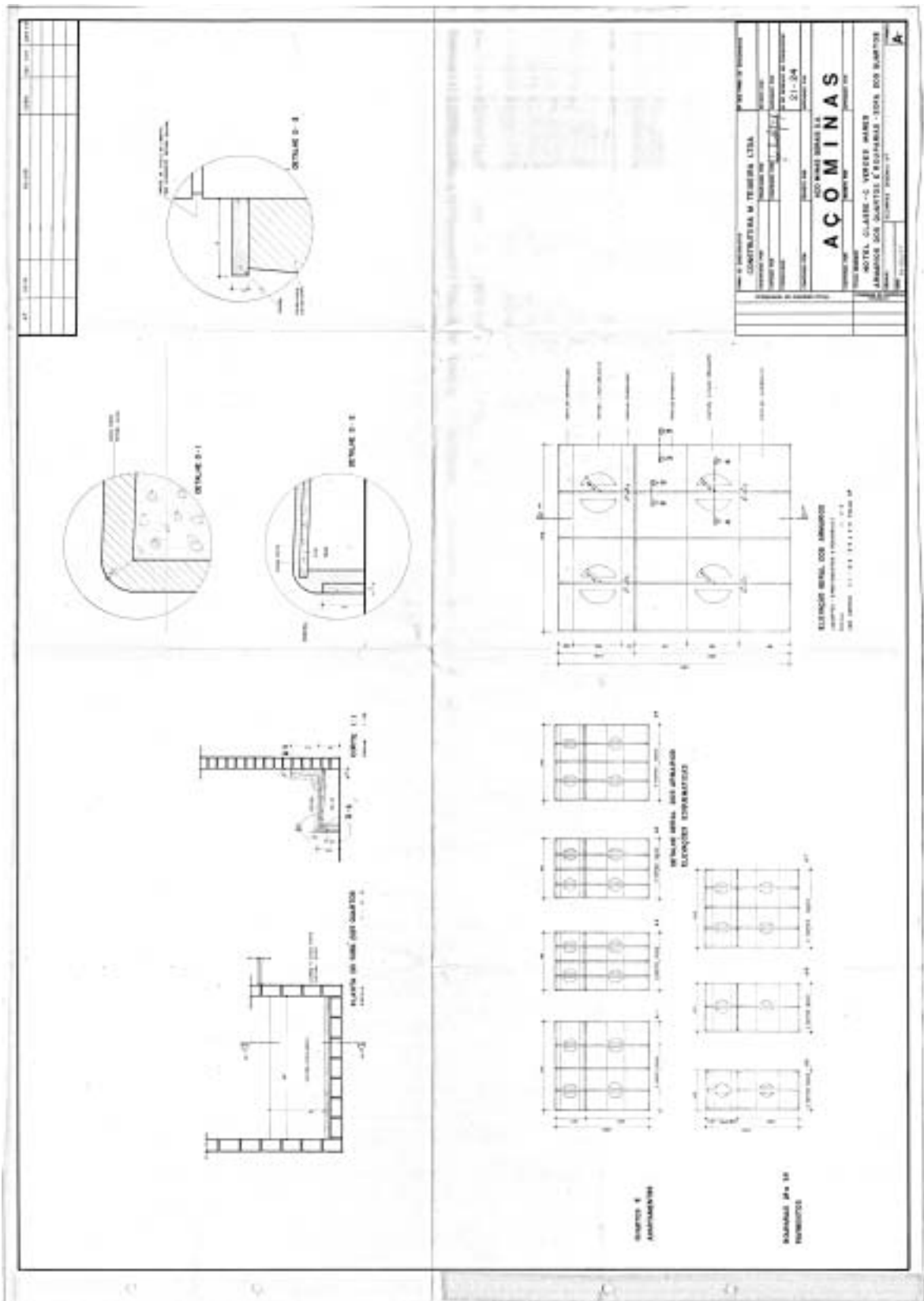
Anexo A3.18: Prancha 18 / 24 – I.S. do 2º e 3º pavimentos.



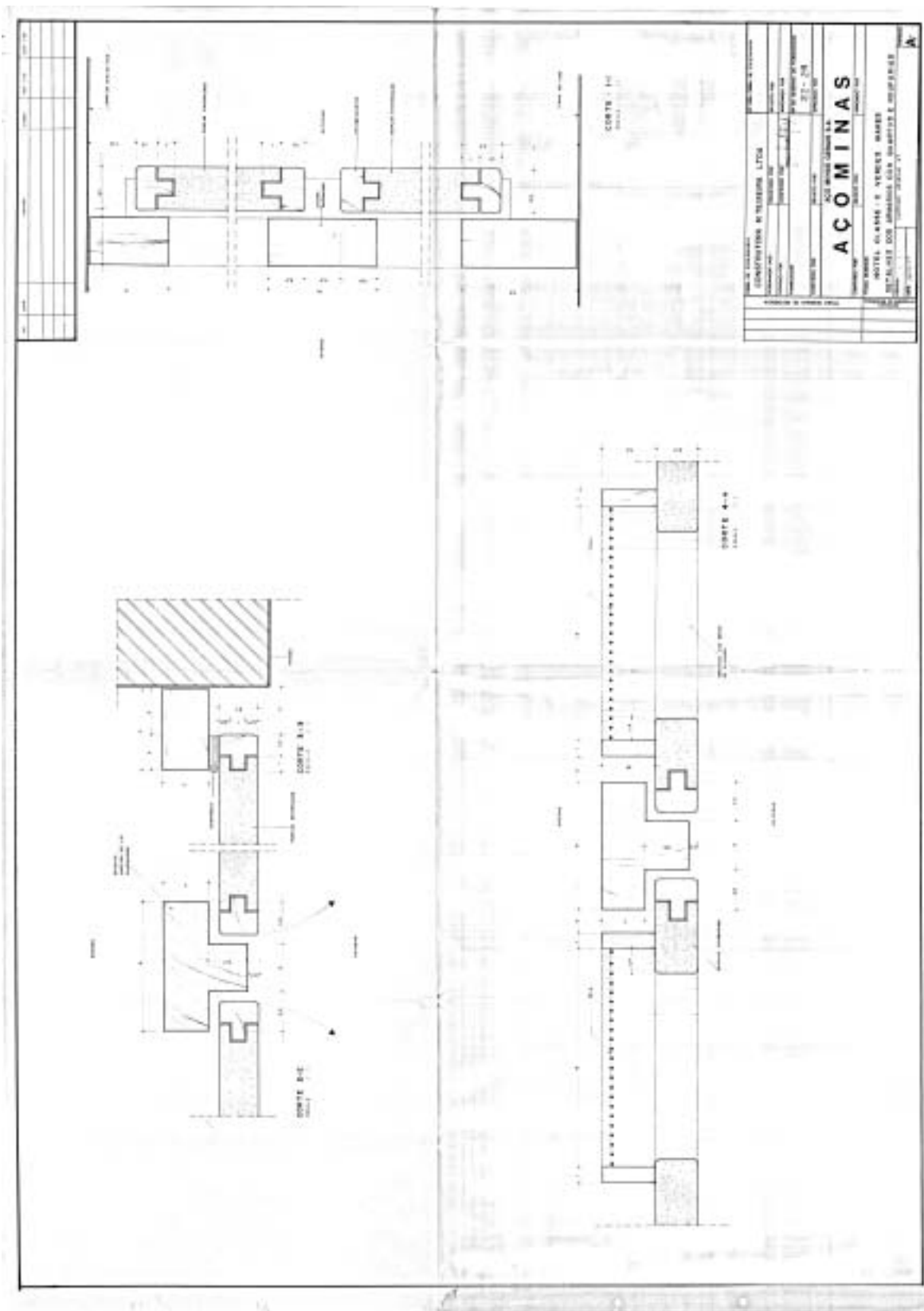
Anexo A3.19: Prancha 19 / 24 – Detalhe da janela dos quartos e apartamentos.



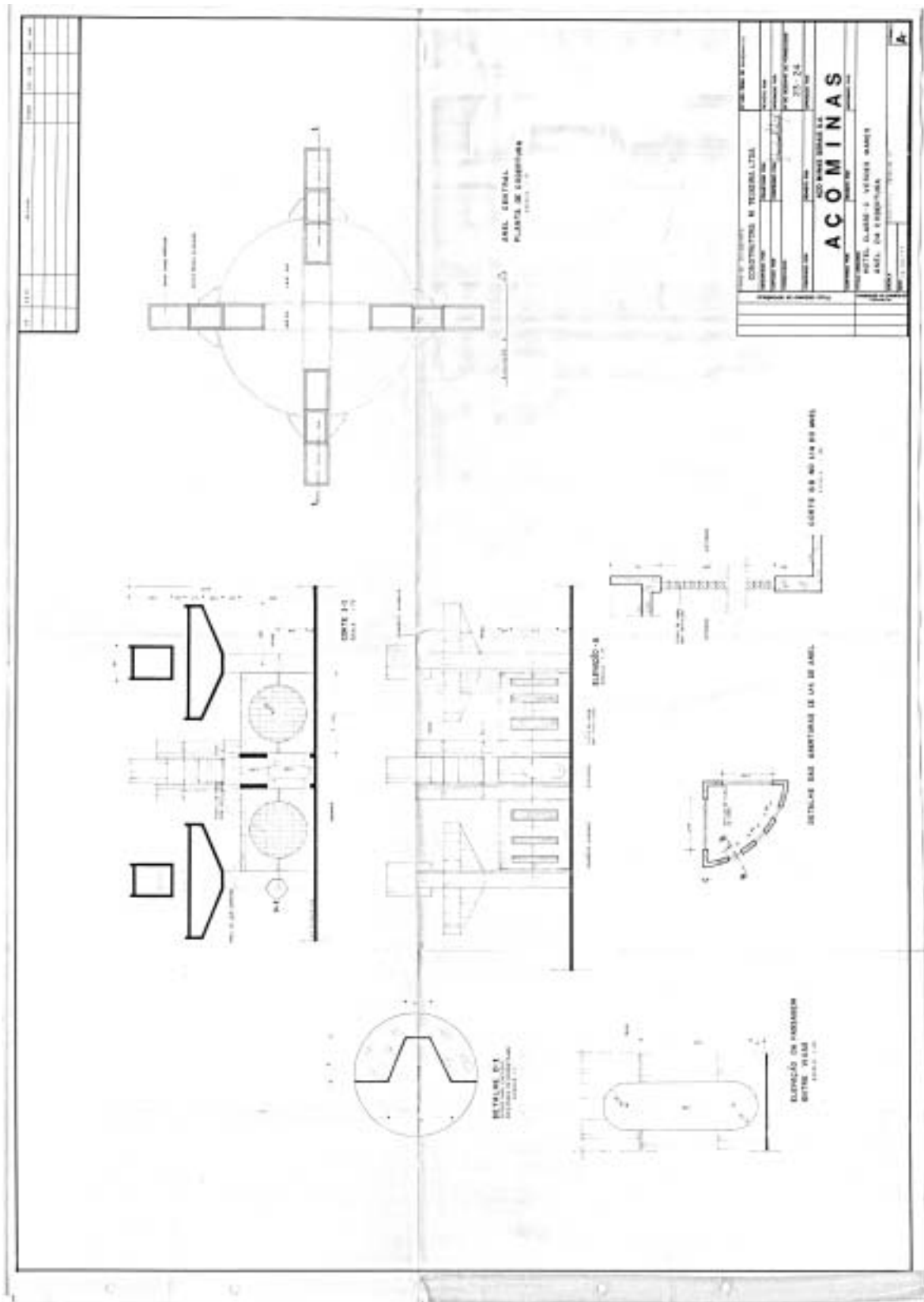
Anexo A3.20: Prancha 20 / 24 – Detalhes gerais dos marcos e portas.



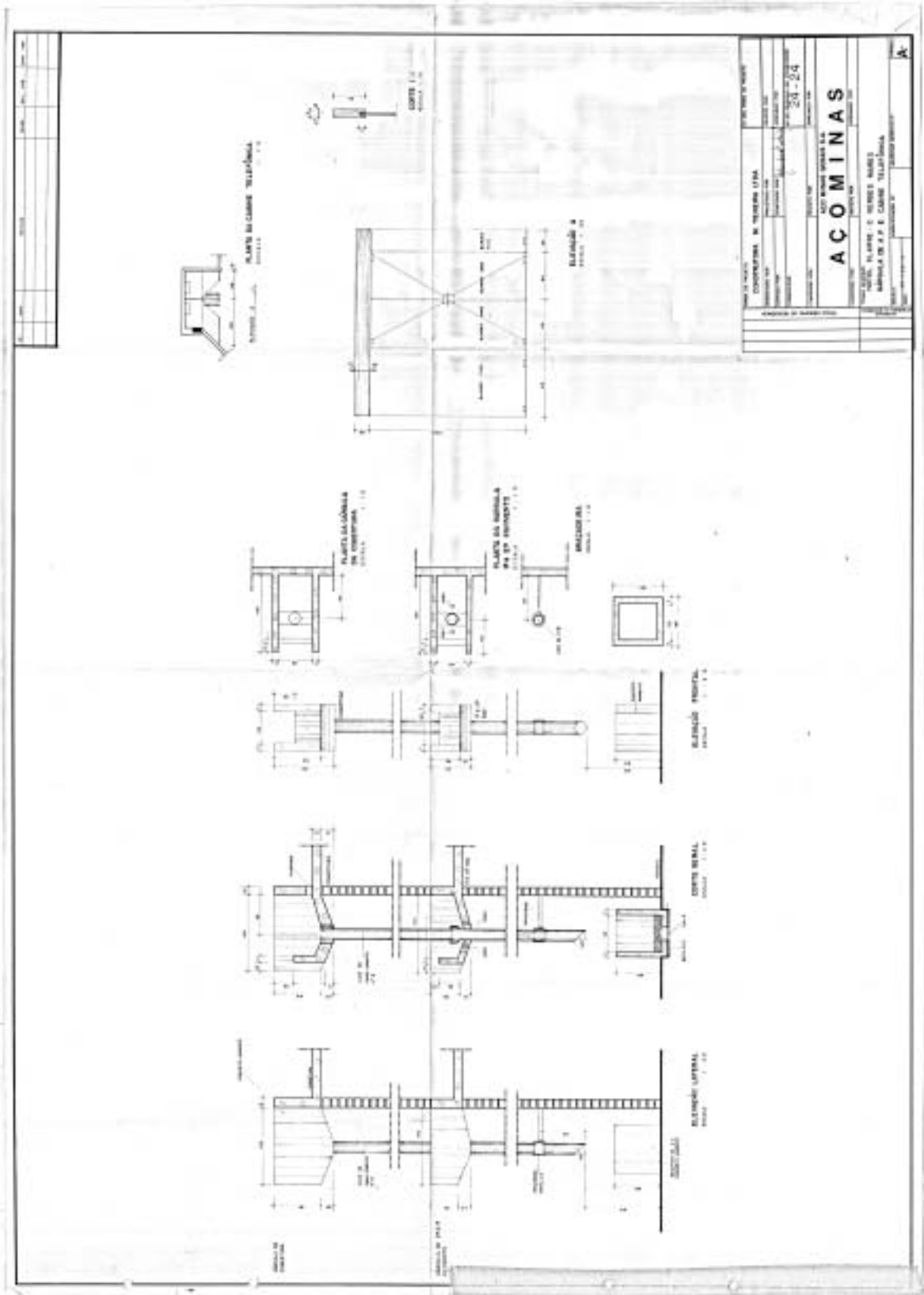
Anexo A3.21: Prancha 21 / 24 – Detalhe dos armários dos quartos e da rouparia, e sofá dos quartos.



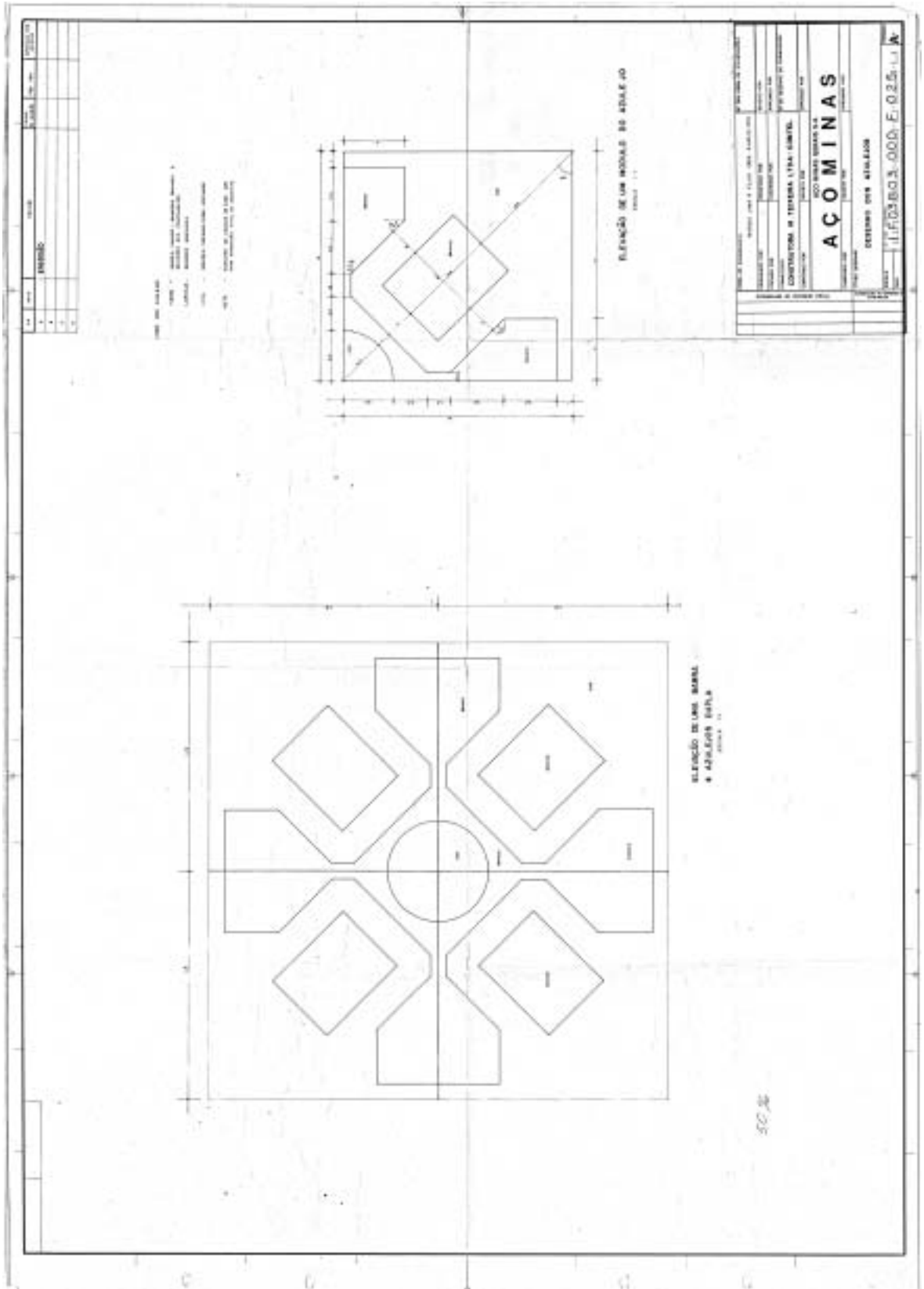
Anexo A3.22: Prancha 22 / 24 – Detalhe dos armários dos quartos e da roupa.



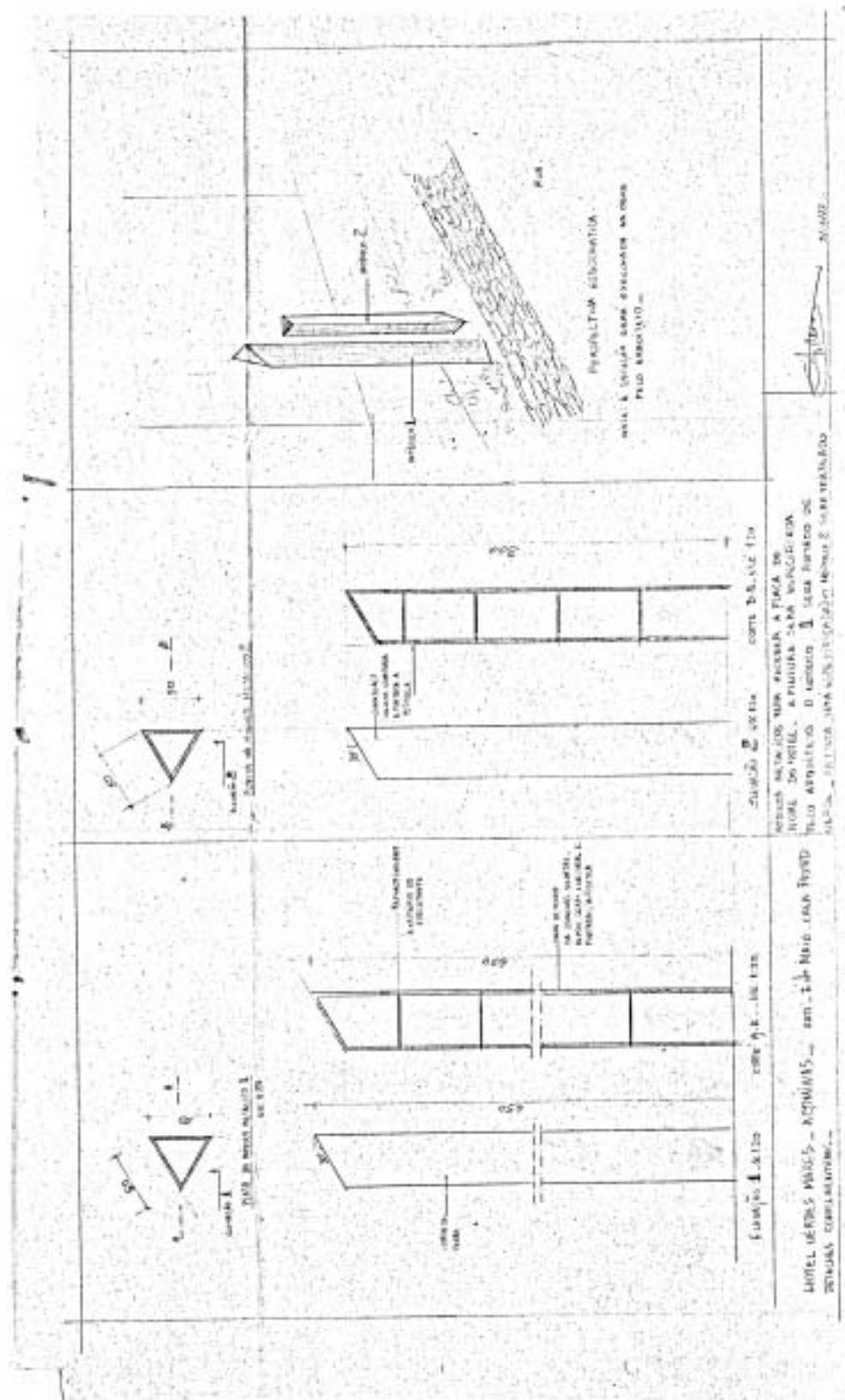
Anexo A3.23: Prancha 23 / 24 – Detalhe do anel da cobertura.



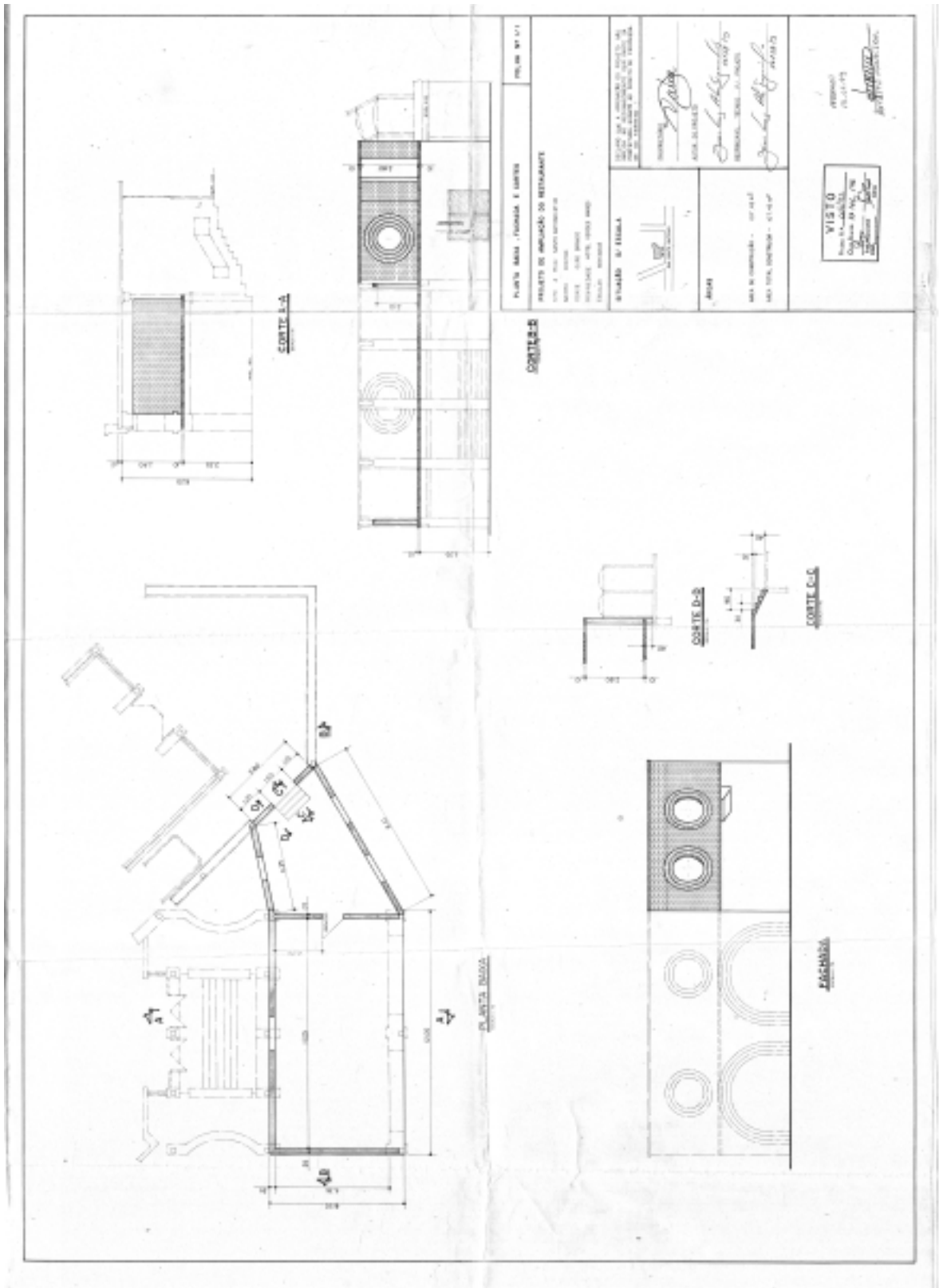
Anexo A3.24: Prancha 24 / 24 – Detalhe da gárgula e da cabine telefônica.



Anexo A4: Desenho dos Azulejos.

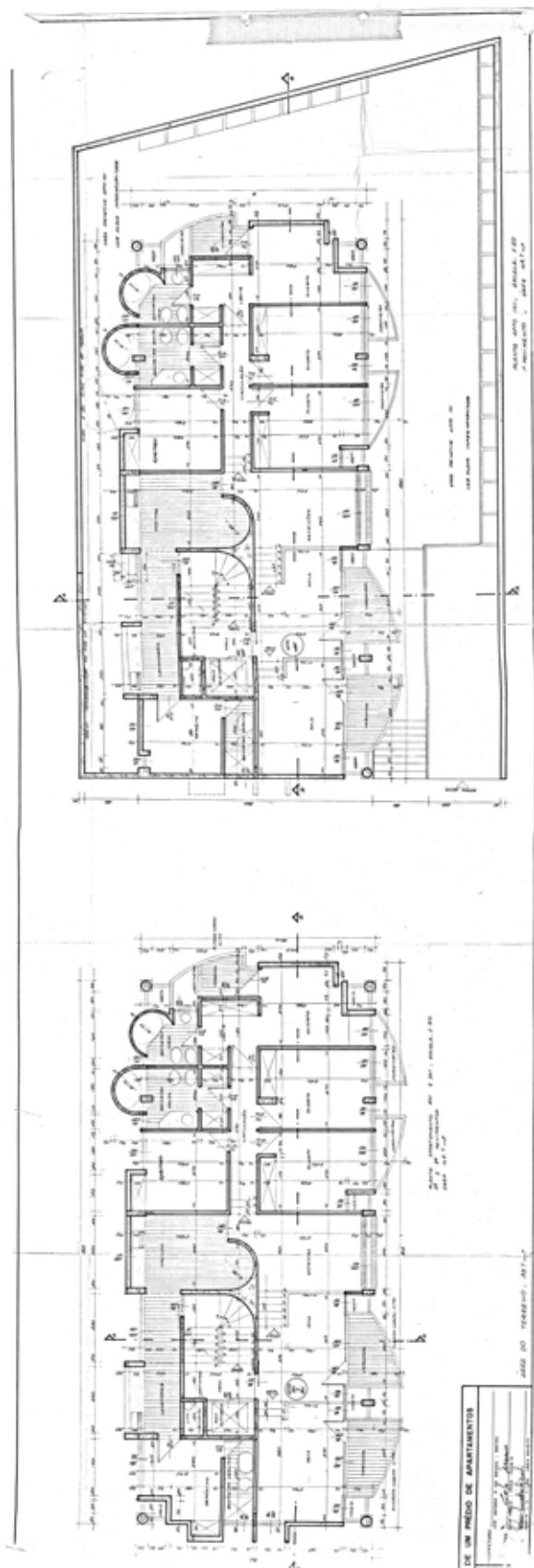


Anexo A5: Detalhe Complementar – Placa.

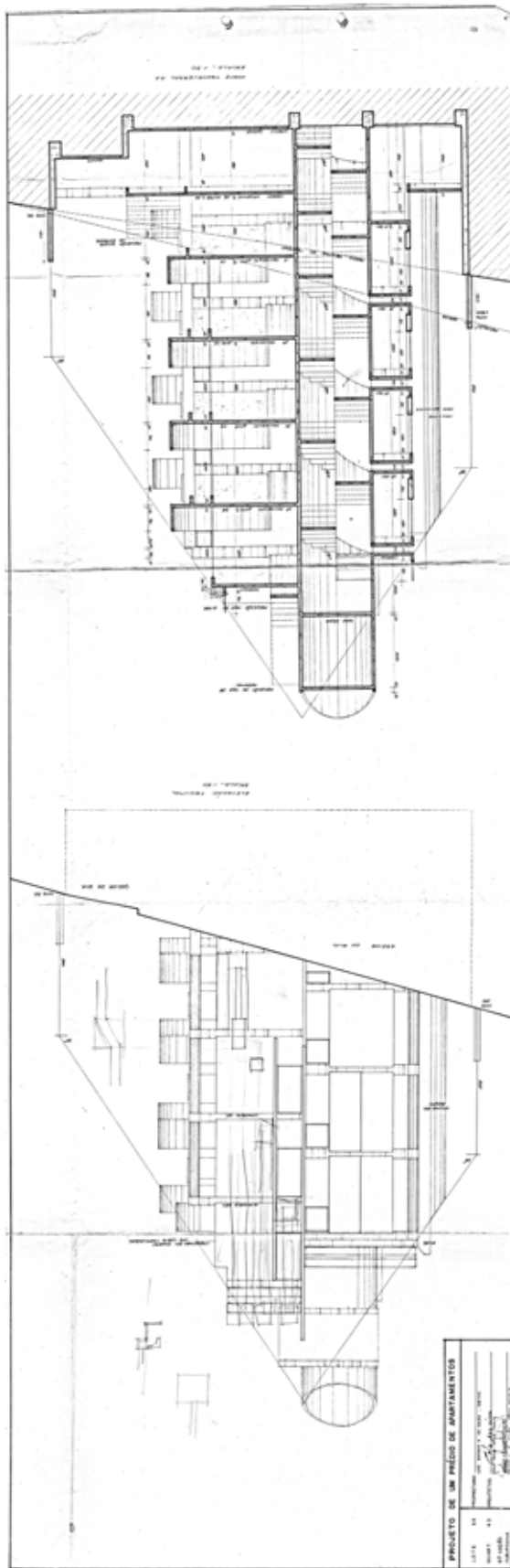


Anexo A6: Projeto de Ampliação do Restaurante.

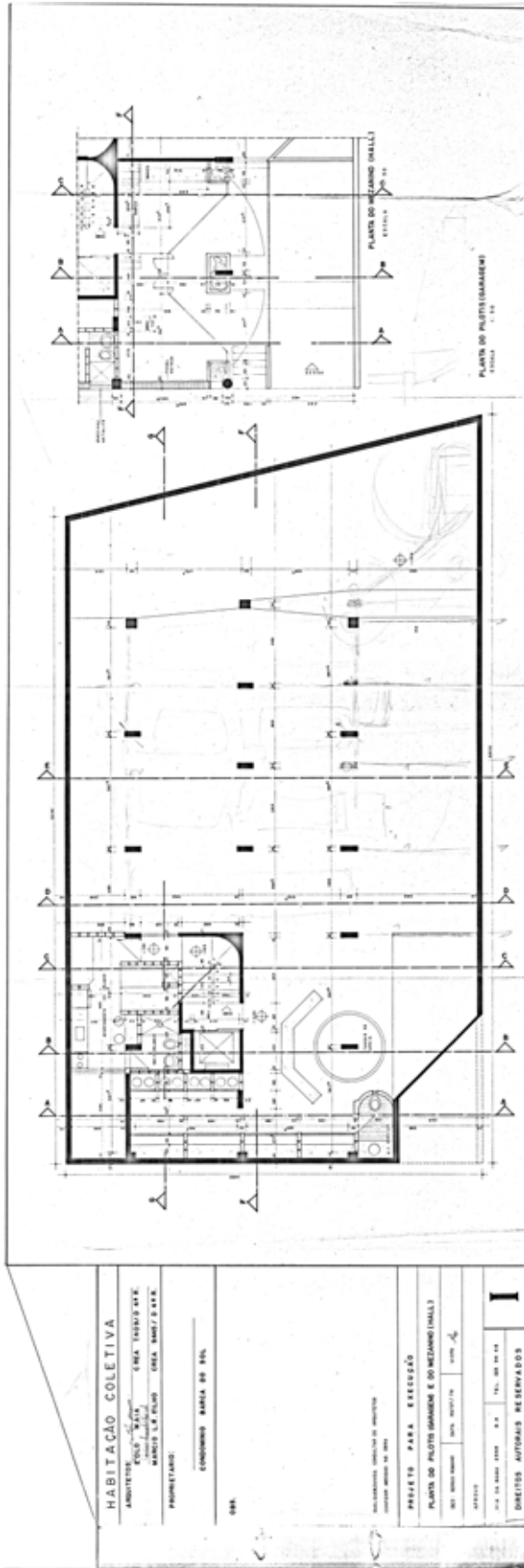
ANEXO B: CONDOMÍNIO BARCA DO SOL



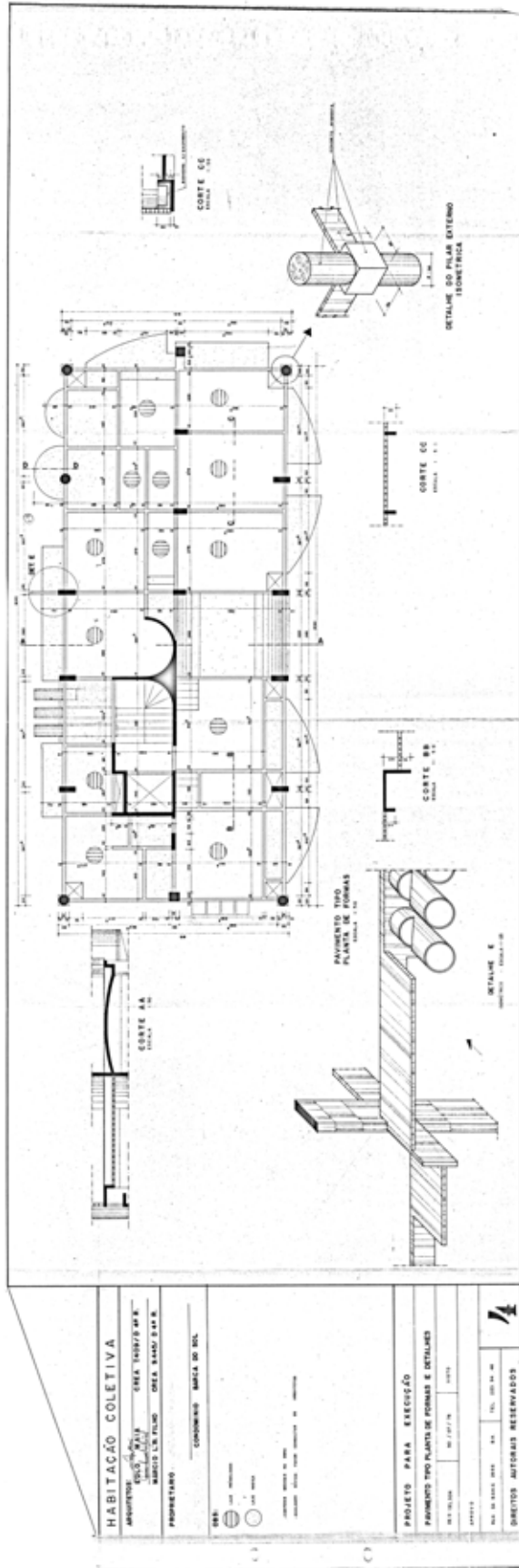
Anexo B1.3: Prancha 03 / 04 - Planta do 1º pavimento e do tipo.



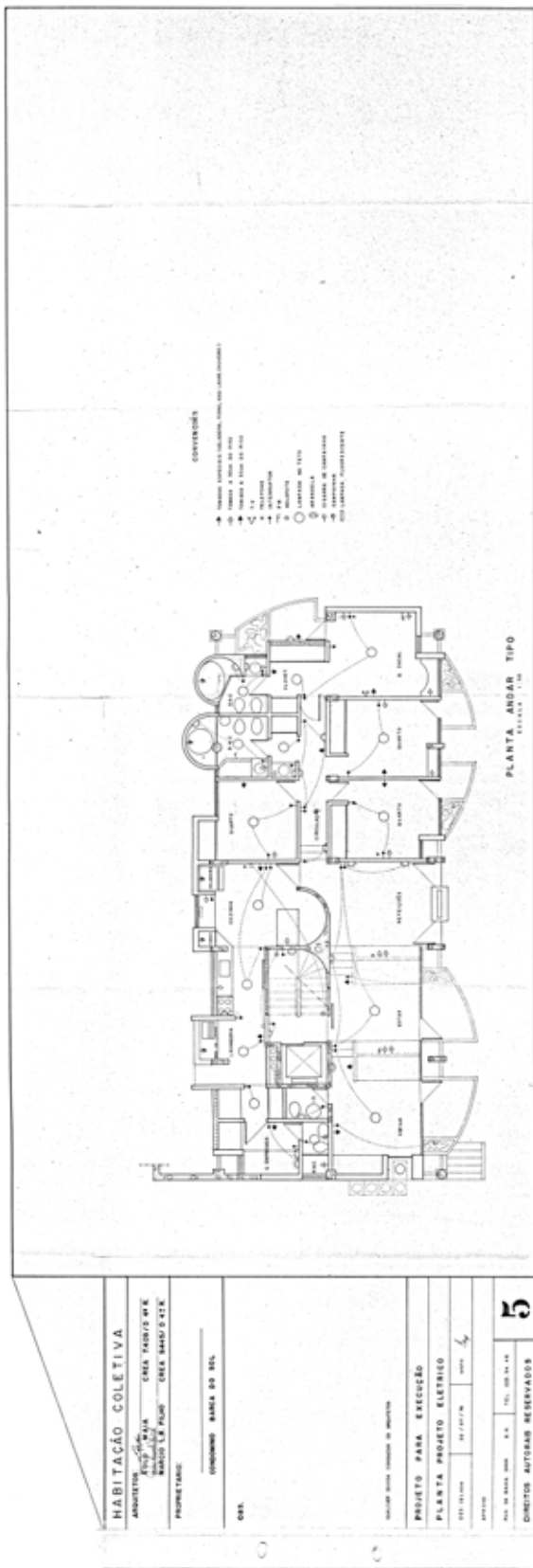
Anexo B1.4: Prancha 04 / 04 - Elevação frontal e corte transversal.



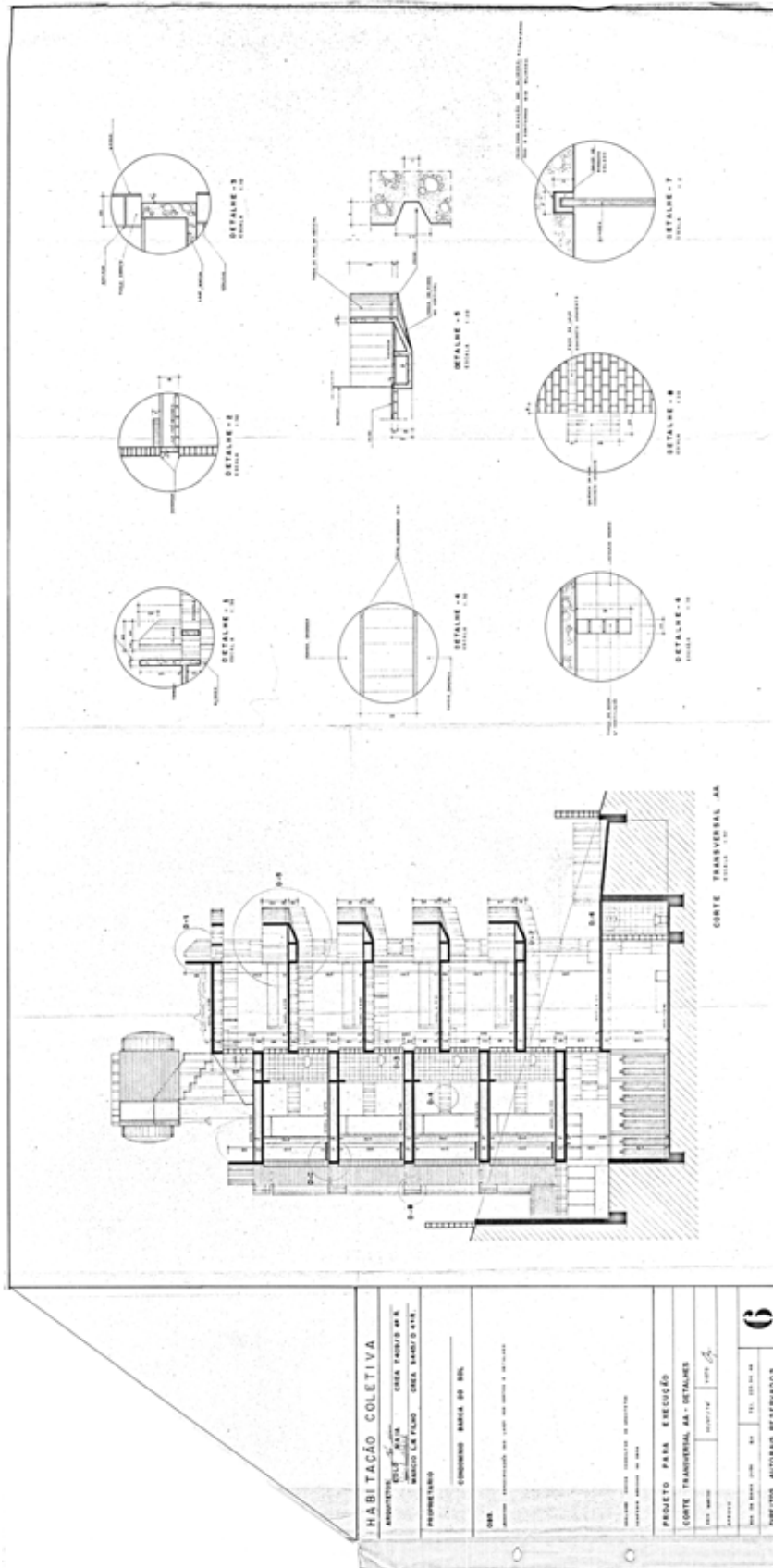
Anexo B2.1: Prancha 01 / 19 - Planta da garagem e do mezanino.



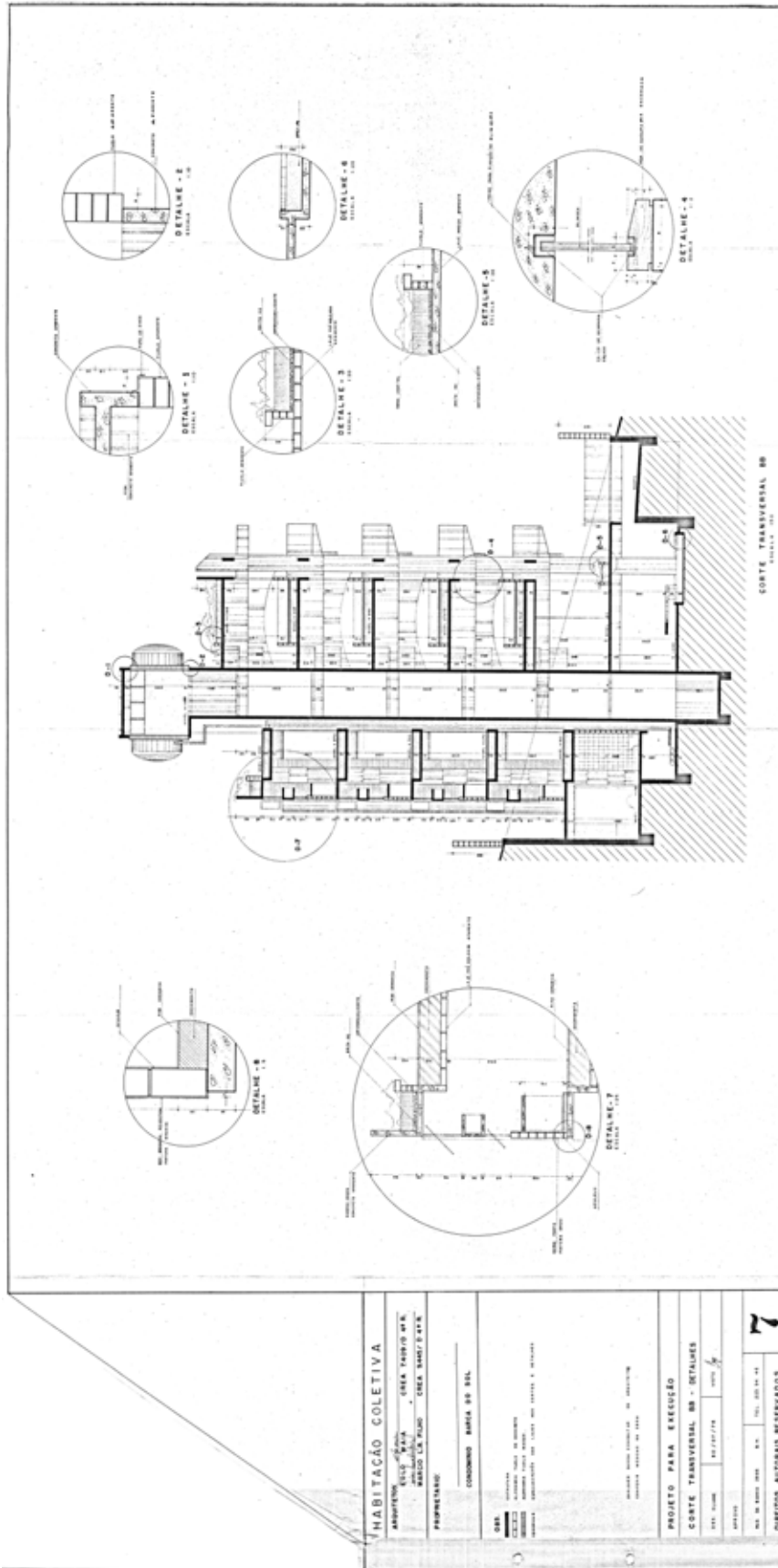
Anexo B2.4: Prancha 04 / 19 - Planta das fôrmas do pavimento tipo e detalhes da estrutura.



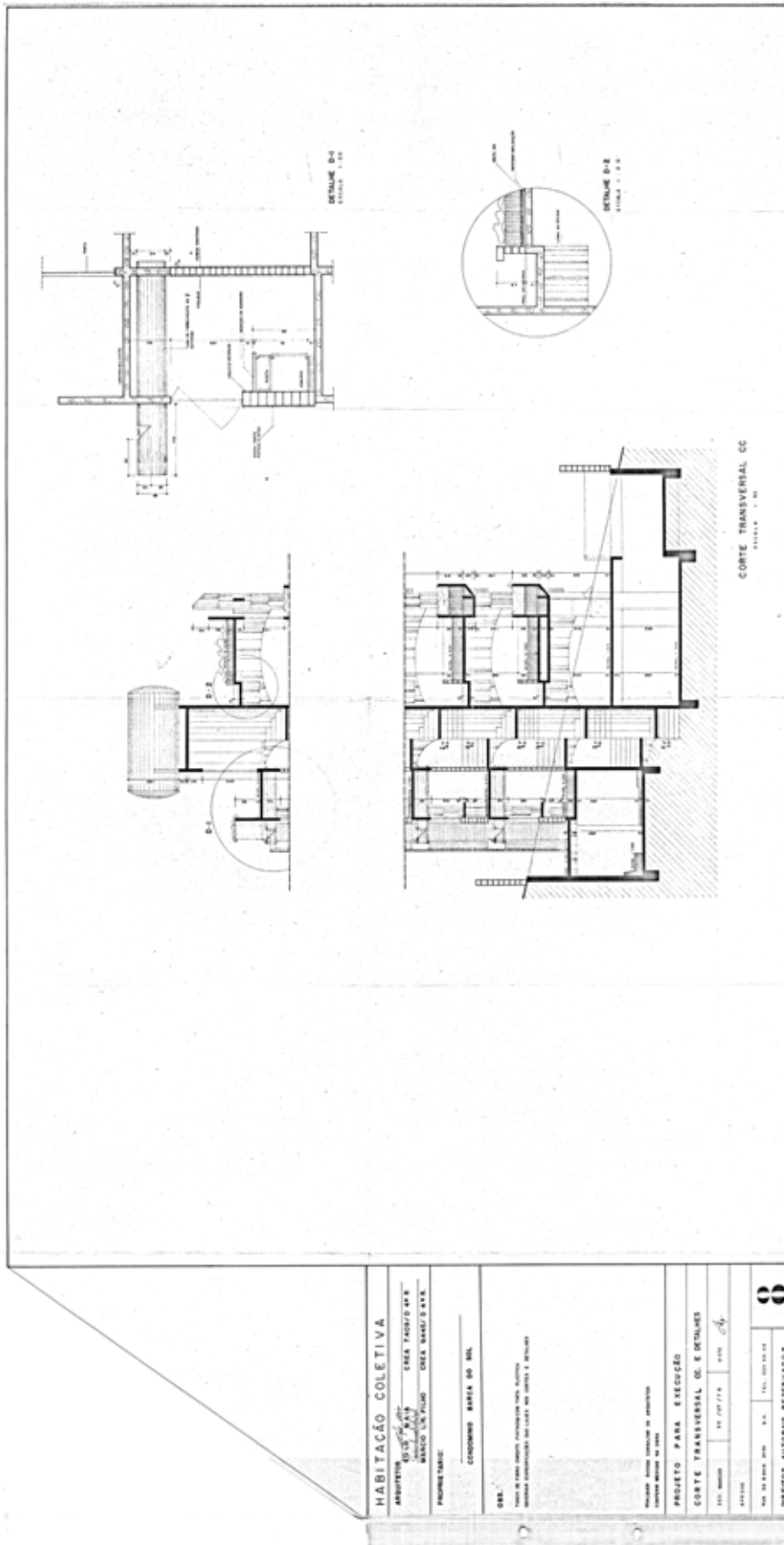
Anexo B2.5: Prancha 05 / 19 - Planta projeto elétrico.



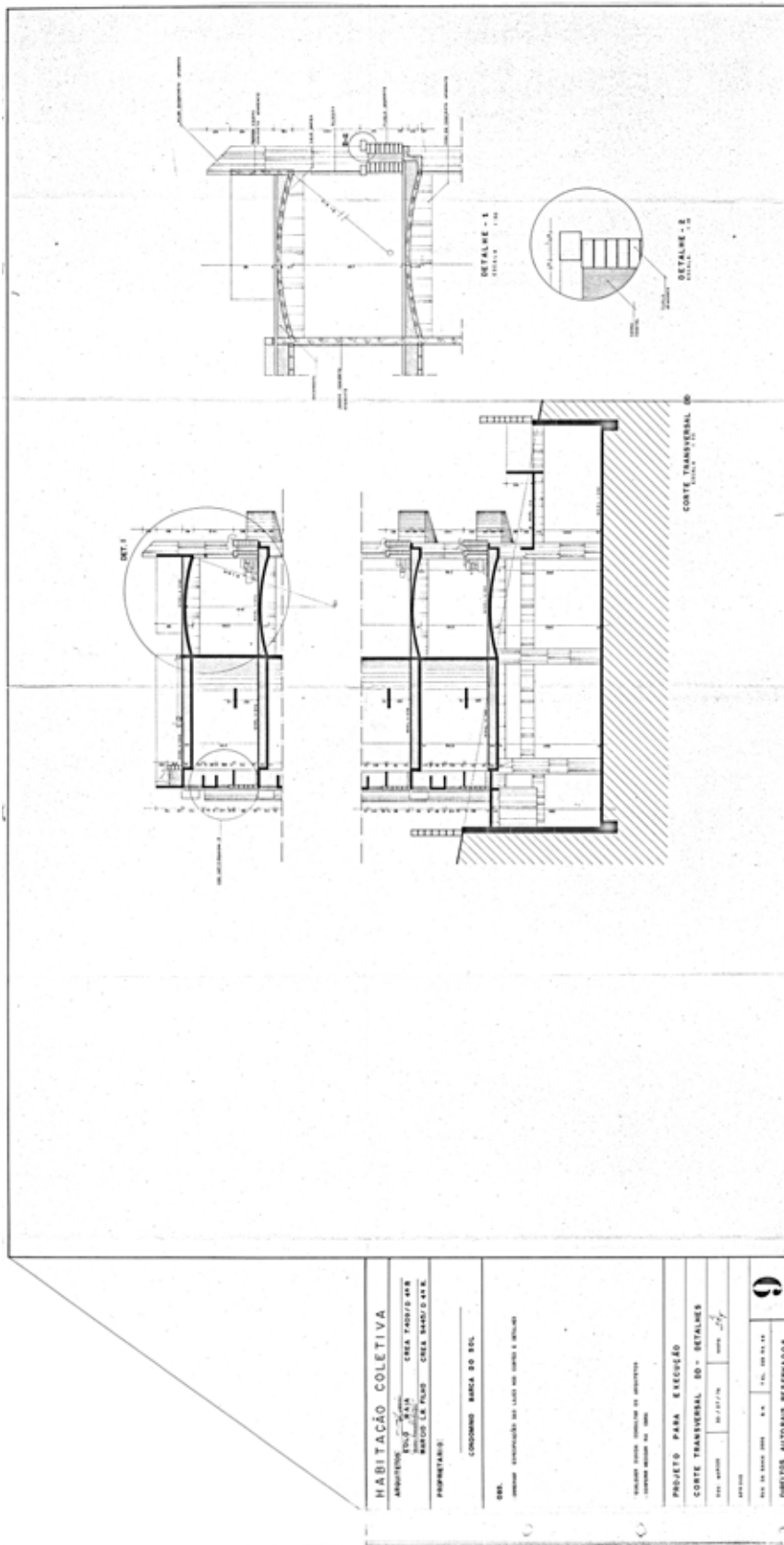
Anexo B2.6: Prancha 06 / 19 - Corte transversal AA e detalhes ampliados.



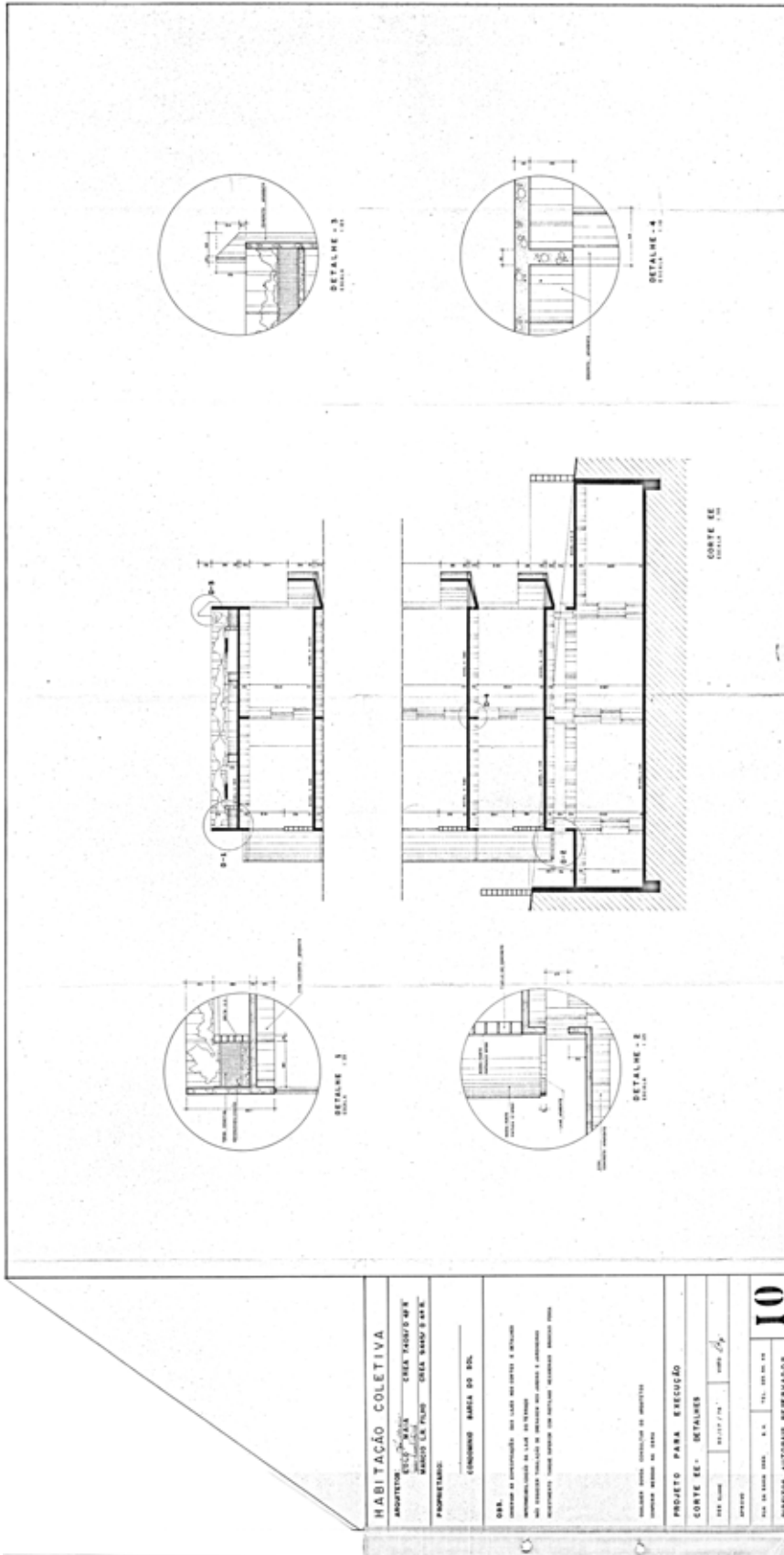
Anexo B2.7: Prancha 07 / 19 - Corte transversal BB e detalhes ampliados.



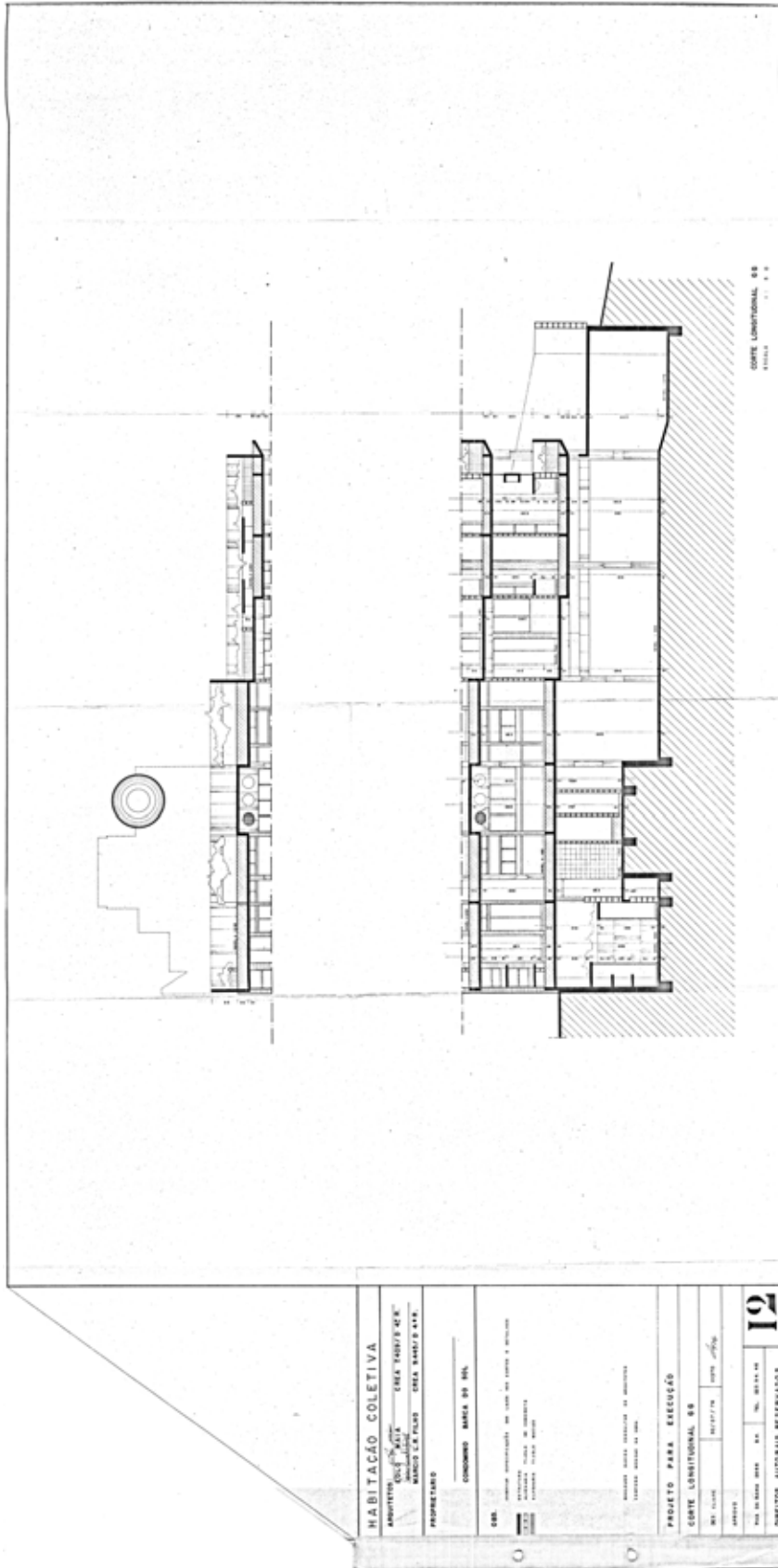
Anexo B2.8: Prancha 08 / 19 - Corte transversal CC e detalhes ampliados.



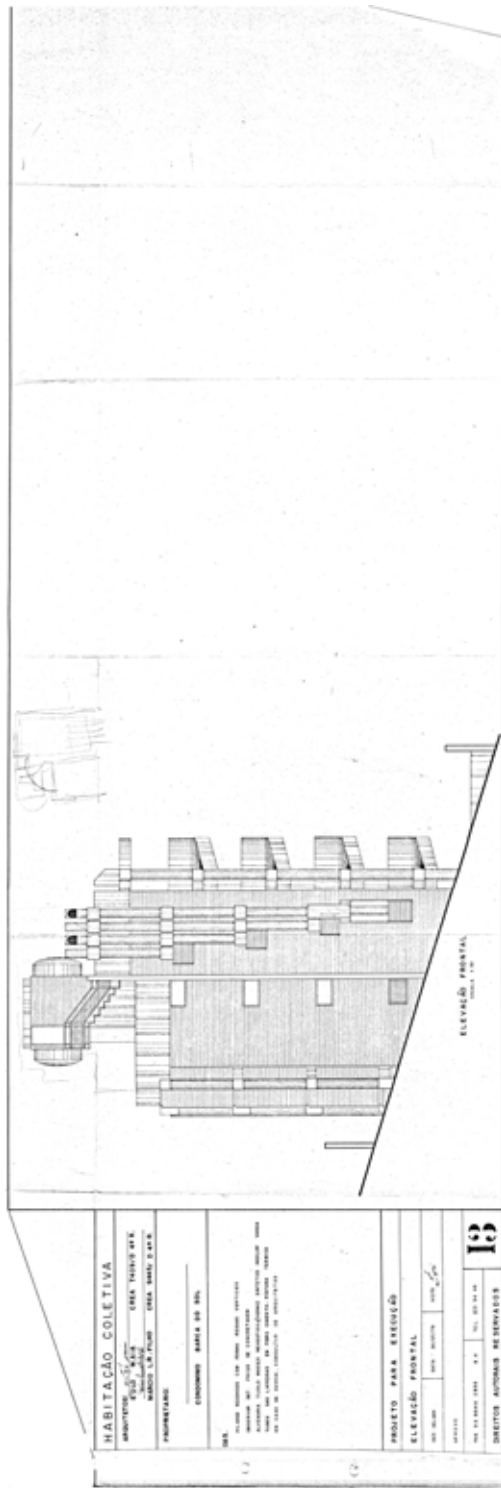
Anexo B2.9: Prancha 09 / 19 - Corte transversal DD e detalhes ampliados.



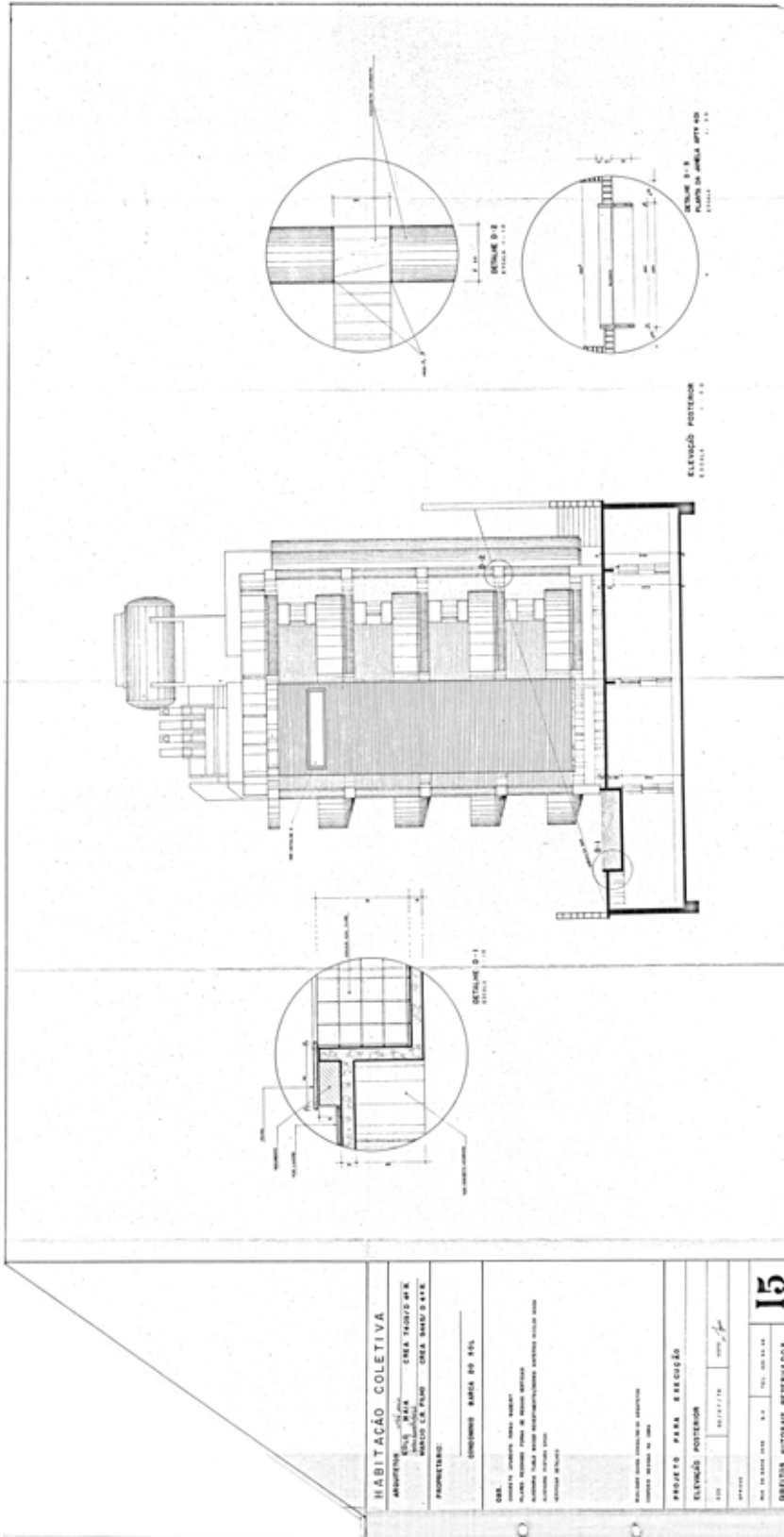
Anexo B2.10: Prancha 10 / 19 - Corte transversal EE e detalhes ampliados.



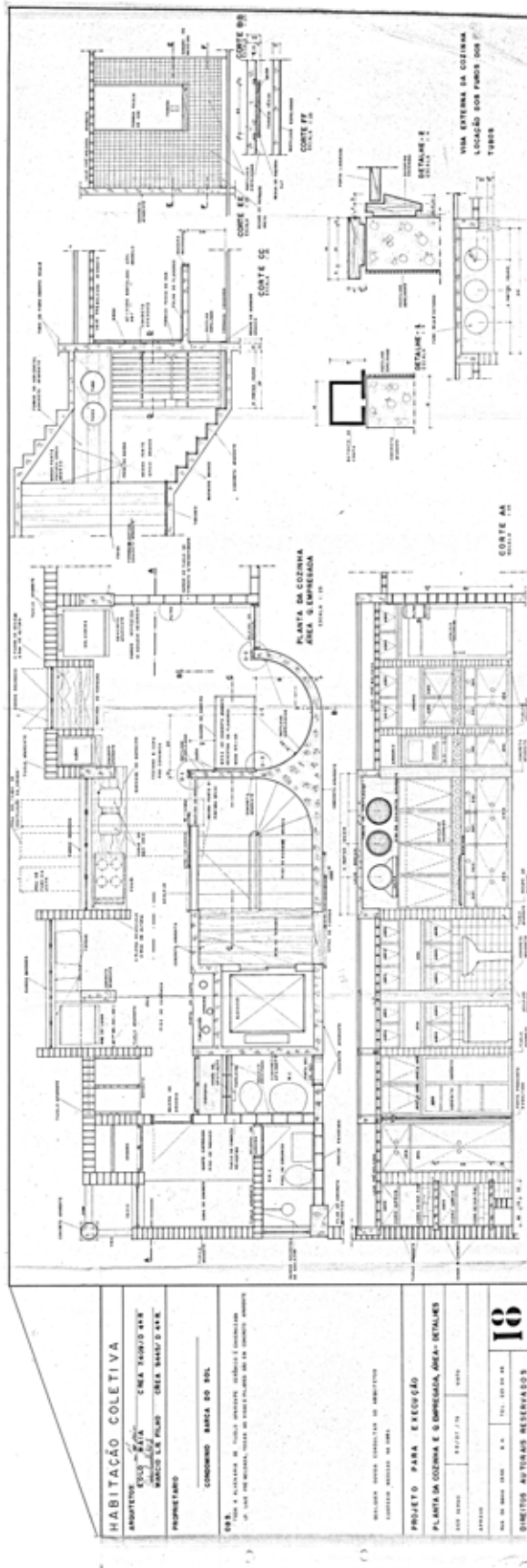
Anexo B2.12: Prancha 12 / 19 - Corte longitudinal GG e detalhes ampliados.



Anexo B2.13: Prancha 13 / 19 - Elevação frontal.

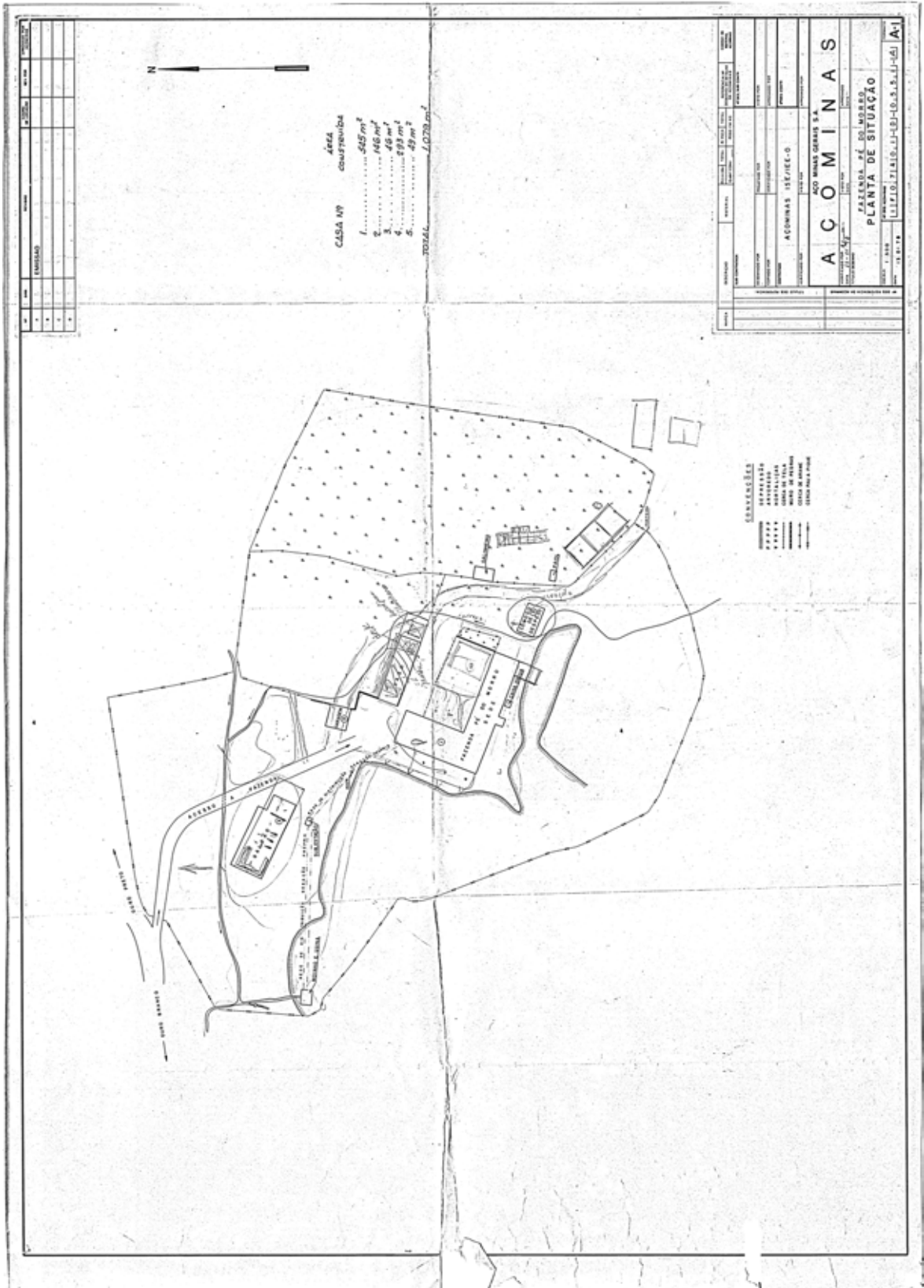


Anexo B2.15: Prancha 15 / 19 - Elevação posterior e detalhes ampliados.

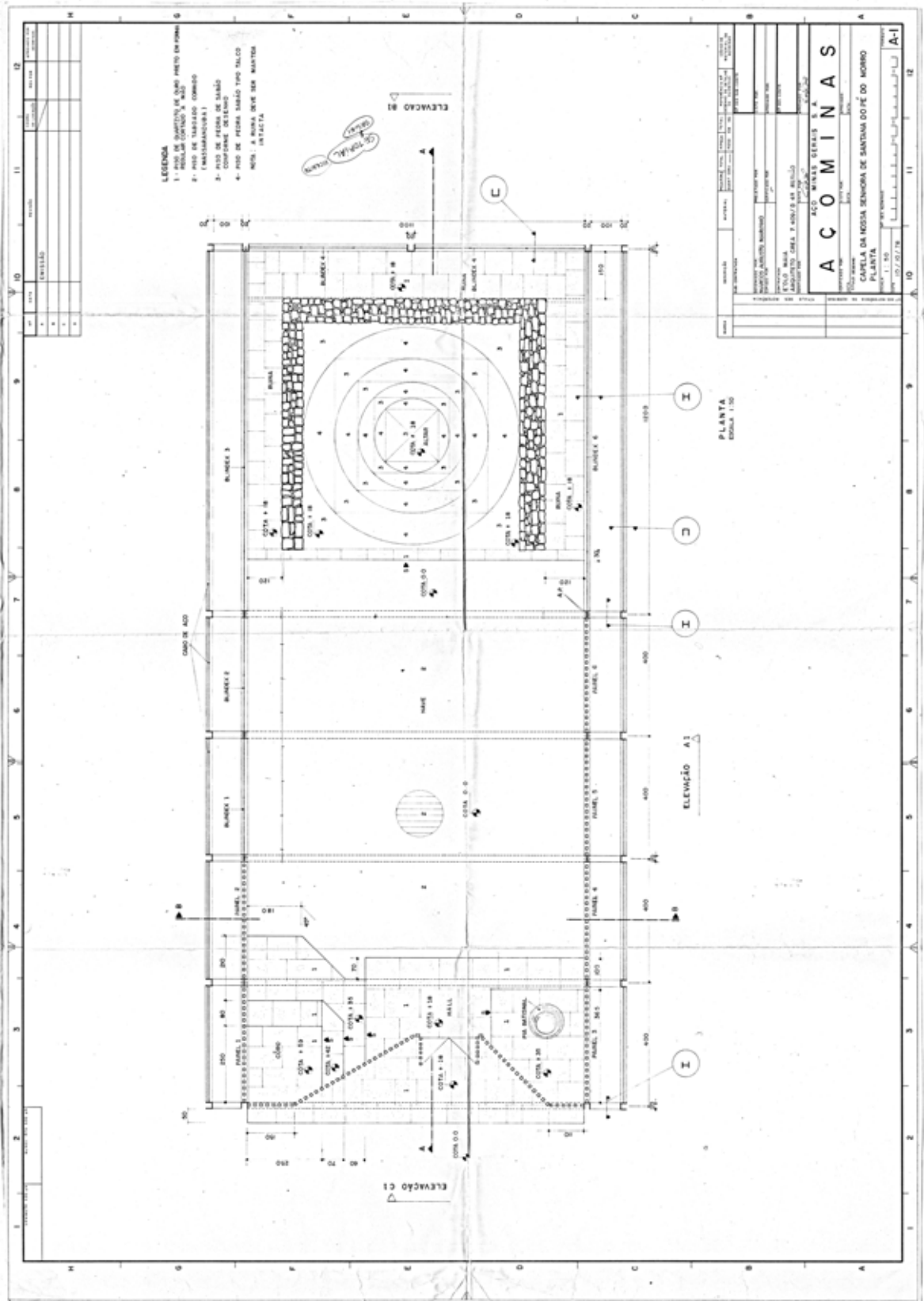


Anexo B2.18: Prancha 18 / 19 - Detalhes da cozinha, área de serviço e quarto de empregada.

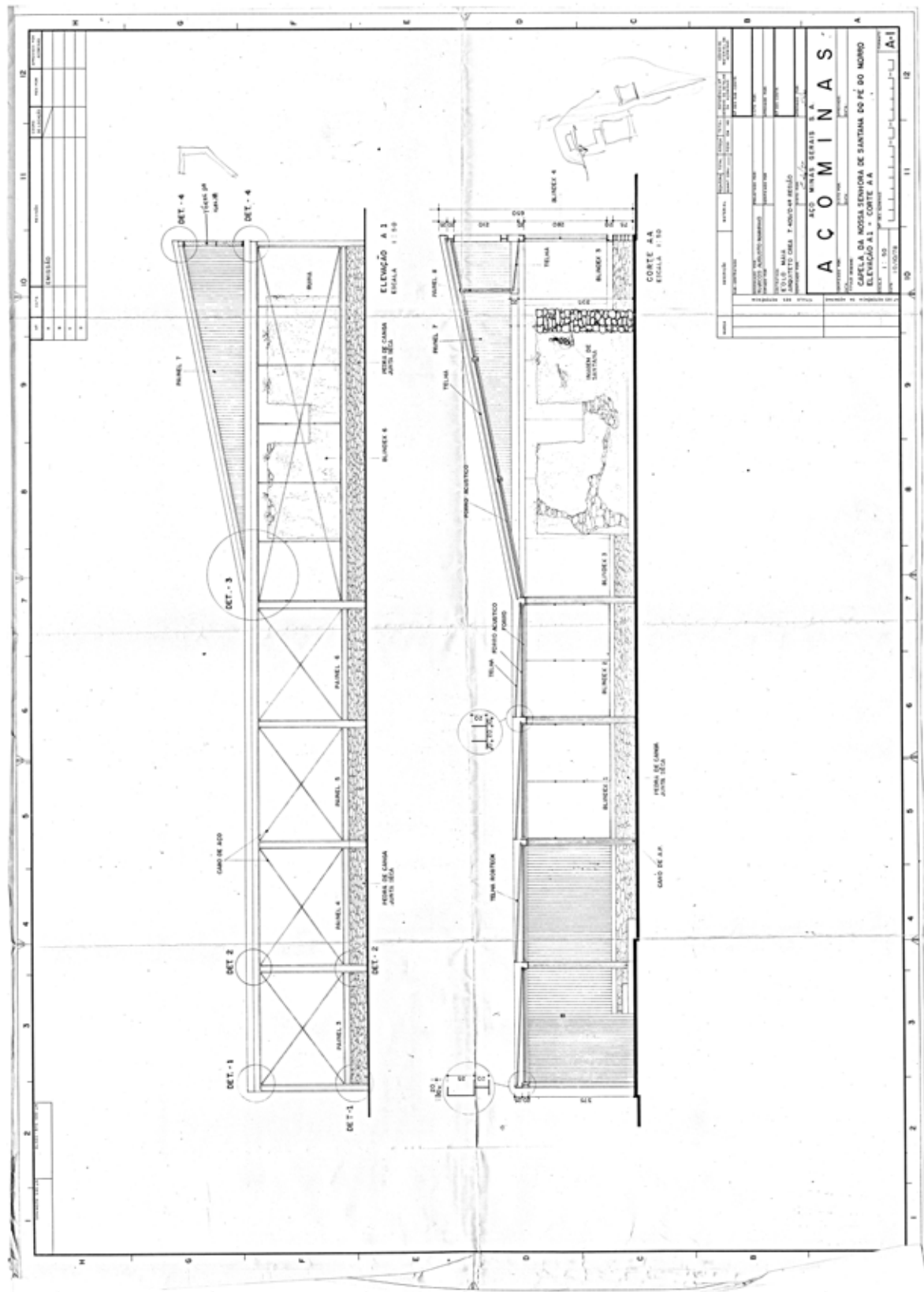
ANEXO C: CAPELA DE SANTANA DO PÉ DO MORRO



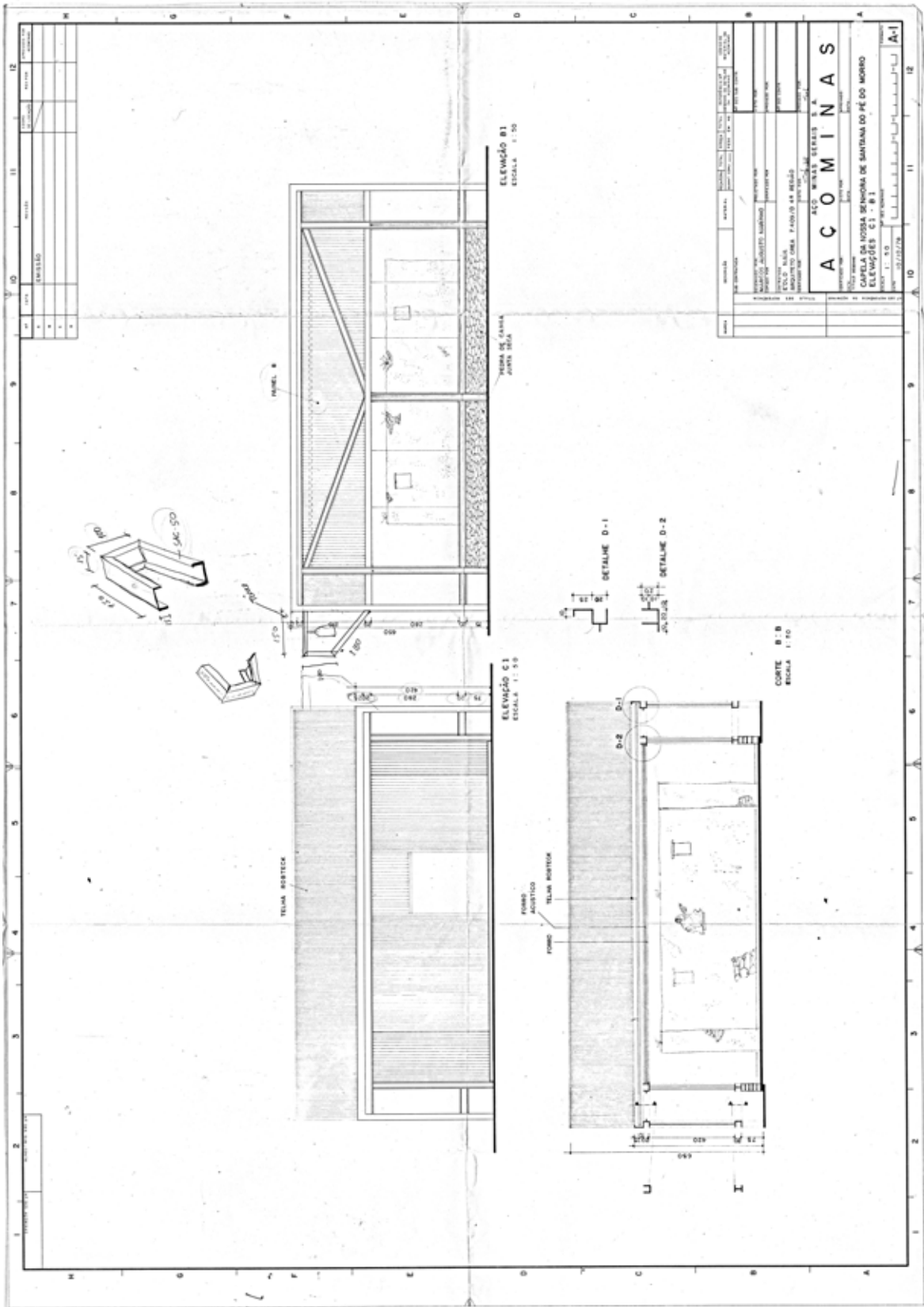
Anexo C1.1: Implantação.



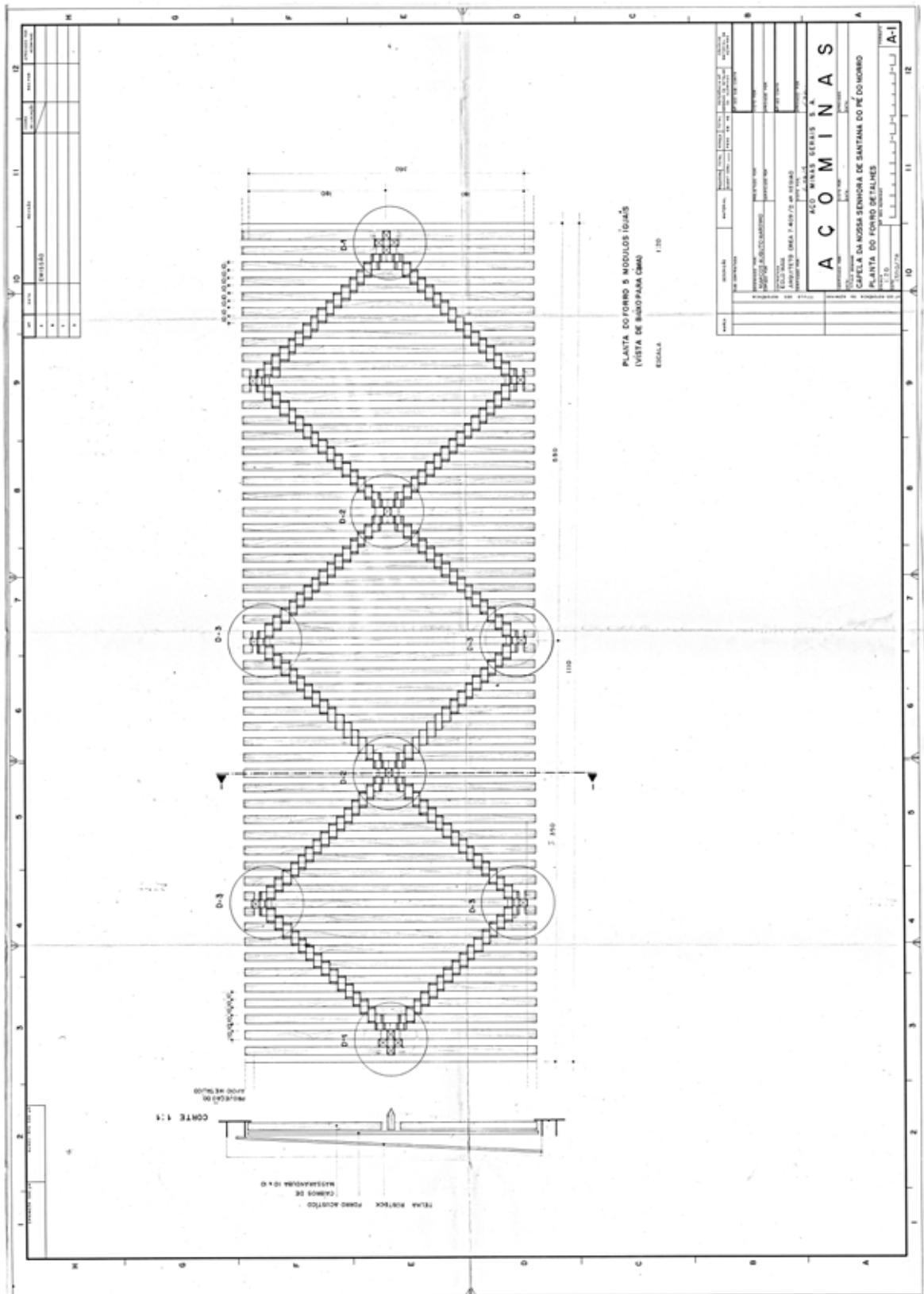
Anexo C1.2: Planta.



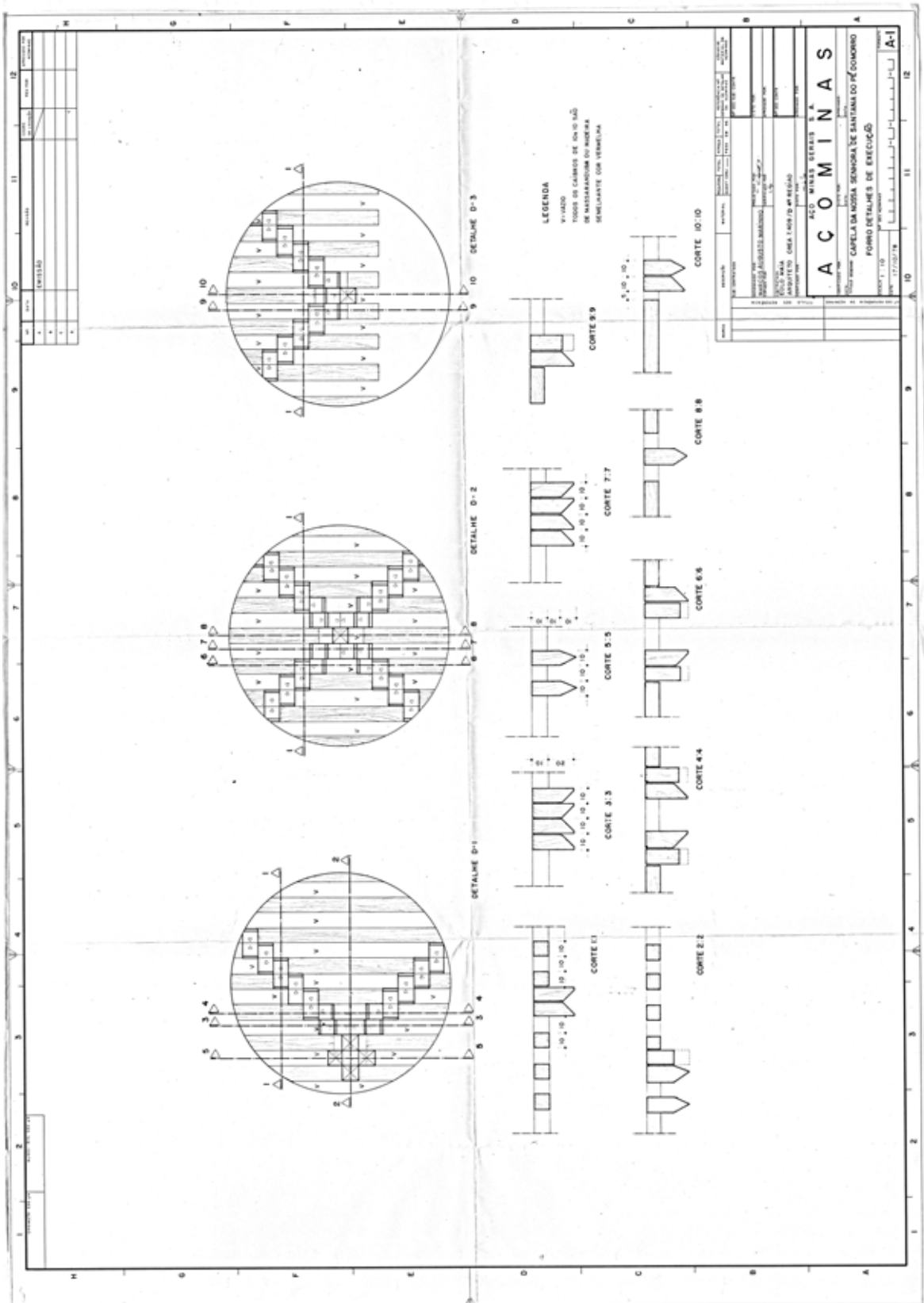
Anexo C1.3: Elevação A1 e corte longitudinal AA.



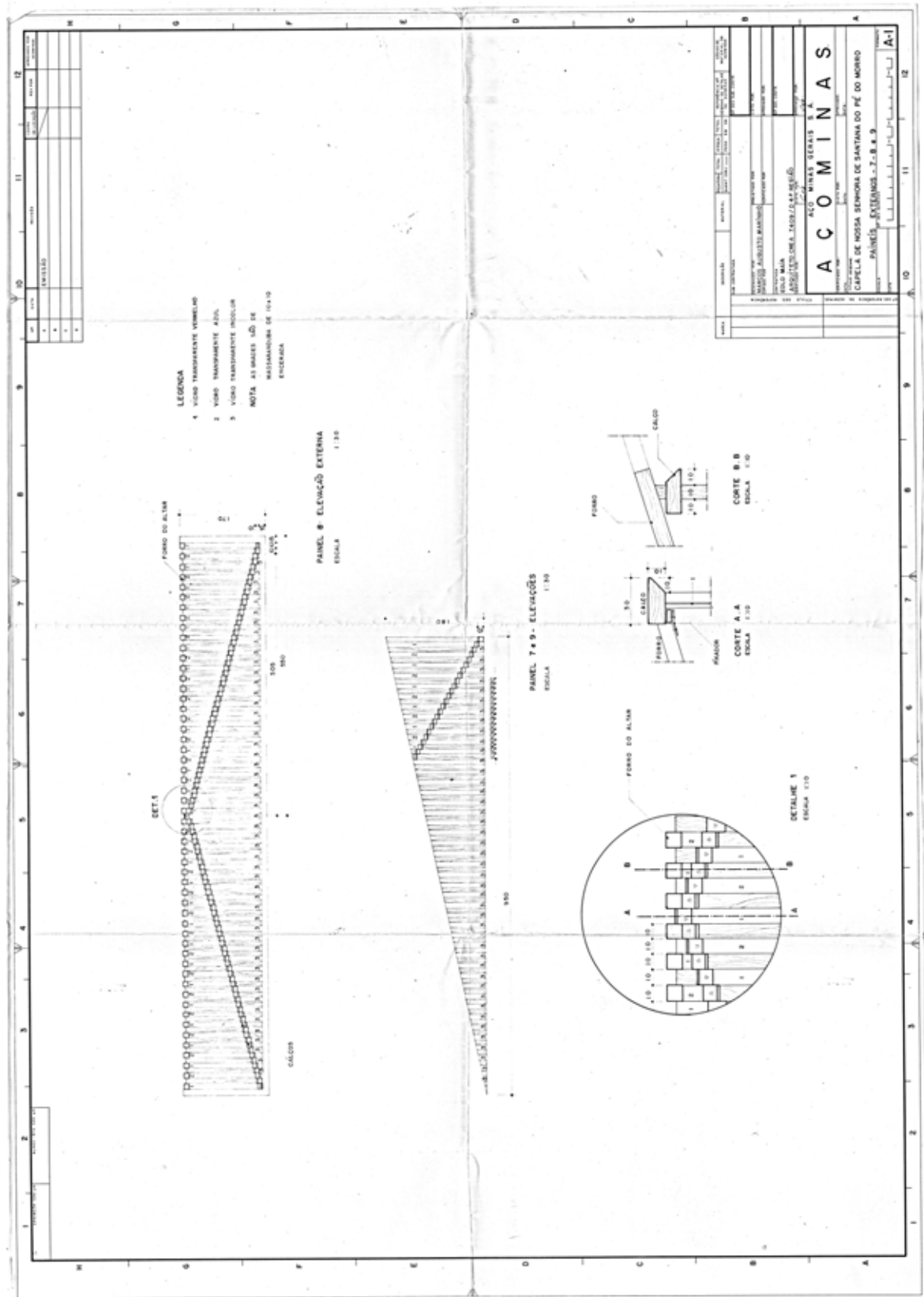
Anexo C1.4: Elevações B1 e C1 e corte transversal BB.



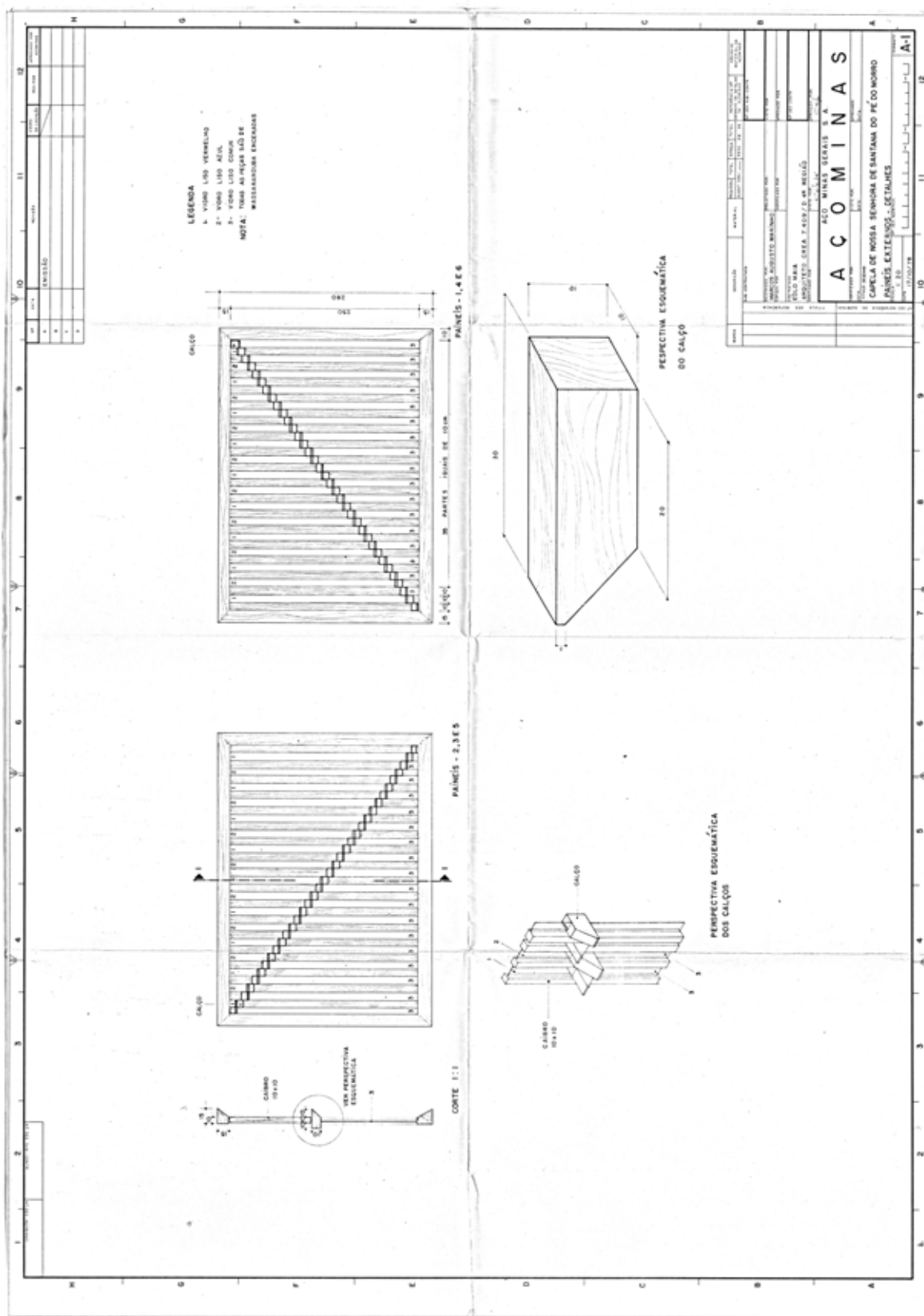
Anexo C1.5: Planta de forno.



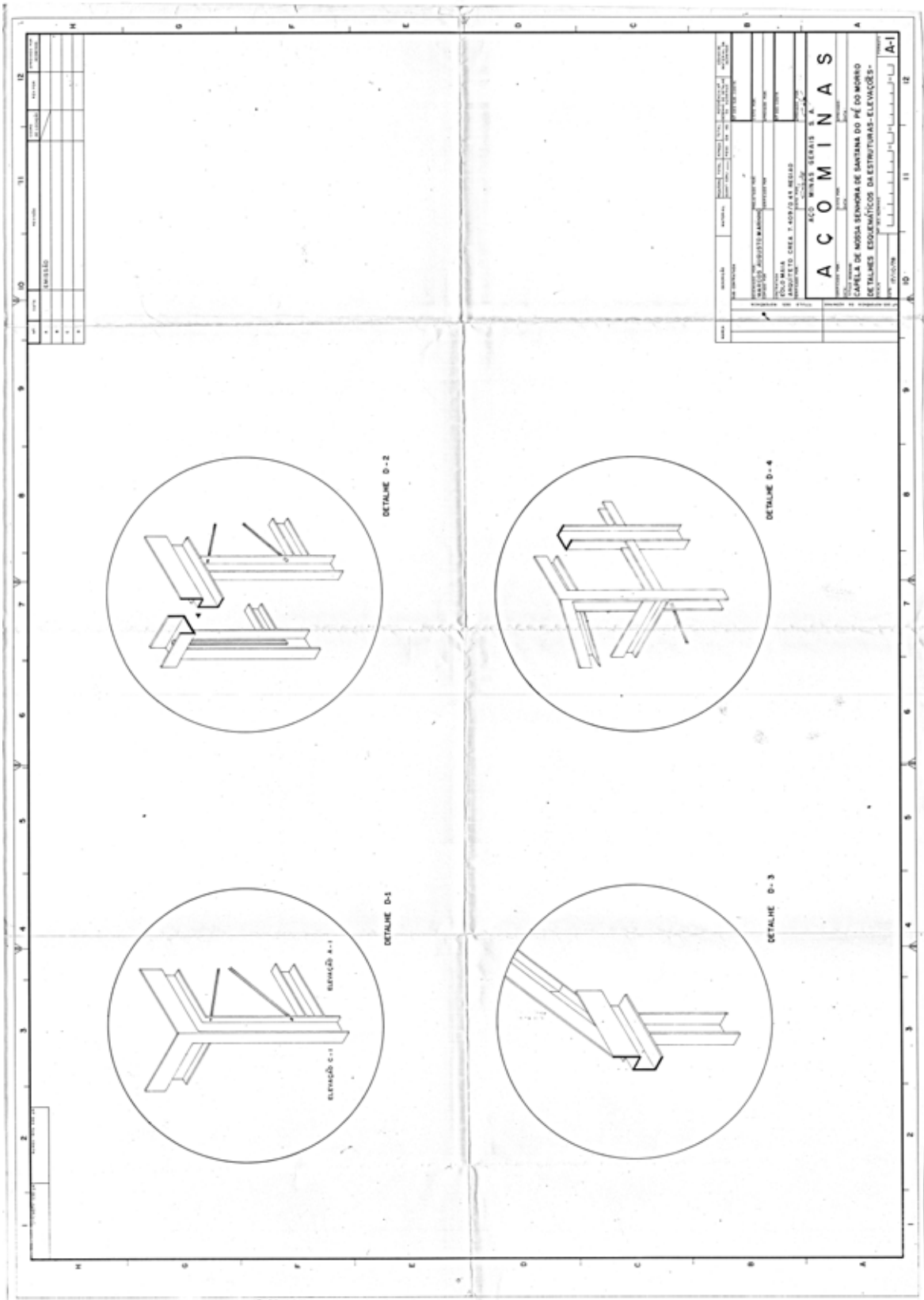
Anexo C1.6: Detalhes do forro.



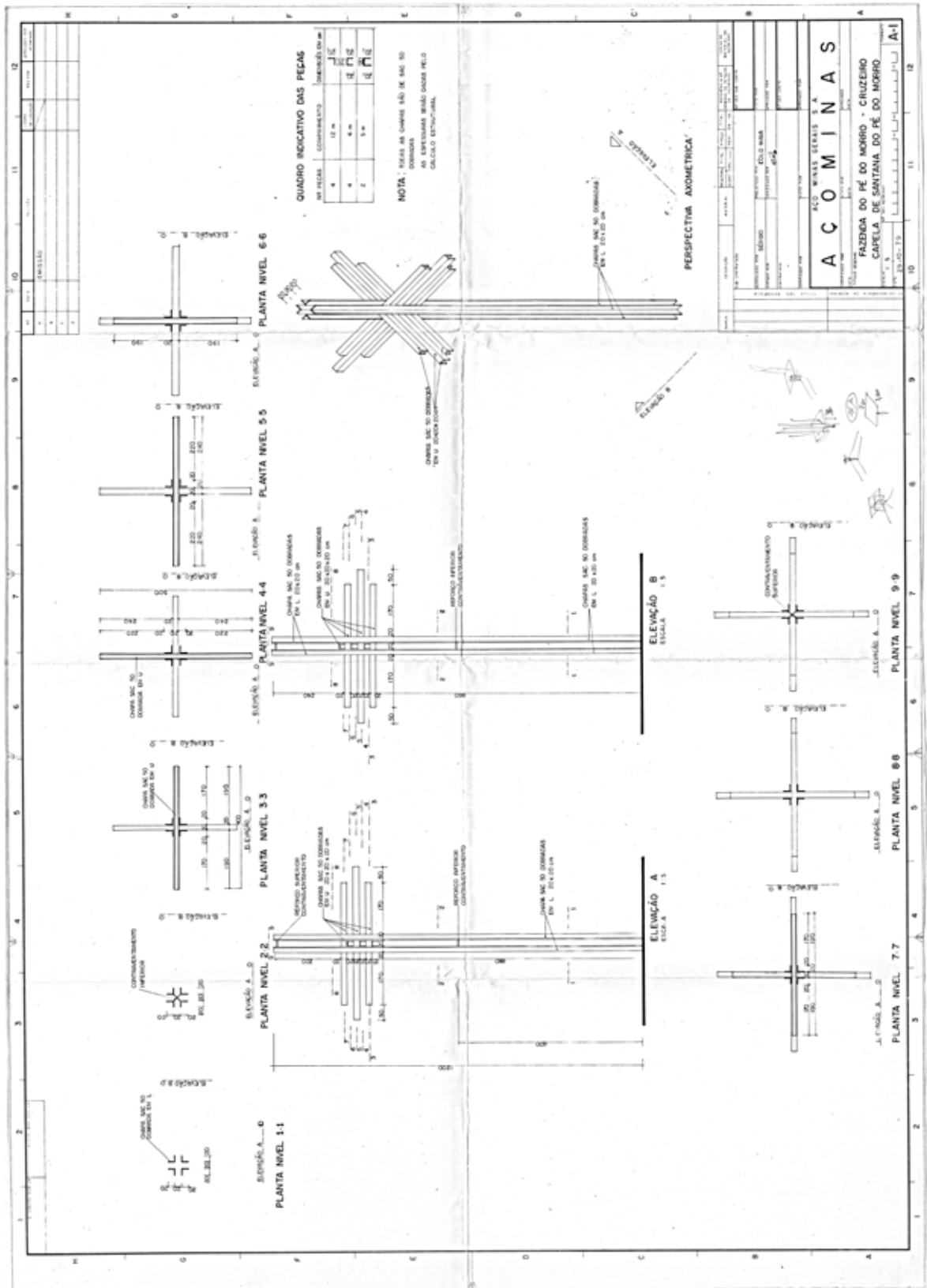
Anexo C1.7: Detalhes dos painéis externos.



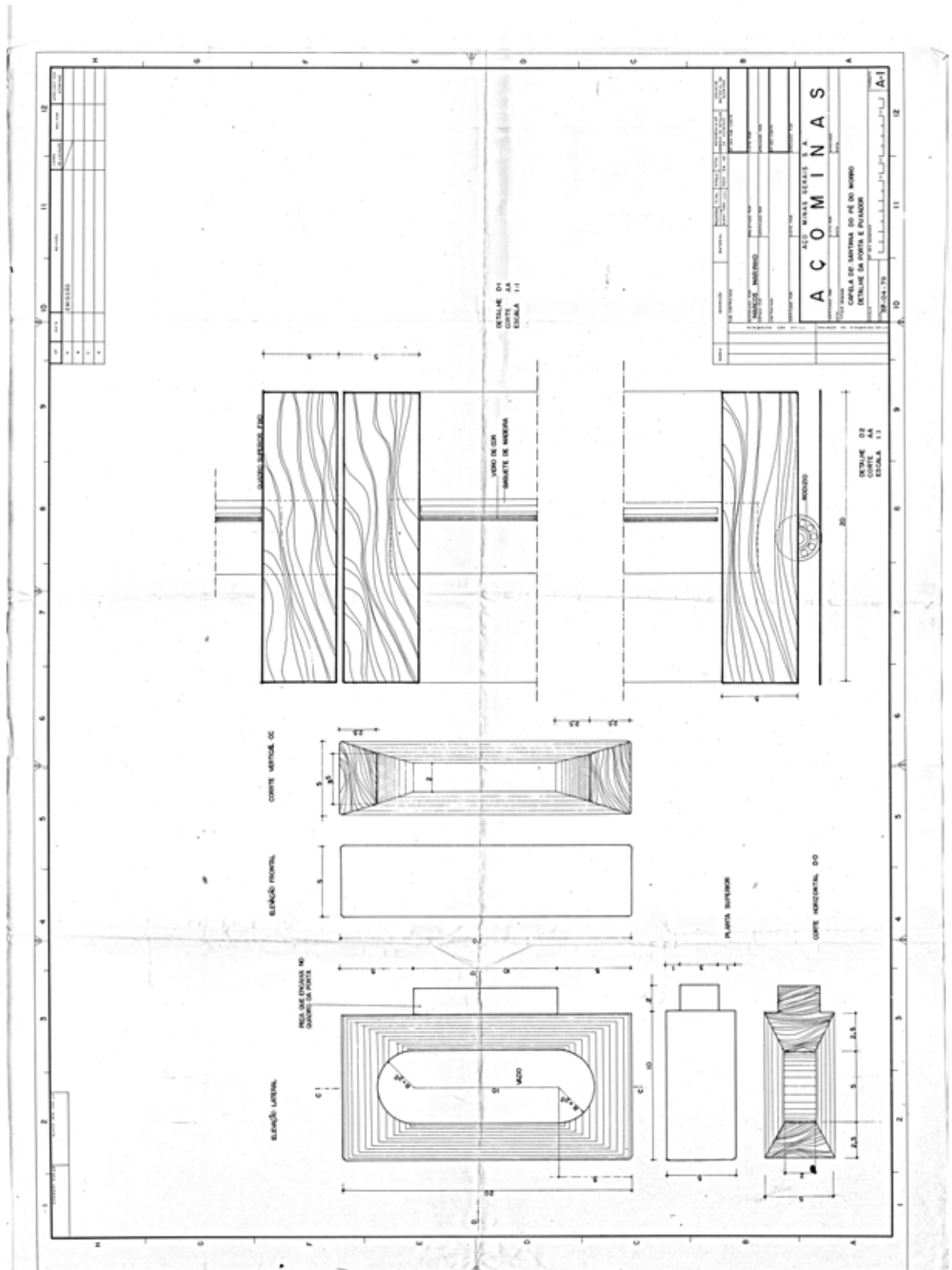
Anexo C1.8: Detalhes dos painéis externos.



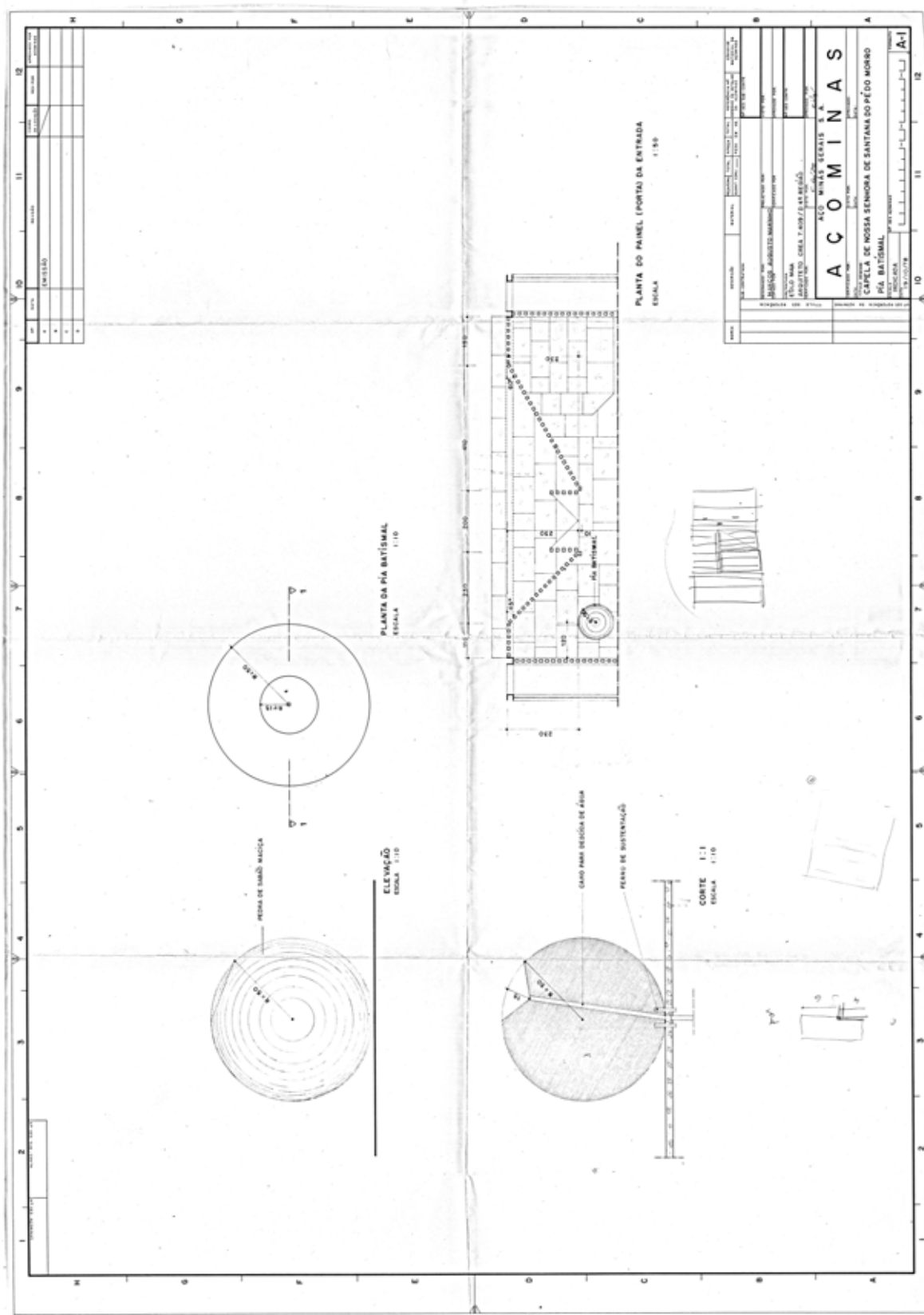
Anexo C1.9: Detalhes esquemáticos da estrutura.



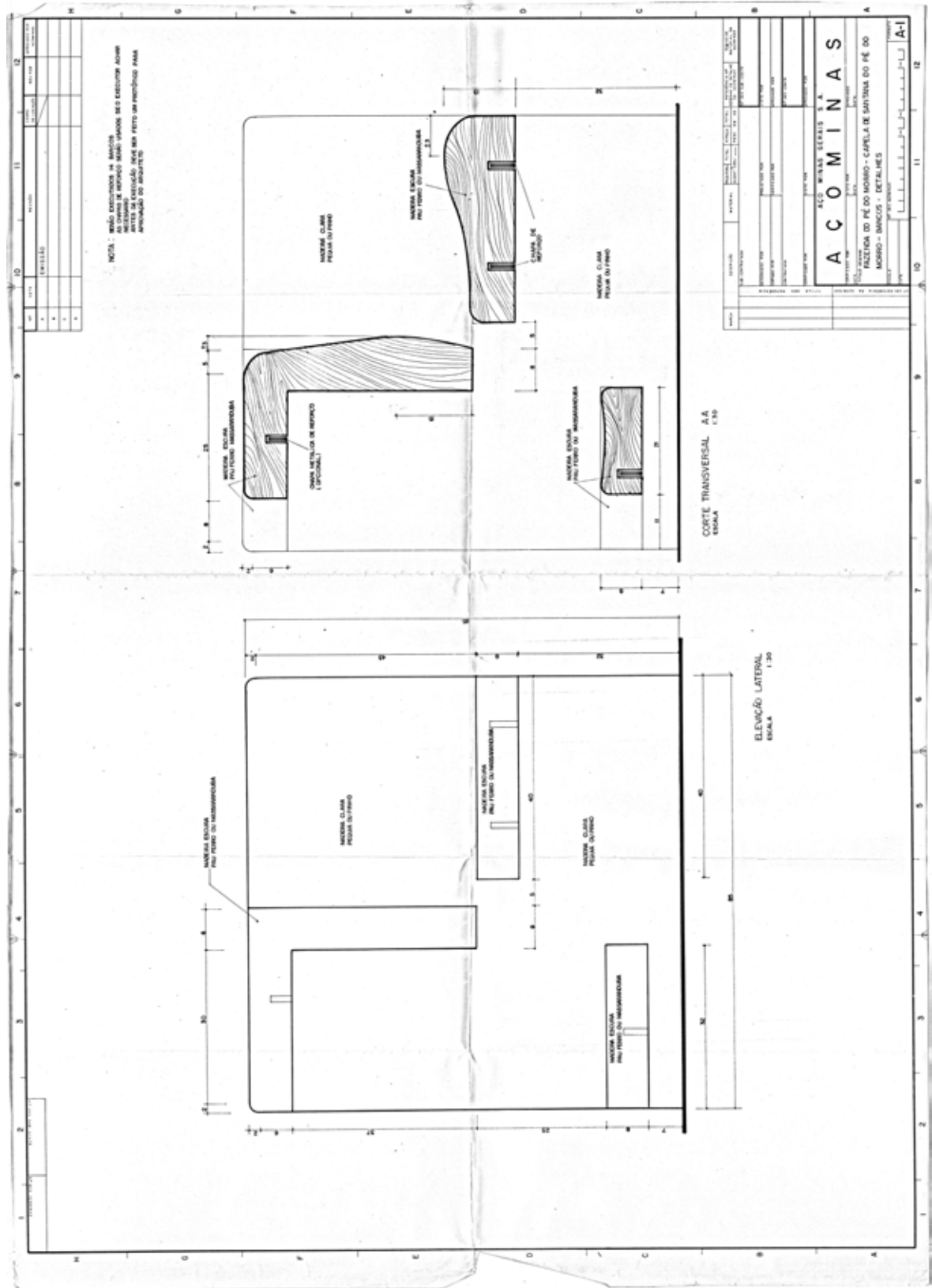
Anexo C1.10: Detalhe do cruzeiro pontifical.



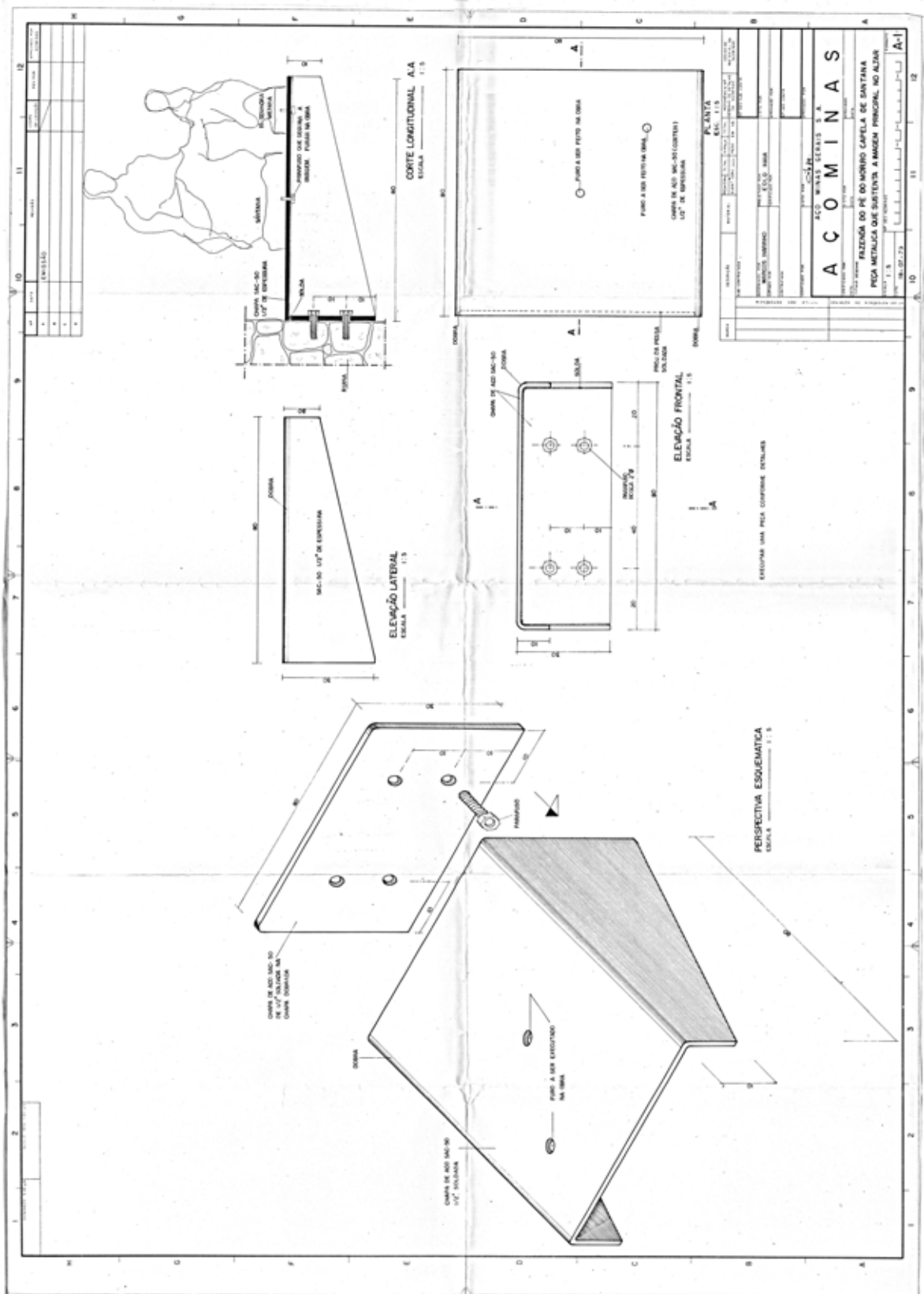
Anexo C1.11: Detalhe da pia batismal.



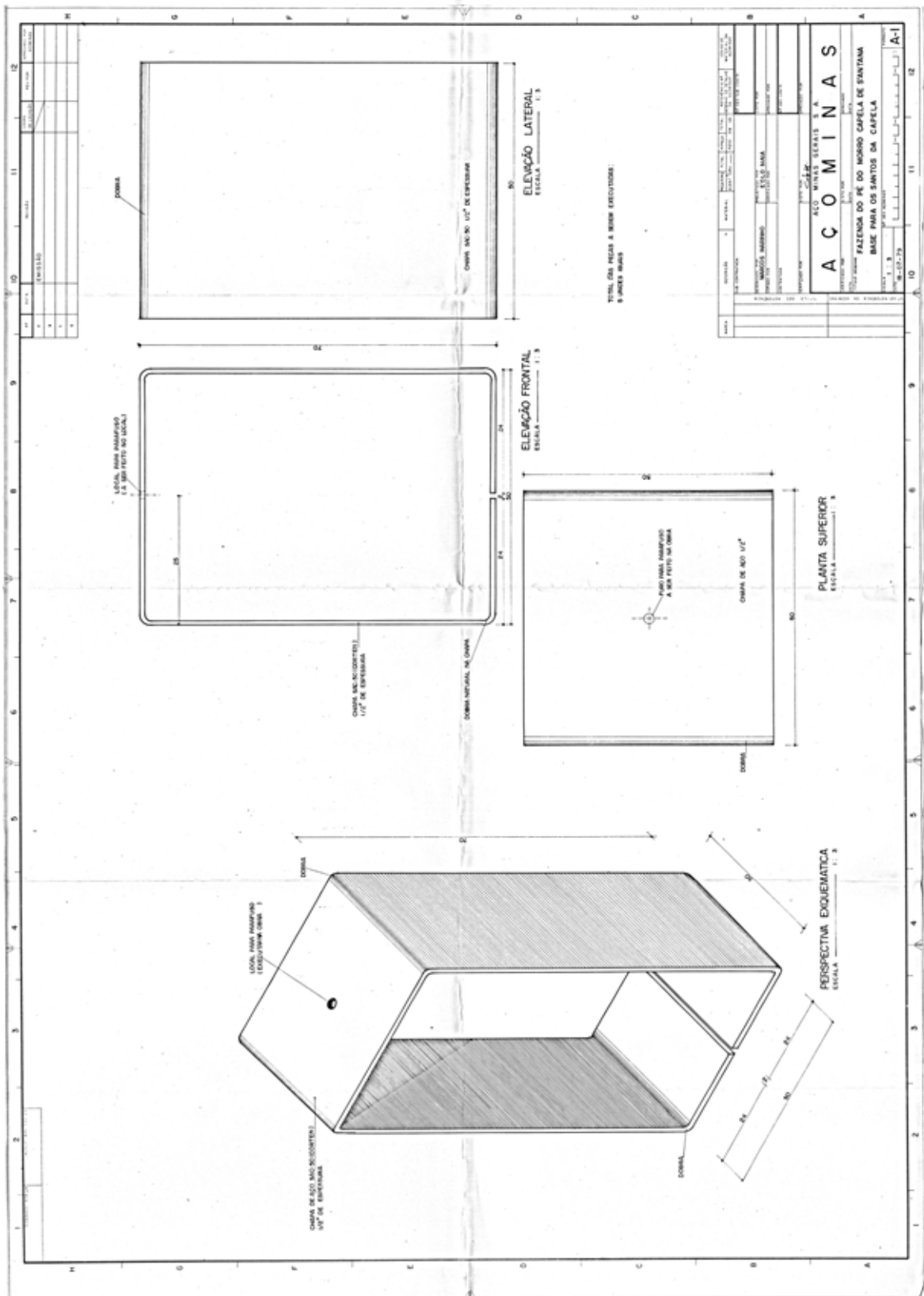
Anexo C1.12: Detalhes da garagem e casa do zelador.



Anexo C1.13: Detalhe dos bancos.

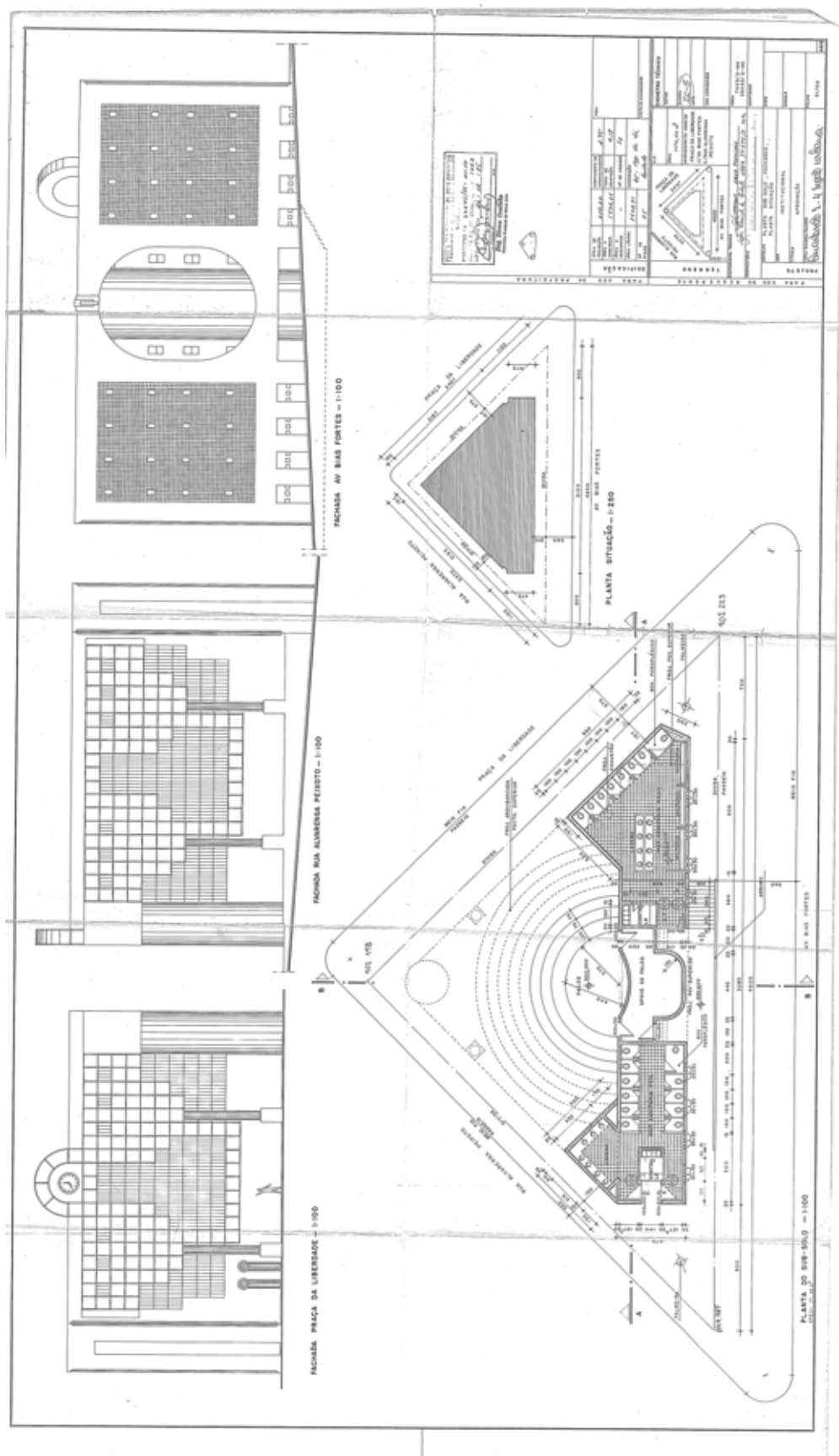


Anexo C1.14: Detalhe do apoio da imagem do altar.

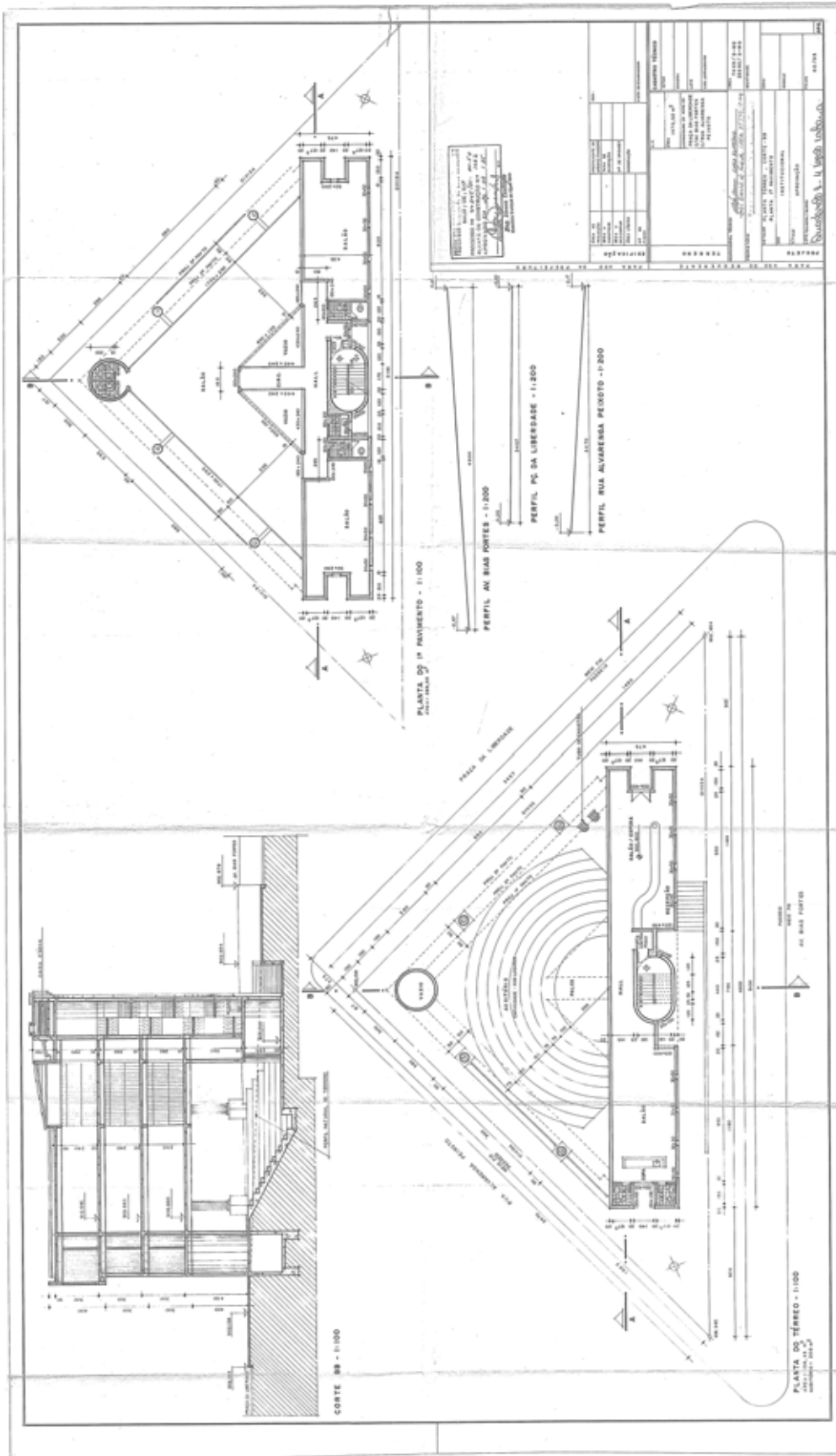


Anexo C1.15: Detalhe das bases para as imagens.

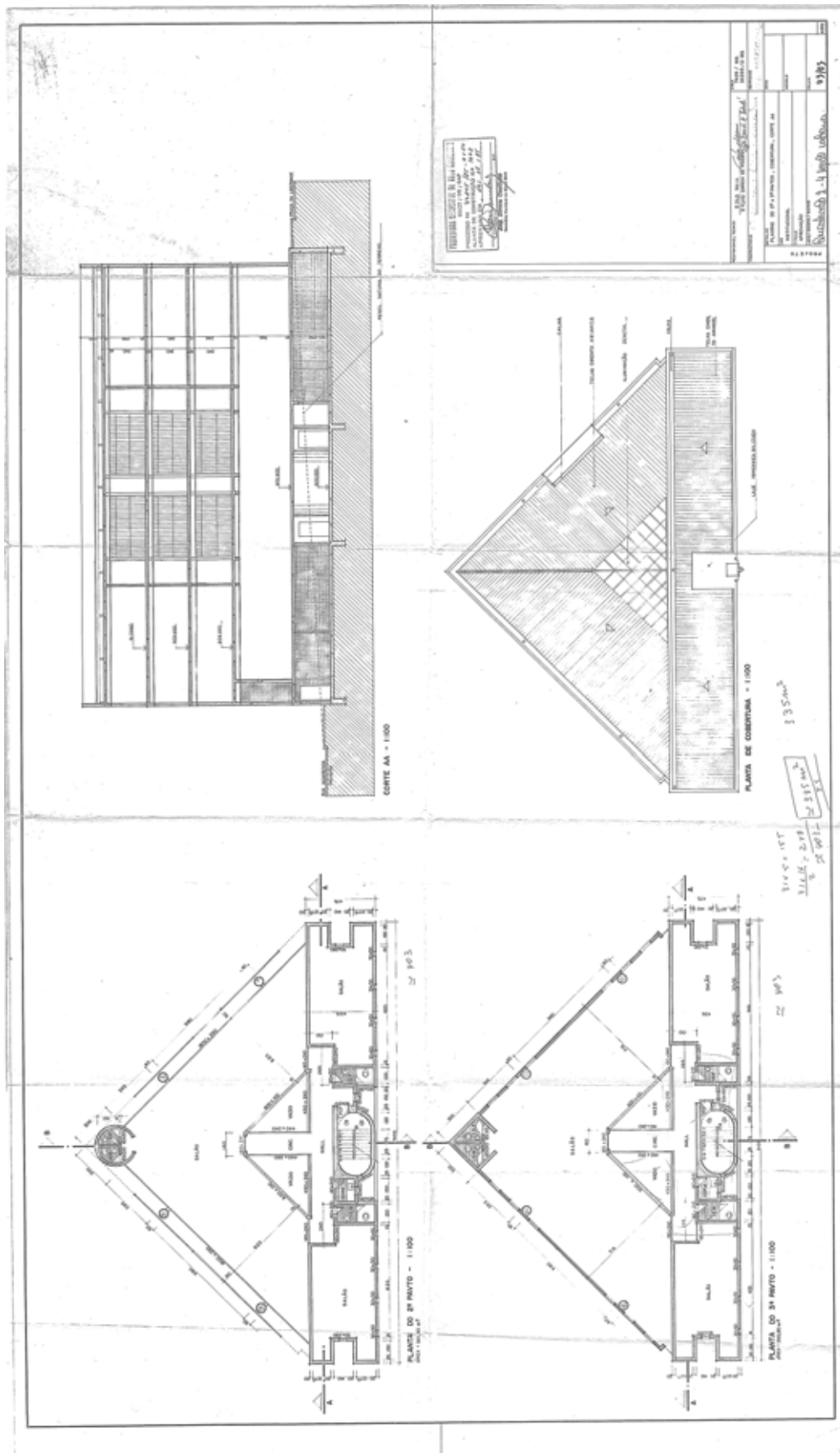
ANEXO D: CENTRO DE APOIO TURÍSTICO TANCREDO NEVES



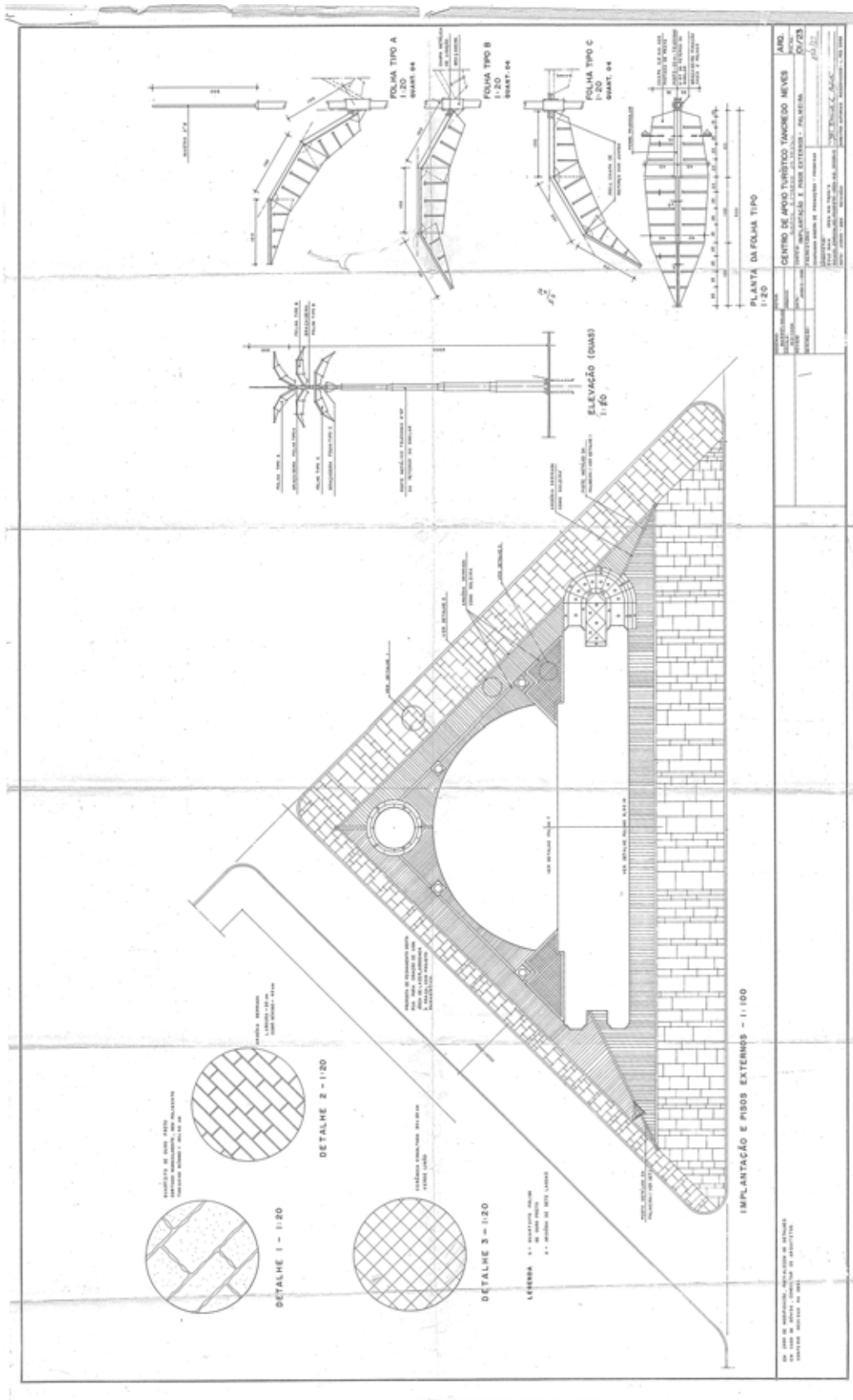
Anexo D1.1: Prancha 01 / 03 - Implantação, planta do subsolo e fachadas.



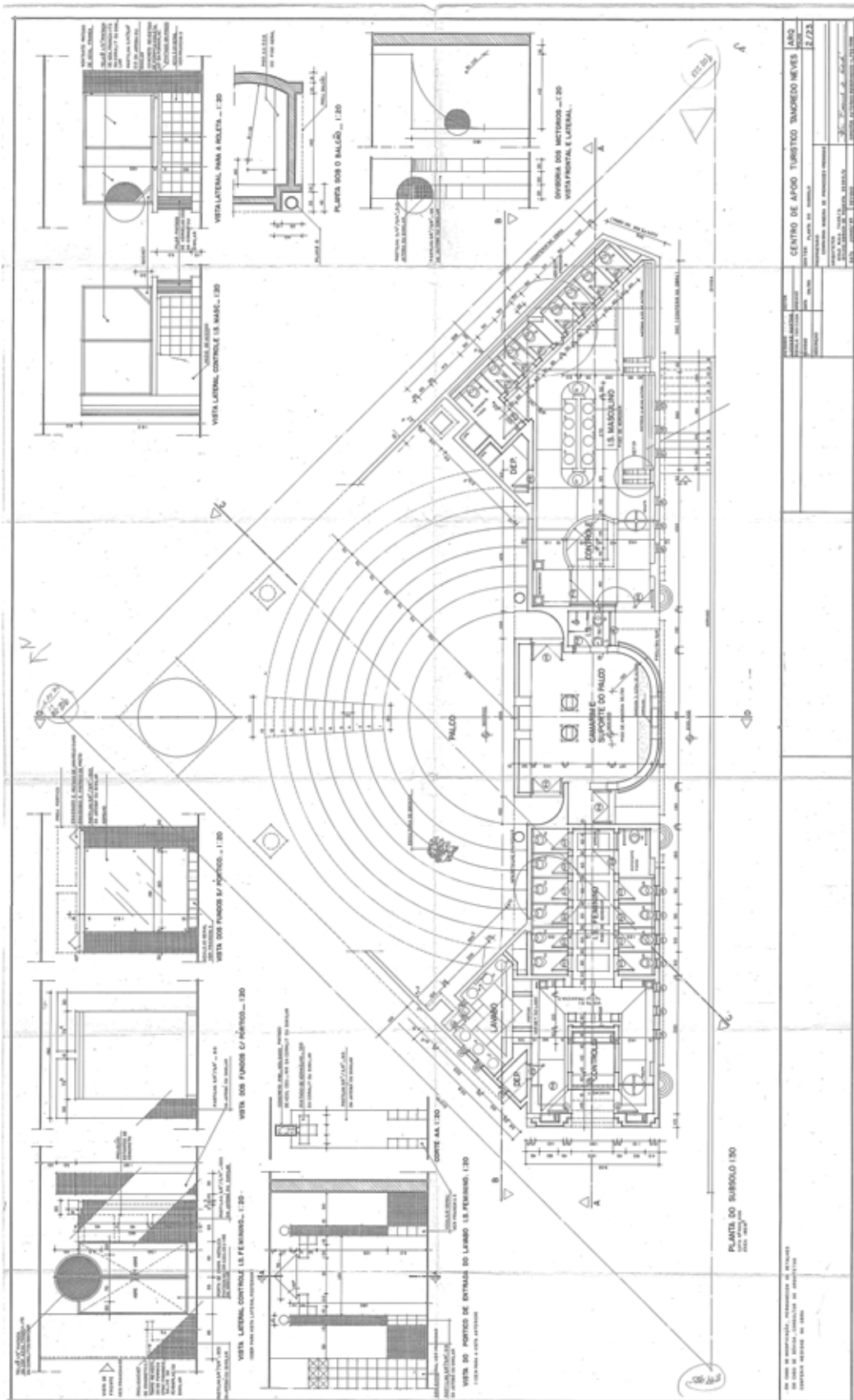
Anexo D1.2: Prancha 02 / 03 - Plantas do térreo e do 1º pavimento, corte BB e perfis do terreno.



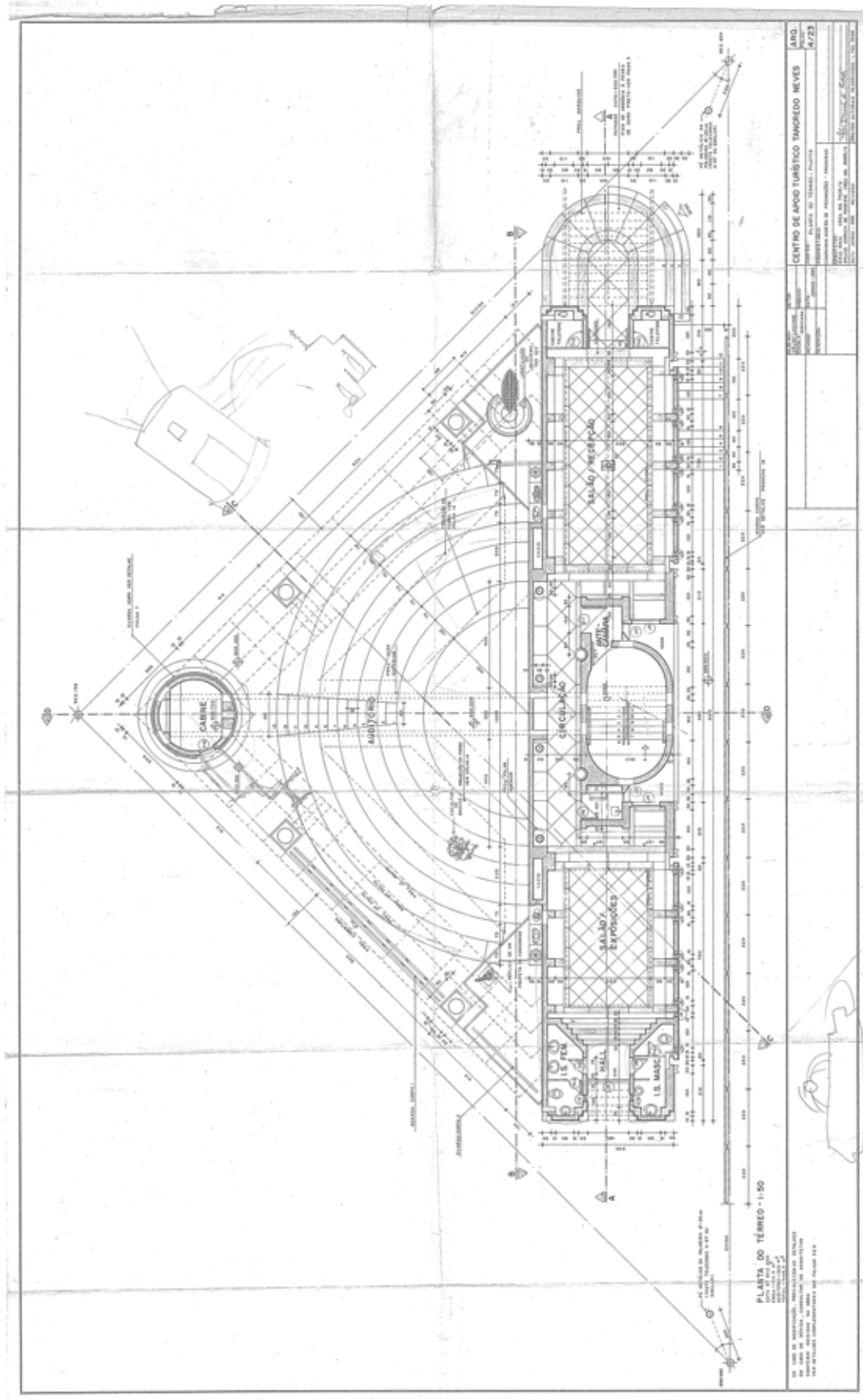
Anexo D1.3: Prancha 03 / 03 - Plantas do 2º e 3º pavimentos, cobertura e corte AA.



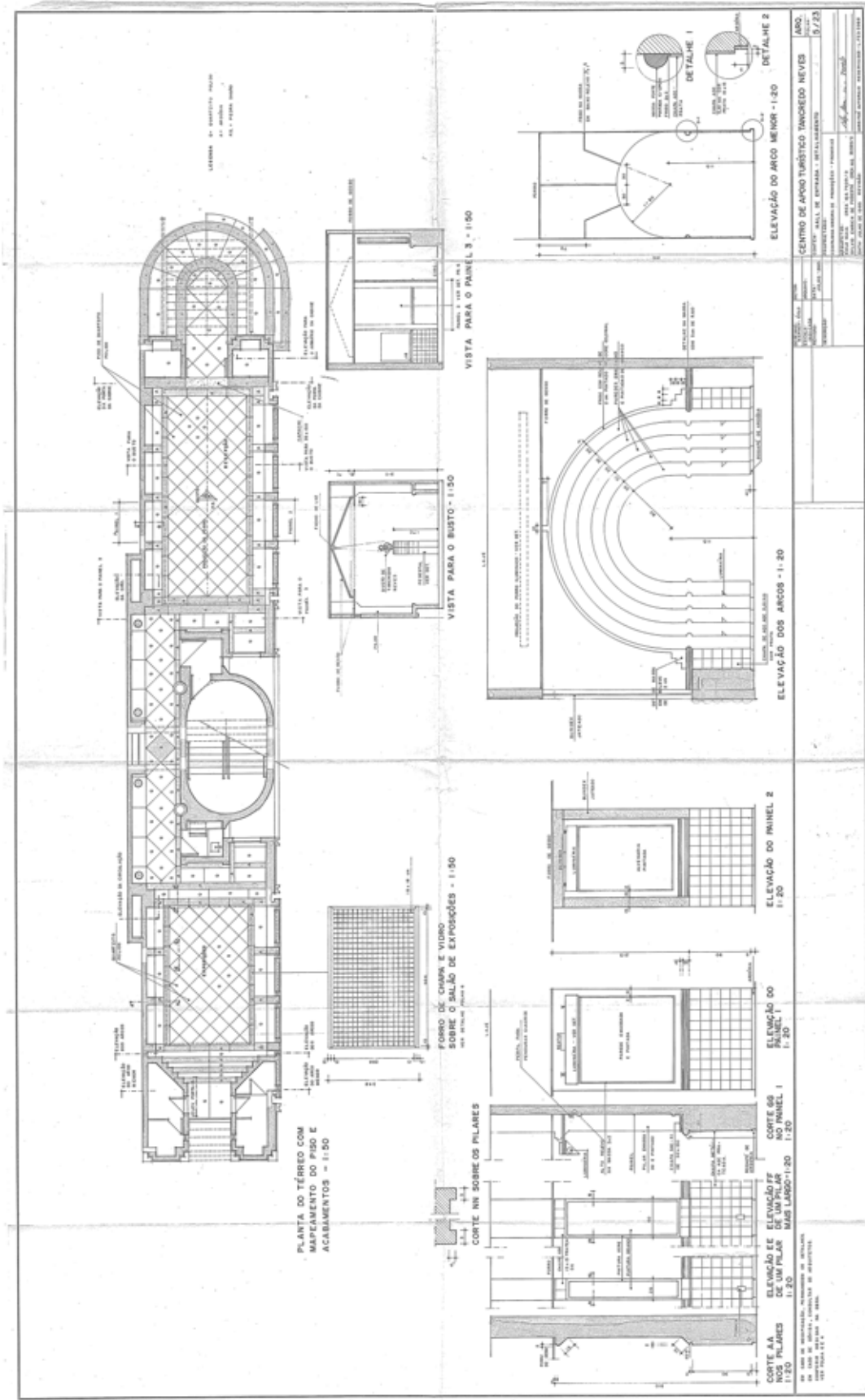
Anexo D2.1: Prancha 01 / 23 – Implantação, pisos externos e detalhe das palmeiras metálicas.



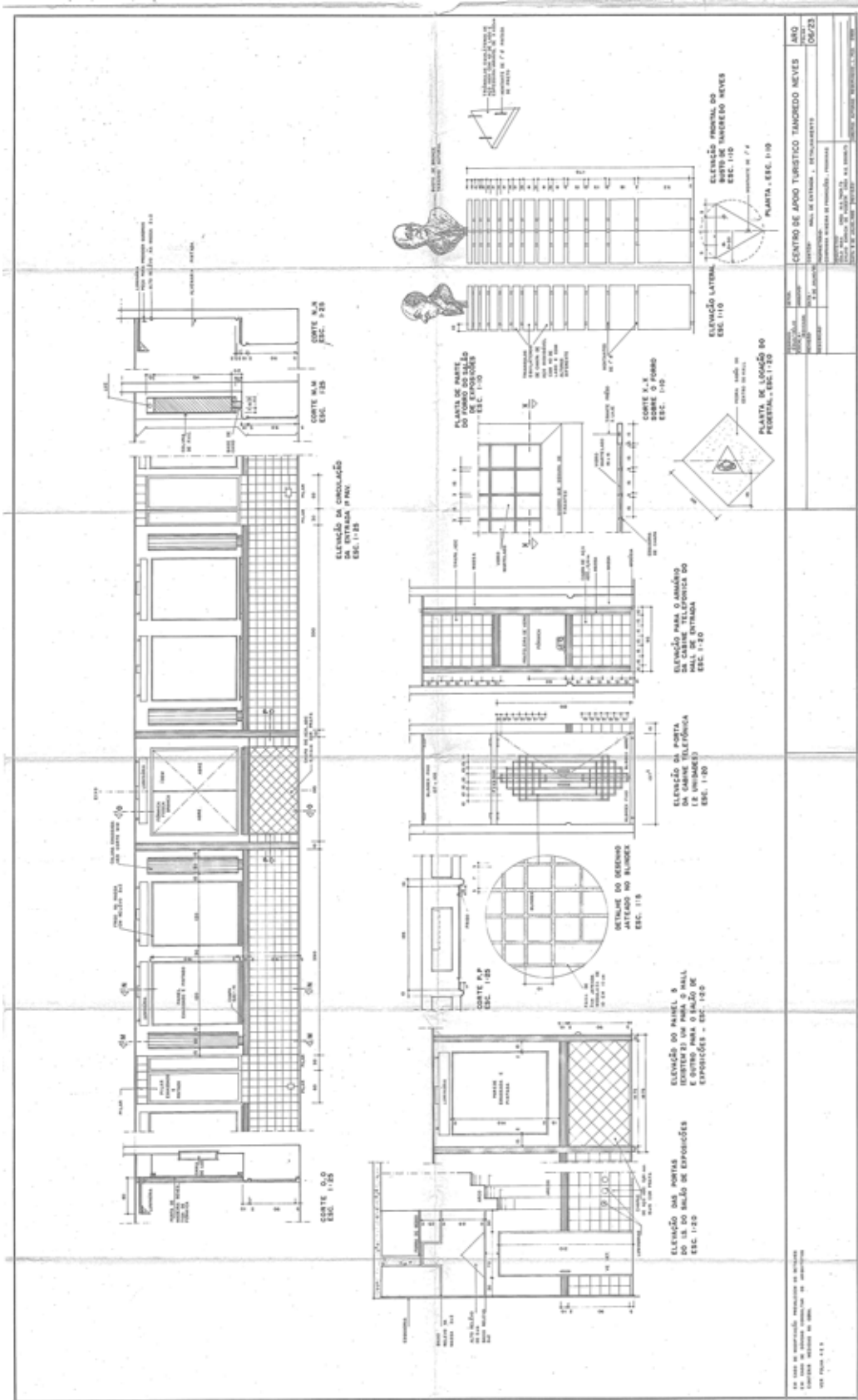
Anexo D2.2: Prancha 02 / 23 - Planta do subsolo e detalhes ampliados.



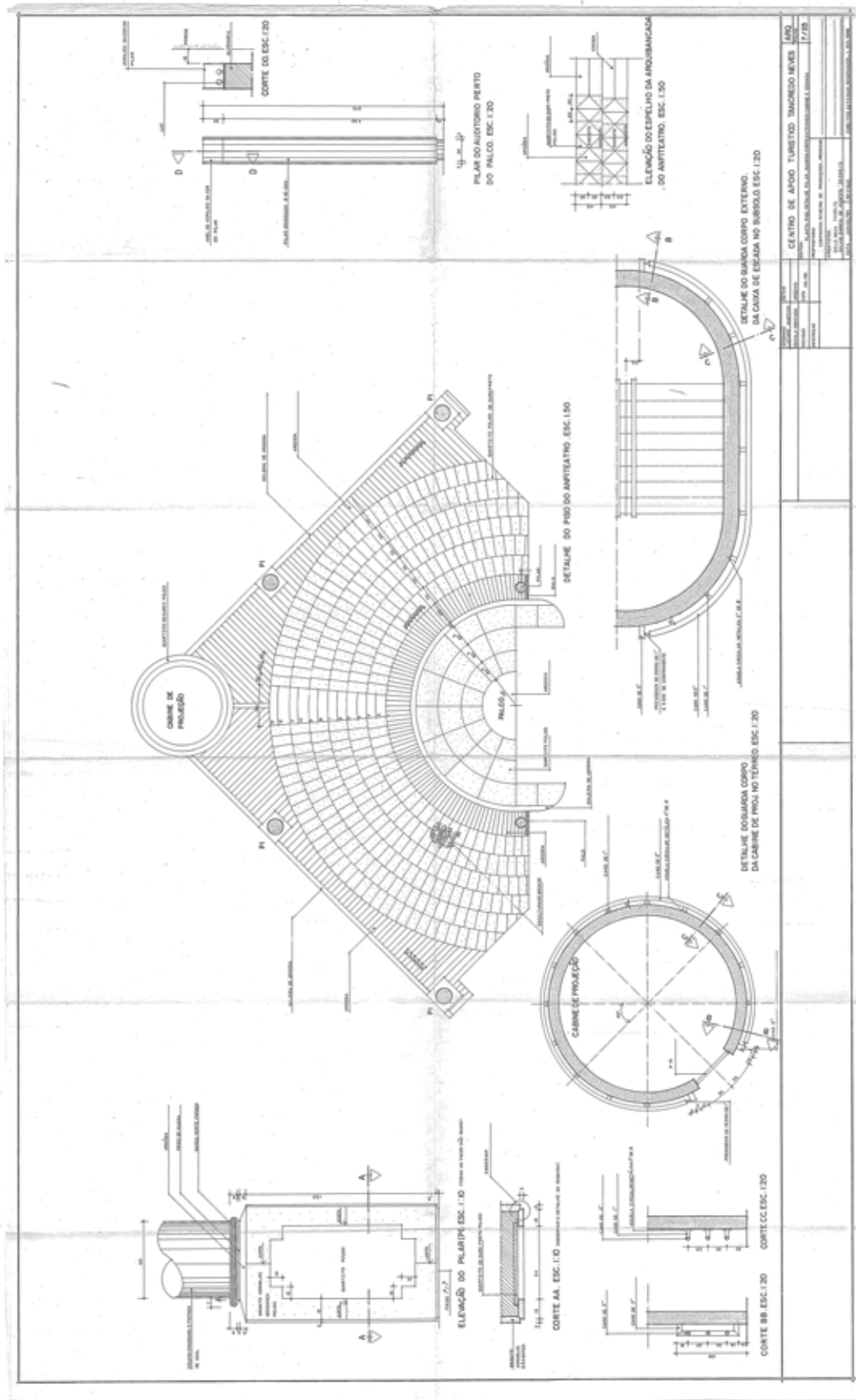
Anexo D2.4: Prancha 04 / 23 - Planta do térreo.



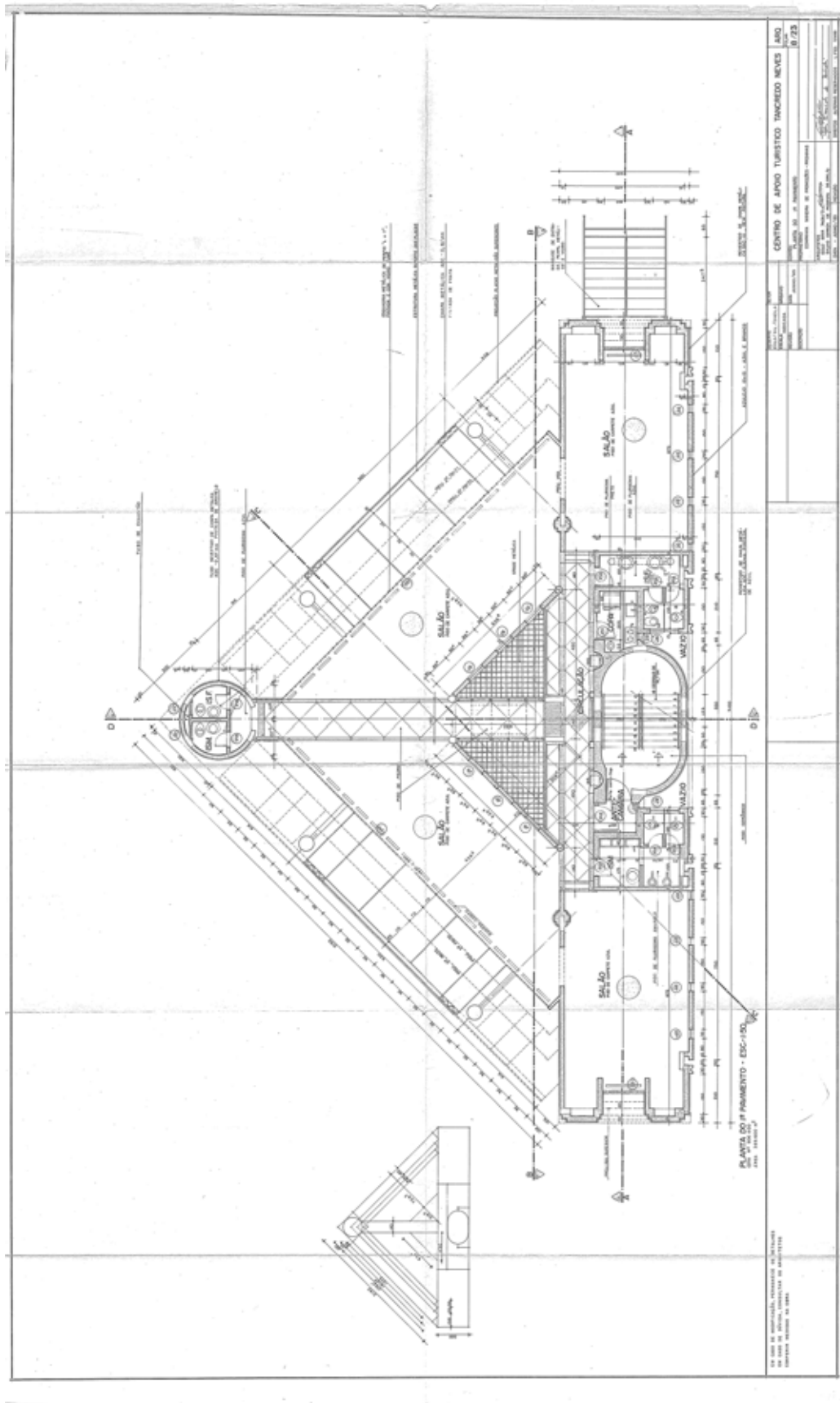
Anexo D2.5: Prancha 05 / 23 - Detalhes do hall de entrada.



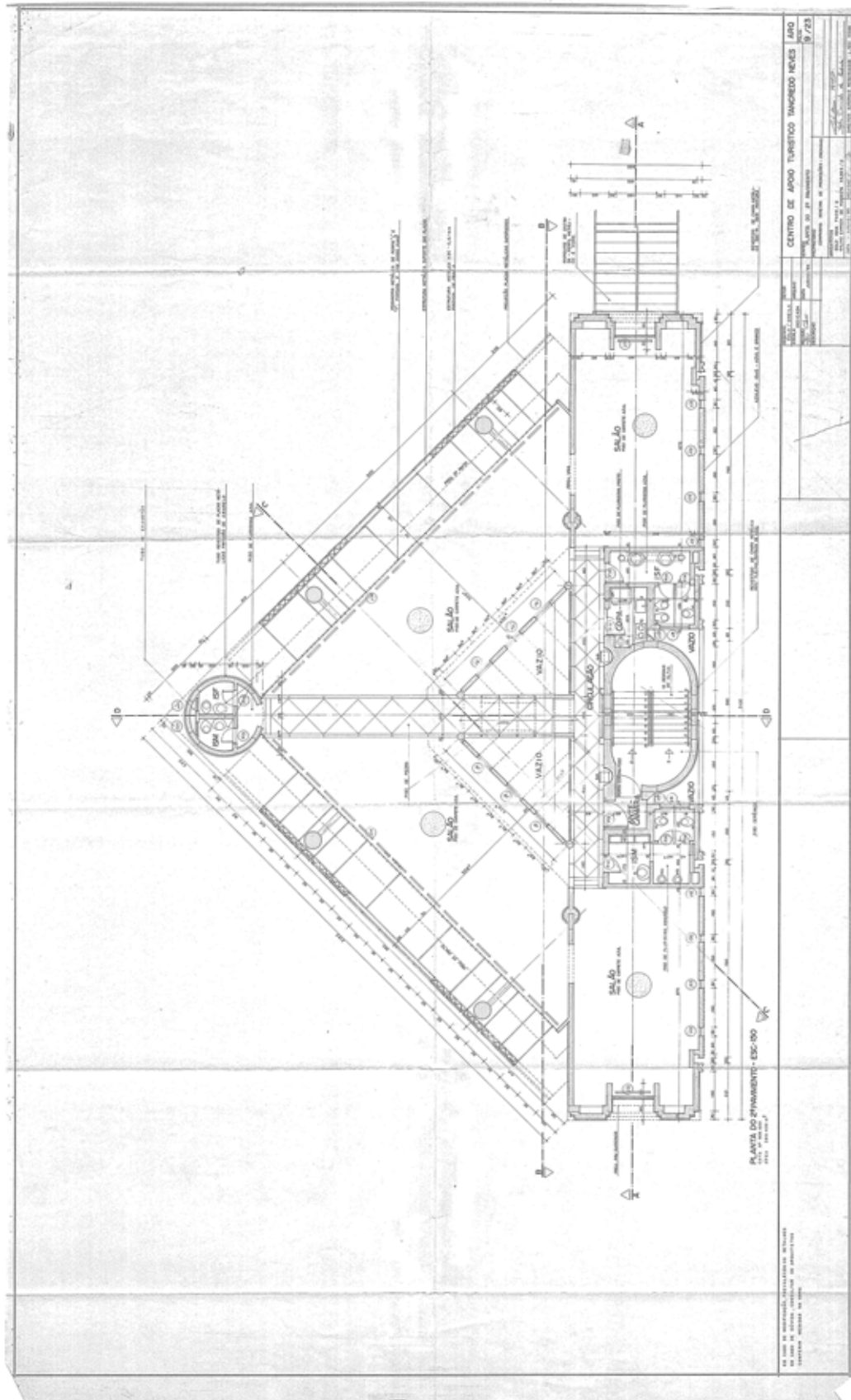
Anexo D2.6: Prancha 06 / 23 - Detalhes do hall de entrada.



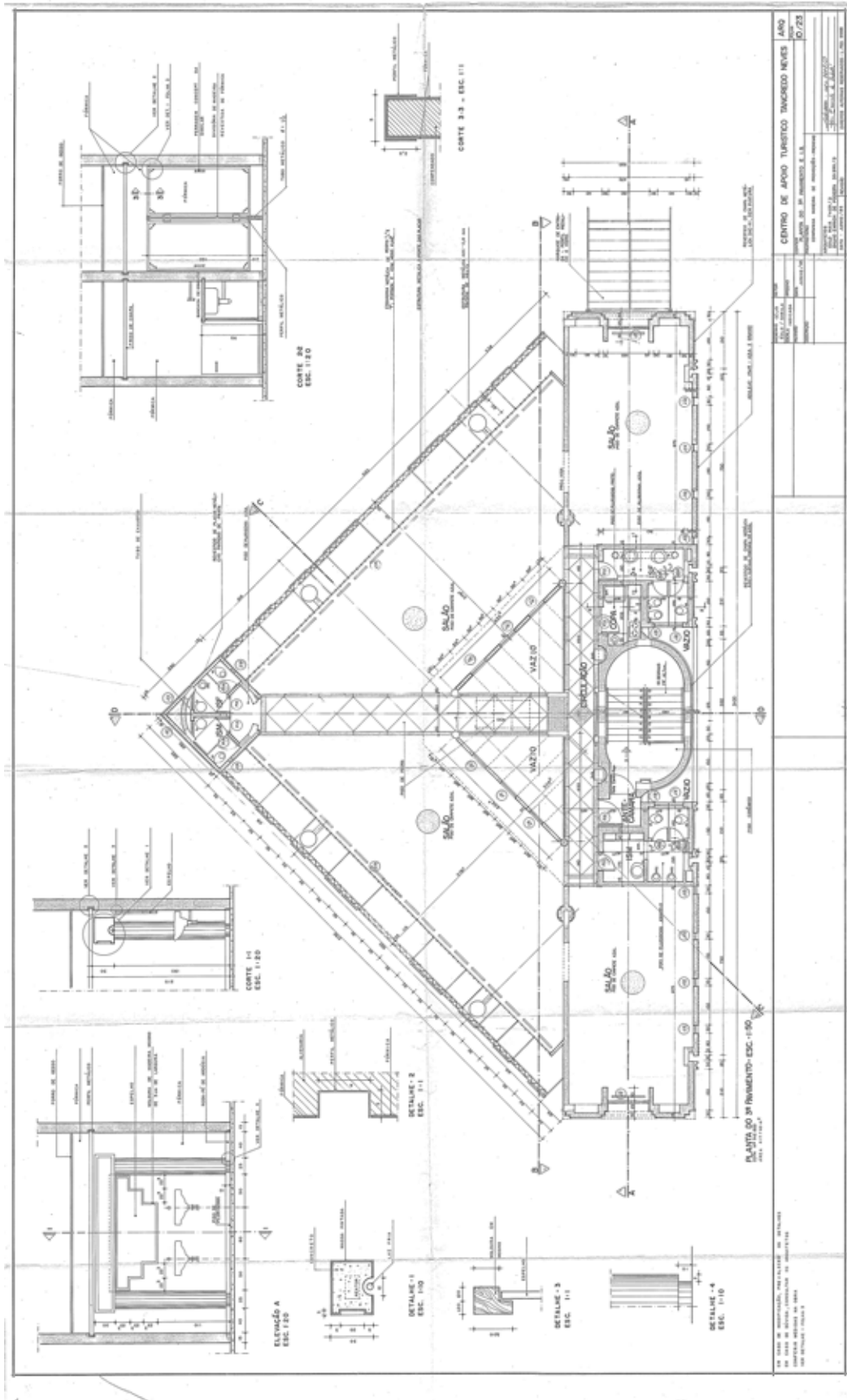
Anexo D2.7: Prancha 07 / 23 - Planta de piso do anfiteatro, cabine de projeção, guarda-corpos externos cabine e escada.



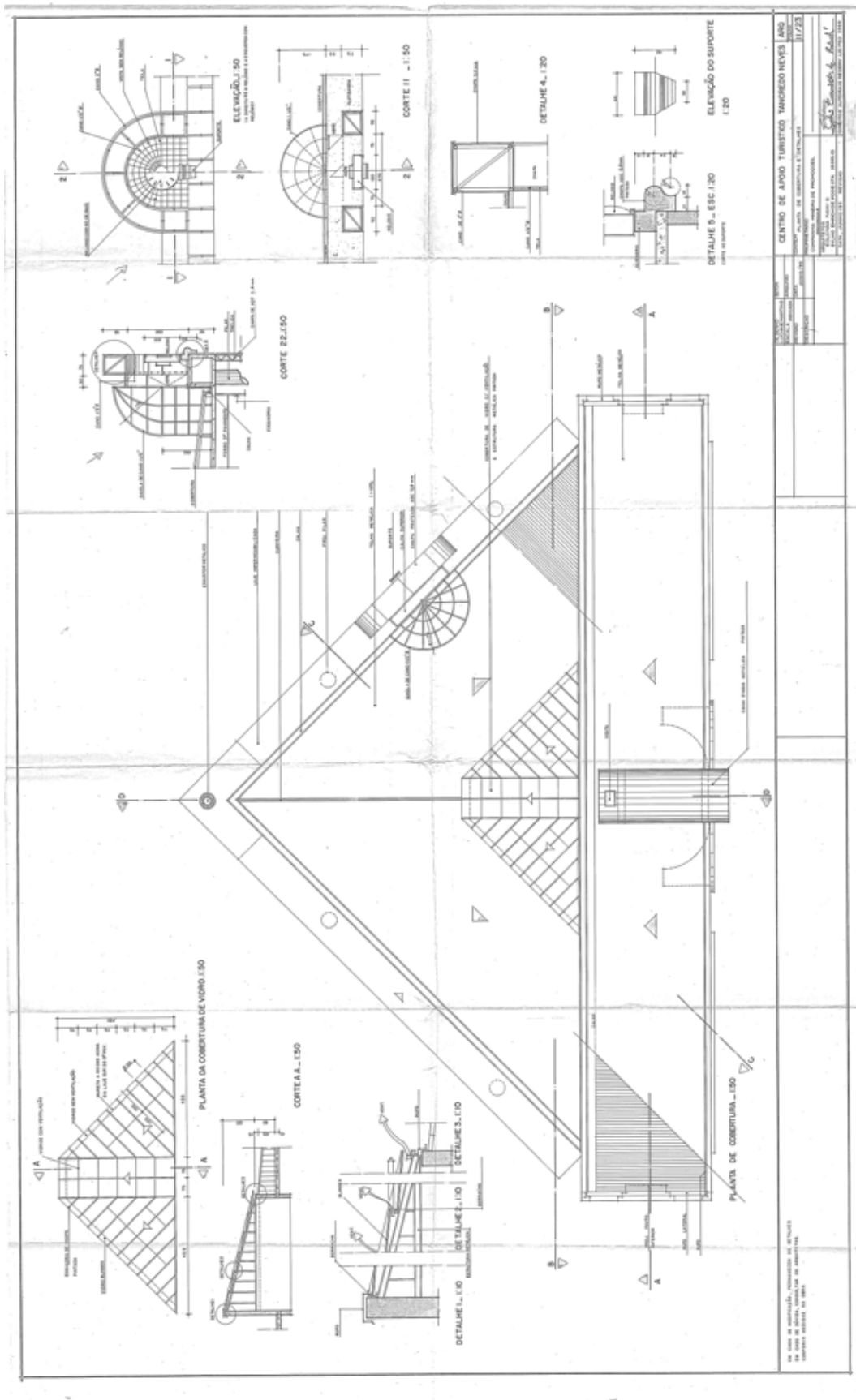
Anexo D2.8: Prancha 08 / 23 - Planta do 1º pavimento.



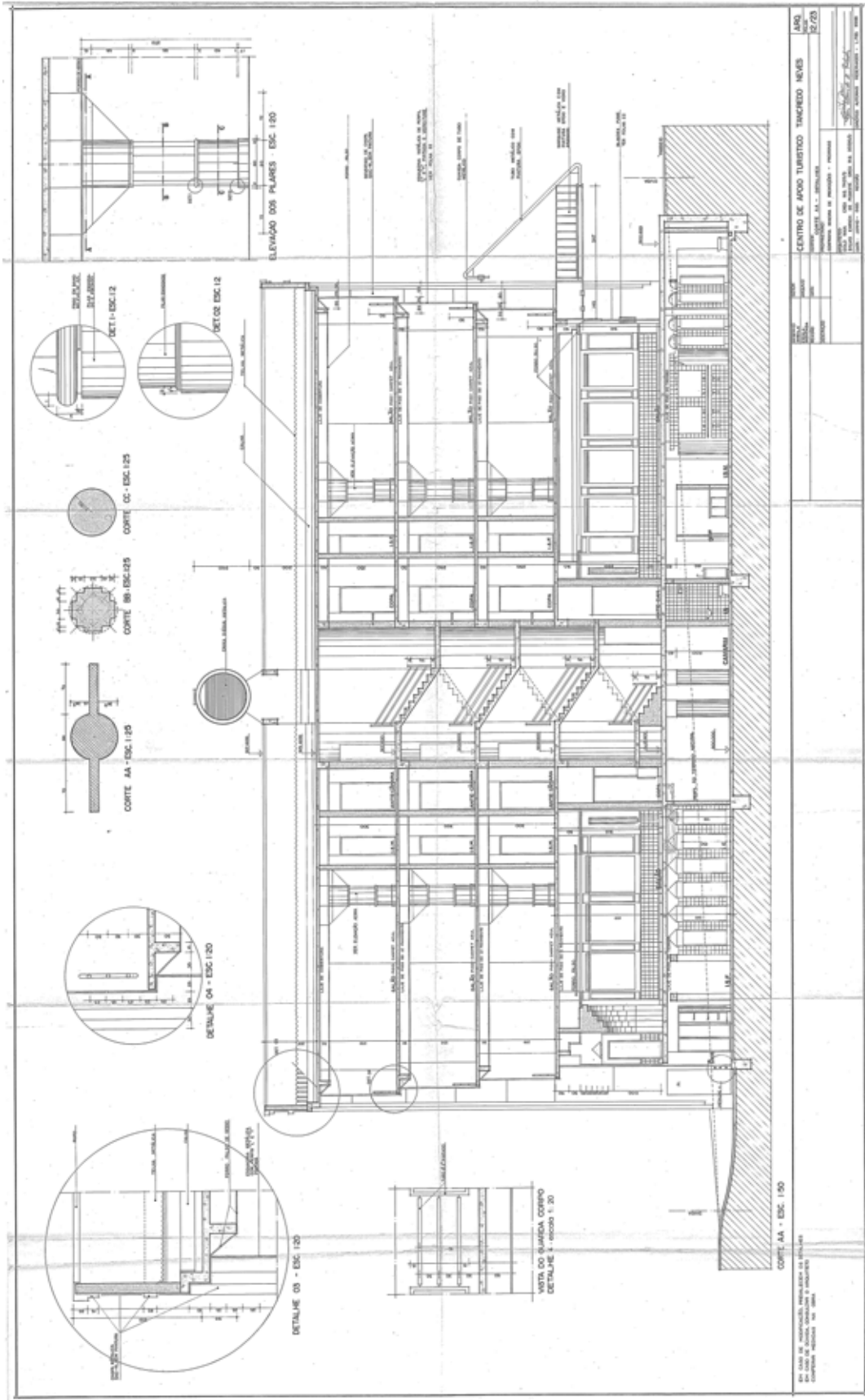
Anexo D2.9: Prancha 09 / 23 - Planta do 2º pavimento.



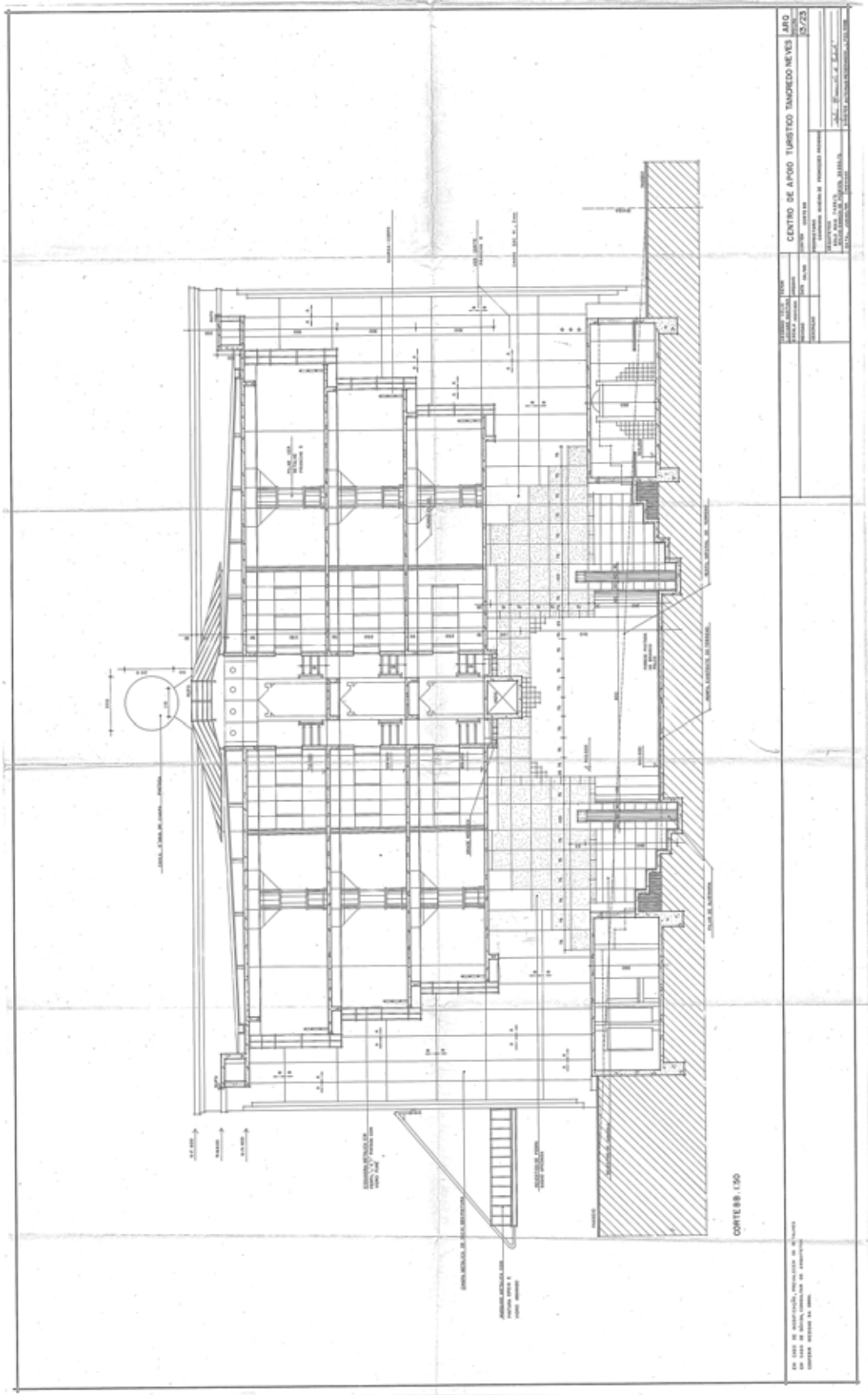
Anexo D2.10: Prancha 10 / 23 - Planta do 3º pavimento.



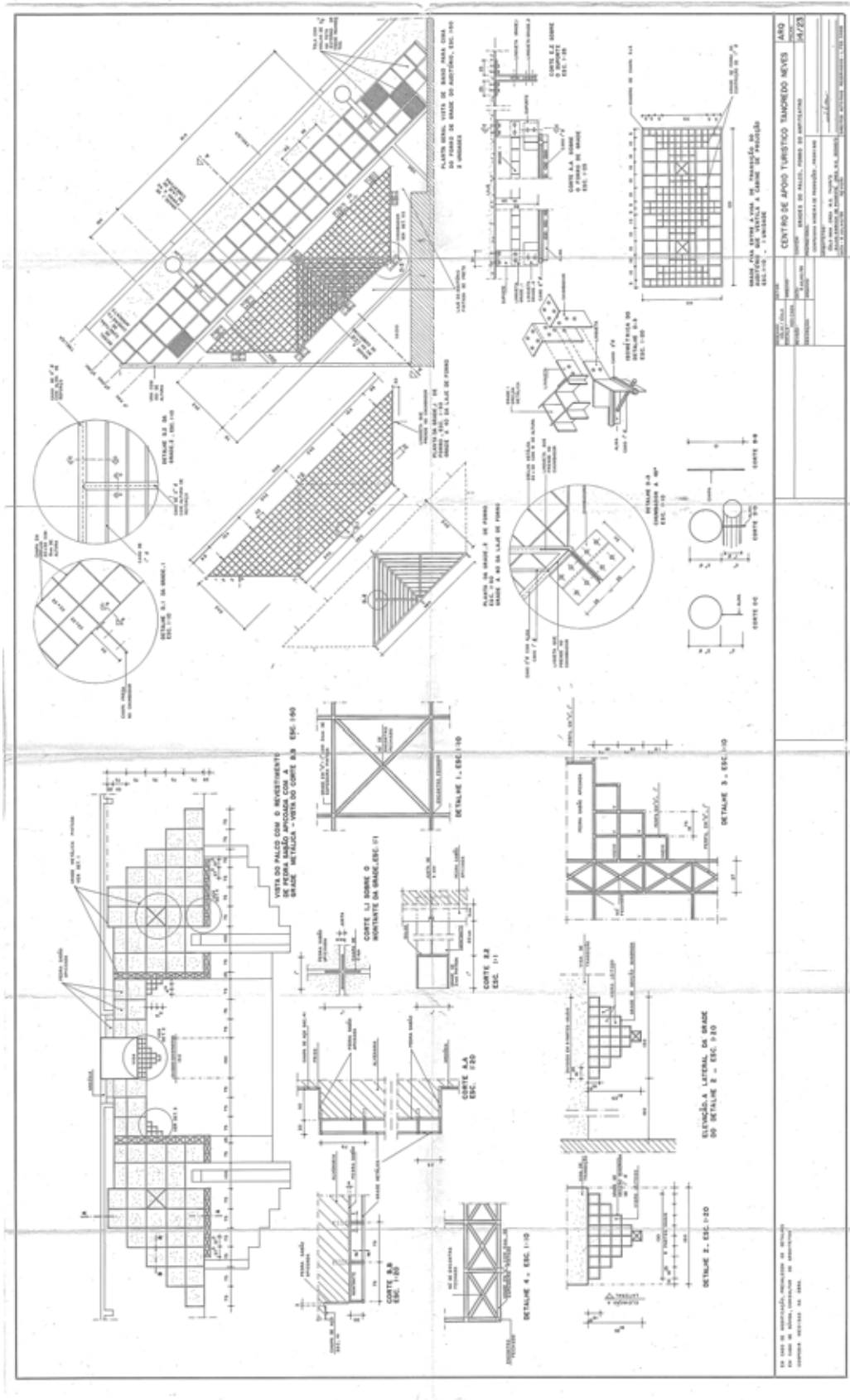
Anexo D2.11: Prancha 11 / 23 - Planta da cobertura e detalhes ampliados.



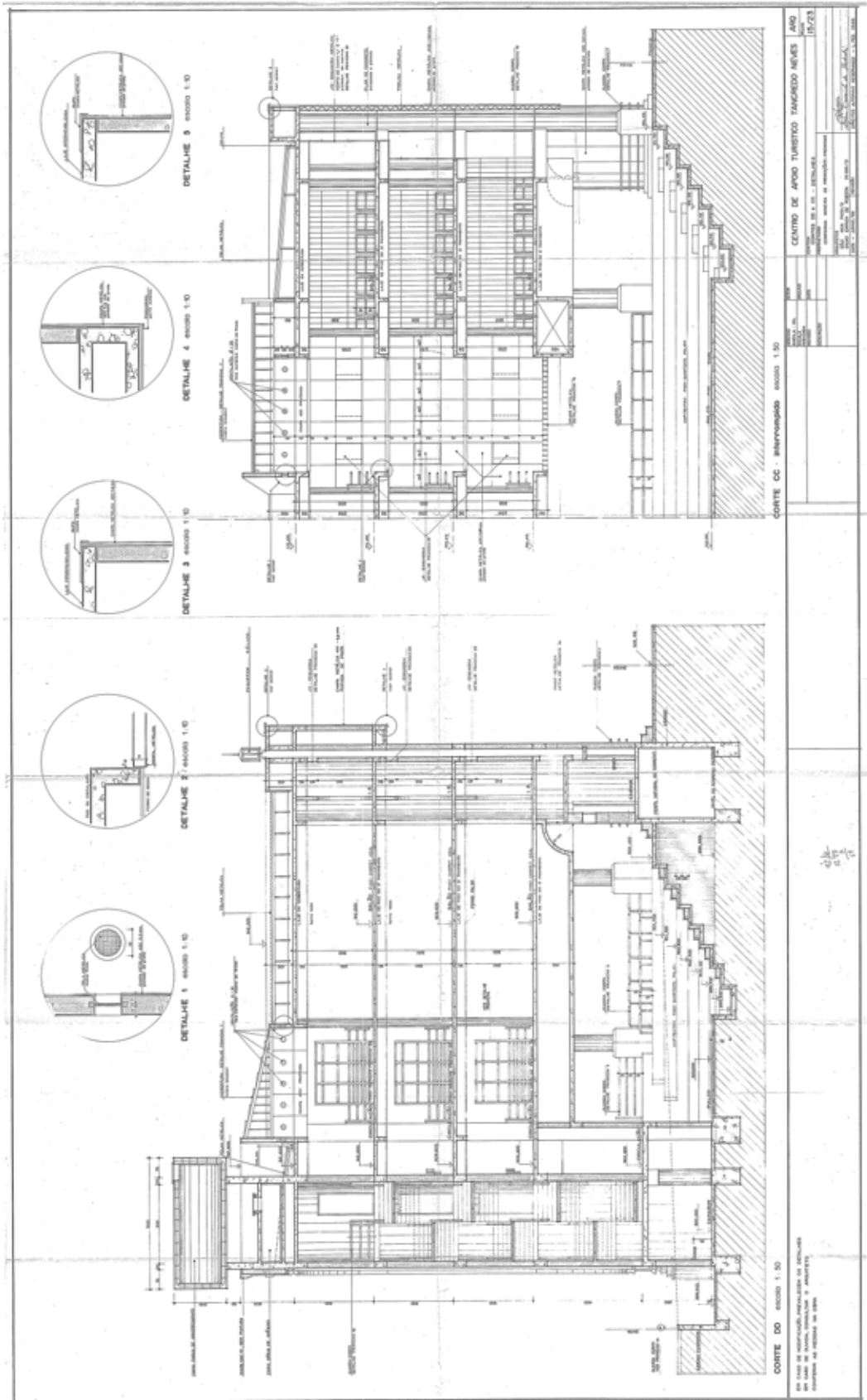
Anexo D2.12: Prancha 12 / 23 - Corte AA e detalhes ampliados.



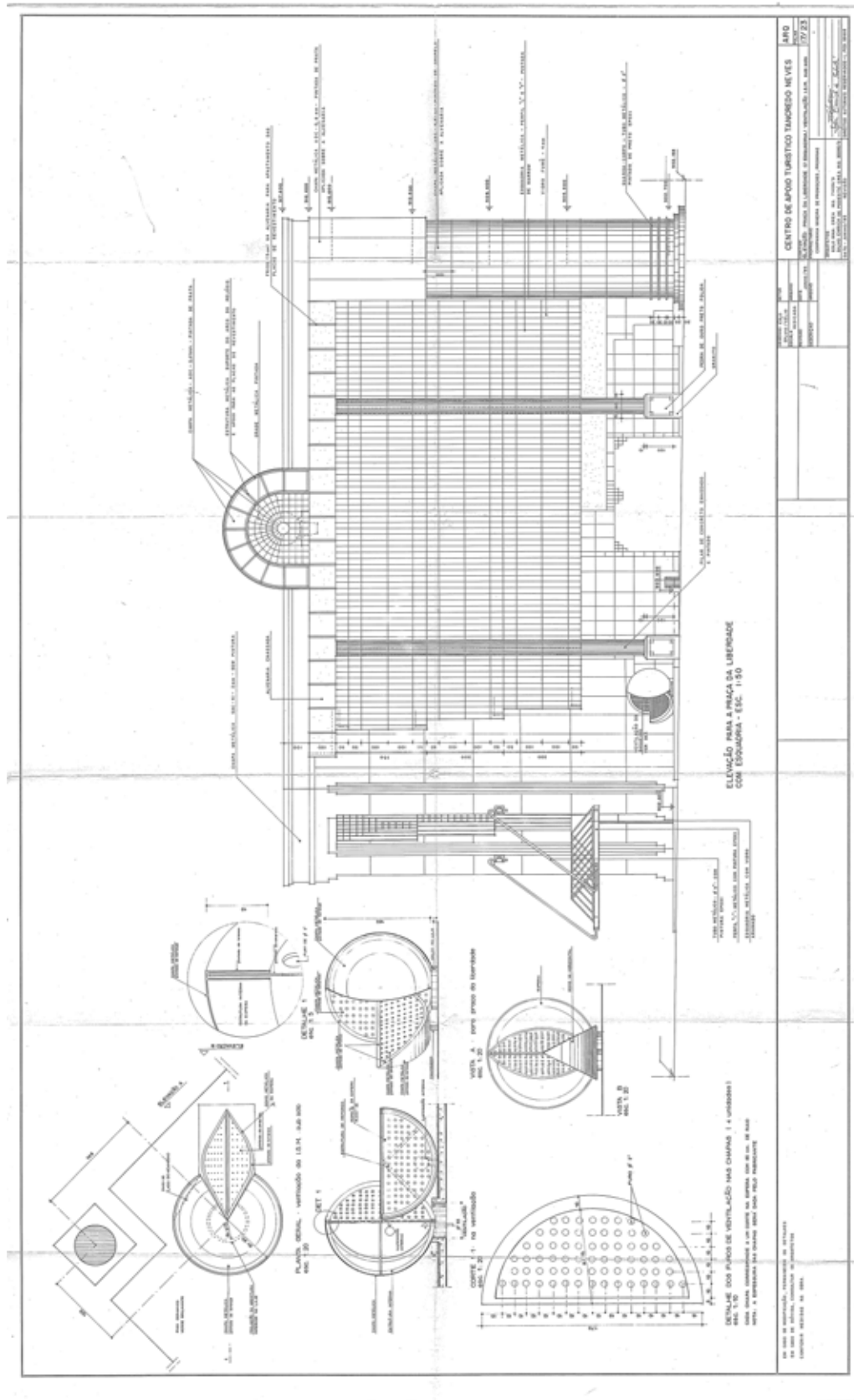
Anexo D2.13: Prancha 13 / 23 - Corte BB.



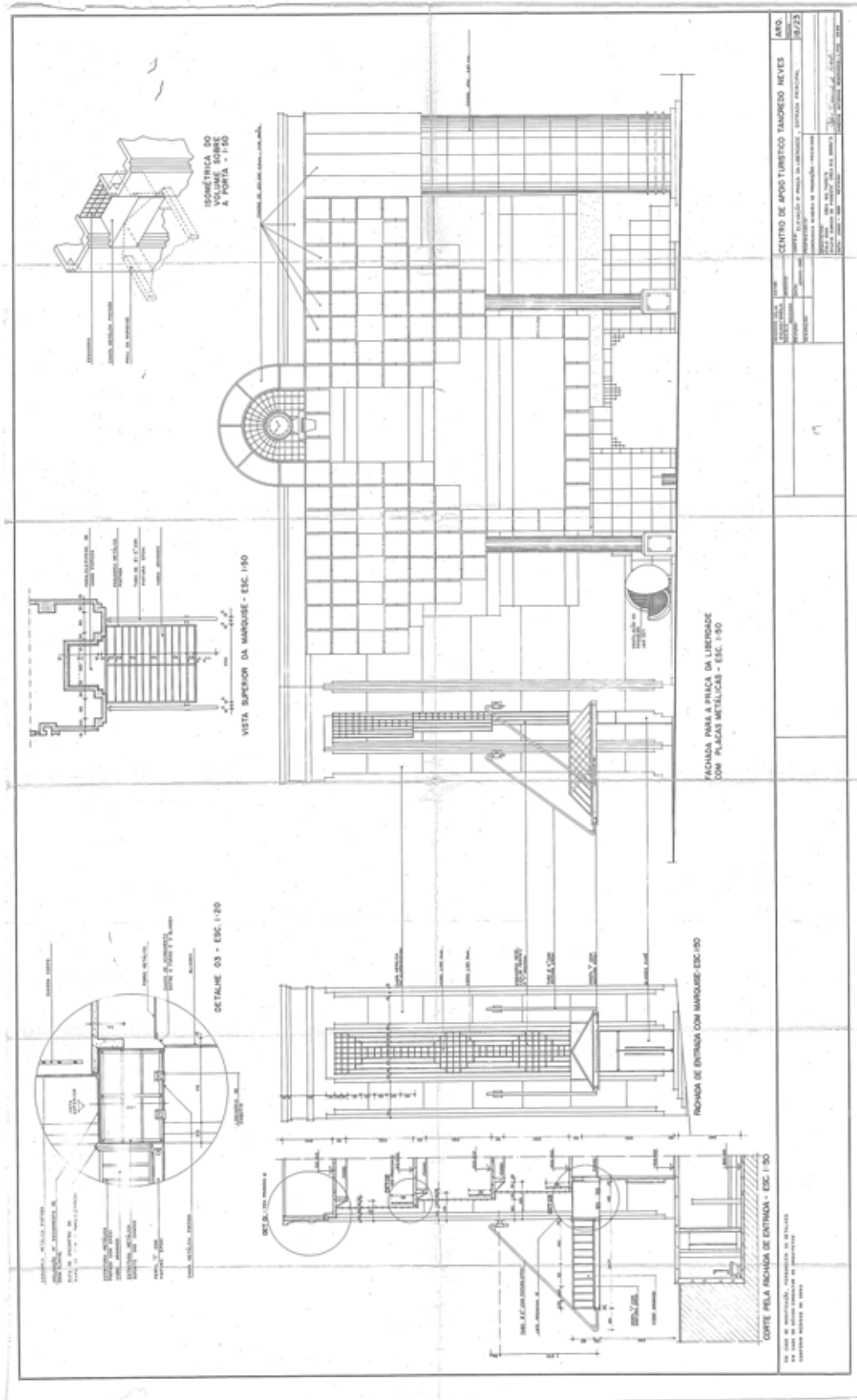
Anexo D2.14: Prancha 14 / 23 - Grades do palco e forro do anfiteatro.



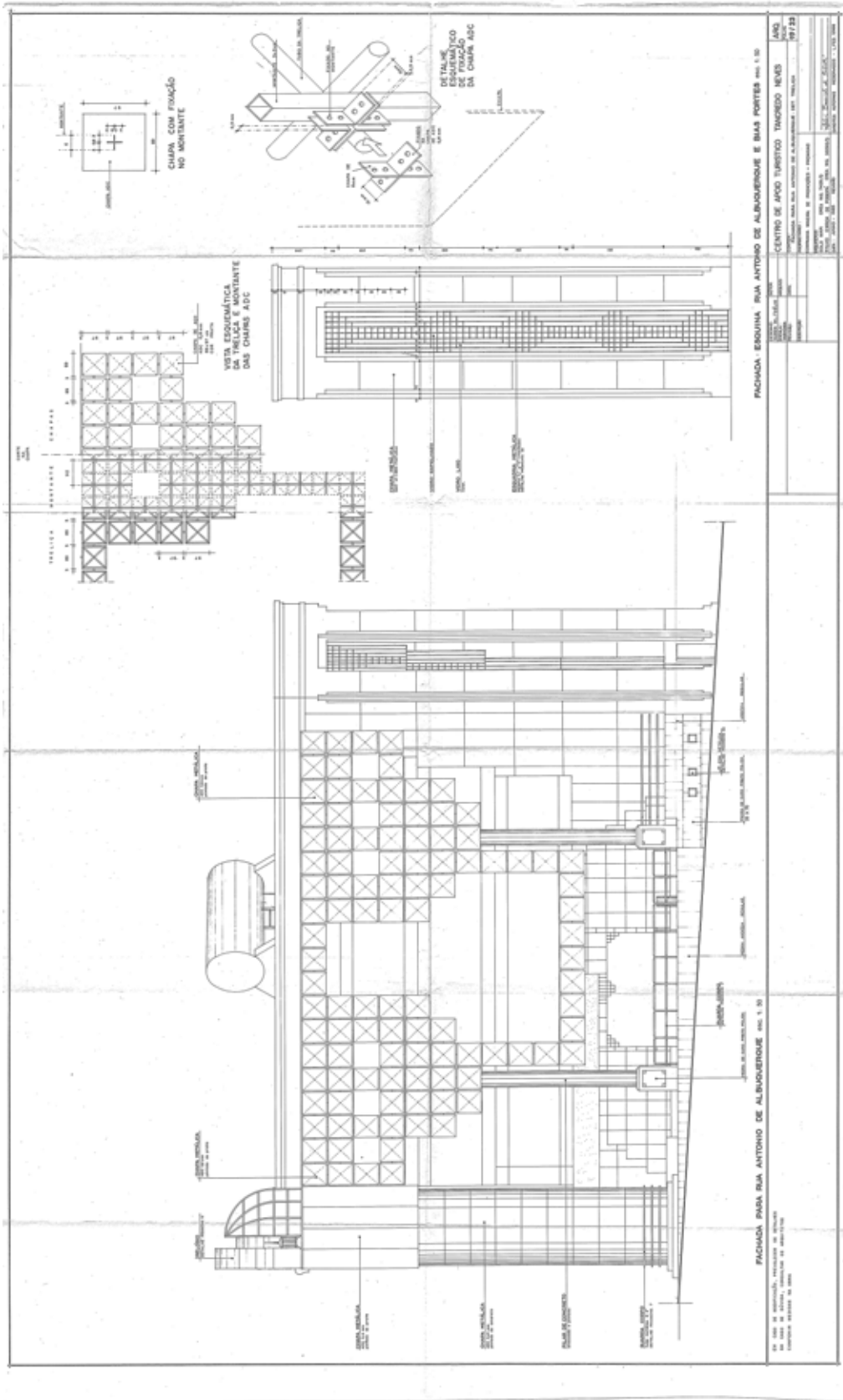
Anexo D2.15: Prancha 15 / 23 - Cortes CC e DD e detalhes ampliados.



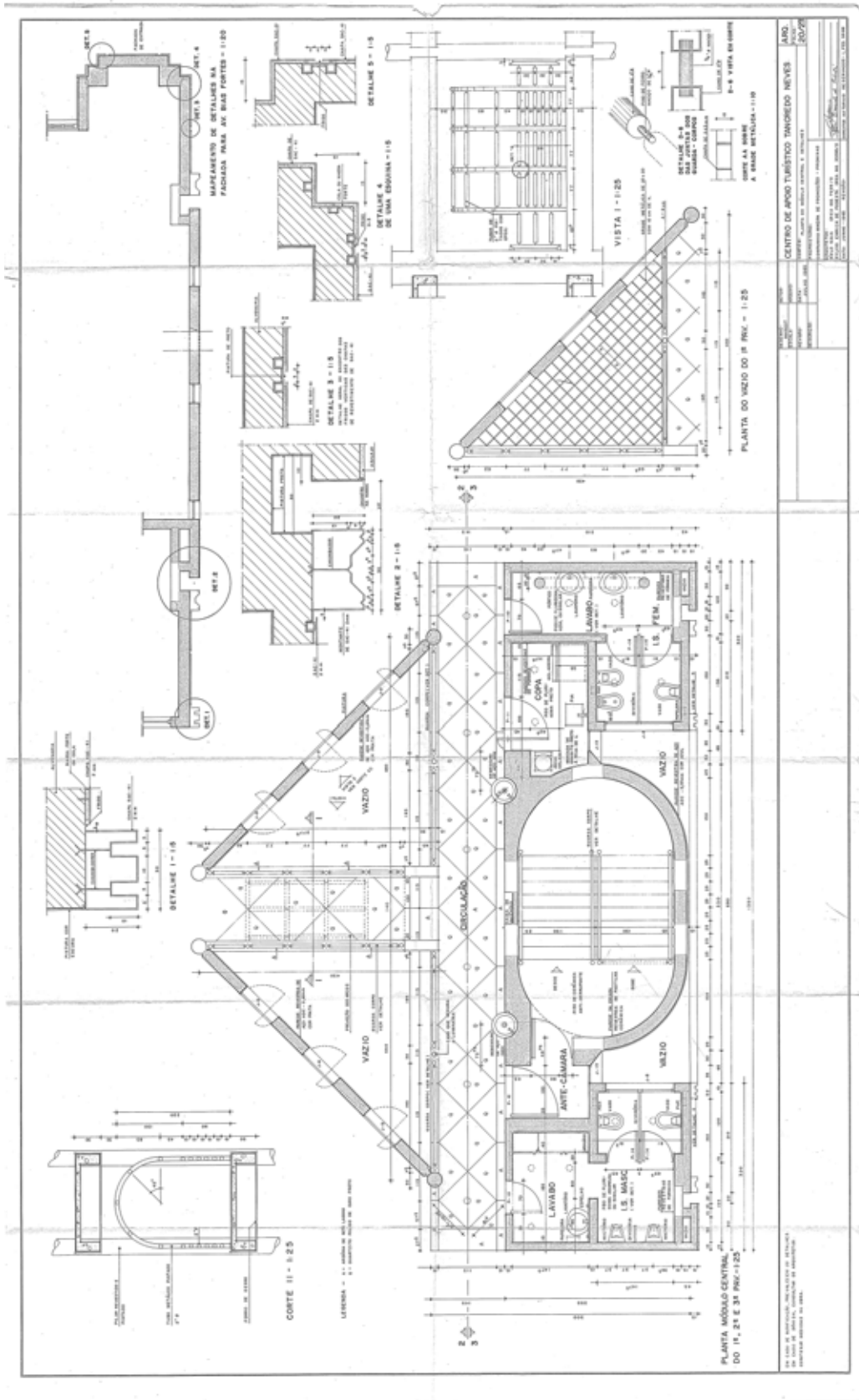
Anexo D2.17: Prancha 17 / 23 - Fachada p/ Praça da Liberdade c/ esquadria e detalhe ventilação i.s. masculino.



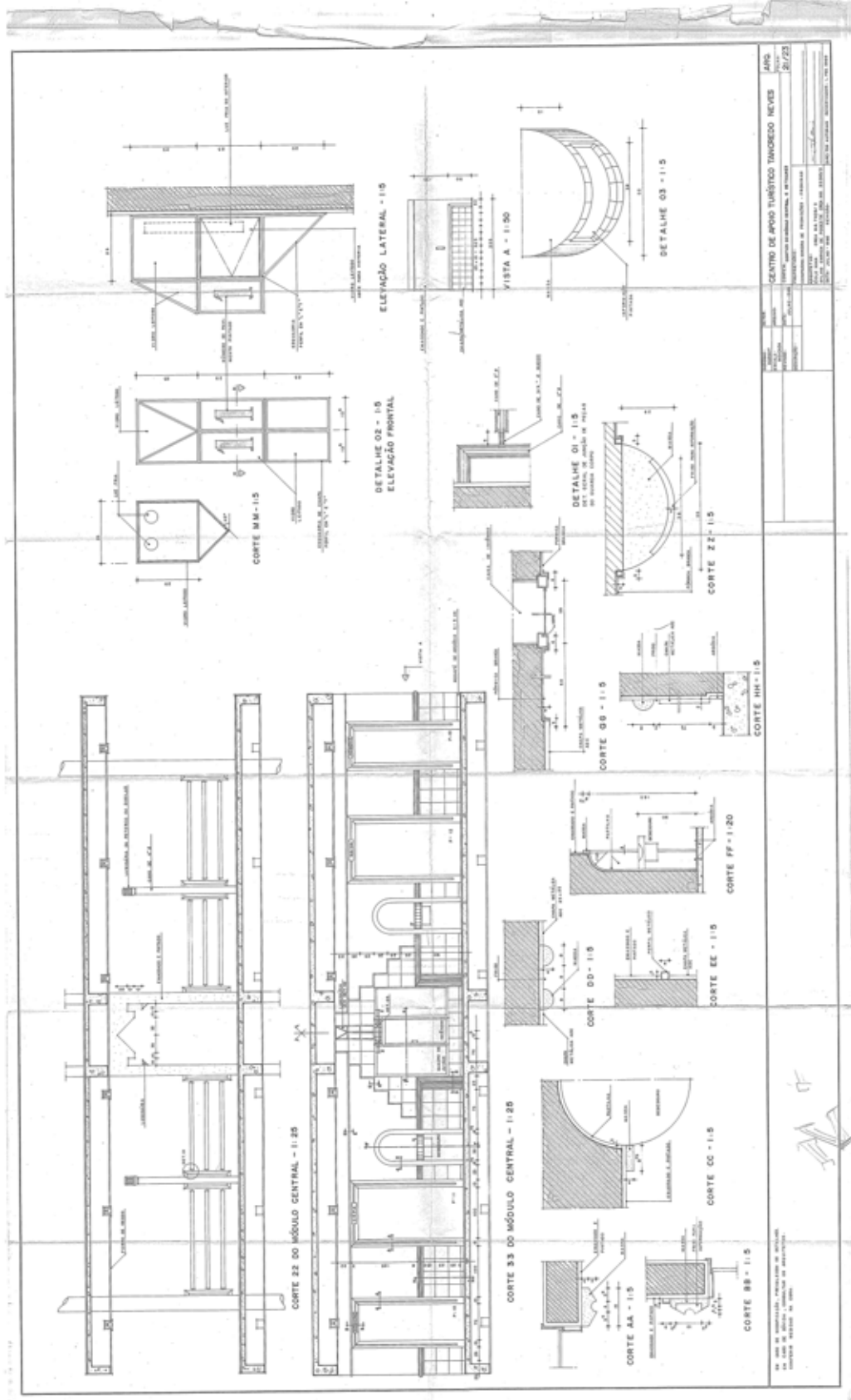
Anexo D2.18: Prancha 18 / 23 - Elevação p/ Praça da Liberdade e detalhe entrada principal.



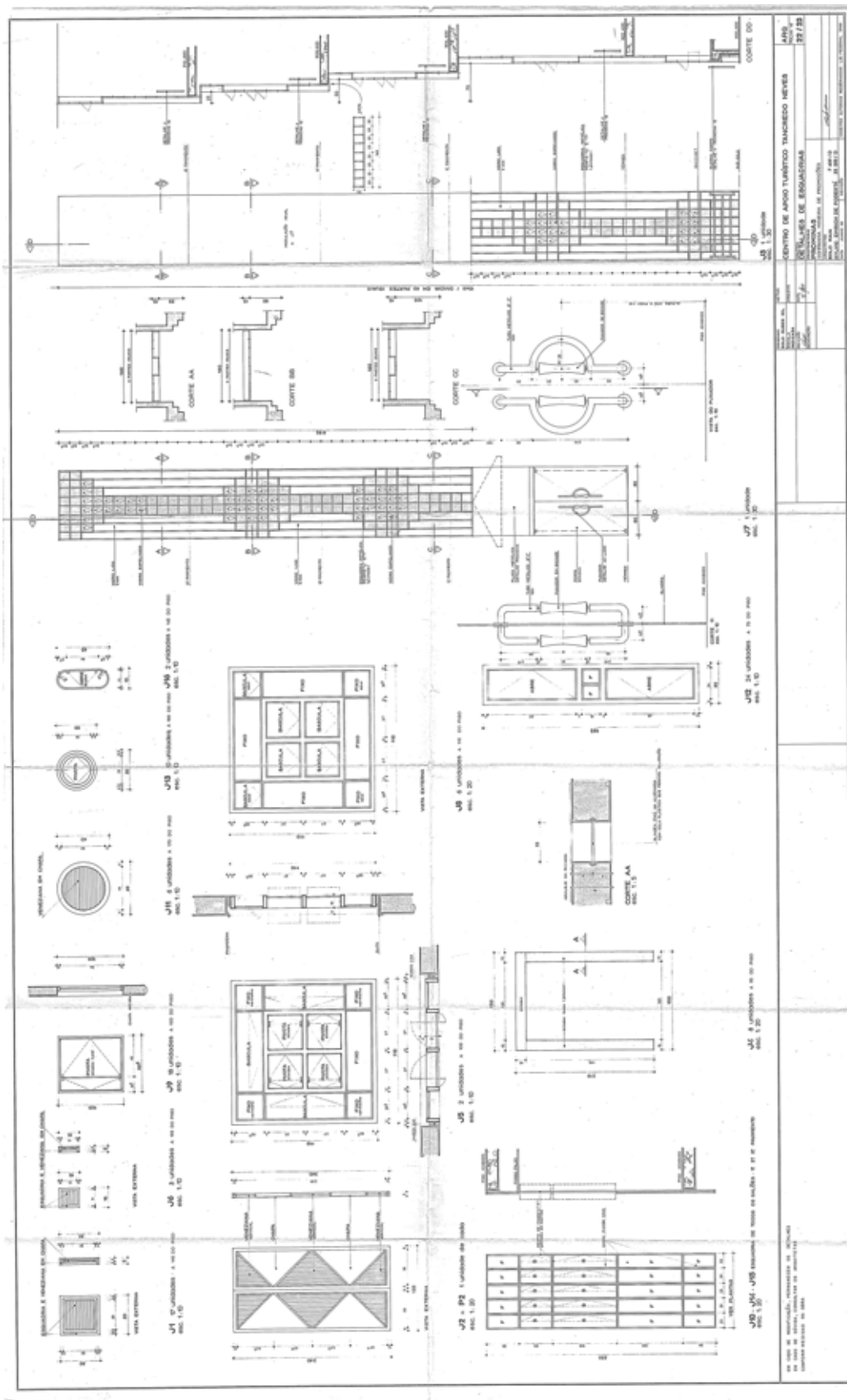
Anexo D2.19: Prancha 19 / 23 - Fachada p/ Rua Antônio de Albuquerque e detalhe da treliça.



Anexo D2.20: Prancha 20 / 23 - Planta do módulo central e detalhes ampliados.



Anexo D2.21: Prancha 21 / 23 - Cortes do módulo central e detalhes ampliados.



Anexo D2.22: Prancha 22 / 23 - Detalhes de esquadrias.

ANEXO E: CRONOLOGIA DOS PRINCIPAIS PROJETOS

ANO	PROJETO	LOCAL	CO-AUTORIA	PREMIAÇÃO	CONSTRUÍDO
1966-67	Residência M. T.	Belo Horizonte, MG			Sim
1968-70	Condomínio Tinguá	Belo Horizonte, MG			Sim
1969	Viaduto Castelo Branco	Belo Horizonte, MG	Arq. Alvimar Machado Arq. Álvaro Hardy (colaborador)		Sim
1969-70	Residência J.H.G.	Belo Horizonte, MG			Sim
1970-72	Colégio Pré-Universitário	Brasília, DF	Arq. Alvimar Machado		Sim
1971	Residência C.A.	Belo Horizonte, MG			Não
1971	Residência A.B.	Brasília, DF			Não
1972-73	Edifício Empresarial Eldorado	Brasília, DF	Arq. Alvimar Machado		Sim
1972-73	Condomínio Sion	Belo Horizonte, MG	Arq. Alvimar Machado		Sim
1972	Mercado Distrital do Cruzeiro	Belo Horizonte, MG	Arq. Alvimar Machado		Sim
1973	Residência D.G.	Belo Horizonte, MG	Arq. João Vasconcellos		Não
1973	Concurso Edifício Sede do Confea	Brasília, DF	Arq. Alvimar Machado Escult. Franz Weissman (colaborador)		Não
1973	Edifício Madrigal Renascentista	Belo Horizonte, MG	Arq. Alvimar Machado Arq. João Vasconcellos		Não
1973-74	Residência H.P.	Belo Horizonte, MG		Prêmio IAB-MG 1982	Sim
1973	Residência C.L.	Belo Horizonte, MG	Arq. Alvimar Machado		Sim
1974	Residência M.B.	Belo Horizonte, MG	Arq. João Vasconcellos		Não
1975	Edifício Sede da Acesita	Timóteo, MG			Não
1976	Concurso Sede do Banco de Crédito Real de Minas Gerais	Brasília, DF	Arq. Márcio Lima	1º Lugar	Não
1976-78	Condomínio Barca do Sol	Belo Horizonte, MG	Arq. Márcio Lima		Sim
1976-77	Hotel Verdes Mares	Ouro Branco, MG	Arq. João Vasconcellos	Prêmio IAB-MG 1982	Sim
1977-78	Cond. Francisco do Valle	Belo Horizonte, MG			Sim
1977-78	Condomínio Terra Nova	Belo Horizonte, MG	Arq. Márcio Lima		Sim
1977	Condomínio Três Pontas	Três Pontas, MG	Arq. Márcio Lima		Sim
1977-78	Torre Habitacional Rodominas	Belo Horizonte, MG	Arq. Márcio Lima		Não
1977-78	Nova Cidade de Ouro Branco	Ouro Branco, MG	Arq. Cuno Roberto Lussy Arq. Márcio Lima		Sim
1977-78	Habitação para solteiros - Açominas	Ouro Branco, MG			Não
1977	Escritório de Área - Açominas	Ouro Branco, MG			Não
1977-78	Hotel Classe A - Açominas	Ouro Branco, MG			Não
1977-78	Restauração Fazenda Pé do Morro - Açominas	Ouro Branco, MG	Arq. João Vasconcellos		Sim
1978	Concurso Edifício CREA 6ª Região	São Paulo, SP	Arq. Márcio Lima Escult. Amílcar de Castro (colaborador)		Não
1978	Concurso Edifício Sede IAB-MG	Belo Horizonte, MG	Arq. Márcio Lima	1º Lugar	Não
1978	Condomínio Cristal	Belo Horizonte, MG			Sim
1978	Concurso Sede da SBPC	São Paulo, SP	Arq. Francisco Moreira Arq. Márcio Lima		Não
1978-79	Residência R.G.	Belo Horizonte, MG			Não
1978	Concurso Edifício CREA 4ª Região	Belo Horizonte, MG	Arq. Márcio Lima		Não
1978	Concurso Edifício Sede da Cobal	Brasília, DF	Arq. Francisco Moreira Arq. Geraldo A. Senra Arq. Márcio Lima Escult. Amílcar de Castro (colaborador)		Não
1978	Concurso Edifício Sede Banco Crédito Real	Brasília, DF	Arq. Márcio Lima		Não
1978-80	Residência B.B.	Belo Horizonte, MG			Não
1978-80	Residência A.T.	Belo Horizonte, MG			Não

ANO	PROJETO	LOCAL	CO-AUTORIA	PREMIAÇÃO	CONSTRUÍDO
1979	Restauração Fazenda das Carreiras	Ouro Branco, MG	Arq. Jô Vasconcellos	Prêmio IAB-MG 1982	Sim
1979-80	Capela Santana do Pé do Morro	Ouro Branco, MG			Sim
1979-81	Seis Casa a Baixo Custo	Belo Horizonte, MG			Sim
1979-85	Residência V. A.	Ouro Preto, MG			Sim
1980	Residência Amílcar de Castro	Belo Horizonte, MG			Não
1980	Residência M.B.	Belo Horizonte, MG			Sim
1980	Clube Associação de empregados da Açominas	Ouro Branco, MG			Não
1981	Apartamentos Pré-moldados	Betim, MG			Sim
1981	Concurso Conjunto Cohab – Proposta 1	São Paulo, SP	Arq. Sylvio de Podestá		Não
1981	Concurso Conjunto Cohab – Proposta 2	São Paulo, SP	Arq. Sylvio de Podestá		Não
1981	Concurso Valorização de Pontos Focais em Belo Horizonte.	Belo Horizonte, MG	Arq. Maurício Andrés Arq. Sylvio de Podestá	Menção Honrosa	Não
1981-84	Escola Primária Vale Verde	Timóteo, MG	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá		Sim
1981	Residência H.J.	Ipatinga, MG			Não
1981	Concurso Arquiteto Eduardo Mendes Guimarães - Grupo Escolar Rural	-	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá	1º Prêmio	Não
1981	Concurso Arquiteto Eduardo Mendes Guimarães - Grupo Escolar para Periferias Urbanas	-	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá		Não
1981	Concurso Arquiteto Eduardo Mendes Guimarães - Grupo Escolar Rural	-	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá		Não
1981	Concurso Arquiteto Eduardo Mendes Guimarães - Grupo Escolar	-	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá	1º Prêmio	Não
1981	Concurso Arquiteto Eduardo Mendes Guimarães - Grupo Escolar	-	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá	Menção Honrosa	Não
1981	Concurso Parque de Lazer da Gameleira	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá	5º Lugar	Não
1981	Concurso Reforma Teatro Francisco Nunes	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá	Menção Honrosa	Não
1981-82	Residência Hélio-Joana	Ipatinga, MG	Arq. Sylvio de Podestá		
1981-82	Concurso Edifício Sede Sindicado / Casa dos Jornalistas	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá	Menção Honrosa	Não
1981-85	Brinquedos Pedagógicos	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Sim
1982	Fazenda da Cachoeira	Caeté, MG	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Lúcia Candioto		Sim
1983	Edifício Sede Banco do Nordeste do Brasil	Belo Horizonte, MG	Arq. Sylvio de Podestá		Não
1983	Casa sem teto	Timóteo, MG			Não
1983	Torre Habitacional	Uberlândia, MG	Arq. Saul Vilela Arq. Sylvio de Podestá Escult. Amílcar de Castro (colaborador)		Não
1983-84	Residência R.O.	Nova Lima, MG			Sim
1983-84	Indústria Hammer	Contagem, MG			Não
1983-85	Grupo Escolar Vale Verde	Timóteo, MG	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá		Sim
1883-85	Residência Hélio/Isabel	Belo Horizonte, MG			Sim

ANO	PROJETO	LOCAL	CO-AUTORIA	PREMIAÇÃO	CONSTRUÍDO
1983	Residência E.T.	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos Escult. Roberto Vieira (colaborador)		Sim
1983-85	Grupo Escolar Cachoeira do Vale	Timóteo, MG		Prêmio Siderbrás em estrutura metálica, 1986, prêmio IAB/MG	Sim
1983-84	Praça do Artesão	Curvelo, MG			Não
1983-84	Praça de São Cristóvão	Timóteo, MG			Não
1983-84	Clube para a Comunidade do Bairro Santa Maria	Timóteo, MG			Não
1984	Praça dos Ipês	Timóteo, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Não
1984	Praça dos Jacarandás	Timóteo, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Não
1984	Praça dos Cedros	Timóteo, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Não
1984-85	Praça do Timirim	Timóteo, MG	Arq. Jô Vasconcellos		
1984	Campus Universitário Fesurv	Rio Verde, GO	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá		Não
1984	Concurso Reestruturação do Quartier de Hamma - Argélia	Argel, Argélia	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá		Não
1984	Concurso Memorial Getúlio Vargas	Rio de Janeiro, RJ			Não
1984	Concurso Edifício Sede do IPLEMG	Belo Horizonte, MG			Não
1984	Residência P.S.	Belo Horizonte, MG			Não
1984	Torre Metálica na Rio-Santos	BR-101 (Km 50)			Não
1984-87	Residência do Arcebispo de Mariana	Mariana, MG	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá		Sim
1984-92	Centro de Apoio Turístico	Belo Horizonte, MG	Arq. Sylvio de Podestá		Sim
1985	Escola Especializada Imep	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Não
1985	Edifício Têxtil Gabarito	Capim Branco, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Não
1985	Centro Comunitário Pedro Han	Rio Verde, GO	Arq. Sylvio de Podestá		Não
1985	Escola Especial	Timóteo, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Não
1985	Asilo de Idosos	Mariana, MG			Não
1986	Centro Empresarial Tratex	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos Lúcia Candiotto		Não
1986	Sítio Barão do Botafogo	Ouro Preto, MG			Sim
1986	A Montanha, o Rio, o Ar	Ipatinga, MG	Arq. Jô Vasconcellos Escult. Roberto Vieira (colaborador)		Não
1986	Condomínio Água Limpa	Ouro Preto, MG			Não
1987	Clube na Ponte Nova - CEMIG	Nova Ponte, MG	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá		Não
1987	Museu do Homem Americano	São Raimundo Nonato, PI	Arq. Sylvio de Podestá		Não
1987	Capela Velório	Timóteo, MG			Não
1987	Edifício Sede Demetrô	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá		Não
1988	Concurso Edifício Sede do Tribunal de Contas	Rio de Janeiro, RJ	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá		Não
1988	Shopping Aberto	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá		Não
1988	Condomínio Ana Paula	Belo Horizonte, MG	Arq. Sylvio de Podestá		Sim
1988-94	Residência Bira/Liza	Belo Horizonte, MG			Sim
1988-90	Metropolitan Apart-Hotel	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Sylvio de Podestá		Sim
1989	Concurso Clube em Nova Lima	Nova Lima, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Não
1989	Apart-Hotel	Ilhéus, BA	Arq. Márcio Lima		Não
1989	Condomínio Officenter	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Sim
1989	Museu de Arte de Belo Horizonte	Belo Horizonte, MG			Sim
1989-93	Centro Empresarial Raja Gabaglia	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos	1º Lugar em concurso	Sim

ANO	PROJETO	LOCAL	CO-AUTORIA	PREMIAÇÃO	CONSTRUÍDO
				fechado	
1997	Edifício Comercial com Mini-Shopping	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Não
1990-2003	Concurso Reformulação da Rua Carijós – Praça 7	Belo Horizonte, MG	Arq. Flávio Grillo Arq. Jô Vasconcellos		Sim
1991	SESC Niterói	Niterói, RJ			Não
1991-95	Edifício Fashion Center	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Sim
1991-98	Edifício Le Corbusier	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Sim
1991	Concurso Pavilhão do Brasil EXPO 92	Sevilha, Espanha	Arq. Jô Vasconcellos		Não
1991	Capela de Nossa Senhora de Lourdes	Ouro Preto, MG			Não
1991	Concurso Igreja Notre Dame de La Source	França	Arq. Jô Vasconcellos	2º Lugar	Não
1991-92	Residência MGA	Brumadinho, MG			Não
1991-2003	Revitalização da Praça 7 (Concurso)	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos	1º Lugar	Sim
1992	Torre Habitacional F.G.F.	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Não
1992	Centro Comercial Villa Rizza	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Não
1992	Museu de Ciências Biológicas e Arqueologia	Belo Horizonte, MG			Não
1992	Concurso Edifício Sede Conselho Federal de Contabilidade	Brasília, DF	Arq. Jô Vasconcellos		Não
1992-93	Residência H.P.	Nova Lima, MG			Não
1993	Concurso Torre Habitacional com preservação de imóvel	Brasília, DF	Arq. Jô Vasconcellos	1º Lugar	Não
1994-95	Concurso Centro Cultural Usiminas	Ipatinga, MG	Arq. Jô Vasconcellos Escult. Thomas Schonauer	Menção Honrosa	Não
1995-97	Anexo PUC	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Sim
1997	Concurso Museu Constantini	Buenos Aires, AR	Arq. Jô Vasconcellos		Não
1997-98	Academia Wanda Bambirra	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Sim
1997-98	Projeto Pampulha	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Não
1998	Concurso Revitalização do Bairro Hellersdorf	Berlim, Alemanha	Arq. Jô Vasconcellos Escult. Thomas Schonauer	Finalista	Não
1999	Porto dos Canais	Recife, PE	Arq. Jô Vasconcellos Arq. Risali Neves Arq. Susie Cisneiros		Não
1999	Colégio N.D. ^a	Brasília, DF.	Arq. Jô Vasconcellos		Não
1999	Concurso Memorial Campo Grande	Campo Grande, MS	Arq. Jô Vasconcellos	1º Prêmio	Não
1999	Concurso Biblioteca de Alfenas	Belo Horizonte, MG	Arq. Jacques Tinoco	1º Prêmio	Não
2000	Concurso CREA-CE	Fortaleza, CE	Arq. Jô Vasconcellos		Não
2000	Edifício Engesa	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos		Não
2001	Concurso Revitalização Praça de São Francisco	Cusco, Peru	Arq. Alexandre Brasil Arq. Carlos Alberto Maciel Arq. Jô Vasconcellos		Não
2002	Concurso Sede PIC	Belo Horizonte, MG	Arq. Jô Vasconcellos	1º Prêmio	Não
2002	Concurso Centro de Arte Corpo	Belo Horizonte, MG	Arq. Alexandre Brasil Arq. Carlos Alberto Maciel Arq. Jô Vasconcellos Escult. Amílcar de Castro	1º Prêmio	Não
2002	Concurso Grande Museu do Cairo	Cairo, Egito	Arq. Jô Vasconcellos Arq. José Eduardo Ferolla Arq. Maurício Campomori		Não

bruno santa cecília

é **arquiteto e urbanista** diplomado pela escola de arquitetura da ufmg. 1995/1999

é **mestre em teoria e prática do projeto**, pela mesma escola. 2004.

é **especialista em arquitetura contemporânea** pela puc-minas. 2001

é **coordenador do trabalho final de graduação e professor de projeto arquitetônico IV, detalhamento arquitetônico e desenho de apresentação** na escola de arquitetura da fea-fumec, desde 2002.

foi **colaborador** nos seguintes escritórios Carlos Alexandre Dumont . Carico (1998/2002), João Diniz (1999), Júlio Araújo Teixeira (1999), Flávio de Lemos Carsalade (1998) e Gustavo Pena (1996-1998).

possui **escritório próprio** desde 1999.

dentre os projetos **realizados ou em andamento**, destacam-se os seguintes:

plano diretor e parcelamento urbano do parque tecnológico de belo horizonte . mg (em andamento)

intervenção nos espaços públicos de Mariana . mg (em andamento)

nova sede do crea-es . vitória . es (em andamento)

propostas para o centro histórico de santana de parnaíba, sp (2003)

participou de diversos **concursos**, tendo obtido destaque nos seguintes:

concurso público nacional para o shopping da unisinos . são leopoldo, rs . 2005 . **menção honrosa**

prêmio caixa de habitação popular . 2004 . **menção honrosa**

prêmio jovens arquitetos do iab-sp – categoria urbanismo . 2004. **projeto premiado**

concurso para a nova sede do crm-mg . 2004 . **2º lugar aex equo**

concurso público nacional de revalorização da paisagem de santa tereza . santa tereza, rs . 2004 . **menção honrosa**

concurso público nacional para o plano diretor do parque tecnológico de belo horizonte . 2003 . **1º lugar**

concurso plano diretor campus II da fumec . nova lima, mg . 2003 . **2º lugar**

concurso público nacional de propostas para santana de parnaíba . santana de parnaíba. sp . 2003 . **1º lugar**

concurso público nacional de estudo preliminar para o pólo de atividades da glória . vila velha . es . 2002 . **menção honrosa**

concurso público nacional para nova sede do crea-es . vitória . es . 2002 . **1º lugar**

XII prêmio paviflex opera prima . abea . projeto de graduação . museu de arte de belo horizonte. 2000 . **menção honrosa**

concurso de projetos . 1ª semana de arquitetura da eaufmg . 1999 . **2º lugar**

prêmio usiminas de arquitetura em aço . centro cultural do iab . belo horizonte . mg . 1998 . categoria estudante . **1o. lugar**