

UNICAMP

ANNE CAROLINE ALMEIDA CAETANO

**O PROCESSO CRIATIVO DO ARQUITETO GUSTAVO PENNA E SUA
RELAÇÃO COM A OBRA DE AMILCAR DE CASTRO**

CAMPINAS

2014



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

ANNE CAROLINE ALMEIDA CAETANO

**O PROCESSO CRIATIVO DO ARQUITETO GUSTAVO PENNA E SUA
RELAÇÃO COM A OBRA DE AMILCAR DE CASTRO**

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do Título de Mestra em
Artes Visuais.

ORIENTADOR: WILSON FLORIO

Este exemplar corresponde à versão
final de Dissertação defendida pela
aluna Anne Caroline Almeida Caetano,
e orientada pelo Prof. Dr. Wilson
Florio.

CAMPINAS

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C116 Caetano, Anne Caroline Almeida, 1985-
O processo criativo do arquiteto Gustavo Penna e sua relação com a obra de Amilcar de Castro. / Anne Caroline Almeida Caetano. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Wilson Florio.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Penna, Gustavo, 1950-. 2. Castro, Amilcar Augusto Pereira de, 1920-2002.
3. Processos criativos. 4. Arquitetura - Minas Gerais. 5. Criatividade. 6. Cognição.
I. Florio, Wilson, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The creative process of the architect Gustavo Penna and his relation to the work of Amilcar de Castro.

Palavras-chave em inglês:

Penna, Gustavo, 1950-
Castro, Amilcar Augusto Pereira de, 1920-2002
Creative process
Architecture - Minas Gerais
Creativity
Cognition

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Wilson Florio [Orientador]

Haroldo Gallo

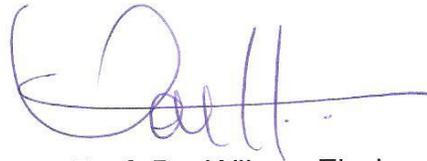
Claudio Lima Ferreira

Data de defesa: 28-01-2014

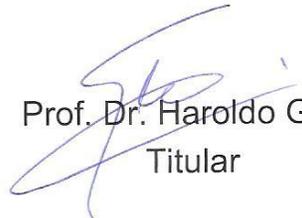
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela
Mestranda Anne Caroline Almeida Caetano - RA 123597 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Wilson Florio
Presidente



Prof. Dr. Haroldo Gallo
Titular



Prof. Dr. Claudio Lima Ferreira
Titular

RESUMO

A presente pesquisa investiga o processo criativo do arquiteto mineiro Gustavo Penna e sua relação conceitual com a obra do escultor Amílcar de Castro. O objeto de análise desta pesquisa são algumas residências projetadas por Penna em Minas Gerais de 1989 a 2011. São elas: Residência Amilcar de Castro (1989), Residência Modenesi (1997), Residência Borges (1999 -2001), Residência Lagoa Santa (2001), Residência Belvedere (2003), Residência Lagoa dos Ingleses (2004), Residência Lincoln (2007) e Residência Braga (2011) e também as obras culturais: Galeria Pace (1996) e o Memorial da Imigração Japonesa (2009).

O objetivo foi identificar características presentes nas obras de Gustavo Penna e suas possíveis relações com a poética de Amilcar de Castro. As trajetórias dos artistas em questão demonstram pontos de convergência decorrente da cultura mineira, marcada pela poesia e pela simplicidade, e constatou-se que de fato há relações entre os dois artistas.

O levantamento preliminar identificou algumas pesquisas realizadas sobre a arquitetura do Gustavo Penna, mas nenhuma delas tem como foco as residências, sua poética e sua relação com Amilcar. A intenção desta pesquisa é contribuir para a melhor compreensão sobre a arquitetura deste importante arquiteto contemporâneo.

A partir de duas entrevistas concedidas pelo arquiteto, e do material coletado em seu escritório, foi possível investigar melhor os conceitos fortemente presentes nas obras analisadas. Procurou-se também entender as correlações formais, técnicas, funcionais, estéticas, espaciais e plásticas a partir da análise dos artefatos produzidos pelo arquiteto. Para tanto foi necessário adotar alguns itens de análise que norteassem esta investigação, e analisando também sua inserção urbana e entorno imediato, cada obra foi analisada perante esses itens de análise: 1. aspectos formais; 2. aspectos espaciais; 3. inserção na paisagem; 4. pureza da geometria; 5. leveza; 6. sensações provocadas pelo percurso do expectador. Além disso, foram observados: (i).Acesso e perímetro; (ii).circulação; (iii).grau de compartimentação; (iv).hierarquia dos espaços; (v).simetria e equilíbrio; (vi).campos visuais; (vii).geometria; (viii).adições e subtrações. Os resultados obtidos permitem afirmar que os conceitos declarados pelo arquiteto estão de fato presentes nas obras analisadas. Além disso, percebe-se claramente que, de modo indireto, reverbera alguns conceitos presentes na obra de Amilcar de Castro. Os traços da cultura mineira são insinuados na poética dos espaços.

ABSTRACT

This research investigates the creative process of the architect Gustavo Penna and its conceptual relation with the sculptor Amilcar de Castro. The object of analysis of this research are some residences designed by this architect in Minas Gerais from 1989 to 2011 . They are: Residence Amilcar de Castro (1989) , Residence Modenesi (1997) , Residence Borges (1999 - 2001) , Residence Lagoa Santa (2001) , Residence Belvedere (2003) , Residence Lagoa dos Ingleses (2004) , Residence Lincoln (2007) Residence Braga (2011) and also two cultural works: Pace Gallery (1996) and the Memorial of Japanese Immigration (2009) .

The objective was to identify some characteristics present in the works of Gustavo Penna and their possible relationships with the poetic of Amilcar de Castro . The trajectories of these artists in question show points of convergence resulting from the culture of Minas Gerais, marked by poetry and simplicity.

The survey identified some preliminary research on the architecture of Gustavo Penna but none of them focuses on residences and their characteristics and despite its great importance in the scenario of Brazilian architecture . The intent of this research is to contribute to a better understanding of the architecture of this important contemporary architect.

From two interviews given by the architect to the author and the material collected in his office, it was possible to investigate some concepts observed in these works mentioned. We also try to understand the formal , technical, functional , aesthetic , spatial and plastic from the analysis of artifacts produced by the architect. For this it was necessary to adopt some items of analysis to guide this investigation , and also analyzing its urban insertion and immediate surroundings , each piece was analyzed before those items of analysis : 1 . formal aspects 2. spatial aspects 3. insertion into the landscape ; 4 . purity of geometry , 5. lightness; 6 . observer' path sensations . Moreover , were observed : (i) access and perimeter , (ii) movement , (iii) degree of enclosure, (iv) the hierarchy of spaces , (v) symmetry and balance , (vi) visual fields , (vii) geometry; (viii) additions and subtractions . The results obtained allow us to confirm that the concepts declared by the architect are in fact in the works he does. Moreover, we perceive clearly that , indirectly, reverberates some concepts present in the work of Amilcar de Castro . The traces of the culture of Minas Gerais are insinuated in poetic spaces.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à FAPESP pela concessão da bolsa de estudos durante o curso de Mestrado e também aos seus funcionários;

... à Deus, que permitiu que este estudo fosse realizado;

... à todos os professores e funcionários de todos os setores da UNICAMP;

...ao Prof. Dr. Wilson Florio, por toda generosidade em partilhar seus conhecimentos e me guiar neste trabalho.

...à Gustavo Penna e sua equipe e também à Eliane Soares, por me receberem em seu escritório e pela grande colaboração com a minha pesquisa;

...À minha mãe Cirley Almeida que mesmo de longe sempre apoiou minhas escolhas;

...À meu pai Armando Caetano que é meu porto seguro;

...Ao meu irmão Matheus Almeida Caetano por ser meu maior exemplo e também pelo carinho e paciência ao ler meus textos;

...À meu namorado Marcus Vinicius pela força e companhia nas horas difíceis;

...À memória de meu avô materno Mário Antônio de Almeida, modelo de humildade e honestidade.

...Ao querido Prof. Dr. Luiz Telles (in memoriam) que também contribuiu para o desenvolvimento deste trabalho. Quero agradecê-lo pela amizade e por ter dado a mim e a todos os seus alunos a oportunidade de aprender sobre a alegria da vida e da arquitetura.

INTRODUÇÃO.....	15
1 ARTE, FILOSOFIA, ESCULTURA, ARQUITETURA E POESIA	25
2 MINEIRIDADE, MINEIRICE E MINEIRISMO	43
3 O PROCESSO PROJETUAL E PROCESSO CRIATIVO	53
3.1 O PROCESSO DE PROJETO	53
3.2 O PROCESSO CRIATIVO EM ARQUITETURA	63
4 O PROCESSO DO CRIATIVO DO ARQUITETO GUSTAVO PENNA E SUA RELAÇÃO COM A OBRA DE AMILCAR DE CASTRO.....	75
4.1.1 <i>A dobra</i>	90
4.1.2 <i>Paralelos</i>	95
5 ANÁLISE GRÁFICA DE PARTIDO ARQUITETÔNICO DAS OBRAS SELECIONADAS E ANALISE FORMAL POR MEIO DE TEXTOS, DESENHOS E MAQUETES ELETRÔNICAS.	103
5.1 RESIDÊNCIA AMÍLCAR DE CASTRO (1989)	107
5.2 GALERIA LEILA PACE (1996)	117
5.3 RESIDÊNCIA MODENESI (1997)	131
5.4 RESIDÊNCIA BORGES (1999)	139
5.5 RESIDÊNCIA LAGOA SANTA (2001)	155
5.6 RESIDÊNCIA BELVEDERE (2003)	167
5.7 RESIDÊNCIA LAGOA DOS INGLESES (2004)	177
5.8 RESIDÊNCIA LINCOLN (2007).....	189
5.9 MEMORIAL DA IMIGRAÇÃO JAPONESA (2009).....	201
5.10 RESIDÊNCIA BRAGA (2011)	213
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	219
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	229
8 ANEXO A.....	237
9 ANEXO B.....	251

INTRODUÇÃO

O arquiteto mineiro Gustavo Penna (1950) tem se tornado um dos mais renomados arquitetos contemporâneos. Sua relação pessoal com o escultor Amilcar de Castro, conciliado às características da cultura mineira, instigaram esta pesquisa. Ao se deparar com as palestras ou entrevistas concedidas pelo arquiteto, logo se percebe a consistência conceitual presente em suas obras. Embora sejam obras arquitetônicas, que visam atender a programas de necessidades, os espaços e formas projetados ultrapassam a questão material, pois o que se percebe é que o arquiteto projeta poeticamente. Além disso, é possível identificar sutis relações entre arquitetura e outras disciplinas, como a filosofia e a escultura, fato que desperta ainda mais o interesse de entender melhor sua produção e seu processo criativo.

Esta pesquisa tem como objetivo principal identificar algumas características implícitas em suas obras a partir de alguns conceitos declarados pelo arquiteto. Nestas características estão presentes alguns traços culturais mineiros e a poética da escultura de Amilcar de Castro. A poética do espaço de Gustavo Penna pôde ser identificada no modo como o arquiteto organiza os elementos arquitetônicos, e na disposição das formas no espaço. Assim, foi fundamental adotar itens de análise que propiciassem a reflexão sobre como o arquiteto organiza os espaços.

Para a identificação dos traços culturais mineiros, foi necessário inserir um breve histórico desta questão, que à primeira vista extrapola a análise específica das obras, contudo, durante a pesquisa constatou-se que algumas características, de fato, estavam implicitamente presentes no patrimônio cultural do Estado de Minas Gerais, que contribuía também para a compreensão da contribuição de Gustavo Penna para a produção arquitetônica contemporânea no Brasil.

Alguns estudos anteriores, realizados por pesquisadores reconhecidos pela crítica no âmbito da arquitetura brasileira, foram identificados. Embora sejam poucos estudos, procurou-se verificar o que estes autores já haviam contribuído para a interpretação da obra do arquiteto. Deste modo, buscou-se relacionar com este trabalho os estudos já feitos sobre o arquiteto, ressaltando sua importância no cenário brasileiro. Um dos autores mais importantes é o professor Roberto Segre, que afirmou:

Três décadas de projetos de obras significativas, já difundidas nacional e internacionalmente, confirmam a liderança de Gustavo Penna no panorama da

arquitetura mineira e brasileira, ponto de referência da seriedade e profundidade de um caminho próprio, mas que não rejeita o diálogo com as manifestações da contemporaneidade universal. E, como ele afirmou, a luta de toda uma vida é por qualificar o ambiente construído para valorizar a experiência cotidiana da comunidade, ficar distante das imposições economicistas do mercado e a frivolidade das modas, procurando compreender os processos da vida humana, as questões fundamentais da realidade social, assim como os desejos e angústias pessoais. Uma arquitetura que seja associada sempre com a beleza e a felicidade. (SEGRE, 2009, p.23)

Como será visto adiante, nas entrevistas concedidas à autora da presente pesquisa, o arquiteto confirma os aspectos apontados na declaração acima. De fato, Gustavo Penna busca legitimar uma arquitetura própria, com qualidade e dotada de vigor e linguagem coerentes com tempo presente. O arquiteto valoriza sua cultura, mas a enriquece com uma arquitetura dotada de significados profundos, que ultrapassam a mera construção comercial presente em nossas cidades. O arquiteto respeita o usuário, conciliando suas aspirações aos espaços poéticos, apropriados no contexto onde se insere sua obra.

Na presente pesquisa procura-se também identificar o que influenciou seu trabalho e sua formação. Segundo Segre (2009), Penna possui um vínculo com a arquitetura de Niemeyer dada as estadas na casa do avô na Pampulha, onde pode aprofundar-se na sutileza e leveza volumétrica, herdando também a concisão do traço. Penna exibe em uma parede de seu escritório uma fotografia de seu pai junto a Niemeyer e outros pioneiros na época da construção do Catetinho. Para Penna, foi Oscar Niemeyer quem relacionou a palavra arquitetura ao Brasil, pois antes dele tal relação não existia. E acrescenta: “Afim, qual outro tem obras admiráveis espalhadas na França, Itália, Estados Unidos, Portugal, Argélia e muito mais?” (PENNA, 2009, p.15). E a admiração por Niemeyer fica clara ao dizer:

A partir dele, mesmo os pensamentos divergentes passam a ser considerados. E hoje tiramos de seu exemplo o sentido da liberdade de criar, do monumental e do simples a um só tempo, do emblemático e do informal, e, sobretudo, da persistente coragem de propor e questionar. (PENNA, 2009, p.15)

Mas o que foi identificado nesta pesquisa, particularmente no capítulo 5, é que esta admiração pela obra de Niemeyer não se traduz numa arquitetura similar. A liberdade plástica de Niemeyer, com formas livres e sensuais, inspirou Gustavo Penna apenas na questão poética que toda arquitetura deveria ter. O que se identifica na obra de Penna é uma arquitetura também poética, mas com formas regulares, com uma plasticidade derivada do contraste de formas simples, da concisão e da precisão.

Segre (2009, p.10) afirma que no final dos anos 60 alguns arquitetos já criticavam a rigidez racionalista, como Cid Horta, Humberto Serpa e Flavio Almada. Posição que foi seguida por arquitetos como Éolo Maia, Jô Vasconcelos, Sylvio de Podestá nas décadas de 70 e 80, e que influenciaram também o trabalho de Penna, que carrega consigo uma identidade formada com referências no passado e nas tradições mineiras.

A partir dos anos 80 o Movimento Moderno começa a sofrer reflexões e sérias críticas com a assimilação, por alguns arquitetos mineiros, do ideário pós-modernista que chega ao Brasil. Essa “pós-mineiridade”, como denomina Hugo Segawa, torna-se uma espécie de inconfidência mineira que provoca a introdução do Movimento Pós-Moderno no Brasil. Éolo Maia, Jô Vasconcelos e Sylvio de Podestá são os nomes que surgem como mais significativas presenças neste processo. Surpreendentes, admirados e detestados, provocar a discussão é uma das virtudes desses mineiros, com suas obras exuberantes – exuberância com raízes nos excessos do belo rococó das Minas setecentista, contracenando com a tranquilidade que, dizem, caracteriza o espírito mineiro. (BRAGA, 1999, p.2)

Penna se forma em um momento em que começavam a surgir os debates sobre a crise da modernidade brasileira. Contudo, Penna não se deixa seduzir pelo “modismo” ocasionado pela corrente pós-moderna de Éolo Maia e seus colegas. Ao contrário, o arquiteto extrai da arquitetura moderna a simplicidade e concisão das formas puras, mas que não se restringem ao racionalismo monótono que se desgastava cada vez mais a partir dos anos 60. Como será analisado no capítulo 5, as residências projetadas pelo arquiteto renovam o vocabulário formal e espacial, com espaços generosos, atualizando a linguagem, tornando-a contemporânea.

Quando questionado sobre sua participação na arquitetura Pós-Moderna em Minas Gerais, Penna declara nunca ter participado deste “Movimento”:

Nunca fiz nada pós-modernista. Veja o prédio da TV Bandeirantes, que é de 1981, 20 anos atrás: é limpinho, nunca tive intenção decorativa no projeto. Na época em que a revista Pampulha surgiu eu também não fazia parte - entrei em reportagens dela, mas não integrava seu corpo editorial. Já ouvi falar em escola mineira e em pós-modernismo, e que eu estava lá. Mas Minas, como já disse Guimarães Rosa, são muitas. As arquiteturas de Minas também são muitas, e o fato de eu discordar do que outro faz não quer dizer que esteja em antagonismo com ele. Devemos ter apreço imenso pela pluralidade e pela diversidade, pois o nivelamento cultural, o alinhamento são terríveis. Mas o movimento proliferou. Veja que, depois de Minas, surgiram vários outros grupos que se manifestaram na cena nacional. São Paulo e Rio, que eram os únicos que falavam, passaram a ouvir também. Então, hoje existe um debate mais ampliado. Se você está aqui é porque está ouvindo o Brasil. (PENNA *apud* MELENDEZ, 2001)

De fato, como bem apontaram Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein (2010), pouco a pouco foram surgindo projetos “alternativos” em revistas e algumas reflexões e no início da década de 80, passam a existir as primeiras manifestações sobre o Pós-Moderno, sendo Éolo Maia, um dos primeiros a tentar definir este momento:

A arquitetura está passando por uma fase muito controvertida, de transição, e no Brasil o pessoal está com medo de discutir o que está acontecendo, principalmente em São Paulo, pois lá se tem uma linha muito definida, Artigas, Ruy Ohtake etc., que tem um trabalho muito bom; mas as coisas estão se modificando um pouco e estão meio confusos – e eles não gostam muito de modificações ou brincadeiras. Mas isso é muito saudável, pois nós estamos muito atrasados com relação a outras atividades culturais. A música, o teatro, e o cinema evoluíram muito, a arquitetura ficou meio paradinha. (MAIA *apud* BASTOS, 2010, p.224)

Para Gustavo Penna, parece que teria sido sedutora a ideia de abraçar a corrente pós-moderna, visto que as cidades históricas de Minas Gerais estavam fortemente impregnadas com a arquitetura do período colonial, com traços da arquitetura clássica. Mas de modo independente, o arquiteto despreendeu-se desta tendência momentânea, assim como daquela arquitetura que era praticada em São Paulo e outros Estado no mesmo período. Este fato demonstra, desde cedo, seu

desprendimento e sua preocupação em estabelecer conceitos a partir dos quais pudesse gerar o embasamento teórico para o seu trabalho.

Segundo Beirão (2006, p.09), “Belo Horizonte nasceu de um plano piloto, amargou um crescimento desordenado, mas conserva a beleza ondulada das dobras de Gustavo Penna e Oscar Niemeyer”. É interessante notar que Gustavo Penna desponta como um arquiteto propositivo, que busca a beleza mais profunda a partir da simplicidade das formas puras. Assim, Penna e Niemeyer estabelecem dois modos de expressar a plasticidade da arquitetura, particularmente em Minas Gerais.

Segre (2010) aponta que o grande crescimento populacional deu espaço à “feição arquitetônica” e a deterioração ambiental que atingiu a Serra do Curral e a Pampulha. É neste contexto em que vive e o arquiteto mineiro Gustavo Penna. Em meio ao caos urbano que atinge as grandes cidades brasileiras e às referências culturais, artísticas e arquitetônicas aqui mencionadas que o arquiteto busca uma arquitetura genuinamente brasileira. Para ele, esta arquitetura ainda não está definida, e infelizmente, um país em formação como o Brasil, tem a mania de copiar os movimentos internacionais, que são muito sedutores. Tem-se música brasileira, uma língua brasileira, dança, mas não se sabe qual é a arquitetura brasileira.

Para não se deixar seduzir pela aparência, e buscar a essência, Penna teve que buscar conceitos que pudessem alicerçar melhor suas ideias. O melhor modo que encontrou foi buscar referências em sua própria cultura, e buscar artistas que trouxessem para ele aquilo que ele considerava legítimo dentro das condições da arquitetura brasileira. Assim, nesta busca por referências consistentes, o arquiteto acredita também que se deve interpretar as influências do passado brasileiro, como o arquiteto-escultor Aleijadinho (PENNA *apud* MELENDEZ, 2001)

A pele da arquitetura modernista era muito simples. Porém, os movimentos internacionais são muito sedutores e temos a mania, de nação em formação, de copiar. O pós-modernismo entrou e já foi embora; o deconstrutivismo entrou e deu uma balançada. Acredito que continuamos tendo que construir com o jeito brasileiro, porque toda vez que se traduz uma arquitetura para o Brasil trai-se a arquitetura de lá e de cá (PENNA *apud* MELENDEZ, 2001).

Considerada postíça, esta arquitetura que vinha como correntes internacionais não satisfazia o arquiteto, pois não tinha significado dentro do contexto no qual ele atuava. Portanto, Penna

buscou nos artistas mais próximos a ele significados mais consistentes sobre a cultura de seu povo.

Durante suas entrevistas, o arquiteto Gustavo Penna deixa transparecer vários elementos que foram incorporados à sua forma de pensar a arquitetura, advindos de seus estudos, encontros, tradições e experiências vivenciadas. Baseando-se nessas declarações, buscou-se dissertar a respeito de tais influências e identificar de que forma elas intervíram em seu trabalho.

No entanto é necessário considerar que tais relações são estabelecidas com base em indícios deixados pelo arquiteto em seus relatos, e não se pode deixar de citar as palavras de Antônio Candido, ao falar do risco que se corre ao pontuar tais “influências”:

[...] é preciso reconhecer que talvez seja o instrumento mais delicado, falível e perigoso de toda a crítica, pela dificuldade em distinguir coincidência, influência e plágio, bem como a impossibilidade de averiguar a parte da deliberação e do inconsciente. Além disso, nunca se sabe se as influências apontadas são significativas ou principais, pois há sempre as que não se manifestam visivelmente, sem conter as possíveis fontes ignoradas (autores desconhecidos, sugestões fugazes), que por vezes sobrelevam as mais evidentes. (CANDIDO *apud* MOTA, 2008, p.216)

Considerando o perigo colocado por Candido, foram pontuadas aqui as possíveis relações de Penna com outros artistas, com as tradições mineiras, com poetas e filósofos, pois foram encontradas similitudes em suas linguagens. No entanto, este é apenas um ponto de vista adotado por este estudo, que não necessariamente conduz a uma única interpretação.

No primeiro capítulo foram discutidos os conceitos que norteiam este trabalho, como conceitos apontados pelo arquiteto provenientes da área da filosofia, da arte, da arquitetura, da escultura e da poesia, e as possíveis relações entre elas. Foi também colocada a questão da poética na arquitetura. Observou-se também que Gustavo Penna tem uma estreita relação com a palavra, e que seu pensamento projetual vem dos gestos corporais. Em vários de seus depoimentos foram apontadas suas afinidades, e mais adiante no capítulo cinco esses conceitos foram exemplificados.

No segundo foi apontada a questão das tradições mineiras, pois a identidade deste arquiteto é formada, sobretudo, pelos conhecimentos locais, além de uma notável influência de relevantes nomes da arquitetura como Éolo Maia, Jô Vasconcelos e Sylvio de Podestá. Foram

exploradas as definições de mineirice, mineiridade e mineirismo com a intenção de melhor compreender os costumes mineiros e suas possíveis influências no trabalho do arquiteto.

No terceiro capítulo foram introduzidos alguns conceitos sobre processo de projeto e processo criativo. Após a leitura de muitos estudiosos sobre o assunto como Mihaly Csikszentmihalyi, Robert Sternberg, Weisberg, Dean Simonton, Teresa Amabile e outros, pode-se entender em que consiste o processo criativo, como ele é instigado, quando ele se manifesta e o que precisa para ser amadurecido. E a partir desses conhecimentos adquiridos foi possível desenvolver o capítulo seguinte.

No quarto capítulo procura-se melhor entender a relação de Gustavo Penna e Amílcar de Castro, a partir de chaves de pensamento. Primeiramente tentou-se identificar as possíveis habilidades criativas de Penna com os conceitos estudados e como o arquiteto se apropria de conhecimentos advindos de outras áreas para o seu trabalho. Procurou-se dar uma atenção a mais para o procedimento “dobra”, observado tanto na obra do arquiteto quanto do escultor. Foram investigadas as correlações formais e espaciais entre a arquitetura de Penna e a escultura de Amílcar de Castro. Ambos apresentam trabalhos marcados pela concisão e pela simplicidade estabelecendo conexões entre a plasticidade e espacialidade das esculturas na arquitetura.

No quinto capítulo são apresentadas as obras de Gustavo Penna estudadas. São oito obras residenciais e duas culturais analisadas por meio de textos, desenhos e maquetes eletrônicas. Procura-se também identificar a poética presente em tais obras, observando a maneira que Penna utiliza a luz natural, as cores, o entorno e as formas em seu processo projetual. Foram escolhidas em maior parte obras residenciais para que seja feita posteriormente estabelecer relações entre elas. As obras do arquiteto que foram selecionadas para uma análise mais profunda, são: Residência Amílcar de Castro (1989), Residência Modenesi (1997), Residência Borges (1999 - 2001), Residência Lagoa Santa (2001), Residência Belvedere (2003), Residência Lagoa dos Ingleses (2004), Residência Lincoln (2007) e Residência Braga (2011) e também as obras culturais: Galeria Pace (1996) e o Memorial da Imigração Japonesa (2009). Neste capítulo foram feitas algumas análises sob alguns critérios: 1. aspectos formais; 2. aspectos espaciais; 3. inserção na paisagem; 4. pureza da geometria; 5. leveza; 6. sensações provocadas pelo percurso do expectador.

Além disso, foram observados também: (i).Acesso e perímetro; (ii).circulação; (iii).grau de compartimentação; (iv).hierarquia dos espaços; (v).simetria e equilíbrio; (vi).campos visuais;

(vii).geometria; (viii).adições e subtrações. Procurou-se identificar também traços da mineiridade e influências regionais nas obras mencionadas. Outro ponto observado foi a questão poética, a fim de entender de que forma Gustavo Penna pensa o espaço, utilizando a metáfora como estratégia projetual e conceitos advindos da filosofia de Bachelard e do pensamento visual de Arnheim, entre outros.

Nas considerações finais, no sexto capítulo, foi feita uma reflexão sobre os estudos realizados, apontando características e similaridades entre as obras, o que elas apresentam em comum, procurando compreender a linguagem buscada pelo arquiteto. Procurou-se identificar aqui particularidades de Penna e de seu processo projetual, exemplificados nas obras estudadas.

Muitas das características aqui apontadas foram identificadas a partir das entrevistas concedidas pelo arquiteto à autora, bem como algumas visitas às obras, ao escritório GPA&A e ao Instituto Amilcar de Castro. Tal aproximação foi fundamental para compreender alguns aspectos de seu trabalho. Alguns textos publicados sobre a obra de Penna, como os de Raquel Braga e Roberto Segre, também contribuíram para a formação deste estudo. A contribuição original deste trabalho está no estudo das principais características da produção de Gustavo Penna, a partir de uma investigação sistemática de algumas obras, contribuindo para uma reflexão sobre seu processo projetual e suas relações com os conceitos declarados por ele.

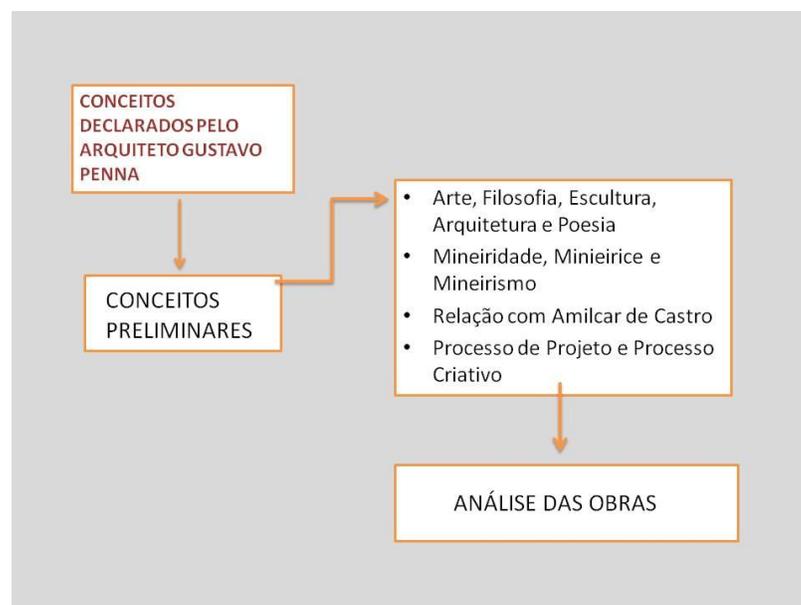


Diagrama Explicativo

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

1 Arte, Filosofia, Escultura, Arquitetura e Poesia

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e tecto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.
(MELO NETO, 1978, p.18)

Neste capítulo serão definidos alguns conceitos da área da filosofia, da arte, da arquitetura, da escultura e da poesia, apontando relações entre elas. A partir dos depoimentos de Gustavo Penna, percebe-se que tais conhecimentos fazem parte de seu repertório e tem grande relevância no desenvolvimento de seu trabalho. Pretende-se então identificar de que forma eles influenciam sua obra.

O trabalho de Penna está inserido no campo das artes, pois não somente os aspectos funcionais e materiais são levados em consideração, mas também a presença da emoção e da contemplação. A arquitetura tem por objetivo somar os fatores técnicos e calculáveis aos desejos e ao campo das sensações.

Quando questionado pelo jornalista Afonso Borges sobre a importância da leitura em sua arquitetura, Penna diz que no início de seu trabalho costumava ler ícones, como Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Le Corbusier, Louis Kahn e Gian Carlo Argan, e, paulatinamente, percebeu que se interessava também por filosofia. Assim, os filósofos Merleau Ponty, Martin Heidegger e Gaston Bachelard o inspiraram e embasaram parte de seu pensamento. Penna acha interessante sair de um livro de arquitetura, com conceitos e processos, e cair na questão abstrata e intuitiva, que é a poesia. Com isso, o arquiteto tenta escrever sobre seus projetos e não apenas desenhá-los, integrando a filosofia e a poesia no seu processo criativo.

Gaston Bachelard (1993, p.62) diz que “o espaço habitado transcende o espaço geométrico”, ou seja, o espaço arquitetônico vai além da questão material e física, e das dimensões mensuráveis, pois a arquitetura cria espaços impregnados de sensações e simbolismos, sendo também um fenômeno de emoção. Com isso a arquitetura é mais que uma simples construção, pois adiciona valores poéticos, simbólicos aos técnicos.

Ao refletir sobre a relação da arquitetura e das artes, Hegel (2008, p.45) aponta que a arquitetura se torna a menor das artes, pois está mais próxima da matéria enquanto que na poesia a materialidade desaparece quase que por completo. A elevação artística da arquitetura seria questionada também por sua função utilitária. No entanto “... a necessidade não é a única finalidade da bela arquitetura, como arte, porém, ela possui a determinação do aprazimento” (GEFÄLLIGKEIT *apud* HEGEL, 2008, p.54). Ou seja, ainda que a arquitetura tenha uma causa utilitária, devendo atender a alguma necessidade, ela tem a capacidade de gerar prazeres e emoções.

Lucio Costa, arquiteto brasileiro, afirmou que uma construção que satisfaz apenas as exigências técnicas, ainda não é arquitetura e, quando se tratar apenas das questões decorativas, tudo não passará de cenografia. No entanto, quando se passa a cuidar dos detalhes, refletir sobre o simples espaçamentos entre pilares, relações de proporção entre altura e largura, subordinação de volumes, dentre outras escolhas projetuais, “transmitindo assim ao conjunto ritmo, expressão, unidade e clareza – o que confere à obra o seu caráter de permanência, isto sim é arquitetura” (LEMOS, 1980, p.39). O arquiteto e professor Paulo Barnabé acrescenta: “Assim como nem todo poema construído sob as leis da métrica contém poesia, nem toda edificação construída com as leis da física a contém” (BARNABÉ, 2008, p.4). Assim a arquitetura transcende o aspecto funcional, pois envolve um forte caráter conceitual e estético.

E como toda arte, a arquitetura é capaz também de criar afetos e perceptos. Deleuze (1997) afirma que enquanto a ciência é capaz de criar funções, e a filosofia cria conceitos, as artes criam agregados sensíveis. Quando se atribui alguma função à arquitetura, ela se aproxima da ciência, porém, não é possível medir a qualidade dos espaços nem mensurar as impressões que o espaço causa. Então arquitetura é ao mesmo tempo arte e técnica, provocando e gerando sensações e emoções. Tolstoi (2002, p.77) aponta que assim como a escrita tem a capacidade de transportar informações ao longo do tempo, a arte é capaz de carregar e provocar sensações em diferentes tempos.

Simões (2007, p.63) afirma que: “Não existe um espaço absoluto e objetivo, existem formas diferentes de perceber e compreender o espaço”. Pode-se dizer então que o espaço arquitetônico é provocativo, passível de interpretações. Embora a arquitetura sempre atenda à alguma função, suas configurações espaciais, decorrentes do jogo de luz e sombra, sensibilizam o usuário e provocam diferentes sensações. E se ela é capaz de provocar e gerar tais emoções, contém também aspectos inerentes à verdadeira arte.

Bachelard (1993) aponta que o desenho de uma casa antiga, como representação, é um desenho objetivo, que funciona como uma biografia. No entanto, quando o devaneio volta a habitar este desenho, o sonhador volta a existir. Assim, a arquitetura nasce a partir de desenhos que despertam a imaginação. E para Penna, “Arquitetura é poesia”, e defende que é também uma fábrica de sonhos, feita de palavras: “A poesia é a união de palavras, imagens, pesos, sons. Arquitetura também faz a mesma coisa. É um arranjo proporcional. Qualquer pessoa que faz um gesto de carinho sabe fazer arquitetura” (PENNA, 2011). O arquiteto afasta a sua criação da matéria, aproximando-a da poesia, pois para ele a arquitetura é imaterial já que é a palavra que conduz a matéria. Penna acredita que a arquitetura pode ser realizada com qualquer material, pois formas e espaços permanecem de um modo duradouro, pois tem uma forma perene. A boa arquitetura resiste ao tempo e as modificações sofridas em sua materialidade. O conceito não tem forma e pode ser materializado de varias formas e diferentes materiais. O conceito é mais amplo do que qualquer materialidade. E de fato, os conceitos se revelam por palavras, mas devem ser desdobrados e materializados.

Da mesma forma, Bachelard estabelece relações entre a poesia e o espaço. Por exemplo, ao dizer que uma palavra tem a capacidade de trazer sensações. O filósofo afirma que o canto pode trazer segurança e imobilidade.

A arquitetura opera com conceitos que semeiam os significados latentes dos espaços criados. Os elementos construtivos não são concebidos meramente como algo secundário para atender à questões materiais, são também organizados para promover o sonho, para incitar o imaginário e dar conforto ao usuário.

Segundo Celina Lemos (2000, p.07), “A inspiração, o devaneio e o sonho advêm de uma conjunção de coisas, tempos, experiências e imprevistos que surgem das suas andanças pela literatura e pelo cosmo da cidade, do seu cotidiano e da paisagem e força dos lugares”. Assim, são experiências vivenciadas e referências conhecidas que produzem uma base de conhecimento

que pode de dar ao arquiteto a capacidade de criar, abstrair e se aprofundar em suas fantasias. Ao dizer “memória e imaginação não se deixam dissociar”, Bachelard (1993, p.25) reforça esta relação, acreditando que se regressa às lembranças durante toda a vida, em devaneios. E este repertório ajuda a formar a poética do arquiteto. E entender tal poética, termo “empregado por vários autores para caracterizar o conjunto de obra de um artista” (TASSINARI, 2001, p.105), é uma das intenções deste estudo.

Considera-se neste trabalho o termo “poética” como o meio pelo qual o artista se expressa. No caso do arquiteto, a poética é a sua linguagem arquitetônica, ou seja, o seu modo peculiar de organizar formas no espaço. Humberto Eco (2003) entende poética como o modo operacional que o artista adota para realização do projeto de sua obra. E um estudo sobre poéticas é fundamentado também nas declarações do artista e pela análise das estruturas das obras.

O arquiteto e filósofo Carlos Brandão (2001, p.1) afirmou que “não há percepção que não ative uma rede de conceitos que procura dar sentido àquilo que é percebido [...]”. E a partir disso o autor demonstra que os conceitos surgem da reflexão da nossa experiência e do que foi feito e tais pensamentos são usados para gerar outras ideias. Sendo assim, o conceito é colheita e semente, ou seja, é resultado, mas também reflexão para um novo fazer. E os conceitos empregados pelo arquiteto servem para explicar e justificar as suas ideias sobre os aspectos do projeto arquitetônico que foram concebidos. As palavras incorporam os conceitos que definem as qualidades dos espaços projetados.

Para Ortony, metáforas são comparações implícitas que contrastam com algo similar que é explícito (ORTONY, 1993, p.344). Assim como Penna, Bachelard estabelece uma relação entre palavras e espaços, e fala da arquitetura metaforicamente:

E um fato poético que um sonhador possa escrever que uma curva é quente. Podemos acreditar que Bergson ultrapassa o sentido ao atribuir graça a curva e, sem dúvida, rigidez a linha reta? Que fazemos de mais ao afirmar que o ângulo é frio e uma curva é quente. Que a curva nos acolhe e que a ângulo muito agudo nos expulsa? Que o ângulo é masculino e a curva é feminina. Uma pitada de valor muda tudo. A graça de uma curva é um convite para habitar (BACHELARD, 1993, p.154).

Os conceitos expressam a experiência do mundo. Eles sintetizam a essência desta vivência. Os conceitos adotados pelo arquiteto são derivados de reflexões sobre os espaços e

sobre e pelo seu uso pelas pessoas no cotidiano. Cada gesto expressa esta visão do mundo e os fins definidos pelo arquiteto.

E sobre o uso da poesia em seu trabalho, Penna faz uma relação muito estreita entre as palavras e a espacialidade. Quando ele afirma, por exemplo, que a palavra “leveza” se remete a toneladas de concreto se levantando e a palavra “acolhimento” se relaciona à curva que acolhe as pessoas. Diz ainda que acabamentos são adjetivos, mas que o fundamental são os substantivos: piso, parede, teto e janelas.

O emprego de metáforas serve para expressar tais conceitos pretendidos pela obra, pois as metáforas facilitam o entendimento de uma situação não familiar em uma situação conhecida. (ORTONY, 1993). Penna emprega metáforas para estabelecer íntimas relações entre as pessoas e os espaços que as abrigam. O arquiteto utiliza metáforas que personificam os edifícios: eles “abraçam”, “convidam”, “se movem”, ou seja, como o corpo humano, os elementos arquitetônicos incorporam gestos humanos de afeto e proteção. Como disse Bachelard (1993): “a casa é imaginada como um ser”. Assim os edifícios adquirem características e atitudes de um ser humano.

Penna afirma: “A arquitetura faz gestos. Gestos construídos” (PENNA *apud* LEMOS, 2000, p.20). A linguagem se apresenta de forma relevante no trabalho do arquiteto, sendo possível perceber que a poesia e as metáforas arquitetônicas estão sempre presente em seu discurso durante o ato de projetar, sendo capazes de ordenar os pensamentos. A importância desses meios de projetar pode ser compreendida nesta declaração:

Então eu uso muito o mecanismo de falar pra mim o que o prédio tem que ser. Às vezes eu falo muito isso. Eu falo e eu olho. Outra coisa também, o curso do corpo é fundamental. Quer dizer, eu chego no lugar onde o prédio vai nascer, eu imagino o corpo que o prédio teria se dando ali. Então o gesto que eu faço, para onde eu viro o olhar. Para onde eu viro? Então o gesto corporal, ele também é o mesmo do prédio. Se eu tenho um sol forte na direção, eu naturalmente ponho a mão naquela direção para o sol não bater, ou ponho mais alta. O gesto vai virar uma parede... Se eu quero chamar, eu abro porta. Se eu quero não ver, eu ponho parede. Não é? Se eu quero valorizar uma árvore eu direciono o olhar, uma vista da serra. Então o edifício ganha forma de uma maneira cósmica, ele contempla também. Se eu contemplo, o edifício contempla. Se eu vejo, o edifício vê. Se eu vejo através dos olhos, o edifício vê através das janelas. Se eu permito através da posição do corpo, de abertura, eu abro portas. Então as coisas são muito

similares. Uma pessoa fazendo um gesto do cotovelo na sua direção é um gesto agressivo. Se eu fizer isso no prédio, o prédio vai te agredir também. (PENNA *apud* CAETANO, ANEXO B, 2013)

Neste trecho Penna demonstrou que sua primeira referência é o corpo humano e seus gestos, já que a arquitetura é feita para o homem. Mas outro ponto importante para o arquiteto é a dimensão poética. Penna, ao dizer que “A palavra manda na matéria”, demonstra seu apreço pela poesia.

Acho que quando concebemos um edifício, temos que transcender o óbvio. Isto quer dizer que, ao ouvir a encomenda do cliente, não se pode simplesmente desenhá-la, pois estaríamos pauperizando o processo criativo, excluindo a visão do arquiteto, o seu jeito de ver o mundo. Quando você, ao contrario, tal como na psicanálise, ouve os desejos, o processo interpretativo é rico e surpreendente. Lembre que a demanda vem por palavras, e por isso que eu acredito estarmos nesse momento transitando numa dimensão poética da palavra, traduzida numa dimensão poética da arquitetura. Tenho que interpretar esta palavra dentro do seu contexto poético, mais amplo, seu contexto de signos, de sintomas, também como na psicanálise. Determinadas palavras recorrentes, determinadas ênfases em determinadas regiões revelam caracteres pessoais e de comunidades, o jeito de ser da pessoa ou do grupo. (PENNA, 2008, p.29)

A poética na arquitetura pode ser analisada de várias formas: pela presença ou não de elementos como a luz, a cor, a textura e etc., e pelo modo individual como cada arquiteto ordena formas e espaços. A arquitetura é feita também por esses elementos não materializados. Gustavo Penna manipula a luz como matéria construtiva, e não apenas cria espaços cheios de luz. A luz pode acentuar a matéria e seus contrastes luminosos individualizam os volumes. E tais artifícios são buscados na arquitetura com a intenção de provocar sensações nos usuários. Então alguns elementos, físicos ou não, qualificam os espaços e atuam psicologicamente.

Assim como Barnabé (2002, p.6) afirma que “a iluminação amplia a percepção do espectador e a consciência das dimensões físicas, emocionais, psicológicas e espirituais do espaço”, Mahnke (*apud* SIMÕES, 2007, p.15) coloca que “a percepção da cor no ambiente acarreta sempre efeitos visuais, associativos, sinestésicos, simbólicos, emocionais, e psicológicos”. Pode-se inferir que a poética do espaço reside no modo de promover experiências

que transcendam o cotidiano, atuando sobre os nossos sentidos, provocando sensações e emoções.

Segundo Simões (2007, p.20), é no vazio definido pela arquitetura que o Homem existe. Os espaços arquitetônicos abrigam o homem, mas também atuam diretamente sobre os seus sentidos. Os espaços que se contraem e se dilatam dentro de um edifício são percebidos quando nos deslocamos por ele. Assim, a noção de tempo depende de nossa posição e deslocamento no espaço, e também do percurso do sol ao longo do dia, que de modo poético transforma os ambientes promovendo diferentes percepções.

Tais escolhas projetuais são, em grande parte, deliberadas, feitas cuidadosamente com o intuito de gerar percepções, além de se tornarem espaços funcionais. É assim que a arquitetura deixa de ser apenas utilitária, e se aproxima de verdadeira atividade artística e criativa. Simões (2007, p.15) expõe que “ao compor visualmente, o Homem articula e estrutura o pensar como conhecimento adquirido, o sentir como capacidade criativa e o agir como concretização de ambos”. Portanto, a arquitetura materializa conceitos, com espaços que provocam sensações de bem-estar.

Apesar de utilizar preferencialmente materiais próprios da sua região, tanto pela facilidade quanto por uma questão de identidade, Penna acredita também que os valores da arquitetura vão além da materialidade, pois obras de arte, quando providas de conceitos consistentes, podem ser feitas com qualquer material. Como os espaços são destinados ao mesmo ser, o homem, ele acrescenta que a arquitetura trabalha o imaterial do encontro entre as pessoas (PENNA *apud* CAETANO, 2012, anexo A). E a partir desses conceitos, o arquiteto atribui aos espaços que projeta sensações que extrapolam as questões métricas, podendo-se assim criar ambientes que atendem não somente a alguma função, mas também emocionam e suscitam sentimentos.

É possível dotar a arquitetura de adjetivos, pois os espaços tem a capacidade de incitar comportamentos. Por meio do uso de cores, texturas, pelo controle da luminosidade, da climatização, da altura do pé direito, implantação e outras decisões projetuais, pode-se estimular positivamente o desenvolvimento de certas atividades.

Jacques Aumont (1995, p.212-213) separa a percepção dos espaços em: percepção visual e percepção háptica, sendo esta última ligada ao tato e aos movimentos do corpo. Com isso, ele afirma que os espaços não são percebidos somente em duas dimensões, como representados pelas pinturas ou fotografias. Aprecia-se o espaço corporalmente. Assim, é de grande importância as

sensações causadas pelo tamanho, contornos, texturas, pesos e outros atributos através da nossa sensibilidade.

É importante destacar que a palavra “percepção” tem outros significados fundamentais para entender como o arquiteto e o artista utilizam o pensamento visual. Segundo Stephen Kosslyn (1994) durante a percepção visual, o ser humano é capaz de identificar a forma, a cor e a textura de objetos em diferentes contextos. Tanto as propriedades espaciais como as formais são percebidas a partir de associações mentais entre aquilo que vemos com aquilo que percebemos. Assim, o estímulo visual é interpretado pelos nossos sentidos de modo a provocar diferentes associações entre ideias, seja por similaridade, seja por continuidade, fazendo com que a percepção espacial seja uma mistura entre aquilo que percebemos com o que já sabemos sobre os espaços já vivenciados.

Ainda sobre a arquitetura, Pallasmaa (2011, p.29) também aponta que ela se tornou uma “imagem impressa fixada pelo visor apressada da câmera fotográfica”. E o olhar intenso e o encontro corporal são substituídos pela imagem bidimensional. Em conversa com o arquiteto, ele reitera a ideia de que a arquitetura é a “somatória das percepções de todas as pessoas”, pois a obra não foi feita para o arquiteto e sim para as pessoas interpretarem. A função da arquitetura não é puramente utilitária, mas também simbólica. E sendo assim, uma fotografia não representa a arquitetura, pois ela é uma imagem e uma arte autônoma. E cada opinião e descrição dada à arquitetura também não a representa, pois ela é feita de várias opiniões distintas. Como reforça Ferreira Gullar, uma formulação verbal não substituirá nem se equivalerá a uma expressão que a imagem visual proporciona.

Isso não significa, porém, que a expressão vocabular seja um exercício descabido e inútil. Pelo contrário, por ser também uma linguagem autônoma, a palavra cria significações -leituras- que se somam à expressão visual das imagens. Nesse sentido, o texto crítico, analítico ou poético sobre uma obra de arte pode de certo modo incorporar-se a ela, não como tradução da obra, mas como interpretação que a enriquece. (GULLAR, 2013)

Penna também se posicionou a favor das interpretações, mas acredita que a arquitetura tem autonomia: “É igual falar de arquitetura. Arquitetura é uma coisa. Falar de arquitetura é uma outra coisa”. Então a imagem não representa a realidade, mas é também parte dela: “Você anda

pelo prédio, em horas diferentes e em luzes diferentes. A percepção arquitetônica que você vai ter ao final do percurso da visita é a soma das percepções que você teve do conjunto” (PENNA, 2013, Anexo B). Assim, as obras analisadas mais adiante, constata-se acima de tudo uma experiência pessoal, não sendo literal, posto que cada um é capaz de ter uma experiência própria. No entanto, para que a obra de arte se mantenha, ela precisa ser consistente, e não apenas algo belo:

A predileção pelos olhos nunca foi tão evidente na arte da arquitetura como nos últimos 30 anos, nos quais tem predominado um tipo de obra que busca imagens visuais surpreendentes e memoráveis. Em vez de uma experiência plástica e espacial embasada na existência humana, a arquitetura tem adotado a estratégia psicológica da publicidade e da persuasão instantânea; as edificações se tornaram produtos visuais desconectados da profundidade existencial e da sinceridade. (PALLASMA, 2011, p.29)

E Penna busca constantemente a essências das coisas. A experiência humana excede a visão, pois o espaço é apreciado por todos os nossos sentidos e, sobretudo, pela nossa capacidade de imaginação. Gotthard Booth (*apud* PALLASMAA, p.32) afirma que: “Não dá ao homem mais satisfação do que a participação em processos que ultrapassem o período de uma vida individual”. E para Penna, a arquitetura bonita e sem profundidade não perdura. O que não tem significado, não tem sentimento, não permanece. E uma arquitetura nivelada e midiática é vazia, e contam ainda com ferramentas como o *photoshop*, para que sejam mais agradáveis. Não só a arquitetura, mas também as pessoas tentam ser mais palatáveis.

Consequentemente, aquilo que é inicialmente percebido é interpretado e mistura-se àquilo que é imaginado. O mundo externo, que é percebido, não dita o conteúdo daquilo que é imaginado, pois aquilo que é percebido funda-se no conhecimento e experiências armazenadas na memória. Portanto, aquilo que se percebe na imaginação, excede aquilo que se vê.

Para Penna, uma arquitetura de qualidade é aquela que tem densidade, ao contrário da “superficialidade planejada”, citada por Frederic Jameson (*apud* Pallasmaa, 2011, p.29) que reforça a ideia de: “fixação nas aparências, nas superfícies e nos impactos instantâneos que não tem poder de retenção ao longo do tempo”. E acrescenta:

Eu acho que nós na arquitetura temos que adensar nosso produto, porque se você for pensar o edifício não passa de uma quantidade de tijolo, de cimento, uns ferrinhos. Se você não o impregnar com alguma coisa maior, nos vamos ter uma espécie de período que deve ser demolido imediatamente, como um aparelho eletrônico que já mudou. (PENNA *apud* CAETANO, Anexo B, 2013)

Outro ponto importante colocado por Hegel (2008) a ser comentado aqui, é a relação estabelecida entre a arquitetura e a escultura. A escultura, sem pretensão utilitária, era figurativa e esculpia formas orgânicas. E na arquitetura, somente os ornamentos eram orgânicos. Recentemente Florio (2010) analisou edifícios orgânicos da arquitetura contemporânea, pontuando a ideia de que tais manifestações artísticas possuem pontos de convergência, pois a arquitetura tem se tornado mais escultórica, almejando ser obra de arte. O limite entre organicidade e ortogonalidade que separava tais atividades artísticas já não é visto atualmente.

Rosalind Krauss (1979), ao criar o conceito de campo ampliado, afirma que no pós-guerra o conceito de escultura e pintura se tornou maleável, sendo esticado, moldado e torcido. E o termo escultura se viu ameaçado ao abranger um campo tão heterogêneo. No entanto, ela tem sua lógica interna.

A autora escreve sobre as transformações radicais ocorridas durante a década de 1960 e 1970, a escultura era aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio, que não era prédio. Ou então estava em frente a uma paisagem, mas que não era paisagem. Assim, a escultura se assume como um conjunto de negações. E o oposto de não-paisagem seria a arquitetura. E o posto de não-arquitetura seria a paisagem. Com isso, a escultura parecia estar suspensa, e começa a focar nos limites de sua exclusão. O campo expandido proposto por Krauss se dá pelo conjunto de binários transformado em quaternários gerado pelo conjunto de oposições. A *land art* não se encaixa em nenhum tipo das classificações, por isso está no campo expandido. A autora aponta também sobre a perda absoluta do lugar, em que a escultura moderna não tem seu lugar definido, e sobre este tema Penna afirma:

Porque eu acho o seguinte: a obra de arte, ela se difere da arquitetura porque é obra de arte em qualquer lugar. Às vezes em alguns lugares melhores do que em outros, mas que ela é uma obra de arte autônoma, ela tem o seu valor, que carrega com ela, independente do lugar onde está. A *land art*, que é a arte do território, ela começa a se aproximar um pouco mais da arquitetura. Mas a pintura, a escultura, no sentido clássico, são

completamente independentes do ambiente em que se encontram. Já arquitetura tem o homem. E o homem entra dentro da arte (PENNA *apud* CAETANO, Anexo A, 2012)

Quando Chiarelli fala do trabalho de Amilcar ele ressalta a esta questão apontada por Penna. As esculturas de Amilcar não eram feitas para lugares específicos, como acontece com a arquitetura:

Amilcar Jamais pensou sua produção como constituída de elementos modulares justapostos em intervalos constantes e/ou em progressão. Como foi mencionado, na obra de Amilcar de Castro cada peça é una, sendo fundamental todas. E também, nunca foi crucial para ele, no âmbito da constituição de suas peças, o lugar onde elas seriam colocadas (CHIARELLI, 2003, p.17)

Para Donis Dondis (1991, p.189) “a escultura consiste no fato de ser construída com materiais sólidos e existir em três dimensões” e partilha com a arquitetura essa característica. No entanto, na arquitetura a dimensão possui um caráter funcional, que é o de abrigar. Florio acrescenta: “Como arte utilitária, a arquitetura não pode ter a mesma expressão puramente artística da escultura” (2010, p.01). Mas, quando inseridas no contexto da cidade, contribuem para a construção da imagem urbana.

Apesar disso, tal distinção colocada entre a arquitetura e a escultura já não prevalece nas criações atuais, e pode-se considerar que a escultura tem se aproximado da arquitetura e vice-versa à medida que a organicidade está presente na arquitetura e as formas puras fazem parte também da escultura. E ao falar dessa relação entre arquitetura e escultura, Florio afirma que “esse panorama se alterou de modo significativo no século XX, onde a escultura e a arquitetura passaram a assumir outras funções para qualificar o espaço público da cidade” (2010, p.1). Ambas começaram a ser vistas com potencial agregador de valor ao espaço urbano.

Por todo o exposto, conclui-se, em contrapartida, que Amilcar de Castro, se afastou da escultura orgânica, utilizando formas puras e geométricas, próprias da arquitetura. O filósofo e crítico de arte Alberto Tassinari (2001), ao falar da pintura e da escultura contemporânea diz que elas não possuem conceitos claros. Reforça assim a ideia de que as manifestações artísticas não estão enquadradas numa definição fixa, como foi pensado nos tempos de Hegel. Para Tassinari a indefinição de gêneros é própria da contemporaneidade.

E esta flexibilidade trás também a possibilidade de se estabelecer relações. Tanto a arquitetura como a escultura mantêm íntima relação com o espaço. Ambas lidam com formas tridimensionais no espaço, enquanto a pintura se mantém na bidimensionalidade. Sendo assim, arquitetura e escultura se aproximam. E no trabalho de Penna nota-se que os espaços são delimitados por formas que provocam sensações, gerando alternância entre volumes, cheios e vazios, luz e sombra, diferentes cores e texturas.

Além disso, outro ponto que aproxima a arquitetura da escultura é o fato de que ambas não podem ser apreciadas por um único ponto de vista, necessitando que o observador circule por elas para se compreender o todo. Isso faz com que o indivíduo percorra seu entorno, como numa *promenade architecturale* em que as experiências do percurso são mais interessantes que a visual estática, estabelecendo uma relação entre espaço, movimento e tempo.

Florio (2006) coloca que arquitetura é aquela que delimita espaços, atuando como abrigo e lugar de permanência, enquanto que a escultura é rodeada de espaço e tem a capacidade de valorizar o espaço urbano.

Penna enfatiza a importância do lugar ao dizer: “A arquitetura é o amor entre o edifício e o seu lugar”, e busca qualificar os espaços para permanência e assim torná-los um lugar. Para fortalecer a relação entre a paisagem natural e criada pelo homem é preciso gerar simbolismos nos espaços e permitir que as pessoas estabeleçam vínculos com eles. E os espaços projetados pelo arquiteto Gustavo Penna são espaços qualificados para permanência. Além de atender às questões funcionais, técnicas e teóricas, os espaços são concebidos com a preocupação de causar emoção e surpresa. O “espanto” sempre definido como uma qualidade por Oscar Niemeyer, também é interesse central na obra de Penna: a invenção.

As artes se completam dentro da cidade, ainda que com escalas diferentes, arquitetura e escultura contribuem para tronar a cidade mais agradável. Da mesma forma, Art Brenner (1971) aponta que a escala monumental da escultura moderna é uma tendência recente e até mesmo uma grande escultura está relacionada à escala humana. Sendo assim, incluí-la no programa do edifício é um passo para humanização da cena urbana, pois a escultura adiciona qualidade e significados ao espaço.

Segundo o autor, existem três maneiras de arquitetura e escultura se relacionarem. Muitas esculturas são objetos que devem ser apreciados isoladamente, são então esculturas livres na paisagem com pouca relação plástica com o ambiente. Uma segunda categoria são as esculturas

como arquiteturas, em que o volume pode ser visto tanto dentro como fora. E a terceira seria a escultura na arquitetura, em que ela não é um objeto nem um edifício, mas é uma parte do desenho arquitetônico e ambas estão integradas conceitualmente. E uma vez que são apropriadas para um determinado local, raramente a escultura irá realizar sua função em outro lugar.

Brenner (1971) acredita que, como parte de uma atividade multidisciplinar, a arquitetura deveria incorporar a escultura como membro essencial de seu trabalho. Além disso, o esforço cooperativo da arquitetura e da escultura em um objetivo congruente produz uma sinergia criativa. E esta colaboração enriquece não só os participantes, mas seu trabalho e também a comunidade.

Por se tratarem de modelos tridimensionais, ainda podemos relacionar a forma de se pensar a escultura e a arquitetura a partir de desenhos e modelos físicos (maquetes). O arquiteto Gehry afirma que não há um limite claro entre arte e arquitetura, e que a semelhança está tanto nos procedimentos compositivos adotados pelos escultores como nos resultados formais (*apud* FLORIO, 2006, p.7).

Naves (2011, p.248) relaciona Amilcar de Castro, Lygia Clark e Hélio Oiticica e afirma que esses dois últimos procuraram um desdobramento formal que excedesse o contraste figura e fundo e assim seus trabalhos ganharam mais liberdade no espaço. E houve a tentativa de se fazer com que a experiência do observador fosse além da contemplação e gerasse intimidade do mundo ou do corpo com a exterioridade e o estranhamento. Por outro lado, a obra de Amilcar estabelece uma relação de altruísmo com o mundo e ao romper a inteireza da chapa, reduzem a impenetrabilidade. O autor também acredita que Lygia Clark, Helio Oiticica, Amilcar de Castro e Franz Weissmann tem uma dívida com a guitarra de Picasso de 1912, que abriu caminhos para a escultura, pois possibilitou que esta fosse constituída pela justaposição de planos, em uma articulação mais livre com o espaço, ao contrario de uma inteireza dada, e acrescenta:

Nos trabalhos de corte e deslocamento, em que muitas vezes até ele lida com chapas muito espessas, Amilcar introduz uma questão alheia à tradição construtiva: a preexistência de um volume. Até Rodin, a escultura moderna trabalha com o que se chama de monólito, ou seja, um volume íntegro e impenetrável, compacto que se colocava no espaço como algo oposto a ele, e do qual precisaria se diferenciar... (NAVES, 2010, p.30).

Dessa maneira a escultura passou a apresentar formas mais livres. Pode-se estabelecer também uma relação entre as artes plásticas e a arquitetura a partir do trabalho de Clark e Oiticica, que fizeram parte do grupo neoconcreto juntamente com Amilcar de Castro. Tais artistas desenvolveram trabalhos que relacionavam a espacialidade ocupada pelo indivíduo e seus dispositivos sensoriais. O neoconcretismo defendia a liberdade de experimentação, da subjetividade, da incorporação do observador e eliminação da presença técnico-científico existente no concretismo. Segundo Brito: “tratava-se também de defender uma arte não figurativa, de linguagem geométrica, contra tendências irracionalistas de qualquer espécie” (1999, p.8).

Lygia Clark criou modelos como: Construa você mesmo seu espaço de viver, como estudo de sua casa de campo, mas afirma que antes que a coisa tomasse corpo se viu obrigada a desistir por não ter condições de comprar o terreno. E assim, disse Clark, que deixou de “brincar com a ideia” e voltou a seu trabalho. Além disso, outros trabalhos se relacionavam às formas de pensar o ambiente construído, como se vê nas maquetes a seguir:



Figura 1.1: Construa você mesmo de Lygia Clark

Fonte: <http://casa.abril.com.br/materia/atualidade-de-lygia-clark-uma-retrospectiva#4>, acessado em maio 2013

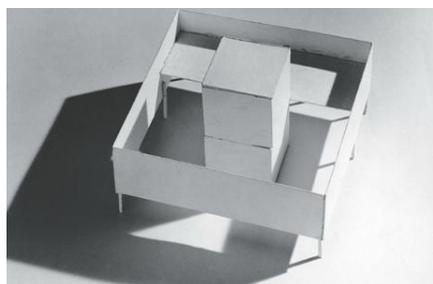


Figura 1.2: Casa do Poeta, 1964 de Lygia Clark

Fonte:

<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/artsales/8921631/Art-BaselWhen-Brazil-moved-to-Miami.html>, acessado em maio 2013

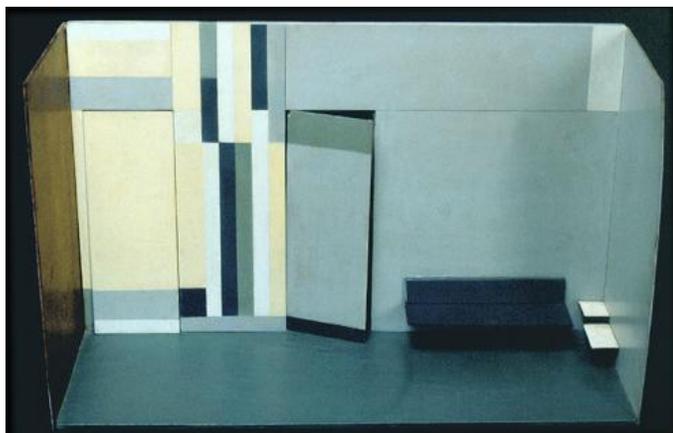


Figura 1.3: Maquete para interior, 1955 de Lygia Clark

Fonte: <http://www.lygiac Clark.org.br/biografiaPT.asp>, acessado em maio 2013

Na série bichos, de Lygia Clark (fig.1.4) podem ser observados planos que se desdobram, semelhante à escultura de Amilcar. A obra do escultor nasce de um esforço construtivo, ao cortar e dobrar um material resistente como o aço, mas também da emoção, pois segundo o escultor, a arte sem emoção é precária. No entanto, o trabalho de Lygia permitia a participação do usuário.



Figura 1.4: Escultura de Lygia Clark

Fonte: CHIARELLI, 2003

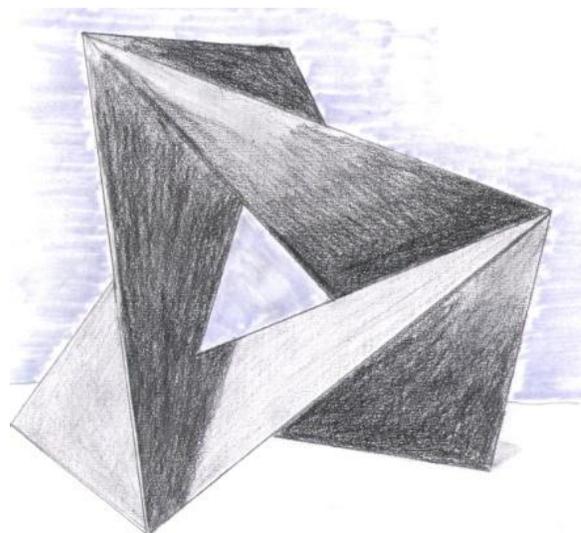


Figura 1.5: Desenho da Escultura de Amilcar de Castro 180x180x0,6cm ano 2000

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

No projeto denominado Éden, de Oiticica, a imaginação do usuário é fundamental, pois não há percurso a ser seguido e os projetos propõem experiências artísticas que envolvem as sensações corporais. Nele foram criadas séries, e na “Penetrável”, o artista demonstra a vontade de que as pessoas criem seus próprios ambientes, dando-lhes a oportunidade de entrar em cabines, mover placas e etc. Foi uma ideia avinda de suas experiências na casa onde cresceu, com suas lembranças de ambientes agradáveis. Tais obras incluem e estimulam os sentidos do indivíduo e sua relação com o espaço através dos materiais utilizados.



Figura 1.6: Éden, 1969 de Helio Oiticica.

Fonte

http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/1652_tropicalia/page3.shtml , acessado em maio 2013.



Figura 1.7: Penetrável Filtro, 1971 de Helio Oiticica.

Fonte:

<http://afasiaarq.blogspot.com/2012/06/helio-oiticica.html>, acessado em maio 2013



Figura 1.8: Escultura Inhotim de Helio Oiticica.

Fonte:

<http://acordacasa.com.br/2012/07/25/inspiracao-inhotim/>, acessado em maio 2013

Ainda na mesma série, o artista usa de maquetes e desenhos como meio de criação. O projeto abaixo “Cães de Caça”, não foi construído, mas que apresentava qualidades sensoriais muito ricas. Segundo Carneiro (2004, p.189) “música e arquitetura se fundiam no projeto”. Nota-se em tais projetos a proximidade com o espaço construído e sua relação com o usuário. Aqui se observa também o estudo de maquetes e desenhos, elementos representativos da arquitetura.



Figura 1.9: Projeto Cães de Caça, 1961
de Helio Oiticica
Fonte: <http://ecrantotal-e9.blogspot.com.br/2007/07/hlio-oitica.html>, acessado em maio 2013.

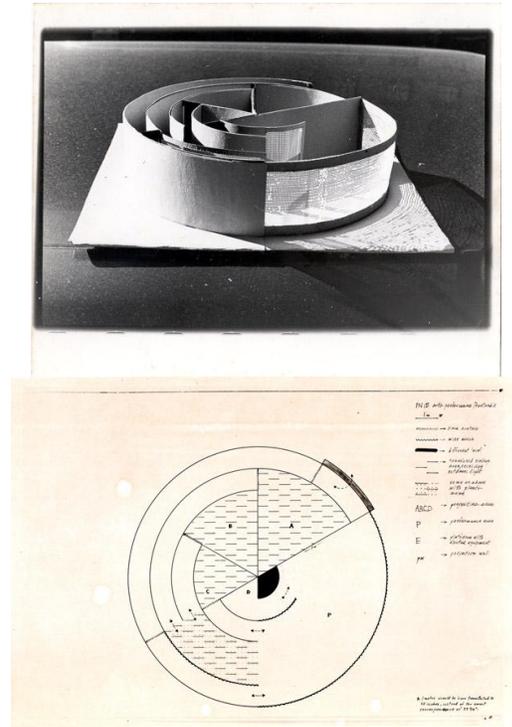
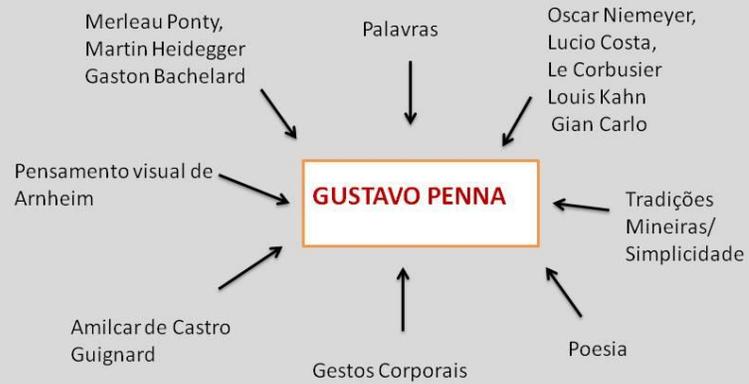


Figura 1.10: PN15,1971 de Helio Oiticica
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>, acessado em maio 2013

Tentou-se aqui estabelecer relações entre a arquitetura e a escultura, mas como foi dito, na contemporaneidade os limites entre as artes não estão rigidamente estabelecidos e as manifestações artísticas podem transitar uma entre as outras. Assim, apesar de suas diferenças funcionais e técnicas, arquitetura e escultura possuem pontos em comum e proximidades que permitem algumas analogias. E nota-se no trabalho de Penna, algumas aproximações com o trabalho de Amilcar de Castro, não na escolha dos materiais, mas como diz o próprio arquiteto, mas a partir da concisão e da simplicidade das formas.

Conclui-se então que arquitetura se insere nas artes, como espaço não apenas funcional, mas contemplativo e emotivo. E sua relação com a escultura se torna mais estreita à medida que são identificados partidos formais e espaciais semelhantes entre elas. E guiado pela palavra e pela filosofia, Gustavo Penna vai deixando claro quais influências contribuem em seu processo criativo. É seu embasamento filosófico e artístico, que o tira da pura construção, e o traz para o campo da arquitetura, das sensações, dos *afectos* e *perceptos*.

Arte, Filosofia, Escultura, Arquitetura e Poesia



A arquitetura está no campo das sensações. Não é apreendida apenas pelo olhar, pois vai além das aparências. Gustavo Penna busca suas essências.

Figura 1.11: Diagrama Explicativo

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

2 Mineiridade, Mineirice e Mineirismo

As montanhas que eu vejo daqui levam minha alma ao infinito.

Sólido mar de ondas verdes.
Brinca com o sol, guia o vento,
acolhe a chuva e todos os sons.
Bichos, pios, cheiros e árvores
e o profundo.

Força que vem de dentro, do dentro de dentro do mundo
esconde tesouros
ouro, pedras e água boa
memória, cidade e o sentimento da gente.

O desenho do horizonte
Traça curvas que mostram e que escondem
as altos e os vales
A vida e a morte
as casas, as dores
E o céu que encontra com a terra.

É o nosso caminho, nossa vida, nosso amor
riscado no meio da serra.
(Penna, texto disponibilizado por GPA&A)

“Todos os mineiros já caíram nesse pequeno abismo de sondar o que ora é mineiridade, ora é mineirice, ora é mineirismo.” (RESENDE apud SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, s/p)

Nota-se que dentro da variedade étnica formada pelo povo brasileiro, cada região possui suas características peculiares, que constantemente se tornam estudos de antropólogos e pesquisadores. Sem o pretexto de rotular ou segregar os mineiros, este texto tem como objetivo identificar alguns dos traços presentes na cultura mineira a fim de tentar compreender de que forma eles colaboraram na formação das identidades do arquiteto Gustavo Penna e do escultor Amilcar de Castro. Sendo esses artistas mineiros, pretende-se aqui reunir informações relativas a

assuntos da região das Minas Gerais, e, assim, identificar como essa *cultura* contribuiu para o desenvolvimento do trabalho dos mesmos.

Foram encontradas duas formas mais recorrente de nomenclatura para definição desses costumes mineiros, sendo elas: “mineirice” e “mineiridade”. José Flávio Abelha (2000, p.13) adota em seu livro o termo “mineirice” ao descrever características peculiares do povo mineiro, pois afirma que os termos “mineirismo” ou “mineiridade” estão relacionados ao apego exagerado às Minas Gerais.

Pedro Nava (*apud* CESARINO, 2008, p.24) prefere a expressão “mineirice” ao falar desse sujeito que vive entre as montanhas, em meio a malícia e a ingenuidade, a solércia e a desconfiança. Araujo (*apud* CESARINO, 2008, p.25) relaciona a “mineiridade” a uma consciência da terra, “sendo uma vivência inteirada, mesmo em distância ou ausência, para o longo prazo de todo o tempo, bagagem que carregamos como peso inalienável de ter nascido aqui”.

Já Afonso Arinos (*apud* BARROS, 1999, p.34) define “mineirismo” como sendo a dimensão cultural do povo mineiro, enquanto que “mineirice” se refere a sua face política e a “mineiridade” é a síntese de ambas.

E sobre a “mineirice”, Abelha acrescenta:

Carlos Drummond de Andrade era a “mineirice” em pessoa. Falava nas entrelinhas. Fingia estar-de-mal com quem mais amava. Brigou com Minas, mas esqueceu-se de esquecê-la. Era desses pistoleiros que matam e não chorar sobre o caixão do morto. (ABELHA, 2000, p.13)

E além de Carlos Drummond de Andrade, citado acima, outros personagens mineiros estão presentes na lista de influências do arquiteto Gustavo Penna:

Sendo mineiro, sendo arquiteto de Minas Gerais assimilo ideias de gente daqui, ensinamentos que vêm das nossas essências culturais: Guimarães Rosa, que era conciso; o Carlos Drummond de Andrade, que dizia que escrever era cortar palavras; a própria questão do homem do sertão mineiro que fala pouco. Já que mineiro fala pouco eu também gostaria de falar pouco em arquitetura, dizer muito com poucas formas. (PENNA *apud* BRAGA, 2004, p.228)

Percebe-se que o silêncio e a economia, de palavras ou formas, são traços marcantes no trabalho e no espírito de muitos mineiros, fato que também foi registrado por vários escritores, como Saldanha, ao dizer que: “O mineiro economiza até nas palavras. É por isto que eles falam OCÊ, PROCÊ, BELZONTE” (*apud* ABELHA, 2000, p.14, destaques do autor).

Fernando Sabino também observou tal característica: “O silêncio foi invenção do mineiro” (*apud* SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, s/p) e Magalhães Pinto (*apud* ABELHA, 2000, p.13) diz: “Mineiro trabalha em silêncio”. Em seu livro, Sylvio de Vasconcelos (1968, p.37) expõe: “A montanha, as cordilheiras contínuas, são antes grilhões, tendem ao aprisionamento, favorecem a melancolia, determinam a introspecção”.

Tabajara Pedroso (*apud* ABELHA, 2000, p.15) descreve o “Mineirão” como sendo aquele que reúne em si os modos característicos de todos os mineiros e afirma tê-lo encontrado em São Sebastião do Paraíso, enumerando alguns pontos a seu respeito:

O Mineirão é realmente sossegado. Dá, ao primeiro contato, a impressão de comodista. No entanto, nunca falta aos seus afazeres. Parcimonioso nos gastos, ele sabe economizar sem se tornar avaro. Não divulga seus negócios, nem declara o que possui. Talvez para evitar pedidos. Ou, ainda, com o propósito de não ser lançado em demasia no taxamento dos impostos. Todavia, é pontual e exato nos compromissos, mas exigente na cobrança. Proverbialmente financeiro. Metódico e regular, conserva os costumes de sua gente, mas adapta-se a seu modo às contingências do momento. Como derivativo do cotidiano, gosta de caçar e pescar e, às vezes, um carteadado com amigos, mas a leite-de-pato, pois não é homem de apostar ou se atirar no incerto. Parece pachorrento. Mas não é. Maneiroso e educado, sim. Pensa muito para tomar uma decisão. E tomada a decisão, não volta atrás. Se assume qualquer atitude, mantém-se firme até o fim. Companheiro leal para os diretórios municipais. Político por intuição, embora não aprecie discutir. Entretanto, se atingido seu direito, luta por ele. Queima todos os cartuchos. Se perder, resigna-se. Tem por virtudes claras a paciência e a prudência. Mas, ante o abuso dos detentores do poder, aceita até mesmo a revolução. Sincero com os companheiros. Austero, mas também leal com os adversários. O Mineirão é compreensivo. Geralmente religioso, reza o terço e vai a missa dominical sobraçando um velho missal. Não se mete em enrascadas. Não perde tempo com mexericos. Nunca se viu um Mineirão atormentado pelo desespero. Nem mesmo atribulado. Possui total e imediato autodomínio. É o mais equilibrado de todos os brasileiros. (PEDROSO *apud* ABELHA, 2000, p.15)

O conceito de cultura, em sua raiz etimológica, é um conceito derivado de natureza. Segundo o filósofo Terry Eagleton (2005, p.10-11), a palavra cultura significa desde cultivar e habitar a adorar e proteger. Seu significado de habitar veio do latim *colonus* para depois chegar ao colonialismo. Assim, as verdades culturais são aquelas derivadas das tradições de um povo.

Se cultura significa cultivo, aquilo que é “cultivado” nas tradições do povo mineiro, e que pode ser considerado como traços culturais são a simplicidade, o silêncio, o sossego, a parcimônia, a economia, a concisão, a precisão e a introspecção. Ao mesmo tempo, Naves afirma que simplicidade, austeridade, parcimônia, solidez são traços de Amilcar de Castro (*apud NAVES*, 2011, p.257).

Opiniões se dividem quanto a essa estigmatização do povo mineiro, enquanto alguns tentam encontrar formas de se descrever, outros não acreditam no enigma mineiro, como Otto Lara Resende. Ainda que se tenha reduzido uma cultura em um personagem na citação acima, é possível reconhecer pontos característicos desse povo que contribuem para a formação de sua identidade.

Para Fernando Sabino (*apud SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO*, s/p), o mais mineiro dos mineiros é aquele que ninguém desconfia que é mineiro. O escritor reitera assim a ideia de que o mineiro preza pelo silêncio, pelo anonimato até que seja a hora certa de se manifestar. Um jargão conhecido que diz: “mineiro come quieto” às vezes o coloca como se fosse indeciso ou sem opinião. Porém, Roberto Drummond (*apud SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO*, s/p), jornalista, questiona àqueles que gostam de folclorizar o mineiro e discorda da opinião de que o mineiro fica em cima do muro, protestando: “Tiradentes estava em cima do muro?” ou “Juscelino, que enfrentou os militares, que vetaram sua candidatura e depois foi cassado, aprisionado, exilado, alguma vez estava em cima do muro?”.

Segundo Segre (*apud LEMOS*, 2000, p.25) são múltiplas as faces da identidade brasileira. Encontram-se no Brasil algumas referências culturais como o europeísmo paulistano, o hedonismo do carnaval carioca, a negritude do regionalismo nordestino e em Belo Horizonte há um crisol de influências, como: cultura do ouro, Aleijadinho, apego à natureza, a tradição estática radicada nas fazendas agrícolas e pecuárias, a racionalização urbana de Aarão Reis, o encontro entre a montanha e o sertão.

Vasconcelos (1968, p.41) ressalta a relação que os mineiros mantêm com sua terra, tão longe do mar: “Não pode deixar de causar estranheza que, nas Minas, deixe de banda esse apego à água, para pendurar-se às cristas montanhosas”. E não se pode deixar de notar que Penna está sempre buscando emoldurar as montanhas em suas obras arquitetônicas. Alguns autores consideram a montanha como fator relevante na formação da personalidade do mineiro, tornando-o mais introspectivo dentro dessa barreira física:

Parece-nos que a “mineirice” é realmente uma característica única e típica do homem da montanha, inserto numa solidão que ao mesmo tempo o oprime e lhe exige uma atitude de “pé atrás” que não pressupõe uma opção e uma definição, mas sim um meditar, a seu modo maquiavélico, entre opções e definições possíveis. Ponderadas e subterfúgios que lhe ocultam o pensamento e lhe possibilitam desvios e contravoltas de modo a situar-se comodamente em seu estar-no-mundo. (ARAUJO *apud* CESARINO, 2008, p. 24)

De acordo com Hellpach (1967), a índole e a natureza de um povo nascem do conjunto de ações e reações advindas desse seu contorno natural, compondo-se a partir de quatro elementos fundamentais: O Tempo, o Clima, o Solo e Paisagem. A partir disso, Barros (1999, p.36) remete a Teoria de Taine que afirma que o meio faz o homem. E acrescenta:

A teoria clássica de que raça, meio e ambiente são elementos básicos para a compreensão do nascimento de um povo, igualmente o são a língua, as influências climáticas, as topográficas, além dos aspectos demográficos, que atuam sobre os grupamentos humanos. Nas Minas Gerais, estes fatores tornaram-nas, a um tempo, única e plural! (BARROS, 1999, p.15)

Mas além dos quatro elementos fundamentais (o tempo, o clima, o solo e a paisagem) há os traços culturais advindos da cultura portuguesa e africana, que marcaram também aquilo que se denomina “cultura mineira”. Pode-se entender então o porquê da simplicidade, a parcimônia, a introspecção, o silêncio e a concisão dos traços culturais mineiros.

Considerando tais observações, é possível crer que de alguma forma esse povo se difere da população das demais regiões do Brasil, mas que apesar disso, todos juntos, colaboram para constituição de um povo brasileiro, que embora apresente grande diversidade, também possui

fortes laços. Dessa maneira, Gustavo Penna busca o desenvolvimento de uma arquitetura nacional, ao invés de se deixar levar pelos estrangeirismos: “Há que se fazer arquitetura para esse Brasil. Minha arquitetura é brasileira e mineira. Sou dos muros de Ouro Preto, que sempre me emocionaram.” (PENNA *apud* LEMOS, 2000, p.19)

Este relevo montanhoso também faz parte do cotidiano de Gustavo Penna, que valoriza volumes puros e prima pelo diálogo com a paisagem. Além disso, o arquiteto busca sempre privilegiar as visões dos horizontes e das montanhas, adaptando suas casas aos terrenos acidentados de Belo Horizonte. É possível verificar essa relação a partir do trecho:

Sou de Belo Horizonte, sou neto de poeta, meu avô era poeta meu pai engenheiro... Há também essa coisa de montanhês ficar aprisionado nas serras. Isso trouxe-me a vontade de abrir tudo. Por isso meus espaços tem menos interioridade; sou menos um guardador de coisas. (PENNA *apud* LEMOS, 2000, p.20)

O antropólogo Darcy Ribeiro (*apud* SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, s/p), nascido em Montes Claros-MG, ressalta a importância de Aleijadinho, dizendo ser esse o “autor das coisas mais lindas que Minas já viu”.

Percebe-se no trabalho do arquiteto sua crença na força poética e expressiva dos gestos simples, influenciado pelos muros de Ouro Preto- MG, interagindo com os elementos de sua obra de uma forma tipicamente mineira.

Segundo o arquiteto, além de tudo, deve-se ter apreço pelo o que é plural. Sendo essa também uma característica mineira, em que Guimarães Rosa diz: “Minas são muitas”, e explica:

É a Mata, cismontana, molhada ainda de ventos marinhos, agrícola ou madeireira, espessamente fértil. É o Sul, cafeeiro, assentado na terra-roxa de declives ou em colinas que européias se arrumam, quem sabe uma das mais tranquilas jurisdições da felicidade neste mundo. É o Triângulo, avançado, forte, franco. É o Oeste, calado e curto nos modos, mas fazendeiro e político, abastado de habilidades. É o Norte, sertanejo, quente, pastoril, um tanto baiano em trechos, ora nordestino na intratabilidade da caatinga, e recebendo em si o Polígono das Secas. É o Centro corográfico, do vale do rio das Velhas, calcáreo, ameno, claro, aberto à alegria de todas as vozes novas. É o Nordeste, dos chapadões, dos campos-gerais, que se

emendam com os de Goiás, e da Bahia esquerda, e vão até o Piauí e ao Maranhão ondeantes (GUIMARÃES ROSA *apud* SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, s/p).

Uma característica percebida nos depoimentos de muitos dos autores aqui estudados é o orgulho por ser mineiro. Em conversa com o arquiteto (PENNA *apud* CAETANO, Anexo A, 2012), ele ressaltou a alegria que sente por ter nascido mineiro e afirma que ficaria muito triste se tivesse nascido em outro lugar. Esse regionalismo é explicado por Barros da seguinte maneira:

Além do mais, o espaço hoje compreendido como o Estado de Minas Gerais, ao tempo da colonização era um ‘território que não existia’!... Passou a ser terra sem dono, terra de ninguém, não fazia parte de nenhuma Capitania Hereditária, e por isso só foi sendo ocupado pela ação desbravadora dos aventureiros, que foram adentrando seu território nunca d’antes penetrado. Quando Minas se forma, já haviam transcorrido dois séculos de brasilidade’. À medida em que a febre do ouro nos impulsionava sertão a dentro, estes desbravadores, aventureiros foram ampliando e ocupando novas áreas, até então desconhecidas do imenso solo brasileiro. E se tornaram donos dessas áreas. Essa realidade, certamente, fez brotar na alma do homem que ocupou aquelas terras, o espírito de independência e de amor à terra duramente conquistada, fazendo brotar o inquestionável regionalismo que o caracteriza (BARROS, 1999, p.16).

Parece que a região de Minas Gerais, afastada do mar, obrigou seus habitantes a adorar certa independência da cultura da colônia litorânea, mais voltada para o exterior do que para o interior do Brasil, Tudo indica que este fator criou condições para a criação de uma cultura única, derivada da conjunção de fatores étnicos, geográficos e climáticos.

O arquiteto Gustavo Penna se refere ao aço como uma questão intrínseca ao espírito do mineiro, já que Minas Gerais é um dos maiores exportadores de minério de ferro do Brasil. Nota-se essa estima pelo aço na seguinte declaração:

Pisamos em chão de ferro. Na extração, Minas é espoliada. O aço é tirado daqui e eu nem sei para onde foram essas montanhas. Acho que foram refeitas em outro país, porque sai muito mais de minério do que volta de aço. Então, para os mineiros, o aço é questão atávica. Temos excelentes calculistas e a obrigação de provocar esse pessoal para que tenhamos uma estética brasileira do aço, assim

como Niemeyer fez com o concreto. Ter linguagem própria. Caso contrário, vamos copiar os japoneses, os alemães ou os holandeses. Ou então reproduzir Renzo Piano e Richard Rogers. Aí, como não temos a técnica para fazer as usinagens, fica essa coisa risível, mal-realizada. As empresas do aço deveriam promover um debate nacional sobre isso... (PENNA *apud* MELENDEZ, 2001).

Percebe-se que a riqueza do subsolo de Minas Gerais mais uma vez não se converte em riqueza para o seu próprio povo e de sua região. Ao mesmo tempo perde-se a oportunidade de explorar plasticamente a matéria-prima na arquitetura mineira.

O escultor Amílcar de Castro também mantém uma relação com Minas Gerais através do uso do aço.

Entre a corrosão da ferrugem e o traçado cristalino, entre a crueza do minério e a pureza do metal, surgem aquelas atividades que conduzem de um a outro – a mineração, a metalurgia – um trabalho que essas obras mantêm sempre à vista, sem jamais ocultá-lo. Nessas esculturas as Minas Gerais vão muito além de um localismo geográfico e anedótico. Algo do esforço árduo de extrair riqueza do solo permanece nelas (NAVES, 2011, p.241).

Porém, neste caso, apesar de o material manter uma relação com o Estado, não teria sido escolhido por questões afetivas às Minas Gerais, como bem explicou Aracy Amaral (1997, p.103):

Talvez pareça fácil mencionar a relação de Amílcar de Castro com sua matéria-prima, o ferro. Mas sempre respeitamos o seu comprometimento com o produto de sua terra, industrializado em sua rigidez, ao mesmo tempo que desnudado de qualquer regionalismo detestável (AMARAL, 1997, p.103).

Pode-se citar aqui também, um trecho de Carlos Drummond de Andrade, ao se referir a Itabira-MG, sua cidade natal, reforçando presença do ferro no cotidiano do montanhês: “90% de ferro nas calçadas. 80% de ferro nas almas” (*apud* VASCONCELLOS, 1968, p.38). Não há dúvidas de que hábitos e costumes sejam afetados pela natureza circundante, afetando o modo de ser de um povo.

Augusto de Lima (*apud* SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, s/p), também registrou a importância do ouro e do ferro na história desse Estado:

Minas Gerais é Rica,
porque possui inédito tesouro,
e com um peito de ferro e entranhas de ouro

No entanto, muitos acreditam não ser possível essa caracterização, como Márcio Garcia Villela (*apud* BARROS, 1999, p.12) que pensa que a “mineiridade” carrega uma multiplicidade de valores que não é passível de definição. Ou então a historiadora Maria Arruda (1990), ao dizer que esse enigma de Minas é indecifrável.

As generalizações sobre a psicologia de um certo povo, ou grupo, ou comunidade, costumam ser muito convincentes no geral, mas bastante ineficientes se tomarmos os indivíduos separadamente. Nos mineiros, como na arquitetura mineira, há sem dúvida um quê comum, presente em cada um e em todos, diferente do jeitão paulista ou carioca. Uma maneira de trabalhar mais lenta, laboriosa, intensa, intimista. (ZEIN, 1985, p.108)

Seja como for, não é possível reduzir os traços culturais mineiros a algumas características. A riqueza de sua cultura vai muito além de alguns adjetivos, que reduzem a complexidade do povo mineiro: “Pensar uma arquitetura para Belo Horizonte é identificar esse espírito de cidade única, onde horizonte e montanha dialogam” (PENNA *apud* SILVA, 1989, p.198).

Com a vontade de apreender o contexto no qual vivem os artistas estudados, procurou-se entender tais costumes do povo mineiro, porém, sem esquecer de que isso se trata de uma generalização que permite o tracejar de apenas algumas relações. Para Barros (1999, p.17), pessoas de outros estados tentam rotular o mineiro de algumas formas, como: “O mineiro é um ser discreto, sóbrio, amante da liberdade, caladão, desconfiado, mas que sabe ser hospitaleiro”. Em contrapartida Paulo Mendes Campos (*apud* SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, s/p) tira uma conclusão diferente: “Minas não é entender: aconteceu”.



Figura 2.1: Texto escrito no pórtico do Expominas, projeto de Gustavo Penna.

Fonte: SEGRE, 2007, p.33.



Figura 2.2: Diagrama Explicativo

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

3 O processo projetual e processo criativo

O estudo sobre criatividade na arquitetura tem se intensificado a partir da década de 1970, quando diferentes autores destacaram as características de pessoas criativas. Mihaly Csikszentmihalyi e Jacob W. Getzels (1976) realizaram uma pesquisa pioneira com jovens artistas, com resultados que apontam como identificar traços de criatividade nas artes visuais.

Ronald Finke, Thomas Ward e Steven Smith realizaram pesquisas nas décadas de 1980 e 1990 que destacam os processos cognitivos que ocorrem a partir da visualização e da imaginação criativa. Por outro lado, Robert Weisberg e Robert Sternberg destacam como conhecimentos e experiências são fundamentais para desenvolver a criatividade. Já as pesquisas realizadas por Teresa Amabile destacam a importância da motivação no processo criativo. A seguir são apontadas algumas dessas características. A intenção é identificar onde residem os traços criativos do arquiteto Gustavo Penna, a partir das entrevistas concedidas pelo autor.

3.1 O Processo de projeto

Muitos autores tem se dedicado a discutir sobre o processo de projeto e criatividade na arquitetura. Quais são os problemas que os arquitetos enfrentam na realização de um projeto e como eles lidam com as diferentes situações projetuais? Diferentes questões estão envolvidas nessa atividade. Assim, e para melhor entender como esses profissionais avançam no desenvolvimento de seus projetos, deve-se entender também quais dificuldades enfrentam.

Para Nigel Cross (1982, p.222), a maneira pela qual o conhecimento é transmitido é tão importante quanto o conteúdo. Tanto no ensino quanto no aprendizado, arquitetos e designers lidam com várias escalas de dificuldades. Não é uma única regra a ser seguida para enfrentá-las principalmente porque, para estas disciplinas, não existe uma resposta correta e definitiva, como para a matemática e para as ciências. Arquitetos costumam propor várias soluções até encontrar uma aceitável, focando na solução, enquanto cientistas estudam o problema, tentando descobrir a regra.

Horst Rittel (1971) afirma que não há um método de projetar que se aplica a qualquer problema. Para ele, quem acredita nessas soluções, acaba criando soluções platônicas e impossíveis de serem implementadas. Dessa maneira, concluí-se que o processo de criação se dá por uma autocorreção, ou seja, um processo de tentativa e erro até que todas as demandas sejam satisfeitas (GOLDSCHMIDT, 1983). Por outro lado, Cross (1985) afirma que projetar também é um processo de aprendizado, bem como Rittel, que acredita que outra parte do aprendizado vem com a prática profissional. Portanto, não existe um único método apropriado, mas várias formas de desenvolver um projeto, e todas envolvem estudos que aumentam a experiência e o domínio do profissional.

Um dos principais problemas enfrentados pelo sistema educacional da arquitetura é a falta de um conceito rígido que a defina. O que é arquitetura? Segundo Goldschmidt (1983) definir arquitetura é tão difícil quanto definir o que é arte. Para a autora, existe uma diferença entre escrever e fazer literatura, ou compor e fazer música. E da mesma forma, nem todo edifício é arquitetura. Tal disciplina permeia a arte e a ciência, mas não pertence exclusivamente a nenhuma delas.

Ao questionar qual é o papel do arquiteto, suas tarefas e suas responsabilidades, Rittel afirma que não há um acordo nessa resposta. O quê fazem? E porquê fazem? O arquiteto é o coordenador do projeto, aquele que integra várias disciplinas em busca de uma solução, conciliando demandas e preferências. Mas também é aquele que constrói edifícios, é o responsável por criar condições ambientais adequadas. É também o especialista que projeta componentes da construção civil, e é também, um artista. A intenção de um sistema educacional é preparar pessoas para o mercado de trabalho, mas essa indefinição e amplitude de tarefas dificultam esse processo.

Julia Robinson (1986) também identifica três possíveis papéis para o arquiteto: ele pode atuar como empresário, como arquiteto e como artista. E o desafio da profissão é projetar usando conhecimento, e ao mesmo tempo criar arte. E uma quarta função para o arquiteto seria a de pesquisador. O método proposto por ele incorpora inovação e visão crítica, considerando os conhecimentos precedentes. O autor emprega a palavra “exploração” para sugerir que existe mais de uma forma de proceder. O problema, muitas vezes, não é bem conhecido, cujo o resultado é um ponto encontrado que atende as demandas, mas que poderia se estender muito mais.

Tem-se também a dualidade da generalização e especialização, que Rittel (1971) nomeia como: largura x profundidade. É melhor um conhecimento mais profundo ou uma visão geral do todo? Para ele, um bom princípio teórico substitui a necessidade de guardar informações fragmentadas, supondo que se possa, por analogia, transferir conhecimentos de uma área para outra. Então, profundidade é bem vinda, com o auxílio de bons princípios. A elevação do nível de consciência permite que melhores soluções sejam alcançadas, e isso é possível através da busca de conhecimento. Rittel (1971) aponta que o projeto não é composto por diversos momentos criativos, mas sim um trabalho organizado em que eventualmente surgem ideias.

É interessante notar que Gustavo Penna se refere ao profissional especialista como aquele que desenvolve projetos com um único tema, enquanto Rittel entende como aquele que resolve problemas específicos. A seguinte frase confirma esse entendimento:

Eu detesto a rotina. Por isso que não sou arquiteto especialista. Eu, pelo contrario, busco o plural. Por exemplo, estamos fazendo agora, aqui no escritório: um monumento, uma Universidade, um laboratório, uma televisão, uma praça... Várias praças... Um teatro, uma galeria de arte em Roma. Tem aqui o Memorial do Tiradentes, o Museu de Congonhas. Então cada figura dessas, que está envolvida num projeto desses, nos estimula porque é um universo novo que vem pra sua frente. (PENNA *apud* CAETANO, 2012, Anexo A).

Diferentes temas de projeto necessitam de diferentes métodos projetuais, fato que estimula o arquiteto e sua busca pela criatividade.

Não há critério que determine se a solução encontrada está correta ou se é melhor dentre outras possibilidades. Segundo Rittel (1971) o resultado do projeto não é a sua realização do plano, mas um plano para a sua realização. O projeto não é apenas o resultado final, mas todo o seu processo. Projetar é pensar antes de agir. Tal exercício trabalha no mundo da imaginação, antecipando o real. Arquitetos projetam na condição de incerteza, não que não possam prever algumas situações, mas não porque estão lidando com o real. Designers e arquitetos utilizam códigos de representação que traduzem requisitos abstratos em objetos concretos.

Existem ainda fragilidades na definição dos problemas a serem resolvidos. Muitas vezes eles não são bem determinados. Muitas vezes eles não estão estruturados em termos de parâmetros operacionais. Para Wilson Florio, tem-se um problema quando a situação atual não é

a satisfatória, e não sabemos de imediato como modificá-la. E, “projetar um experimento é uma espécie de solução de problema, que requer pesquisa e conhecimento científico” (2011, p.164). E isso leva a muitas mudanças de direção, tendo uma consequência imprevisível, pois muitas decisões estão relacionadas às experiências e habilidades individuais.

Bryan Lawson (2011) destaca a importância da *ideia central* que permite organizar e direcionar o pensamento numa determinada orientação. Esta *ideia* ou *conceito* culmina, na fase inicial, com a definição do *partido arquitetônico*. O partido não apenas contempla a ideia geradora primária, como também sintetiza toda a proposta formal e espacial pretendida para o projeto. O partido arquitetônico dá a “partida”, fornece o rumo que permitirá avançar na solução do projeto. Gustavo Penna chama esta ideia central de essência. Nesse sentido o arquiteto afirmou: “[...] o processo criativo é uma busca de essências” (PENNA *apud* CAETANO, Anexo A, 2012).

Na entrevista concedida à autora, Gustavo Penna explicita algumas fontes geradoras primárias, ou seja, as ideias (ou conceitos) centrais que ele opera a partir de diferentes autores. A maior “influência” vem dos conceitos proferidos e aprendidos com Amilcar de Castro. Os conceitos principais são: concisão, essência, mistério e surpresa. Como será demonstrado no capítulo 5, esses quatro conceitos revelam-se na geometria, forma, acesso e percurso.

A concisão de Amilcar vem da pureza geométrica das formas empregadas, que alcança o máximo de expressão com o mínimo de recursos. A essência da escultura de Amilcar vem dessa capacidade expressiva. Com relação ao conceito de mistério Penna afirmou: “[...] o Amilcar falava assim: ‘todo lado tem um monstro que mora dentro dele [...] os mistérios que as coisas tem são todos eles vindos desse tipo de conclusão’” (PENNA *apud* CAETANO, Anexo A, 2012).

É interessante notar como o arquiteto relaciona o conceito de “mistério”, de “espanto” com o processo de descoberta de algo inesperado. De fato, todo o processo criativo faz emergir algo novo, não previsto, que causa surpresa e espanto.

A partir de um problema proposto, Rittel acredita que seja iniciado um ciclo, com uma fase gerativa de possibilidades, onde várias alternativas são colocadas, que é seguido pela fase redutora de variedades, que toma a decisão pela solução mais desejável. Portanto, pode-se afirmar que avança de modo linear, mas em rede, pois diversas ideias podem se desenvolver em paralelo, até que uma se mostre superior.

A identificação e a interpretação do problema são muito importantes para o desenvolvimento do projeto. Goldschmidt (1983) tenta mostrar tal relevância no processo de criação ao fazer uma experiência com três alunos. Mostra-se nesse estudo, que a interpretação tem papel primordial no início do projeto, pois norteará o resto desta tarefa. E descobrir novas formas de ver as situações pode ajudar a consolidar uma proposição de projeto, dando a ela uma nova interpretação.

Ao analisar o processo de projeto, Goldschmidt (1983) identificou uma sequência, que demonstra o caminho percorrido pelos projetistas. Primeiramente, têm-se as informações básicas [A] para se desenvolver um projeto, ou seja, informações fixas e comuns a quaisquer profissionais. Nesse processo de definição, as informações são coletadas e categorizadas de acordo com sua importância para a tarefa. São consideradas as necessidades funcionais, o patrimônio cultural, o clima e as características do lugar, assim como os recursos disponíveis. A partir disso, acontece a interpretação [B] desses dados, que já é um processo de interpretação individual, pois são avaliações que envolvem o repertório de cada profissional. Muitas das interpretações resultam de interesses não embutidos nas definições das tarefas. E a fim de tomar a decisão de qual caminho seguir no desenvolvimento do projeto, outro elemento é adicionado a esse processo, sendo ele o *input*, que atua como um catalisador. Nessa fase são embutidas experiências [æ] que o profissional recupera da memória, devido sua vivência particular. O projeto arquitetônico [PA] resultante concilia os dados iniciais e sua interpretação de acordo com a experiência do profissional. A partir disso, é formada a proposição de projeto, como mostra o diagrama:

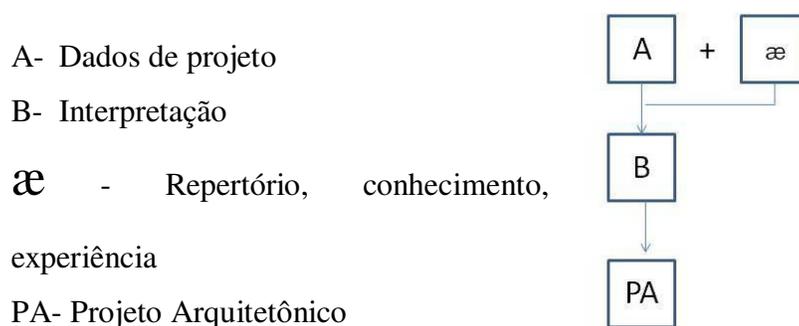


Figura 3.1

Fonte: GOLDSCHMIDT, 1983, p.10

De modo similar, Bryan Lawson explica o problema da interpretação inicial de um programa de necessidades: “[...] *como os problemas de projeto não podem ser descritos de forma abrangente, isso nos leva a perguntar o que está e o que não está no programa! A resposta pode variar consideravelmente*” (LAWSON, 2011, p.172).

Goldschmidt (1983) afirma que o processo de projeto já foi descrito por diferentes escritores como ‘processo criativo’ ou ‘processo de resolver problemas’. O modelo adotado por ela propõe que o desenho arquitetônico ocorra entre essas duas categorias.

A autora acredita que nos estúdios de arquitetura o que se deve ensinar e estimular é a busca por possíveis rumos para o projeto baseado em desenhos, como selecionar as prioridades, como usar as implicações para caminhos prévios e futuros, além de como refazer seus passos e descobrir seus erros. No estúdio, deve-se também construir um corpo relevante de conhecimento e entender como usá-los durante diferentes situações de projeto. E finalmente o aluno deve aprender a avaliar seu próprio trabalho, e o de outras pessoas, em direção à independência profissional.

É importante destacar que faz parte do aprendizado participar de discussões em grupo, que ajudam a lidar com diferença de opinião. As orientações dos professores também são fundamentais, pois ajudam a ver o projeto de forma mais crítica. Por outro lado, saber que futuramente deverá expor seus trabalhos pode vir a inibir o estudante. O bom professor não aparece com interpretações prontas, mas incentiva seus alunos a interpretar, apoiando e ajudando a construir sua autonomia. A construção lenta e gradual de um repertório começa pela imitação, pois aprende-se a memorizar movimentos específicos, aprende-se uma série de movimentos relacionados que podem evoluir em determinadas situações.

Porém, alguns pontos devem ser levados em consideração: como pode o professor ajudar sem usar seu próprio repertório de soluções? Como pode o aluno inexperiente desenvolver um projeto complexo? Florio (2011) aponta que “ensinar a projetar é difícil, pois o professor tende a ensinar soluções específicas, já vivenciadas em sua prática profissional, mas que terão que ser ‘apreendidas’ pelo estudante”. Assim, o professor precisa incentivar o aluno a refletir sobre a prática.

Alunos não são iguais e sua capacidade de aprendizagem também é diferente. Estilos de ensino variam bem como os estilos de aprendizagem, que podem ou não ser compatíveis um com o outro. Quando compatíveis, garantem maior sucesso em seus resultados e Cross (1985)

considerou três categorias de estilos de aprendizagem: A primeira categoria distingue os procedimentos holísticos e seriados. O holístico considera o todo na busca da solução, e o seriado, procede a partir de pequenos passos lógicos, seguindo uma sequência e esclarecendo cada ponto antes de iniciar o próximo.

Outra distinção está relacionada ao pensamento divergente ou convergente. O primeiro está muitas vezes relacionado à área das artes, e está associado a uma ampla gama de respostas. Já o segundo, é associado à área da ciência e da tecnologia, e procura uma única resposta para o problema. Algumas estratégias de ensino podem encorajar uma ou outra forma de pensamento. Enquanto estudantes de ciência procuram entender o problema por uma exploração lógica, estudantes de arquitetura focam na solução, criando várias possibilidades, e por eliminação escolhem a mais aceitável, sendo portanto um pensamento divergente.

O terceiro estilo de aprendizagem é aquele que se refere ao pensamento flexível ou rígido. Existe uma dependência em relação ao contexto, que pode influenciar as pessoas. Por outro lado, outras pessoas conseguem ignorar tais influências e ter um pensamento mais livre.

Contudo, Lawson (*apud* CROSS, 1985) notou uma divergência na forma de resolver problemas entre alunos do primeiro ano da graduação e da escola, o que sugere que arquitetos aprendem a adotar soluções e estratégias durante a graduação.

Em seus experimentos, Goldschmidt (1983) percebeu que o termo “*brincar*” é utilizado na hora de se referir aos estudos e pesquisas realizadas durante o processo de projeto. E tal jogo/pesquisa em projeto dependem da habilidade do designer perceber, representar, transformar e manipular formas físicas (chamado por Howard Gardner de ‘inteligência espacial’) no caminho da interpretação. E assim, cada situação e condição requer uma nova interpretação. Interpretar é uma forma de se ter uma leitura crítica do problema. Em sua análise, obteve uma interpretação mais complexa o aluno que tinha maior envolvimento com a arquitetura. E a autora reforça a ideia de que a forma de interpretação diz muito sobre o resultado final.

Os procedimentos de projeto não são premeditados, pois cada arquiteto adquire sua forma de agir perante um problema dado. O arquiteto Mario Botta, por exemplo, após o primeiro contato com o problema, olha para o terreno para ler a situação criticamente. Para ele o sitio é um fator importante e aí começa a interpretação. Então ele trabalha no projeto em sua cabeça. Depois faz a maquete, os desenhos, e, segundo o arquiteto, sai tudo como o primeiro croqui que havia pensado e esquecido. Em seguida, questões como materiais, preço e organização começam a

surgir. O discurso do arquiteto, nesse caso, é necessário para que se entenda melhor seu processo criativo (BOTTA *apud* GOLDSCHMIDT, 1988).

Já Gustavo Penna afirma que o primeiro passo é se perguntar o que o prédio quer ser e pensar em gestos corporais que possam ser dados ao edifício: “*Então eu uso muito o mecanismo de falar pra mim o que o prédio tem que ser. Às vezes eu falo muito isso. Eu falo e eu olho. Outra coisa também, o curso do corpo é fundamental.*” (PENNA *apud* CAETANO, Anexo B, 2013).

Outro problema a ser destacado, é que designers e arquitetos são normalmente incapazes de dizer claramente o que pensam, ou seja, colocar suas habilidades espaciais em palavras. Muito provavelmente porque isso não é uma solicitação habitual. Segundo Robinson (1986), não significa que eles não saibam o que estão fazendo, mas sim que seu conhecimento está embutido no resultado, e não está tão claro para os clientes e usuários. E enquanto ele não for visível, não será valorizado como deveria. O arquiteto Renzo Piano (*apud* ROBBINS, 1994, p.233) afirma que quando se mostra apenas a solução reduzida ao cliente, se perde a oportunidade de dialogar. Portanto, quando o arquiteto mostra todo os artefatos produzidos pelo processo, ele gera uma melhor oportunidade de explicitar o que pensa fazendo com que o cliente participe da própria construção do projeto.

Quando o profissional se torna mais consciente de suas ações, é capaz de transmiti-las com maior clareza, transformando seu conhecimento tácito em conhecimento explícito. Arquitetos mais experientes resolvem seus problemas de forma mais complexa e competente.

Donald Schön (1988) realizou uma pesquisa com sete pessoas, relacionadas ao design e arquitetura, pedindo a solução de um problema arquitetônico. Os participantes deveriam, ao ver a implantação de uma biblioteca, escolher a melhor posição da entrada. E eles produziram resultados muito diferentes, cada um com sua leitura do problema. Alguns se preocupavam com a disposição interna, outros com a forma e outros com seu dever poético. Todos fizeram o uso de regras, e algumas levaram a conclusões similares, enquanto outras não, pois possuem diferentes julgamentos e experiências passadas. Alguns “tipos” foram considerados nesta pesquisa como fundamentais para o desenvolvimento de um projeto: Tipos de construção, que parecem ser fontes de informação. Referências, que os influenciaram, como bibliotecas já conhecidas por eles. Gestalt Espacial, que são conjuntos coerentes de importante função na concepção, feitos de partes, mas vê a figura como um todo. E arquétipos vivenciais, objetos e ambientes vivenciados com significado experimental ou poder emotivo. Podemos imaginar um sistema computacional

capaz de representar tais arquétipos? Essas são sensações, experiências particulares dos indivíduos, que trazem muitas particularidades para o trabalho do arquiteto.

Há dois processos clássicos que possibilitam solucionar problemas. O primeiro seria o dedutivo, praticado por pessoas mais experientes, que vai de um estado geral para um específico, com base em conhecimentos já adquiridos. Já o segundo, é o indutivo vai da tentativa e erro até a formação de um conceito. Durante o processo de projeto, o profissional aceita ou rejeita as hipóteses criadas, e isso envolve um rol de desenhos, maquetes que permite uma “reflexão-nação”. Contudo, há um terceiro processo, que é típico nas artes e nos processos mais criativos, o processo abduutivo. Neste processo a associação entre diferentes ideias ocorre de modo não linear, não previsível, concentrando ideias por similaridades.

Florio (2011) analisou alunos no último ano de graduação e encontrou vários problemas que dificultava desenvolvimento de seus trabalhos. Primeiramente, encontram dificuldades em entender o problema, pois não tinham o hábito de questionar suas próprias propostas. Outras vezes, sem a obrigação de relatar o que fazem em seu processo de projeto, não conseguem explicitar suas ideias plausivelmente. Por estarem em fase de formação, não são capazes de recuperar e adaptar conhecimentos anteriores. Outras vezes, cristalizam ideias e não conseguem evoluir por estarem presos a uma solução e também encontram dificuldade em julgar e comparar suas próprias ideias, ou mudar o ponto de vista.

De um modo geral, o processo de projeto envolve diferentes níveis de dificuldades, e não se pode inicialmente determinar com clareza o melhor um trajeto que ordena essa atividade. São muitas as variáveis que influenciam o resultado final, e cada indivíduo vai lidar de forma diferente com as barreiras encontradas. No entanto, é possível observar que a arquitetura busca soluções a partir de várias tentativas, que vão sendo, ao longo do processo, deixadas de lado para que a ideia mais coerente predomine. Consequentemente, a qualidade do projeto vai depender do conhecimento e experiências do profissional, e, sobretudo da sua capacidade de utilizá-los criativamente (FLORIO, 2011).

Alternativas devem ser buscadas para melhorar o aprendizado durante a prática projetual. A investigação do arquiteto exige tanto conhecimentos práticos como teóricos. O professor deve alertar sobre a importância de alguns conteúdos, para que o aluno entenda a utilidade das informações. É uma tarefa difícil tornar explícito aos estudantes seus conhecimentos implícitos.

Viu-se também que é necessário que o aluno tome consciência do processo que realiza, para que possa explicitar melhor suas intenções.

Para tornar o processo de projeto um processo realmente criativo, deve-se fazer uma verdadeira imersão na área de conhecimento. Adquirir conhecimentos implica numa atuação patrimonial intensa e reflexiva. O processo criativo é exploratório, isto é, um processo de busca incessante por diferentes soluções, que devem ser testadas, avaliadas e comparadas. De fato, como afirmou Florio: “*A falta de experiência e de uma visão global sobre o processo os faz entender o(s) problema(s) de modo parcial e não integrado, o que implica dificuldades de transferência de conhecimentos específicos para genéricos, aplicáveis em outras situações de projeto*” (FLORIO, 2011, p.170).

A mera observação dos artefatos produzidos durante o processo de projeto não é capaz de esclarecer o que é necessário melhorar no projeto. Só uma análise atenta conseguirá mostrar pontos importantes e criar um conhecimento passível de ser utilizado em outras ocasiões. Quando verbalizados, os projetos ganham maior consistência, pois são analisados de outra maneira. Niemeyer costumava escrever sobre seus projetos, e dizia que se seu texto não era convincente, o projeto não estava pronto: “Meu trabalho é procurar uma solução arquitetônica. E, quando ela aparece e a desenho, começo a redigir um texto explicativo. E, se, ao lê-lo, os argumentos me parecem frágeis, volto a prancheta: é a minha prova dos nove” (NIEMEYER, 2005, p.103).

No caso da arquitetura de Gustavo Penna percebe-se claramente que os conceitos tratados por ele em seus projetos foram amadurecidos durante sua carreira, sendo cada projeto uma experiência nova que acrescenta novos conhecimentos e novas explorações do processo criativo.

Com base nesses estudos, percebe-se que o ensino-aprendizado da arquitetura encontra barreiras, muitas delas já identificadas, que precisam ser analisadas e melhoradas. A arquitetura apresenta-se como uma disciplina que está entre as artes e as ciências, precisando então de estudos específicos para que seu desempenho seja aprimorado. Não existindo uma regra para o processo de projeto, encontram-se vários caminhos válidos. Cada arquiteto possui sua forma de interpretar um problema e seus caminhos para resolvê-lo, e esse processo é melhor compreendido quando verbalizado ou escrito.

Ao falar do arquiteto do seu processo projetual, Renzo Piano (*apud* ROBBINS, 1994) afirma que o desenho é essencial na arquitetura, pois é o instrumento entre a mente e a mão, entre o pensamento abstrato e a realidade. É necessário desenhar para se perceber os problemas e aí

refletir sobre eles. Quanto ao processo projetual de Gustavo Penna, em muitas de suas entrevistas, ele também fala da importância do desenho: “*O desenho me desenhando. Matisse dizia que cada cor tem seu cinza. Eu penso que cada espaço arquitetado tem seu traço e, na medida que desenho, me conheço melhor*”(PENNA apud BRAGA, 2004, p.344). Nota-se que o desenho não é meramente uma representação. O desenho é executado para incitar a imaginação. Aquilo que é representado logo provoca novas associações e novas ideias.

Ao estudar o processo de criação de arquitetos, percebe-se que cada um tem seu modo peculiar de projetar. Enquanto que para Penna a melhor forma de pensar é pelo desenho, arquitetos como Frank Gehry e Renzo Piano gostam de utilizar maquetes físicas. Piano afirma levar em consideração o processo e não apenas o resultado final. Para ele, maquetes físicas não são “bolos de casamento” bonitos e enfeitados que se apresenta ao cliente, são na verdade traduções físicas do desenho em três dimensões, utilizadas para realizar estudos e posteriormente voltar-se para os desenhos. Além disso, este arquiteto não faz perspectivas, pois não gosta de representações fantasiosas e afirma gostar da surpresa que a arquitetura proporciona. Acrescente ainda que qualidade não está relacionada à perfeição, mas a precisão do detalhe.

3.2 O processo criativo em arquitetura

A importância da criatividade está na necessidade de adaptação às novas tarefas e novas situações, considerando a rapidez com que as coisas se modificam no mundo. É necessário pensar criticamente para prosperar e algumas vezes para sobreviver. Mas o sistema de ensino não está preparando as crianças dessa forma. O padrão convencional de avaliação das escolas em que existe uma resposta certa e várias erradas é muito limitado, pois o ambiente para criação pode ser criticamente construtivo, mas não pode ser severo ou criticamente destrutivo (STERNBERG).

Penna sabe como é importante ter a capacidade de se adaptar às novas condições, adquirindo novos conhecimentos e afirma: “*O arquiteto é que tem que redefinir, de acordo com o tempo, com a tecnologia, com a cultura, com os desejos, com os anseios, com as perguntas do novo mundo, o lugar do homem no mundo*” (PENNA apud CAETANO, Anexo A, 2012)

Muito pode ser entendido sobre os processos mentais que levam a novas ideias. Segundo Howard Gardner (apud BODEN, 1999, p.17), existe um perfil geral de motivação e princípios morais que caracterizam o pensador bem sucedido. Todd Lubart (2007) considera a criatividade

como sendo a capacidade de se realizar uma produção nova e adaptada ao contexto no qual se manifesta.

Um fator importante a ser notado é como as experiências passadas são utilizadas para resolver problemas em diferentes contextos, pois para Margaret Boden (1999) afirma que criatividade é a combinação original de ideias conhecidas. Por outro lado, o psicólogo e profundo estudioso sobre criatividade, Robert Sternberg afirma que criatividade é um hábito. Segundo o autor, para promover esse hábito, deve-se criar a oportunidade, encorajar as pessoas e recompensá-las quando tiverem um pensamento e comportamento criativo. Para o psicólogo, pessoas criativas abordam os problemas de uma forma que as outras não fazem. Além disso, os criativos arriscam-se mais, e buscam superar obstáculos aos quais outras pessoas tendem a ceder.

Pais e professores devem se lembrar de que uma parte importante da criatividade está em aprender a reconhecer o erro e dar a criança uma chance e uma oportunidade de redefinir suas escolhas. No entanto, professores tem o conhecimento que os alunos não têm. Mas os alunos tem a flexibilidade que os professores não têm. O psicólogo, especialista em criatividade, Sternberg (1999) aponta ainda que conhecimento é necessário, mas não é uma condição suficiente para a criatividade.

Ideias criativas não se vendem sozinhas, ao contrário, são vistas normalmente com desconfiança, particularmente porque as pessoas estão confortáveis com a forma que pensam. Dessa maneira, crianças precisam aprender a persuadir outras pessoas do valor de suas ideias.

Pessoas que pensam criativamente desafiam multidões e encontram resistência. A questão é se terão coragem para superar os obstáculos. Os pensadores criativos sabem que o reconhecimento virá em longo prazo. As pessoas precisam ser preparadas para esse tipo de experiências e poucas crianças estão dispostas a se arriscarem nas escolas, porque aprenderam que correr riscos pode custar caro.

Na realidade, é preciso aceitar erros como parte do processo criativo. Freud, Piaget, Einstein fizeram suas contribuições porque eles se permitiram correr riscos e errar. Sendo assim, o medo é o grande inimigo da criatividade. No entanto, deve-se escapar dos pensamentos convencionais, reconhecer quais ideias vale a pena seguir e persuadir as pessoas do seu valor.

Pensadores criativos toleram a ambiguidade e a incerteza. Para ajudar as pessoas obter comportamentos criativos, educadores precisam encorajá-las a aceitar o período em que suas ideias não estão convergindo para uma solução imediata. Elas precisam aprender que a incerteza

faz parte da vida criativa e saber que existem benefícios no atraso da gratificação.

É importantíssimo que pessoas criativas acreditem no valor daquilo que estão fazendo, já que muitas vezes outras pessoas duvidarão do resultado. É difícil para as pessoas fazerem um bom trabalho naquilo que não as interessa. Amabile e Collins (1999) mostraram a importância da motivação e como é raro ser verdadeiramente criativo em uma área que não se ama. Segundo Finke (1996), envolvimento e perseverança são muito importantes para o descobrimento criativo.

Sternberg (1999) acredita que pessoas criativas são aquelas dispostas a comprar baixo e vender alto "no campo das ideias". Segundo este autor, a criatividade requer uma confluência de seis: habilidades, conhecimento, estilo de pensamento, personalidade, motivação, intelectualidade e ambiente. De fato, conhecimento e habilidades só podem ser plenamente desenvolvidos a partir da atenção de traços comportamentais, tais como aumento de motivação intrínseca num ambiente receptivo para estimular uma postura criativa.

Por fim, o autor reforça ideia de que a criatividade é mais um hábito, uma atitude na vida que uma habilidade. Criatividade é facilmente encontrada em crianças, mas não em adultos que tiveram sua criatividade reprimida pela sociedade. Além disso, há também ideias que são rejeitadas por estarem à frente de seu tempo ou por serem inviáveis, devido à falta de tecnologia. Mas ainda assim, qualquer um pode adotar o hábito de ser criativo.

Robert Weisberg (1999) analisou a tensão do papel do conhecimento na criatividade. Para ele, o conhecimento fornece os elementos básicos a partir dos quais são construídas novas ideias. Mas se por um lado é necessário ter conhecimento em um campo para se produzir algo novo, por outro, essa experiência pode não permitir que se vá além dos estereótipos.

A relação entre criatividade e conhecimento pode ser entendida como um "U" invertido, segundo o psicólogo Dean Simonton (*apud* WEISBERG, 1999, p.229), em que a máxima criatividade está na faixa intermediária do conhecimento. É interessante notar que o conhecimento pode trazer a cristalização e enrijecimento de determinados conceitos fazendo com que uma atitude criativa dependa também da flexibilidade do pensamento. Ter sempre certeza é um risco, pois a dúvida é fundamental para seguir em frente e enfrentar os obstáculos.

Evidências apontam que é necessária uma profunda imersão no campo para que uma inovação seja produzida. Edward De Bono (*apud* STERNBERG, 1999, p.228) afirma que muito conhecimento em uma área faz com que o indivíduo seja impossibilitado de escapar do pensamento convencional, e de fazer emergir novas ideias. Por estar acomodados ou fixos a uma

ideia, estas pessoas podem ser incapazes de pensar em outras soluções. Arthur Koestler (1964) enfatiza também a necessidade de quebrar os limites do conhecimento.

John R. Hayes (1989) investigou o tempo necessário para alcançar um alto nível de desempenho e concluiu que maior parte desse tempo serve para interiorizar o que já foi feito na disciplina em questão. Ao analisar o desenvolvimento criativo em várias carreiras, como na música, pintura e poesia, ele notou que até a resposta mais talentosa requer muitos anos de preparação. É necessário um período de aquisição de conhecimento e habilidades no seu campo, que o autor denomina como a “regra dos 10 anos”.

Por exemplo, ao estudar 60 compositores, percebeu que apenas três produziram algo notável antes dos 10 anos de carreira. É o que chamou de “dez anos de silêncio”, que leva ao primeiro grande trabalho. Apesar do nome, muito está ocorrendo nesse período, em que a prática é essencial. Então, seguindo William Chase e Herbert Simon, John Hayes propõe que a imersão é necessária para o processo criativo. É importante notar também que brincar e trabalhar não se confundem, pois trabalho envolve desempenho e competição por uma recompensa e, além disso, um resultado é exigido.

Músicos de jazz, até mesmo os mais renomados, contam que aprenderam repetindo o trabalho dos mestres das gerações passadas. Para que haja improvisação é necessário repertório. No caso dos Beatles, por exemplo, citado por Weisberg (1999), o que precedeu o sucesso, assim como no caso de Mozart foi: prática, prática e prática. Com isso, concluí-se que o conhecimento é de fundamental importância no processo criativo.

O diagrama abaixo tenta estabelecer relações entre campo, indivíduo e domínio, sendo estes conceitos introduzidos por Mihaly Csikszentmihalyi, em que o indivíduo é o autor das obras. O campo é composto pelos juízes, ou seja, aqueles que são capazes de julgar seu trabalho. Ele é que aceita o indivíduo como pertencente àquele campo. E o domínio são os conhecimentos acumulados pelo indivíduo ao longo de sua carreira.

Além disso, Finke et. al. (1996) aponta que o julgamento depende da experiência de quem vai julgar e as avaliações dependem dos valores de uma sociedade.

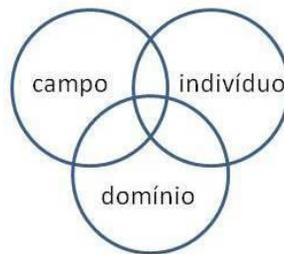


Figura 3.2

Fonte: Csikszentmihalyi, 1996

Mary Collins e Teresa Amabile apontaram a importância da motivação para o processo criativo e o amor pelo o que se faz é crucial para que se tenha alto nível de criatividade em qualquer área. Mas, além disso, de onde vem a motivação? É derivado do desejo de se conseguir riqueza e fama ou seriam outros motivos? São colocados então dois tipos de motivação: a intrínseca e a extrínseca.

A primeira está relacionada às motivações internas, próprias de cada indivíduo como curiosidade, diversão, interesse, envolvimento com certa atividade e autodeterminação. A motivação intrínseca costuma ser a primeira a se manifestar, pois trás interesse, envolvimento e satisfação. Fazer algo que se ama pode maximizar o poder criativo. R. Crutchfield (*apud* COLLINS; AMABILE, 1999, p.299) acredita que as melhores soluções criativas partiram de motivações intrínsecas, ou seja, do próprio indivíduo e acredita que pessoas conformistas tendem a apresentar trabalhos menos criativos.

Mihaly Csikszentmihalyi (1996) apresenta o *Flow*, como sendo a experiência de amor, prazer e diversão em uma atividade. Para ele, o amor pelo que se faz é capaz de motivar o indivíduo.

Já a segunda, a motivação extrínseca, está relacionada aos estímulos externos, como recompensas, reconhecimento, dinheiro e evolução.

O ato criativo é muitas vezes tratado como um processo misterioso ou até mesmo místico. Porém, Simonton (2000, p.152) aponta que o funcionamento ideal encarnado pela criatividade implica processos cognitivos comuns, e, portanto, o pensamento criativo é acessível a quase todos. E acrescenta que talentos excepcionais são formados, com treino e prática e não apenas nasceram com o dom.

Os psicólogos também estão interessados nos atributos pessoais que permitem que

algumas pessoas desenvolvam mais criatividades que outras. E a literatura cai naturalmente em duas categorias: inteligência e personalidade.

Alguns testes de QI indicam que um limiar de inteligência é necessário para a manifestação da criatividade e cada tipo de inteligência está associada a um tipo de criatividade.

Quanto à personalidade, algumas pessoas já estão dispostas a ser independentes, não conformadas, não convencionais e costumam ter amplos interesses, aberturas a novas experiências, maior flexibilidade comportamental e cognitiva, e mais ousadia para correr riscos. E também ressaltou algumas características pessoais como inteligência, perspicácia, aquisição de potencial criativo, atualização do potencial criativo, contexto social e etc.

Todd Lubart (2007, p.175) conclui que a criatividade depende de uma combinação de fatores cognitivos (inteligência e conhecimento), conativos (estilo, personalidade e motivação), emocionais e ambientais. O autor ainda apresenta os processos de criatividade em quatro etapas. Na primeira, acontece a coleta de informações e uma análise inicial. A segunda etapa é marcada pelo descanso, em que o inconsciente se manifesta. A terceira é quando o indivíduo tem a ideia, e a chama experiência “Eureka”. E na última fase tem-se o exame crítico e conclusão dos detalhes.

O famoso *insight* pode estar relacionado a este momento de “iluminação” citado por Lubart (2007), pois é o momento em que o indivíduo, após se aprofundar no tema, tem seu tempo de descanso e uma ideia surge. O *insight* só acontece quando se tem as condições para se resolver um problema. E sobre o processo de criação, afirma:

O exame de trabalhos de eminentes inventores, como o esboço de poemas, mostra como as avaliações e as revisões ocorrem em vários momentos e são, às vezes, tão numerosas que o texto original fica ilegível. (LUBART, 2007, p.27)

Isso também ocorre na arquitetura, ao se analisar os croquis e desenhos que culminam no projeto final. Essa ambiguidade que se nota no desenho também estimula a criatividade, pois no processo criativo, o desenho é feito para pensar e não para representar. Pessoas criativas se diferem de outras por amarem o que fazem, não importando o que fazem, mas como fazem.

Csikszentmihalyi (1996) estudou pessoas que faziam o que gostavam mesmo sem receber alguma gratificação por isso, como dançarinos, jogadores de xadrez, alpinistas e etc, e percebeu que o que os motiva é qualidade da experiência que tem. E isso não acontece quando estão

relaxando, bebendo ou se drogando. Tal sensação está relacionada ao risco, a dificuldade que envolve uma novidade e uma descoberta. Quando questionado sobre a dificuldade de lidar com exigências do mercado imobiliário em projetos residenciais, Penna diz: “Deixo claro que quero liberdade para criar pois preciso ter a alegria de propor algo novo” (PENNA *apud* SAYEGH, 2006, p.69).

Alguns pontos foram colocados pelo autor, ao afirmar que eram característicos de pessoas que haviam experimentado o *flow*. São eles:

- Existem objetivos claros em cada passo do caminho, sabendo-se o que precisa ser feito;
- Existe uma resposta imediata para cada ação, pois sabem o que estão fazendo;
- Há um equilíbrio entre desafio e habilidade, pois os jogadores sabem o ponto entre o tédio e a ansiedade;
- Distrações são excluídas da consciência, o *flow* é um resultado de foco no presente.
- Fusão entre ação e

“E gosto do que estou fazendo e é só isso, o resto é consequência”. (AMILCAR *apud* RIBEIRO, 1999, p.36)

"Acho essencial inserir dimensão poética, transcender o óbvio" (PENNA, <http://www.gustavopenna.com.br/>)

[...] Agora o processo de criação, jamais é nesse momento. Esse momento é tela em branco. É o momento em que você está criando tudo. (PENNA *apud* CAETANO, Anexo A, 2012)

Neste sentido é uma tela em branco. Contudo, após este momento inicial, de

consciência, pois estão focados no que estão fazendo.

- Não há preocupação em falhar;
- A autoconsciência desaparece, pois estão tão envolvidos com o que estão fazendo que não se preocupam em proteger o ego;
- O senso de tempo é distorcido;
- A atividade torna-se um fim em si mesma.

uma escolha do rumo a seguir, as ideias vão sendo entrelaçadas umas as outras. Novas ideias surgem no caminho, mas algumas são adquiridas de experiências passadas. (PENNA *apud* CAETANO, Anexo A, 2012)

"Temos que ter apreço pela criatividade, que considero uma característica fundamental do ser humano, que é singular. Temos que deixar o novo nascer, o novo sempre vem". (PENNA *apud* BRAGA, 2004, p.356)

Uma arquitetura com coragem poética, uma visão mais lírica do lugar, nunca a pobreza da ideia prévia, mas a sinceridade da emoção que nasce inteira. A razão só costuma entrar onde falta o brilho da emoção" (*apud* ZEIN, 1985, p.103)

Tem que funcionar... Mas tem que ser invenção também. Se funcionar e não tiver invenção, ele é repetição de alguma coisa. (PENNA *apud* CAETANO, Anexo A, 2012)

Tentou-se identificar algumas declarações do arquiteto que demonstrassem seu perfil criativo, dentro do que foi apresentado por Csikszentmihalyi.

Nunca é fácil se aventurar no desconhecido, mas pessoas criativas acham interessante resolver problemas. Enquanto se está no *flow*, o indivíduo não se sente feliz, pois sente apenas o que é preciso para a realização da atividade. Apenas no fim ou em momentos de distração, a alegria faz parte do processo. Como diz o ditado "*no pain, no gain*", a criatividade só chega depois de muito trabalho, e a alegria também.

Ao estudar a imaginação estruturada, Finke et al (1996) afirma que não existe uma definição para a imaginação, e segundo Muray (FINKE et al *apud* 1996, p.113) a imaginação não é apenas o ato de gerar a imagem de algo conhecido que não está presente. Isso é recordar e não criar algo novo. Sendo assim, Finke propõe que imaginação envolve a geração e experiência de ideias e produtos que vão além do que é conhecido. Existem argumentos de que a imaginação é estruturada, e influenciada por experiências passadas. Também se distingue imaginação e imagens mentais, que são a combinação de vários esquemas.

O autor aponta que todo artista tem esquemas, que são fundamentais. O que permanece em sua obra? O que não modifica ao longo dos anos? No entanto, a prática depende da capacidade de recuperação das informações. Ao fazer algo novo você tem que romper com os esquemas, que são estruturas de conhecimentos abstratos.

Ao estudar o processo criativo, Finke et. al. (1996) propõe um modelo chamado *geneplore* que envolve uma fase generativa, seguida por uma fase exploratória. Na fase inicial são construídas as estruturas pré-inventivas, que podem ser vistas como precursores. O primeiro momento serve para digerir as várias possibilidades, e no segundo é escolhido o caminho. À medida que o processo generativo e as estruturas pré inventivas se tornam mais refinados, o processo subsequente fica mais focado e controlado.

As pessoas podem ser criativas de várias formas. Uns podem ser mais na criação, outros na interpretação. Contudo, o *geneplore* pode ser aplicado em qualquer etapa do processo criativo. O modelo abaixo mostra como ele funciona. Primeiro são geradas algumas ideias, que ao serem exploradas podem ser satisfatórias ou não. Em caso positivo, chega-se a uma produção criativa. Caso contrário, volta-se para a fase gerativa.



Figura 3.3

Fonte: LUBART, 2007

No processo gerativo, um dos tipos mais básicos é a recuperação de estruturas da memória e a formação de associações entre elas. Conceitos simples podem ser combinados a partir de outros mais complexos. Trata-se de recuperar as imagens da mente, combiná-las e depois reinterpretá-las. Outro tipo desse processo é a transferência analógica, que envolve adquirir características de uma situação e leva-la a outros contextos. Por exemplo, ao utilizar a estrutura de uma árvore para pensar na estrutura de um edifício, transfere-se um conceito de uma situação para outra.

Outra forma de incitar o processo gerativo proposto por Finke et. al. (1996) é a redução categórica de elementos e objetos a suas descrições mais primitivas, do concreto ao abstrato. Por exemplo, uma pessoa ao querer desenvolver um copo de café mais adequado, deve não considerá-lo um copo, mas um recipiente para manter líquido quente e permitir que seja consumido. E a partir disso, deve desenvolver seu produto.

Os autores apontam seis propriedades de estruturas pré-inventivas que contribuem para a exploração criativa e a descoberta: novidade, ambiguidade (que gera oportunidades de interpretações), significado implícito, emergência, incongruência (encoraja futuras explorações) e divergência (capacidade de encontrar múltiplos usos e significados na mesma estrutura). Existem técnicas para se gerar ideias e encontrar propriedades no que foi gerado. O arquiteto, por exemplo, desenha para fazer descobertas.

Já o processo exploratório é organizado em caminhos sistemáticos e é resultado de seus vários cachos que podem ou não ser essenciais, são eles: Encontrar atributos (características emergentes resultantes de combinações e metáforas), interpretação conceitual (descobrir um conceito abstrato ou metafórico), inferência funcional (processo de exploração do potencial do usuário ou funções de uma estrutura pré inventiva), deslocamento contextual (considerar diferentes contextos), testes de hipóteses (interpreta-las como soluções possíveis de um problema) e procura de limitações (pontos que limitem o problema, como por exemplo, ser portátil).

Penna está sempre buscando conceitos metafóricos, dando à casa qualidades e gestos humanos: "A qualidade da arquitetura se mede pela quantidade de valores humanos que ela guarda, como os gestos que faz, as proporções que tem, o que permite e promove, como olha o

mundo, interage com a natureza e como ocupa seu lugar no espaço" (PENNA, <http://www.gustavopenna.com.br/>, novembro 2013).

Finke et. al. (1996) não acreditam que a aleatoriedade seja desejável para o pensamento criativo, ainda que contribua para que as ideias iniciais sejam moldadas. Afirma que o objetivo de seu estudo é desenvolver técnicas práticas que quase qualquer pessoa poderia usar ao tentar pensar criativamente. E acrescenta que se tem muito mais a aprender estudando pessoas comuns do que gênios.

Várias atitudes podem incentivar o desenvolvimento da criatividade. Finke aponta alguns, como por exemplo, restringir alguns elementos a serem utilizados na geração de uma ideia. Isso pode promover a criatividade, pois o pensamento é menos convencional, no entanto existem certos tipos de restrição que inibem esse processo. Outras maneiras podem incentivá-la ser a exploração hipotética de situações ou evitar a aproximação de um problema de maneira convencional.

Simonton (2000) afirma que criatividade se desenvolve ao longo de uma vida humana e que o ambiente familiar contribui para o surgimento da personalidade criativa, e nem sempre essa habilidade vem de ambientes mais nutritivos. Ao contrario, ela vem de uma exposição da diversidade, além de uma experiência desafiadora, que ajudam a fortalecer a capacidade de uma pessoa a romper obstáculos.

4 O processo do criativo do arquiteto Gustavo Penna e sua relação com a obra de Amílcar de Castro

Amílcar de Castro ou a grandeza do simples
Primeiro ele olhou, tocou, sentiu o mundo e
escolheu começar pelo chão da alma; essência.
Firmou bem os pés e mirou o longe, onde nascem as estrelas.
Assim as dimensões foram ficando grandes e limpas.
Amílcar corta a chapa de aço e muda o ar.
Desenha o pensamento guiado no acaso, arma os símbolos.
É árvore que dá sombra, fruto e lenha.
É onça-iauauretê que rosna, salta e rasga num mesmo tempo.
Súbito golpe de amor que fala de morte e vida, luz e sombra.
Vertiginoso, extremo, definitivo.
É rio que vem de dentro bem dentro, do fundo muito fundo.
Quando a alma abre justa ensina as frestas, as gretas, as grotas, passagem, o lado de lá das coisas.
Reza o silêncio da simplicidade em estado de alegria.
Amílcar tem muitos discípulos:
A arquitetura é o amor entre o edifício e o seu lugar.

(Revista Palavra - Texto Escritório GPA&A)

Amílcar de Castro, também mineiro, formado em Direito pela UFMG em 1940, teve seu interesse pela arte consolidado em um curso realizado na Escola Guignard, na qual a base do ensino era o desenho. Nessa Escola, o desenho preciso fora a preparação para a tridimensionalidade e para grandes aprendizados, pois a obra de Amílcar não permitia o erro. Trabalhou com litografia, diagramação de jornais e principalmente com escultura.

As trajetórias do arquiteto e do escultor demonstram pontos de convergência decorrente da cultura mineira, marcada pela poesia e pela simplicidade. Adota-se aqui o conceito de escultura dado pelo próprio Amílcar, em que escultura é a conquista da terceira dimensão. E obra arquitetônica, segundo Florio (2006, p.3) é aquela que delimita espaços, atuando como abrigo e lugar de permanência, enquanto que a escultura é rodeada de espaço e tem a capacidade de agregar valor ao espaço urbano. São dessa maneira artes que se completam dentro da cidade.

As tradicionais classificações do que é escultura e arquitetura não conseguem plenamente definir suas fronteiras. A riqueza da cidade está no conjunto de suas obras, como reflexo da cultura de seu tempo. Não são obras isoladas que irão dar o caráter do lugar, e sim o seu conjunto. Os traços culturais são eternizados nessas obras, carregando consigo os valores socioculturais de uma sociedade. (FLORIO, 2006, p.17)

A transferência de conhecimentos de outras áreas pode contribuir como fator de indução de criatividade. Utilizando o conceito da transferência analógica definido por Ronald Finke et. al. (1996), procurou-se entender de que forma Gustavo Penna carrega conhecimentos da escultura de Amilcar de Castro para as suas obras, ou seja, como ele absorve características de uma situação e a emprega em outro contexto.



Figura 4.1

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

Segundo Finke et. al. (1996), o processo criativo acontece a partir da recuperação de conhecimentos já adquiridos, seguido pela combinação e associações desses elementos para então acontecer uma reinterpretação e o surgimento de algo novo.



Figura 4.2

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

Alinhado a esse pensamento, tem-se que “criatividade é a combinação original de ideias conhecidas” (BODEN, 1999). Ou seja, é a capacidade de realizar uma produção que seja ao mesmo tempo nova e adaptada ao contexto na qual ela se manifesta (LUBART, 2007). A partir disso, foram analisadas similaridades no processo projetual de Gustavo Penna e Amilcar de

Castro, destacando-se pontos de convergência, que podem ajudar a entender processo criativo do arquiteto em questão.

Várias características foram observadas, sendo uma das principais: o desenho. O apreço por esse meio de representação e criação é uma característica marcante encontrada nos artistas aqui estudados, sendo esse o primeiro passo dado no ato de criar. Sobre o desenho, Amilcar afirma que:

Minha escultura começa no ateliê, aqui eu faço o desenho, faço uma maquete de papel, depois, se gosto, passo para o ferro e faço uma maquete. O desenho é fundamento, uma maneira de pensar. E pensar, em arte, é desenhar porque, sem desenho, não há nada. Existem outros escultores que fazem esculturas sem desenhar. Eu não sei fazer nada sem desenhar. (AMILCAR, *apud* RIBEIRO, 1999, p.34)

Reiterando a relevância do desenho, Gustavo Penna diz: “Desenhar é uma forma de pensar, sendo que para o arquiteto considero o melhor caminho. Ao desenhar, determinadas ideias diluídas, abstratas, nebulosas no seu pensar, vão ganhando concretude...” (PENNA *apud* BRAGA, 2004, p.369).

Observando a trajetória do escultor, pode-se entender como se deu o interesse pelo desenho preciso e rigoroso. Amilcar foi aluno de Guignard, artista brasileiro, que a convite de Juscelino Kubitschek lecionou desenho em Belo Horizonte na UFMG na década de 40. Segundo Amilcar, Guignard ensinou a desenhar com lápis 7, 8 e 9H. E isso fez com que surgisse uma comunicação direta e a valorização da linha. E acrescenta: “Esse método de desenho trouxe o gosto pelo bem feito.” (RIBEIRO, 1999, p.12).

Da mesma maneira que Amilcar, Gustavo Penna também se apropria dessa forma de desenhar, tornando-se mais perceptível ao dizer:

Amílcar de Castro influencia também nesta maneira de desenhar sem tirar o lápis do papel, que é representação da manutenção de uma ideia única durante o processo de criação. O ato de retirar o lápis do papel representa a acomodação de uma emoção, sendo que a atitude contínua do desenho expressa intensidade de emoção. É um desenho onde a emoção parece que jorra sem parar, sem interrupção. (PENNA *apud* BRAGA, 2004, p.357-358)

Sobre a linha, Amilcar disse: “Agora desenho é linha. Linha pode ser fininha, grossa, mas é linha. É preto e branco e linha. Isso é desenho” (1999, vídeo vimeo).

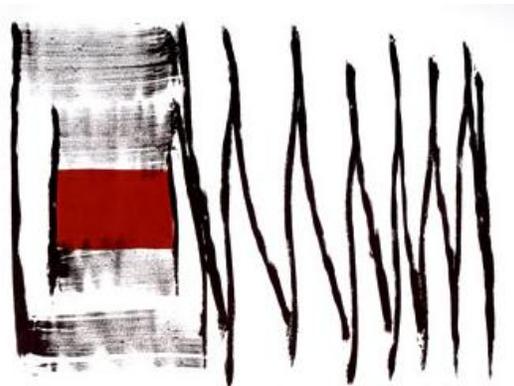


Figura 4.3: Desenho de Amilcar de Castro

Fonte:

<http://www.amilcardecastro.com.br/desenhos/45.asp>, acessado em 2011



Figura 4.4: Tapete Linhas desenhado por Gustavo

Penna

Fonte:

http://www.gustavopenna.com.br/projetos/exibir/tapete_linhas/28, acessado em 2011

Nos desenhos abaixo é notável essa preferência pela linha ininterrupta, tanto no do arquiteto quanto no do escultor. Essa continuidade do traço está presente também nos projetos, como será mostrado adiante.

Amilcar não se julgava um pintor, mas um gráfico. E segundo ele, gráfico “é um sujeito que acredita no preto e no branco e pode botar um amarelinho aqui, um vermelhinho ali, mas cores gráficas” (1999, vídeo vimeo). Por isso observamos que suas gravuras valorizam a linha e as cores primárias.

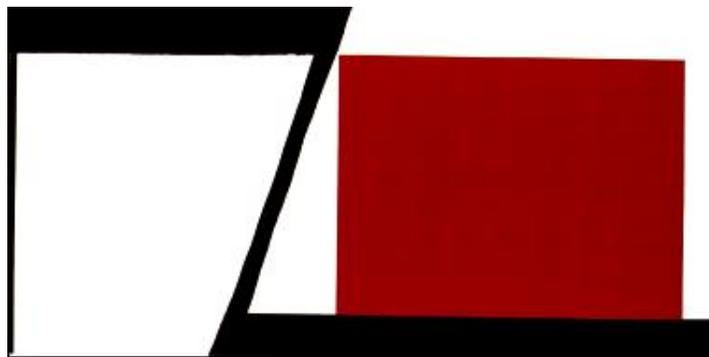


Figura 4.5: DESENHO DE AMILCAR DE CASTRO

Fonte: <http://www.amilcardecastro.com.br/desenhos/56.asp>, acessado em 2011

Assim, outra característica importante encontrada na obra desses artistas é o rigor geométrico e a ausência de adornos. Amilcar, por exemplo, ao dizer "Gosto de coisas retas, diretas, simples; gosto de fazer uma escultura que não deixa restos", reforça a ideia de concisão existente em sua obra. O escultor afirmava que Guignard o ensinou a desenhar com lápis duro para que o traço feito não pudesse ser corrigido. Dessa forma, era necessário ser preciso e direto:

Dessa maneira não havia como enganar o professor. Não havia como corrigir o traço, o grafite feria o papel, ficava a ranhura, o sulco. Foi com esse sentido de precisão que aprendi o desenho com Guignard. O sentido de fazer e estar valendo. Riscou, está riscado. Não há como corrigir. É o jeito alemão, aprender na base do vai ou racha. (AMILCAR *apud* SAMPAIO, 2001)

Penna e Amilcar apreenderam a importância do traço e da rigidez, trazendo isso para seus desenhos e suas obras tridimensionais, como pode ser observado nas figuras 4.3, 4.4 e 4.5.

Chiarelli (2003, p.18) ao falar da escultura de Amilcar, diz que “cada uma das peças do artista é única e indivisível, quase que totalmente anônima em suas formas geométricas básicas (o quadrado, o retângulo, a circunferência)” e aponta também que o escultor possui filiações derivadas do cubismo, próximas aos parâmetros de Ozenfant e Jeanneret. É interessante notar como o “purismo” que reverberou na obra de Le Corbusier também pode ter repercutido na obra de Amilcar de Castro. E como foi falado no primeiro capítulo, Penna teve contato com o trabalho de clássicos ícones da arquitetura como Oscar Niemeyer e Le Corbusier, e mesmo não seguindo a

produção modernista proposta pro eles, acaba também sendo influenciado pela pureza e concisão das formas. Nota-se então a amplitude de influências que podem ter contaminado o pensamento destes artistas, que os fazem confluír e uma produção de linguagem convergente.

Ao analisar a obra de Amílcar, a escultura e designer Márcia Gregato (2005) chega à conclusão que o escultor deixou um legado construído ao longo de meio século de arte, de uma obra marcada pela concisão e pelo rigor, sem abandonar a emoção. Paralelamente, percebe-se também nas obras do arquiteto, a utilização da geometria pura e ausência de excessos, que fazem lembrar alguns procedimentos e percepções decorrentes do ato criativo de um escultor.

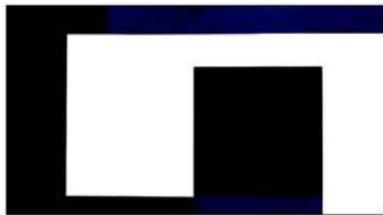


Figura 4.6: Desenho de Amílcar de Castro

Fonte:

<http://www.amilcardecastro.com.br/desenhos/55.asp>, acessado em 2011



Figura 4.7: Residência Lagoa dos Ingleses

Fonte:

http://www.gustavopenna.com.br/projetos/exibir/casa_lagoa_dos_ingleses/50, acessado em 2011.

As obras apresentadas a seguir prezam pela economia de linhas, trazendo consigo uma linguagem concisa. Gustavo Penna afirmou:

Amílcar, escultor, foi para mim um grande mestre de arquitetura, tendo sido quem mais influenciou minha carreira, porque ele estava assim ao lado de Guimarães Rosa e de Carlos Drummond de Andrade. Um sujeito conciso e que tinha capacidade de traduzir o que pensava de uma forma muito simples (PENNA *apud* BRAGA, 2004, p.357-358).

E da mesma forma que o escultor, o arquiteto se apropria de uma linguagem direta em seus projetos. Utiliza também jogo de luz e sombra e principalmente a partir do plano faz dobras, o que mais uma vez, aproxima Penna e Amílcar, como será exposto mais adiante.



Figura 4.8: Residência Borges

Fonte:

http://www.gustavopenna.com.br/projetos/exibir/casa_borges/48 ,
acessado em 2011.



Figura 4.9: Escultura de Amilcar de
Castro

Fonte: Foto Anne Caroline Caetano,
2013

O uso do aço é algo bastante presente na obra tanto do arquiteto como do escultor, como já foi afirmado. Ainda que Amilcar tenha utilizado outros materiais em sua carreira, como madeira e aço inox, ele deixa clara sua preferência pelo aço:

A minha escultura fica bem em chapa de ferro mesmo. É pela cor, pelo peso, a maleabilidade, todo um conjunto de fatores. Agora uso SAC 41. A primeira camada de ferrugem desse aço o isola, depois daí ele está protegido da ferrugem. Muitas peças minhas com o tempo foram acabando, enferrujaram até acabar. Hoje não acontece mais. (AMILCAR *apud* GREGATO, 2005, p.84)

Além disso, ressalta a questão da fácil disponibilidade do material em seu estado, Minas Gerais: “[...] É natural de Minas, está ao alcance da mão. Todo mundo sabe trabalhar o ferro. A superfície é domada – e a partir vai sendo dobrada. É quando, e, por fatalidade, o espaço se integra, criando o não previsto. É, pura surpresa [...]” (AMILCAR *apud* NAVES, 2010, p.55).

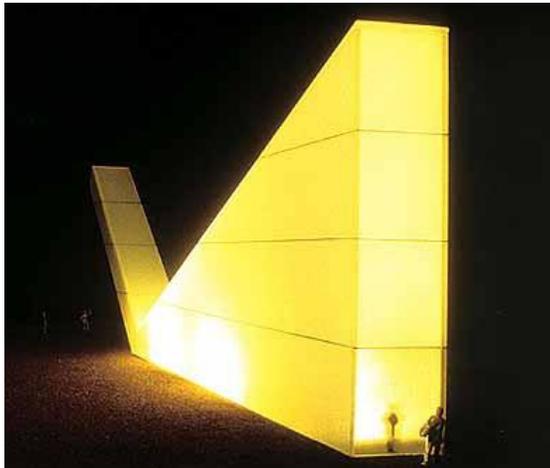


Figura 4.10: MONUMENTO A LIBERDADE DE IMPRENSA,
Brasília

Fonte:

http://www.gustavopenna.com.br/projetos/exibir/monumento_a_liberdade_de_imprensa/63, 2011

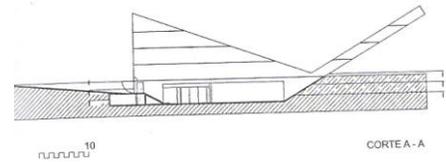


Figura 4.11: CORTE – MONUMENTO A
LIBERDADE DE IMPRENSA

Fonte: LEMOS, 2000, p. 155

A arquitetura de Gustavo Penna é marcada pela leveza, hora pelo peso. Em alguns momentos é opaca, em outros deixa transparecer um jogo de luz e sombra, situação que também está presente na escultura de Amilcar. Considerando o contato com o solo, algumas obras do arquiteto parecem emergir dele, trazendo consigo a ideia de peso, ao contrário da escultura de Frans Weissmann, que toca suavemente a base, parecendo flutuar. Nas obras abaixo, tanto de Penna quanto de Amilcar, podem ser observadas a presença do peso, estabilidade, pureza na geometria, economia de linhas, além do uso do aço.



Figura 4.12: Escultura de Amilcar de Castro

Fonte:

<http://www.amilcardecastro.com.br/esculturas/34.asp>, 2011

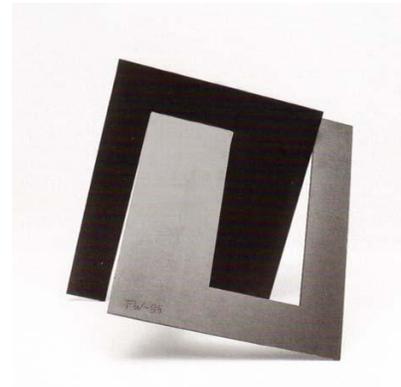


Figura 4.13: ESCULTURA DE FRANZ WEISSMANN

Fonte: GREGATO, 2005, p.62.

Amilcar, conhecido principalmente pelo seu método “corte e dobra”, explica de que modo a cidade mineira Ouro Preto influenciou seu trabalho: “Ouro Preto tem um triangulozinho aqui, tem outro ali, tem mais outro lá, tem milhares de triângulos e foi isso que me deu essa ideia: cortar e dobrar. Não porque seja barroco – o que me impressionou foi a dobra”. (AMILCAR *apud* GREGATO, 2005, p.78)

O arquiteto também se deixou influenciar por detalhes peculiares da cidade mineira quando disse: “Há que se fazer arquitetura para esse Brasil. Minha arquitetura é brasileira e mineira. Sou dos muros de Ouro Preto, que sempre me emocionaram” (PENNA *apud* LEMOS, 2000, p.19).

A forma triangular tem origem no corte de quadrados e retângulos, gerando diagonais que dinamizam a percepção da forma. O triângulo penetra no quadrado, de modo a proporcionar relações opostas entre o perímetro regular de ângulos retos e o interior com recortes de ângulos agudos.

A sequência dos desenhos apresentada abaixo fora realizada por Amilcar na Cidade mineira na década de 40, onde é possível observar a busca pela abstração e como o artista chega à forma triangular.

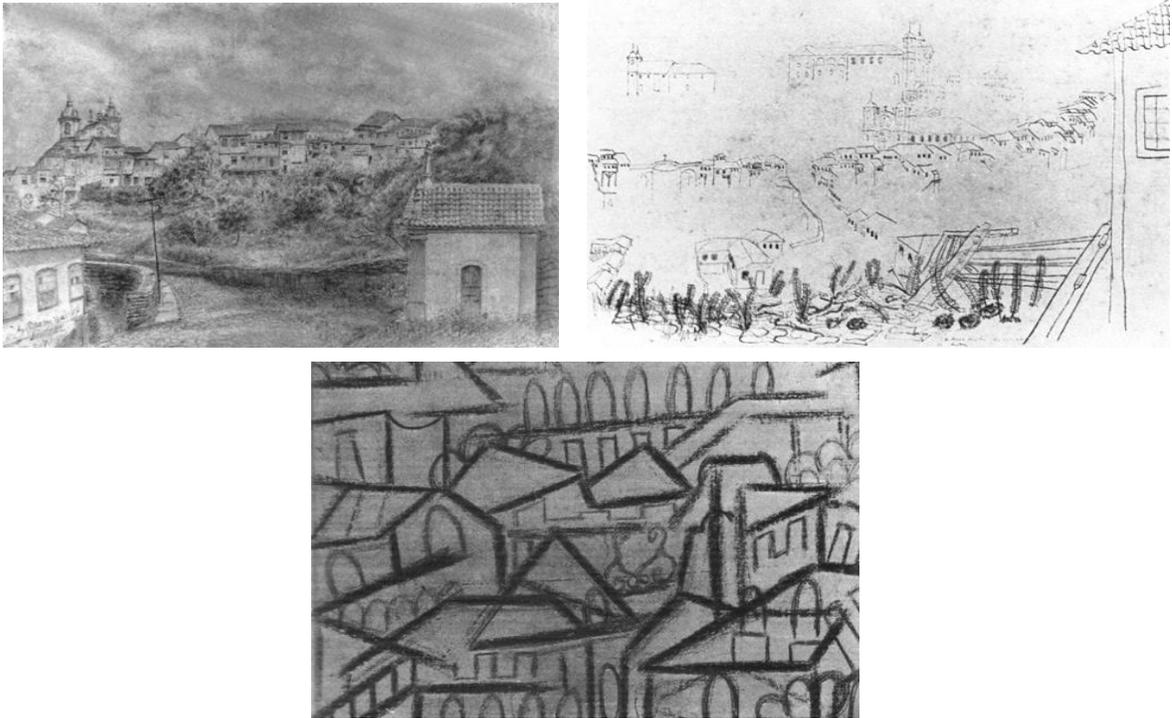


Figura 4.14: Desenhos de Ouro Preto por Amilcar de Castro

Fonte: GREGATO, 2005, p.39

Além dos desenhos, é possível encontrar a presença dos triângulos em suas obras, como no caso da escultura abaixo, localizada em frente à Assembleia Legislativa de Minas Gerais, em Belo Horizonte, que mantém relação com a bandeira de seu estado.



Figura 4.15: Escultura de Amilcar de Castro

Fonte: <http://www.amilcardecastros.com.br/esculturas/34.asp>, 2011



Figura 4.16: Bandeira de Minas Gerais

Fonte: Imagem Google, acessado em 2011

A pureza, a concisão e a singeleza da geometria proporcionada pelos cortes e superfícies são, ao mesmo tempo, expressivas e severas. Com poucos recursos, o artista consegue atingir grande expressão plástica.

Ainda relacionado à pureza formal, podemos apontar também alguns projetos do arquiteto mexicano Luis Barragán, ganhador do prêmio Pritzker de 1980. Assim como Penna e Amilcar, ele trabalha com corte nos planos, no entanto, aliado à cores. Notamos que ele também se utiliza da dobra em alguns momentos.

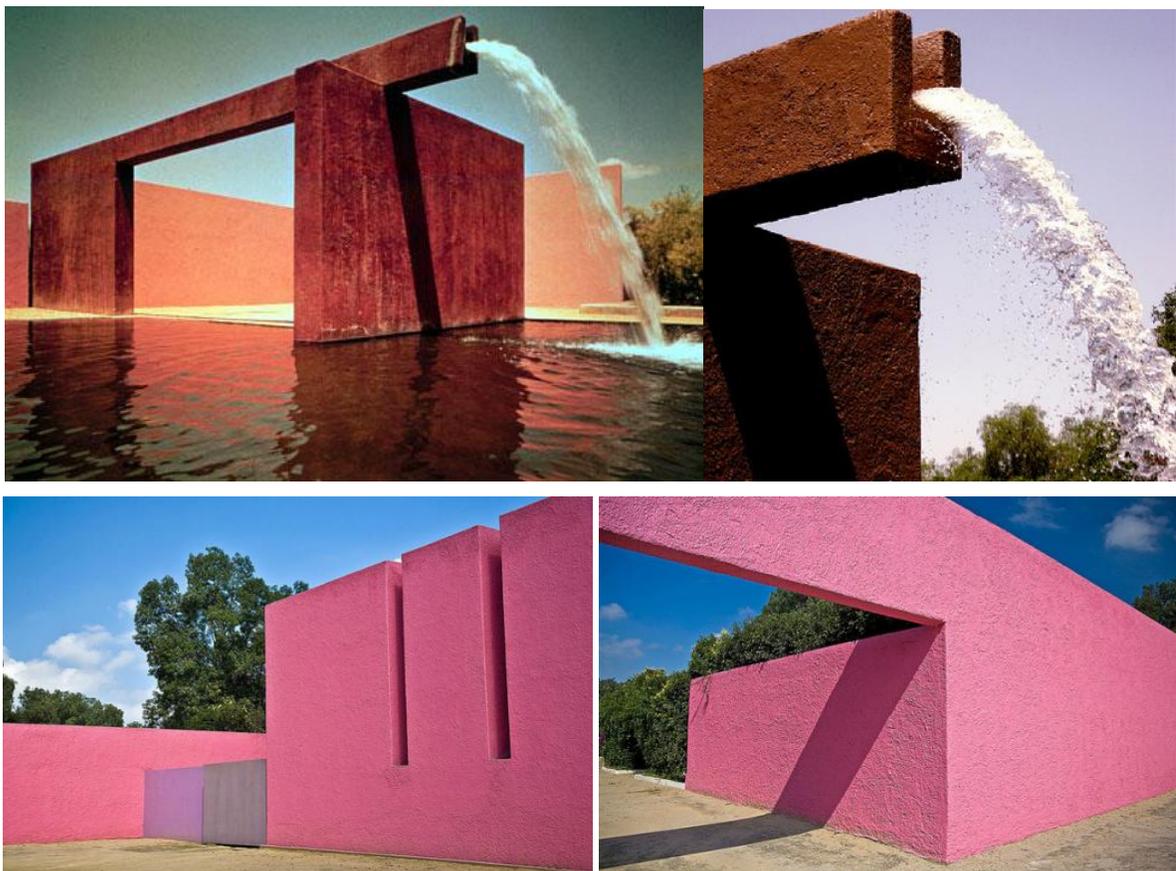


Figura 4.18: Quadra San Cristóbal e Fonte dos Amantes, 1969.

Fonte: http://www.archdaily.com.br/br/01-68137/classicos-da-arquitetura-quadra-san-cristobal-e-fonte-dos-amantes-luis-barragan/68137_68143, julho de 2013

Os planos se interceptam no espaço de modo a dar a impressão de terem sido gerados a partir de dobras e rotações. Além disso, Barragán delimita espaços com poucos elementos geométricos, com linhas e ângulos retos.

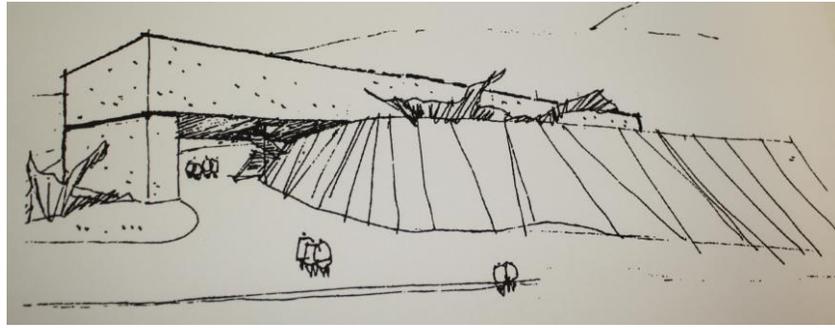


Figura 4.19: Croqui e fotografia da Rede Bandeirantes de Gustavo Penna.

Fonte: Escritório GPA&A, 2013

A capacidade de trabalho intenso destes artistas parece derivar de motivações intrínsecas, da busca de realização pessoal. As declarações nos levam a crer que se trata de um trabalho árduo, mas muito prazeroso. Segundo a teoria de Mihaly Csikszentmihaly (1996), o “*Flow*” consiste na experiência de amor, prazer e diversão em uma atividade. Para o autor, o amor pelo que se faz é capaz de motivar o indivíduo e levá-lo a um estado de produção mais fluida. Podemos observar que ambos artistas estão inseridos em atividades que praticam por prazer, e que o processo criativo acontece de forma natural, onde os pensamentos vão fluindo, como a seguinte afirmação de Penna:

Depois que eu deixei aflorar os sentimentos e as intuições, eu estou pronto, paramentado, limpo e lavado, com as mãos limpas, eu posso despertar este processo e o acaso acontece. As ideias surgem naturalmente. A palavra surge. O desenho ocorre com precisão. O degrau entre o que sinto e como eu desenho vai se diluindo, e este passo é natural. (PENNA *apud* BRAGA, 2004, p.231)

E acrescenta: "Temos que ter apreço pela criatividade, que considero uma característica fundamental do ser humano, que é singular. Temos que deixar o novo nascer, o novo sempre vem" (PENNA *apud* BRAGA, 2004, p.356).

E sobre o processo projetual, nota-se mais uma vez a importância do desenho nesse método, quando Penna descreve sua prática de criação: "Quando você desenha o traço interroga. O primeiro traço interroga o segundo. E assim você vai montando uma espécie de um registro sensível do seu processo de criação" (PENNA *apud* BRAGA, 2004, p.346). Trata-se de um "diálogo" com o desenho, isto é, um modo de gerar novas ideias a partir do desenho realizado.

Segundo Amabile e Collins (1999), o indivíduo criativo é motivado por razões intrínsecas, ou seja, ele independe de motivos externos para produzir aquilo que gosta. Além disso, a criatividade está presente em pessoas curiosas e não conformadas com o conhecimento que já possuem, vivendo em busca de novos aprendizados. O depoimento abaixo do arquiteto leva a conclusão de que ele apresenta características geralmente encontradas em pessoas criativas, pois demonstra interesse em variar seus projetos ao invés de fazer do seu trabalho um sistema repetitivo: "Classifico-me como um clínico geral na área de arquitetura. Porque detesto - é estrutural em mim - a rotina. Acho que, se eu fosse um especialista em hospital, acabaria viciando, criando fórmulas." (PENNA *apud* MELENDEZ, 2001).

Uma das forças que motivam o arquiteto, é a busca por uma arquitetura brasileira, distanciadas dos modelos estrangeiros. "Imagino a possibilidade mínima de fazer uma arquitetura brasileira, realizada com pouquíssimos recursos, barata, durável e sem economia de expressão" (PENNA *apud* MELENDEZ, 2001). Avesso aos estrangeirismos, Penna procura ter uma linguagem própria e uma estética brasileira do aço, ao invés de copiar modelos japoneses, holandeses ou outros. Além disso, outra motivação para Penna é a vontade de criar uma relação de "amor" entre o edifício e o lugar, sendo essa a principal intenção de seus projetos.

Essa motivação interna é que faz com que o indivíduo criativo enfrente desafios e opiniões contrárias, acreditando em seus próprios desejos. Na entrevista realizada pela autora em janeiro de 2012, o arquiteto afirmou que quando questionado se ele pensa em arquitetura nos momentos de relaxamento, ele diz:

É o estado permanente! Você está sempre querendo ficar nessa delícia! Isso é a melhor coisa do mundo! Não é a pior! A pior é a tristeza mesmo, que a vida vai trazer, normal.

E você tem que ultrapassar sem fingir que ela não existe, nem destruí-la. É aquele negócio... O tempo todo é arquitetura, arte e percepção. Aí você ficou doente? Você vai lá, para, cuida da doença. Sarou? Volta para arte, entendeu? Vai ter que pagar um cheque no banco? Pagou, voltou, arte! E às vezes até no momento em que você está lá pagando o cheque sobra um tempinho, não é? Tem pessoas que criam momentos terríveis pra se salvar de um momento terrível. Não é a fuga, é a tentativa de ultrapassar criativamente um determinado momento de dificuldade. (PENNA, 2012, Anexo A)

O escultor também declara seu amor pelo próprio trabalho ao dizer: “Eu gosto do que estou fazendo e é só isso, o resto é consequência”. (AMILCAR *apud* RIBEIRO, 1999, p.36)

Algumas declarações de Amilcar vão de encontro com os conceitos de Robert Sternberg (1999), em que o autor critica a forma tradicional de avaliação na academia, por meio de provas e notas, que muitas vezes inibem o processo criativo. Para Amilcar: “A Escola podia ser melhor se fosse mais livre de currículos, de notas. A provocação, a criação seria mais viva” (*apud* RIBEIRO, 1999, p.21).

A partir do estudo realizado, percebeu-se que o desenho foi fundamental no processo criativo de Gustavo Penna e Amilcar de Castro, e a busca pela linguagem simples e direta é uma herança de Guignard, que guiou a produção desses artistas. A busca pela ininterrupção é uma constante e a dobra pode ser uma forma de se criar a terceira dimensão de forma contínua. O rigor geométrico e a concisão também estão presentes de forma clara nessa análise.

Além disso, percebeu-se que a influência mineira sempre esteve presente de forma implícita em seus trabalhos, tanto pela cidade de Ouro Preto, pela estima pelo aço quanto pelas referências literárias.

Quanto à criatividade, Penna e Amilcar, apresentaram características de sujeitos inquietos e não conformados com o conhecimento que possuíam, buscando sempre novos desafios além de exibir a paixão por suas profissões, fator que motiva e possibilita o desenvolvimento da criatividade.

A seguir, procurou-se estabelecer algumas relações entre o pensamento visual do arquiteto Gustavo Penna e do escultor Amilcar de Castro. A intenção é destacar similaridades na estratégia compositiva. Por serem duas áreas muito diferentes de conhecimento, estas relações restringiram-se apenas a questão plástica e formal.

a meu amigo e arquiteto
Gustavo Penna

a gota d'água revela
a integridade do que é simples
simples como a terra se aranda
(ah! como é difícil
alcançar o simples
é preciso despojar muito!)

mas
o sentir é simples como a luz
o não sentir sim complexa
finge
sofre
cumprir obrigações

o que é simples é de graça
um tempo
um gesto
um passo

o vôo do pássaro
for um desenho no espaço
será arquitetura?

Amilcar de Castro
24.10.59



Figura 4.20: Logotipo do Escritório GPA&A assinado por Amilcar de Castro
Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2012

Figura 4.21: Poema de Amilcar de Castro para Gustavo Penna
Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2012

4.1.1 A dobra

A dobra entre planos no espaço é uma das características mais marcantes na obra de Amilcar e Penna. Os planos dobrados e contínuos geram e delimitam espaços. Esse é um dos princípios que permeia a obra de Gustavo Penna em diferentes temas.

Tem-se aqui alguns exemplos, que demonstram a presença desse método compositivo em seu trabalho, como no edifício da Rede Bandeirantes de Televisão em Belo Horizonte. O arquiteto afirma que este projeto enquadra a paisagem da capital mineira, da mesma forma que uma televisão enquadra o cotidiano. Emoldurar o espaço por meio de elementos arquitetônicos, em diferentes escalas, provoca tensões similares às que encontramos em algumas esculturas contemporâneas.

O que há de comum entre a escultura e a arquitetura é o pensamento visual: geometria, proporção, tensão, escala, ritmo, harmonia, luz e sombra. Estes são elementos que permeiam o pensamento tanto do escultor quanto do arquiteto. Ao afirmar: “Na Rede Bandeirantes eu desenho uma janela sobre o terreno natural, que o enquadra, uma dobra” (*apud* BRAGA, 2004), Penna deixa clara a utilização do recurso dobra, aspecto marcante também nas obras do escultor Amilcar de Castro, em escalas e materiais distintos.

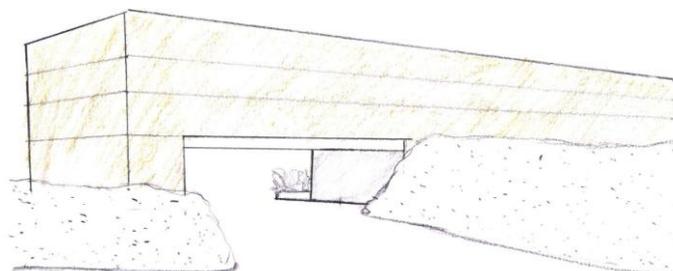


Figura 4.1.1: Croqui - Band Belo Horizonte, 1984
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

Ao estabelecer uma relação desse recurso com o desenho, pode-se considerar que a dobra é uma estratégia compositiva eficaz de criar a terceira dimensão a partir da continuidade da superfície, sem adição de outros elementos. E como já foi dito, a ininterruptão é fator importante no pensamento desses artistas, gerando a dobra de forma simples e direta.

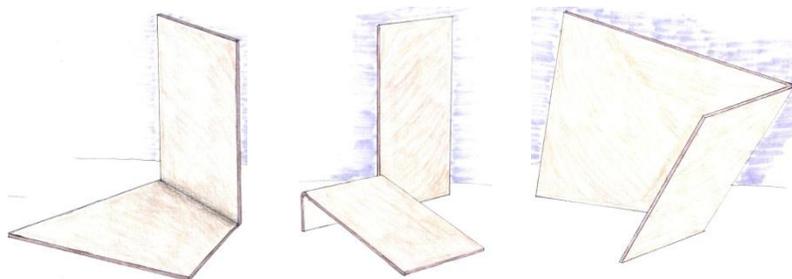


Figura 4.1.2: Croquis- Esculturas Amilcar de Castro
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

As formas empregadas no edifício da Rede Bandeirantes apontam as características do povo mineiro. Trata-se de um edifício dotado de geometria simples, com traços concisos, realizados com economia e parcimônia, resultando em espaços silenciosos, precisos e introspectivos. Ainda sobre a Rede Bandeirantes, Penna acrescenta:

E este edifício já é extremamente conciso, antes mesmo do meu encontro com Amilcar. Eu fui conhecer o Amilcar em Contagem. Na verdade, os projetos da Rede Bandeirantes Minas e da Casa do Jornalista são anteriores ao da Escola de Artes e Ofícios. O projeto da Rede Bandeirantes é de 1979. Então, meu encontro com Amilcar de Castro evidenciou uma coincidência de linguagens concisas. (PENNA *apud* BRAGA, 2004, p.139-140)

No depoimento acima o arquiteto afirma que a linguagem presente nesta obra já existia antes mesmo de conhecer Amilcar, e que o encontro entre eles evidenciou uma coincidência de linguagens concisas, pois ambos fazem obras que querem dizer muito, com pouco. Braga (2004, p.146) diz que esta afirmação de Penna se justifica pela publicação de um artigo de Wellington Cançado (2002), que acusou alguns arquitetos de construir arquiteturas como esculturas de Amilcar de Castro. Em seu texto, Cançado afirma que Amilcar é o arquiteto mais importante de Minas Gerais, e Braga rebate dizendo: “Este artigo talvez ignore a necessária e inevitável relação entre as artes e os artistas de determinado local, época ou cultura” (BRAGA, 2004, p.146), considerando que a artes se envolvem e se comunicam.

Procura-se neste capítulo estabelecer uma relação ente Penna e Amilcar de forma a identificar algumas proximidades em seus trabalhos, pois como já foi apontado pelo arquiteto, Amilcar foi para ele um grande mestre de arquitetura (PENNA *apud* BRAGA, 2004, p.357-358).

No entanto, considera-se aqui que ambos tiveram fortes influências de Guignard, da cultura de seu estado, de estudos filosóficos e artistas em comum, resultando numa confluência de linguagens, como foi colocado por Braga.

Penna admite a importância do escultor em sua carreira: “Sou aluno de Amilcar de Castro e aprendi que, ao dobrar uma chapa, você cria o lado de dentro e o lado de fora e, assim, altera o mundo em torno da peça. São chaves de pensamento”. (PENNA, www.gustavopenna.com.br). Existe assim uma percepção da terceira dimensão adquirida por Penna através da escultura de Amilcar. Sabe-se que a capacidade de adquirir conhecimentos em uma área e transferi-los a outra, é própria dos indivíduos criativos, sendo este o caso de Gustavo Penna.

Além disso, pode-se entender o termo “chaves de pensamento” como um esquema adotado pelo arquiteto ao projetar. Esse procedimento, no caso a dobra, é chamado por Finke et. al. (1996) de *esquema mental*, e quando cristalizado gera uma estagnação do processo criativo, porém quando combinado com outras informações pode gerar novas descobertas. A produção criativa só é possível quando existe um repertório que possibilite tais combinações.

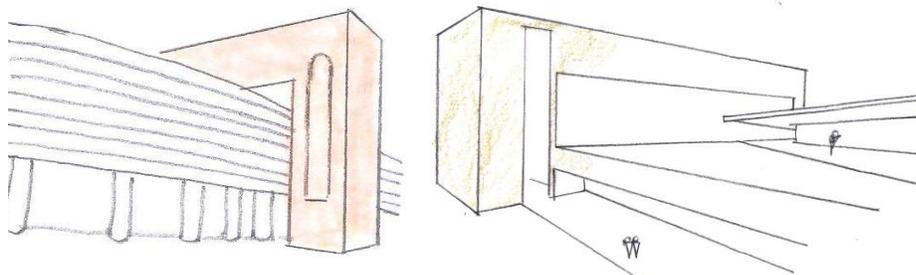


Figura 4.1.3: Croquis Academia Brasileira de Letras 1990 e Agulhas Negras Residence 1998
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

Nota-se que o plano, ritmo, harmonia e etc. São espaços penetráveis que muitas vezes emolduram uma paisagem e conduzem o usuário por um percurso. O enquadramento contínuo e dobrado está presente em várias obras de Gustavo Penna. Esses planos delimitam espaços com propriedades como proporção da paisagem pode ser visto também em algumas obras de Amilcar de Castro.

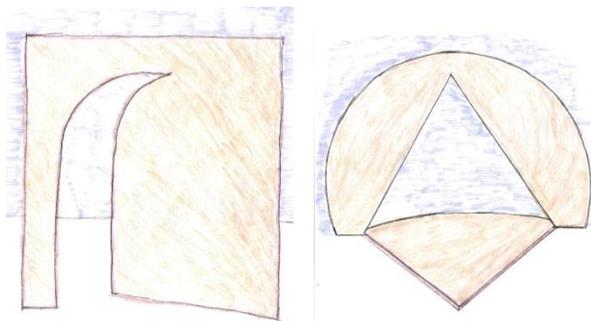


Figura 4.1.4: Croquis Esculturas Amilcar de Castro
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

A linha contínua e ininterrupta, como já foi dito, tem grande valor no processo de criação destes artistas, e Amilcar reforça a ideia de que ela gera o corte, e dessa forma inclui o espaço externo à obra.

Eu fiz escultura no princípio de dobra. Depois fiz corte e dobra. Então quando a escultura é de corte, só corte, a linha entra como corte da escultura. É um espaço na matéria, no ferro, na chapa de ferro. E esse espaço de certa maneira introduz o espaço externo no material, ele atravessa a chapa (AMILCAR, 1999)

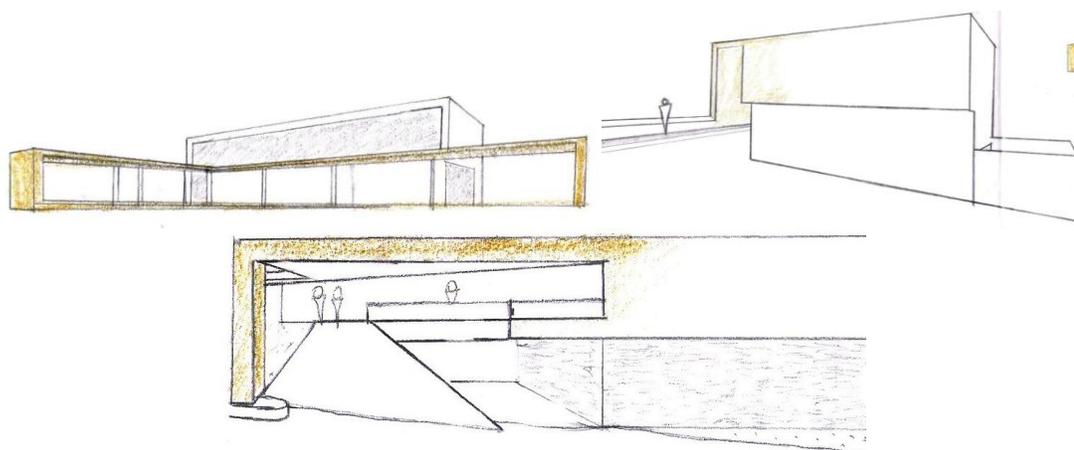


Figura 4.1.5: Serra dos Manacás 2004, Casa Lagoa dos Ingleses 2004 e Museu de Congonhas 2005
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

Enquanto a escultura de Amilcar resultava da dobra e do corte de um material, o mesmo não pode ser dito sobre o processo construtivo em arquitetura. Neste campo de conhecimento os elementos construtivos são compostos por diferentes materiais e por diferentes sistemas.

Contudo, do ponto de vista plástico e formal, pode-se identificar similaridades nos procedimentos compositivos, que tem a dobra como uma das principais estratégias. Portanto não é somente a escala e os materiais empregados que diferenciam a escultura da arquitetura, é a finalidade do objeto criado. Penna utiliza a linha contínua para gerar a dobra, e da mesma forma integra o espaço externo à obra.

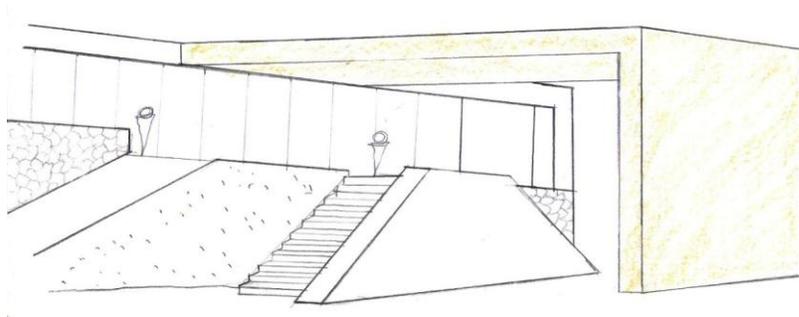


Figura 4.1.6: Requalificação urbanística e arquitetônica de Mariana. 2005.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

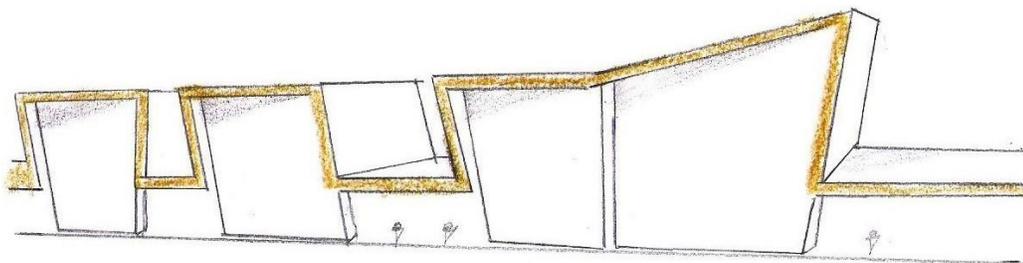


Figura 4.1.7: Centro de Arte e Corpo
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

A constante mudança de direção das linhas, dos contornos e das superfícies no espaço mostram a dinâmica das formas. As dilatações e contrações no espaço são decorrentes das dobras que, ora geram espaços internos, ora geram espaços externos.

4.1.2 Paralelos

Foram identificadas algumas contaminações figurativas nas obras de Gustavo Penna que apresentam relações com a obra de Amilcar de Castro. Tem-se aqui obras arquitetônicas e esculturas que apresentam relações visuais, evidenciando uma chave de pensamento que está intrínseca aos dois artistas, como é o caso da dobra, já comentado.

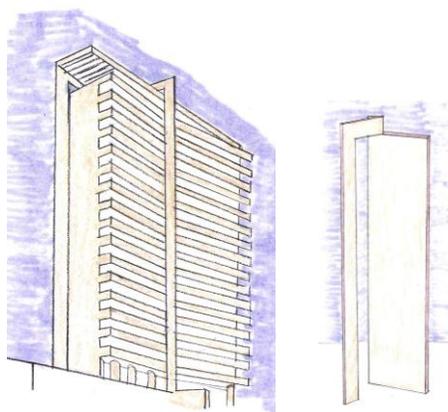


Figura 4.2.1: Edifício Parc Nimbus, 1999 e CDV 02| 30x10x0,3cm
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

Segundo Naves (2010, p.26), por falta de apoio financeiro, Amilcar enfrentava uma dificuldade de lidar com o aumento de escala das esculturas, pois não era possível aumentar a espessura das peças e isso faria com que elas perdessem resistência e presença. Ainda assim, suas obras possuem proporções que se assemelham às da arquitetura. O objetivo desta análise não é comparar o trabalho de Gustavo Penna e Amilcar de Castro, pois além de pertencerem a campos distintos da arte, as obras possuem escalas diferentes. Mas pretende-se identificar algumas semelhanças no processo de criação que fazem parte da produção de ambos.

Nestes croquis, pode-se observar algumas proximidades formais em alguns pontos. Naves (2010) afirma que resistência e opacidade são importantes características da obra de Amilcar. Tais pontos também são encontrados em alguns trabalhos de Gustavo Penna, além do rigor formal. No exemplo abaixo, observa-se que em ambas as obras o corte e a dobra abrem a superfície (parede e chapa) trazendo o vazio e a possibilidade de acesso ao outro lado.

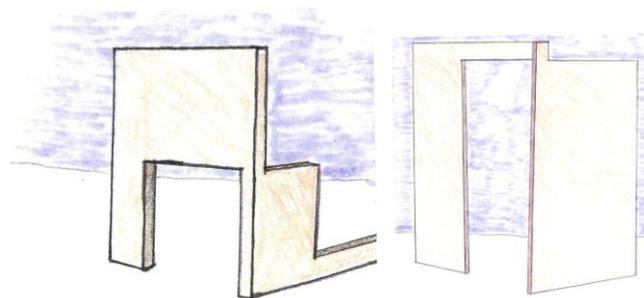


Figura 4.2.2: Portal Expominas e CDQ 29|23x23x0,3cm
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

As obras abaixo apresentam uma relação entre figura e fundo numa brincadeira com os planos. O artifício do recuo de um elemento tem a capacidade de alterar a sua condição estática e dar movimento ao bloco.

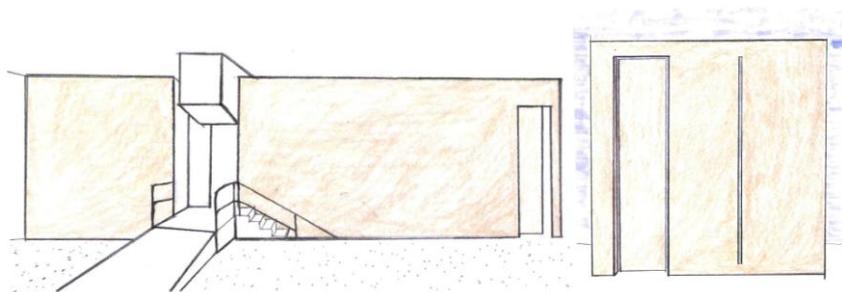


Figura 4.2.3: Galeria Pace de Gustavo Penna e Escultura de Amilcar de Castro 33x33x7,5cm
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

Já nos croquis abaixo, observa-se que as formas puras predominam, e o vazio faz parte de sua composição. A partir de um bloco maciço, fatias são retiradas. No entanto deixam suas arestas bem delimitadas.

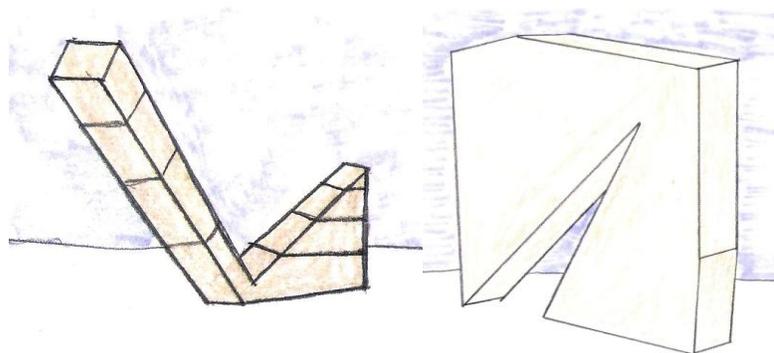


Figura 4.2.4: Monumento à Liberdade de Imprensa e Escultura de Amilcar de Castro
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

A entrada da residência Borges é demarcada por uma quebra no plano da fachada principal. Esse artifício da dobra cria um novo ângulo na superfície e gera o movimento. Com isso a abertura é evidenciada, e a sombra surge na arquitetura assim como o vazio na escultura.

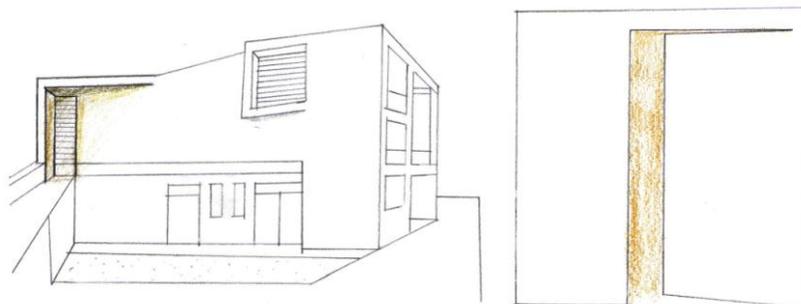
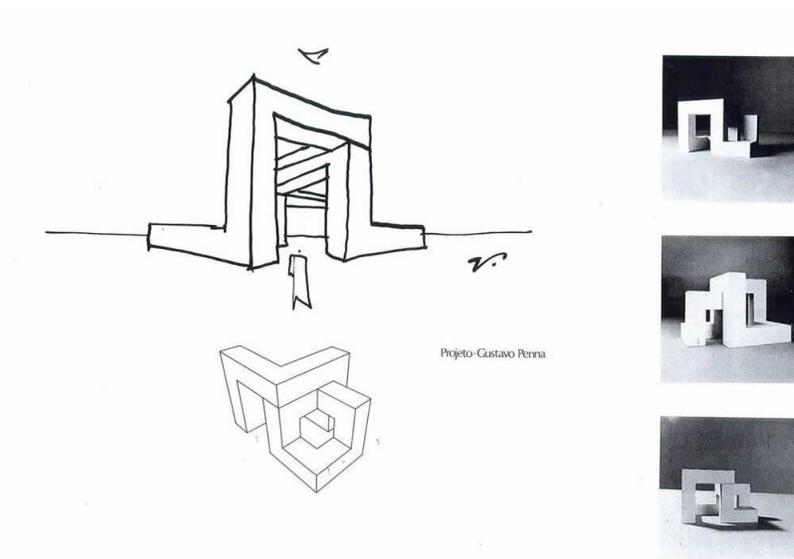


Figura 4.2.5: Casa Borges 1999 e CDQ 30|23x23x0,3cm
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

Penna e outros arquitetos foram solicitados pela revista ARS para desenhar a casa de Le Corbusier. Seu desenho pode estar relacionado à arquitetura ou a escultura. A presença da escala humana e suas formas sugerem uma escala na qual o usuário pode adentrar, e sentir seu espaço. E como afirmou Braga (1999, p.09): Penna realiza “uma arquitetura/ escultura que pontua a cidade com elegância”.



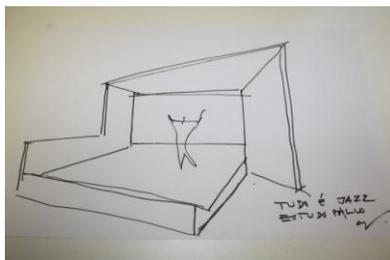
Casa do "esprit-nouveau". Lugar do essencial.

Figura 4.2.6: Desenho de Gustavo Penna. Revista ARS.

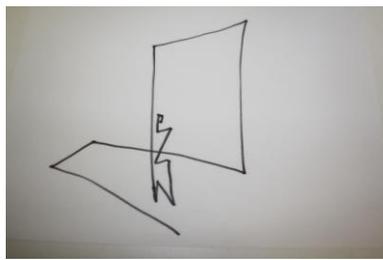
Fonte: <http://www.gustavopenna.com.br/escritorio/publicacoes/ars/68>, dezembro 2012.

Nota-se neste projeto a presença da dobra e da continuidade. É como se um perfil quadrado fizesse um percurso, gerando um bloco maciço que pode ser habitado.

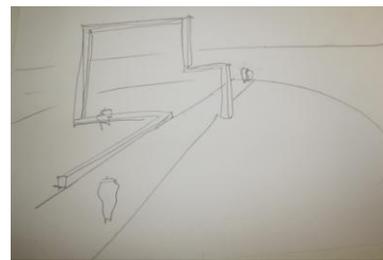
Abaixo estão mais algumas aproximações visuais encontradas, a partir de uma busca de convergências na linguagem do arquiteto e do escultor. Além da concisão e da simplicidade presente no trabalho de ambos, existe uma forma semelhante de pensar o espaço. Em uma das visitas ao escritório, tive acesso a uma pasta de croquis de Gustavo Penna e como se pode ver a seguir, muitos estudos do arquiteto são marcados pela continuidade e pela dobra. Outro importante a ser notado é que apresentam características escultóricas. Arquitetura, escultura e design trabalham a terceira dimensão e sua relação com o homem, e dessa maneira, os artistas muitas vezes transitam por estas atividades, já que os limites que demarcam o que pertence a uma área ou a outra são tênues.



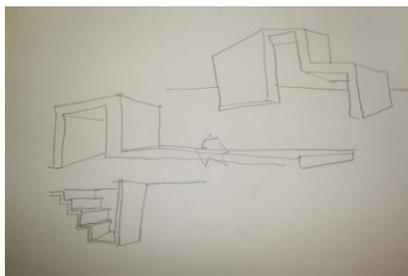
a



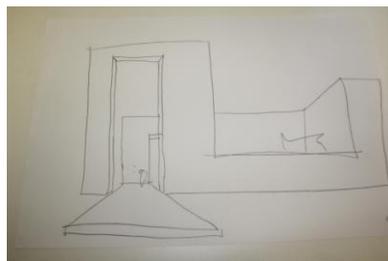
B



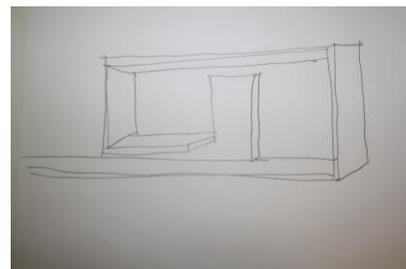
c



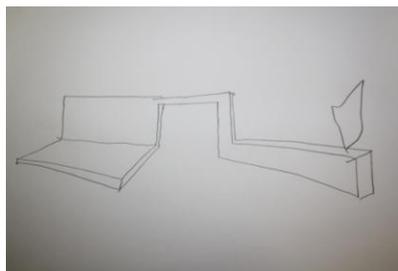
d



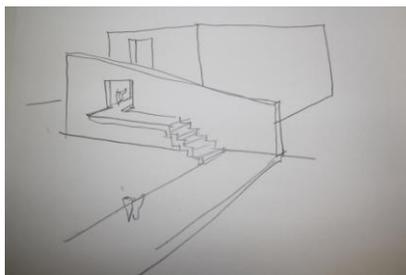
E



f



g



H



i

Figura 4.2.7: Croquis de Gustavo Penna.

Fonte: Fotos Anne Caroline Caetano, 2013.

É clara a intenção do arquiteto em manter a continuidade do traço e, conseqüentemente, da matéria. Os planos principais se dobram, transformando-se em piso, cobertura ou outro plano. Aberturas bem proporcionadas são criadas, como molduras do espaço. A linha é contínua e o pensamento também, como aprendeu Amilcar de Castro em suas aulas com Guignard.

Em uma das salas de reunião do escritório de Penna está um painel, em que o arquiteto faz um desenho a cada mês. Durante minha visita, pude fotografar este desenho, em que Penna dá continuidade ao volume.



Figura 4.2.8: Foto quadro Amilcar de Castro.
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2011.



Figura 4.2.9: Desenho no painel da sala de reunião do escritório de Gustavo Penna
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

Têm-se aqui alguns exemplos da participação de artistas em outras áreas, a fim de demonstrar que tais atividades podem estar associadas. Abaixo está uma mesa projetada por Amilcar de Castro, que está em seu Instituto em Nova Lima. Da mesma maneira que trabalhou suas esculturas, ele utiliza a dobra e o aço corten nesse objeto, acrescentando apenas um tampo de vidro. Sua maneira de pensar a escultura foi transferida para o design, e a peça escultórica adquiriu uma função.



Figura 4.2.10: Mesa projetada por Amilcar de Castro.
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Já no projeto seguinte, Amilcar prestou consultoria na solução plástica e escultural para o projeto da Sede do Grupo Corpo. É um projeto do escritório Brasil Arquitetura, que apresenta uma volumetria de formas puras, com a simplicidade das obras do escultor e seu rigor geométrico. Ao falar do escultor, Naves (2010) aponta importantes características de Amilcar, como a resistência e a opacidade. Estas são propriedades também presentes neste projeto arquitetônico.



Figura 4.2.11: Maquete da nova sede do Grupo Corpo - Escritório Brasil Arquitetura
Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/> , acessado em julho 2012.

O estudo abaixo evidencia essa possível relação entre arquitetura e escultura, pois ambas lidam com o espaço e os indivíduos. Os experimentos mostram que a esta escultura de Amilcar possui proporções compatíveis com um espaço habitável, quando adquire funções e materialidade próprias da arquitetura. A obra abaixo se encontra dentro da classificação “Corte e Deslocamento” de Naves. Segundo o autor, essa série começa a ser feita no final dos anos 70 e sem a dobra, as placas mais espessas deixam de ser superfície e espessura para se tornarem massa (2010, p.308-309).

5 ANÁLISE GRÁFICA DE PARTIDO ARQUITETÔNICO DAS OBRAS SELECIONADAS E ANÁLISE FORMAL POR MEIO DE TEXTOS, DESENHOS E MAQUETES ELETRÔNICAS.

Um método eficaz para analisar o processo de projeto é monitorar o seu desenvolvimento passo a passo. O acompanhamento da realização de um projeto pode ser presencial, com filmagens e gravações de áudio e vídeos, pode ser pela observação e análise dos artefatos produzidos pelo arquiteto em cada etapa e sub-etapa, ou ainda, por ambos os métodos.

No caso da arquitetura de Gustavo Penna teve-se acesso a poucos desenhos, que não permitem compreender todo o processo. Diante deste fato, a presente perspectiva voltou-se para a análise de projetos a partir das informações fornecidas pelo escritório e pelas entrevistas concedidas à autora.

Aqui serão apresentadas as obras selecionadas para um estudo mais detalhado. Foram escolhidas sete obras residenciais pela possibilidade de uniformização e comparação dos dados. Mas também outras duas obras culturais, para verificar que algumas características marcantes do arquiteto estão presentes em outros projetos.

Segundo Ana Tagliari (2011) foi a partir do Tratado de Jean-Nicolas-Louis Durand, de 1802 que o edifício teve suas partes dissecadas com a vontade de se combinar e classificar elementos durante a prática compositiva. Ele estudou primeiramente as formas e proporções dos estilos clássicos e depois partes do edifício e combinações entre elas.

No século XIX e XX Aby Warburg iniciou um trabalho baseado no significado das imagens que foi desenvolvido posteriormente por Ernest Gombrich e Erwin Panofsky. Mais adiante Banister Fletcher propôs a ideia de progresso dos estilos desde a Antiguidade. Já Rudolf Wittkower analisou a arquitetura e o seu contexto cultural utilizando diagramas.

Tagliari (2011, p.4) afirma que durante as décadas de 70 e 80 “*Rob Krier mostra, por meio de desenhos e diagramas, conexões entre forma e função, e tenta classificar e comparar diferentes soluções passíveis de serem aplicadas no pensamento da arquitetura pós-moderna*”. Além disso, conta-se com as contribuições de Rudolf Arnheim sobre o pensamento visual e Geoffrey Baker com sua metodologia analítica por meio da decomposição. Roger Clark e Michael Pause também analisaram aspectos funcionais construtivos e estéticos-compositivos.

Tagliari aponta que nestas pesquisas mencionadas aqui, a análise do desenho ou imagem é o primeiro passo para se compreender os detalhes e estruturas dos edifícios por meio de diagramas e interpretação gráfica.

Tentou-se utilizar os métodos de análise abordados por Wilson Florio, Ana Maria Tagliari e Haroldo Gallo ao investigarem, graficamente, as residências paulistanas (2006). Os critérios são:

Acesso e perímetro

O acesso a partir da rua pode ser classificado em planta como: frontal, lateral ou posterior. Em corte pode ser: no mesmo nível, superior ou inferior. Já o perímetro pode ser simples ou recortado.

Circulação e espaço-uso

Os espaços podem estar interligados ou de maneira sequencial e as circulações podem ser claras ou labirínticas. A circulação horizontal pode ser linear, diagonal ou radial. Já a vertical pode ser central, bi nuclear ou periférica. Há também a classificação sobre o uso do espaço que pode ser integradas ou segregadas.

Graus de compartimentação

Dentro dos setores básicos: social, íntimo e serviço, o grau de compartimentação pode ser dividido em grande, médio e fraco, variando de acordo com a criação de espaços segregados mais voltados à funcionalidade ou espaços abertos e flexíveis.

Hierarquia;

O arquiteto pode valorizar determinados espaços, se dedicando aos detalhes, utilizando materiais mais sofisticados ou então com suas dimensões, localização e altura do pé direito. A hierarquia pode ser classificada pela relação entre os espaços internos ou pela volumetria externa.

Simetria e equilíbrio;

A simetria pode ser parcial, total ou inexistente. O equilíbrio pode ser estabelecido por meio de massas (contorno principal das formas), pelo volume (espaço contido pela forma) ou por elementos arquitetônicos como portas e janelas. Este estudo é preferencialmente realizado em elevações.

Campos visuais;

O enquadramento da paisagem é determinado pelas posições das aberturas escolhidas pelo arquiteto, e tais atitudes são capazes de qualificar os espaços projetados. Em planta se analisa a amplitude desses campos e em corte suas alturas. Em centros urbanos nota-se uma introversão mais presente, a procura de privacidade ou pela falta de campos visuais de interesse. Os cones visuais podem ser unidirecionais, bidirecionais ou radiais.

Geometria

Está relacionada à proporção, ritmo entre os elementos. Podem se dar pelo uso de geometrias regulares, isoladas ou associadas, ou pela repetição de elementos geométricos.

Adição e subtração.

A partir de um volume regular inicial pode-se perceber partes adicionadas ou subtraídas. Estabelecem relações de justaposição, sobreposição ou interpenetração.

Além disso, serão observados os itens apresentados nos capítulos anteriores, como: a relação com os traços de mineiridade, a criatividade, a relação com a escultura e a poética das obras.

Será feito um estudo volumétrico, considerando os estudos de Rudolf Arnheim e a análise da forma. Os volumes serão simplificados, procurando compreender o prisma inicial e seus jogos volumétricos acrescidos ou subtraídos. Outra parte da análise foi feita na visita às obras, pela importância de se observar os fatores cinestésicos, ou seja, relacionados a sentir o espaço através do corpo, dos músculos e dos movimentos. E também os fatores sinestésicos, que são o cruzamento dessas sensações numa impressão única. Não se busca aqui uma interpretação literal das obras.

Arnheim fala da percepção visual e da capacidade humana de se entender pelo olhar, pelas qualidades da visão. O autor confirma que há um pouco de verdade quando se diz que não se pode expressar verbalmente todas as coisas visuais. Sendo assim, foi de grande importância observar as obras além das fotos e textos.

Como já foi mencionado, apreende-se o espaço não apenas geometricamente, mas também sensorialmente. Nesta análise são observadas as forças visuais, o equilíbrio psicológico, que pode não coincidir com o físico, o peso das imagens, ou então a percepção das cores, da luz e da sombra também geram mais que efeitos físicos. E para o autor, não é possível descrever o que vemos somente pelas qualidades dinâmicas das configurações, comprimentos de ondas ou velocidade. As qualidades dinâmicas das configurações, cores e fatos provaram ser um aspecto inseparável de toda experiência visual. E ao se entender um espaço ou objeto, é normal relacioná-los às suas funções. (ARNHEIM, 1998, p.12)

O pensamento visual está também relacionado a forma de criar de alguns indivíduos, que elaboram esboços e intenções que facilitam a pensar visualmente e elaborar a suas ideias.

5.1 Residência Amílcar de Castro (1989)

A casa
é o lugar do lugar
onde tudo está
e se move de memória
até os livros da estante
até as panelas na cozinha

Sempre sei para onde voltar

Gustavo Penna – o arquiteto –
mostra o caminho mais simples
de minha casa
em desenho exemplar
de espaços que se cruzam
em ritmo crescente
atingindo e guardando
paisagem de montanhas em cadeia
de beleza sem fim.

Farei o possível para realizar
Em espaço de sonhar

(AMILCAR DE CASTRO *apud* LEMOS, 2000, p. 35)

A residência foi projetada para o escultor Amilcar de Castro no morro do chapéu em Belo Horizonte, mas não chegou a ser construída. O terreno possui declividade acentuada, que é trabalhada pelos diferentes níveis do projeto, característica marcante do de Gustavo Penna.





Figura 5.1.1: Maquete da Residência Amilcar de Castro.

Fonte: Imagem cedida pelo escritório GPA&A, 2013.

Percebe-se nitidamente que os vazios internos e externos, e em diferentes proporções, geram diferentes tensões espaciais. A densidade dos vazios internos é maior que a dos espaços voltados para o exterior, pois são mais delimitados por paredes, que sejam uma sensação de confinamento e de proteção.

Segundo Lemos, Penna enfrentou o desafio de projetar um espaço que falasse do mundo e despertasse sensibilidades, mas que fosse acalente, despertando as reflexões do artista. A partir dos desenhos técnicos disponibilizados pelo GPA&A, tentou-se criar algumas perspectivas volumétricas. O projeto consiste em dois blocos, em que o maior abraça o menor.



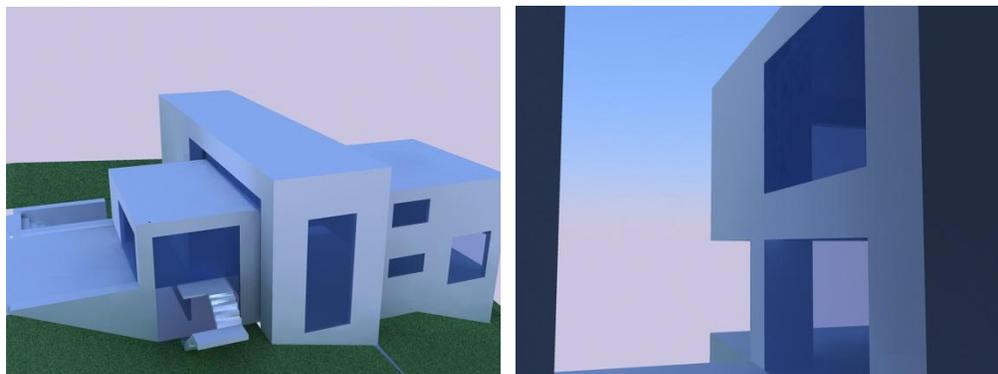


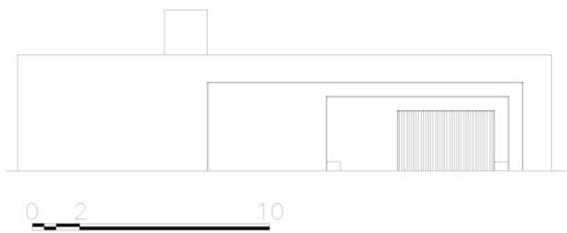
Figura 5.1.2: Estudos volumétricos da Residência Amilcar de Castro.
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Observa-se que a residência possui grandes aberturas, privilegiando as visuais das montanhas mineiras. Em conversa com o arquiteto, ele explica que no início de um projeto, ele visita o sítio e analisa o curso do seu corpo. Ao chegar ao terreno, ele imagina onde o prédio vai nascer e para onde vai olhar e seu gesto corporal dita o gesto do prédio:

Nós somos interpretadores. Nós interpretamos os desejos ditos, doidos, negados, escondidos... estou percebendo os desejos. Esse tipo de formulação poética, se você coloca a sua corporeidade a serviço disso você faz um gesto. Esse gesto, o projeto repete. Entendeu? Ele repete. Ele abraça se você quiser abraçar. Ele nega, se você quiser negar. Ele alivia, permite, impede, ele dá ênfase pra alguma direção, ele tira ênfase de outra... (PENNA *apud* CAETANO, 2013, anexo A)

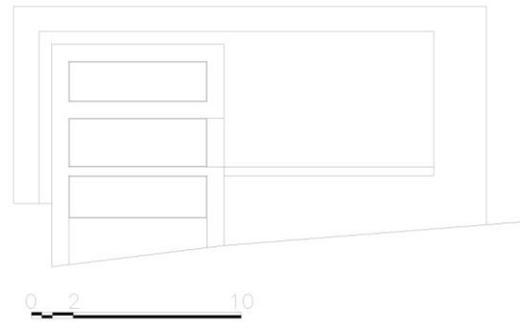
E as palavras também auxiliam no desencadeamento de seu processo criativo. Penna destaca que "é importante ouvir para entendermos o que o cliente quer. Somos parte de um todo. É importante pensarmos juntos, nos pactuarmos nessa troca de ideias para chegarmos a um resultado final impregnado ao espírito de todos" (GPA&A). Então, após ouvir os desejos do cliente, vem a concepção de projeto e o gesto.

Assim como o próprio jeito mineiro, este é um projeto conciso e discreto, sem elementos decorativos ou ornamentais. Ele se abre para o exterior, contemplando o entorno e com suas grandes aberturas deixa que a luz natural preencha seu interior. Como foi dito, elementos físicos ou não, qualificam os espaços, e a luz natural neste projeto certamente traria algumas diferentes sensações. Assim, a residência é implantada buscando as visuais, num terreno e amplitude dos espaços.



5.1.3: Elevação Frontal da Residência Amílcar de Castro.

Fonte: Escritório GPA&A, 2013.



5.1.4: Elevação Posterior da Residência Amílcar de Castro.

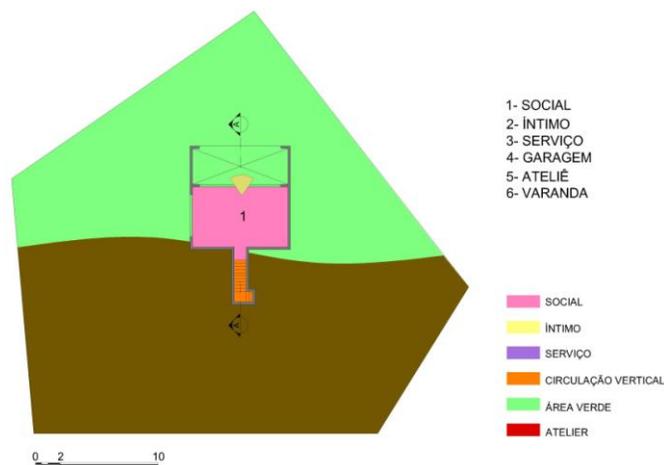
Fonte: Escritório GPA&A, 2013.

Os desenhos técnicos aqui apresentados foram setorizados em três áreas: social, íntima e serviços, com as cores rosa, amarelo e roxo respectivamente.

Observa-se que o perímetro é recortado, pois existem volumes que avançam ou recuam nas elevações.

O acesso é frontal como mostra a figura 5.1.6, e se dá pelo nível superior. Assim, é necessário descer um pavimento para se ter acesso à área social da residência.

A circulação vertical é feita a partir de quatro escadas: a principal de acesso a residência, uma que interliga a garagem a área de serviço, uma para ao ateliê e outra que leva a área íntima. Já a circulação horizontal é bastante clara, já que os espaços sociais são mais amplos e integrados.



5.1.5: Planta Pavimento Inferior da Residência Amílcar de Castro.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

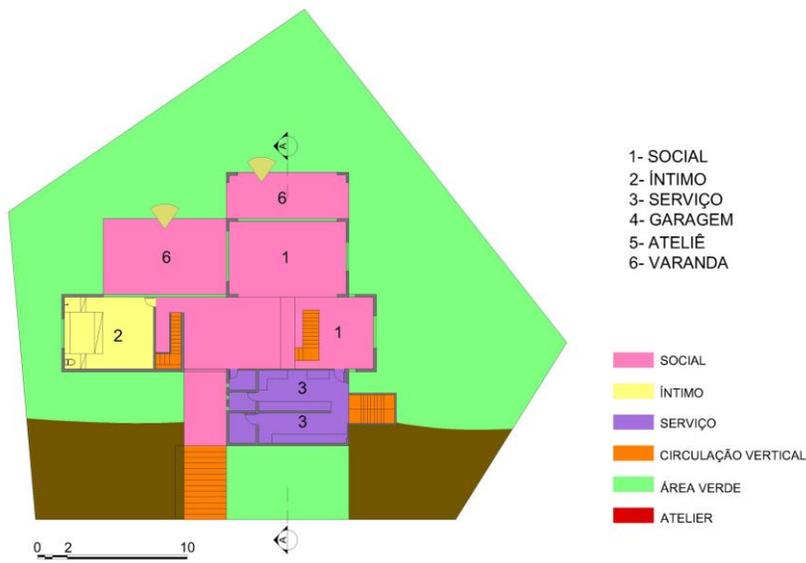


Figura 5.1.6: Plantas Primeiro Pavimento da Residência Amilcar de Castro.
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

O oposto acontece nas áreas sociais, como se vê na figura 5.1.6, e as áreas íntimas são mais compartimentadas garantindo maior privacidade, na figura 5.1.7.

Tanto as áreas íntimas quanto as sociais são privilegiadas com as vistas e grandes aberturas em várias direções. Não há simetria nas elevações e nas plantas. Apresenta uma geometria rígida.

Hierarquicamente, os espaços sociais são mais importantes, pois possuem diferentes jogos de altura no pé direito, chamando mais a atenção e também possui maior contato com o exterior e suas vistas.

O atelier também ocupa uma porção privilegiada na extremidade do eixo transversal, com ângulos voltados para uma grande área livre do terreno. Tanto as elevações quanto as plantas não apresentam simetria. As plantas apresentam uma geometria irregular e associadas. São dois volumes principais que se cruzam.

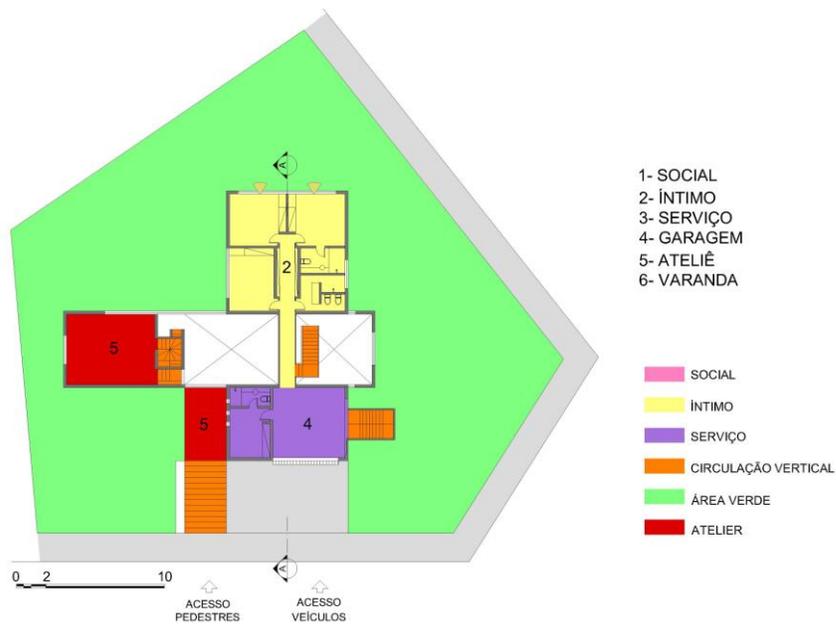


Figura 5.1.7: Planta Segundo Pavimento da Residência Amilcar de Castro.
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Sendo assim, há dois eixos predominantes que determinam a posição dos setores e suas relações com os “vazios” intensos, como mostra o diagrama:

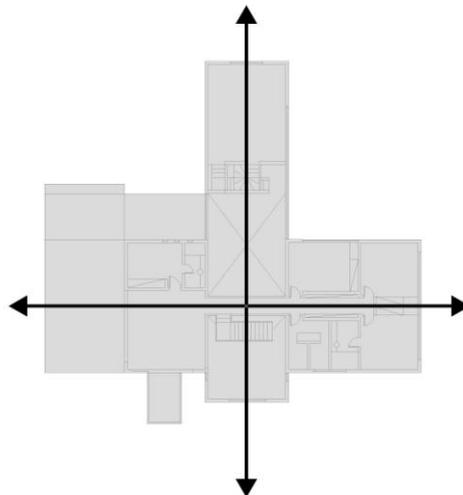


Figura 5.1.8: Diagrama de eixos.
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Os campos visuais são variados. Os ambientes íntimos possuem visuais voltadas para o fundo do terreno, enquanto que as áreas sociais exploram também as laterais. A área de serviços

mais privada. Pelo acesso principal tem-se, através do grande pórtico, grades possibilidades visuais.

Pelo corte (figura 5.1.9), pode-se perceber que os ambientes de serviço estão no bloco frontal, e o espaço íntimo é colocado no pavimento superior, garantindo maior privacidade. Neste projeto, especificamente, existe um atelier para o artista no pavimento superior.

Adições e subtrações estão bastante presentes neste projeto. Alguns volumes e escadas são adicionadas ao todo enquanto grandes vazios internos foram criados. Um volume esta penetrado ao outro, nos eixos mostrados.

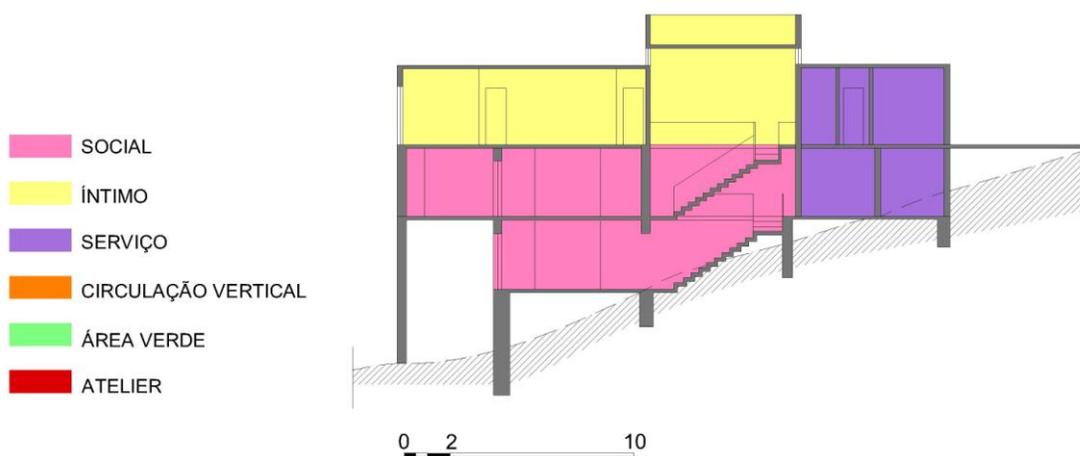


Figura 5.1.9: Corte AA da Residência Amílcar de Castro.
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

A seguir estão alguns croquis do arquiteto, que relacionam a volumetria à escala humana. Nestes desenhos nota-se claramente a relação entre os espaços fechados e abertos, cobertos e fechados, transparentes e opacos, dentro e fora. Observa-se também como o “vazio” emoldura a paisagem que está no plano de fundo. O arquiteto deliberadamente estabeleceu um princípio compositivo plástico e expressivo, ao mesmo tempo em que gera um espaço convidativo, que instiga o usuário a penetrar e transitar por ele.

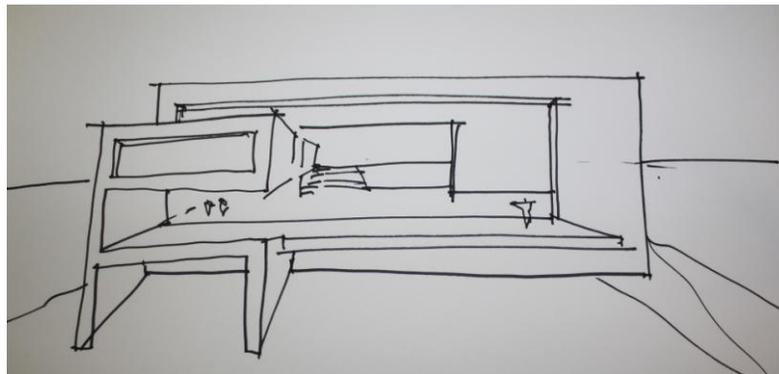
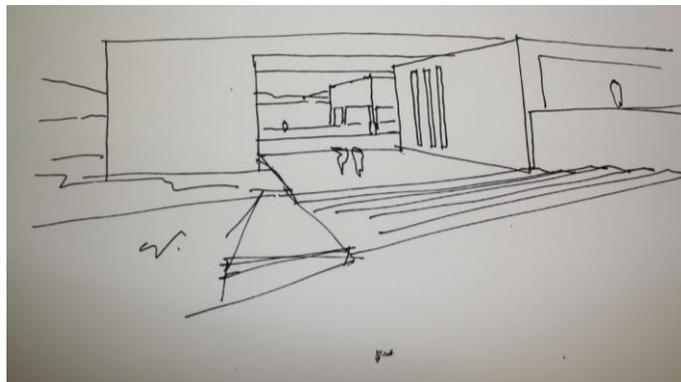
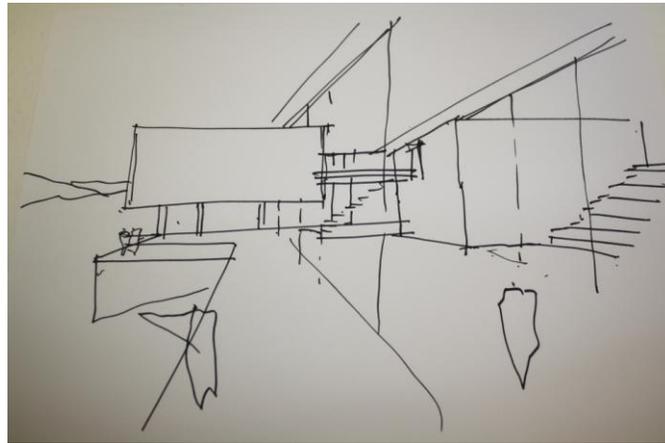


Figura 5.1.10: Croquis de Gustavo Penna da Residência Amilcar de Castro.

Fonte: Fotos Anne Caroline Caetano, 2013.

Os espaços cobertos, mas abertos, possuem uma diversidade diferente dos espaços abertos e cobertos. As paredes que delimitam este tipo de espaço tencionam o espaço coberto de modo a estabelecer diferentes graus de espaços intersticiais. Como bem afirmou Rudolf Arnheim (1988, p.23), “o espaço entre os edifícios se torna uma parte inseparável da imagem. Longe de encontrar

o vazio, esse espaço intersticial está imbuído de gradientes”. Assim como em outros projetos, Penna procurou enquadrar a paisagem ao fundo.

5.2 Galeria Leila Pace (1996)



Figura 5.2.1: Vista aérea da Galeria Pace

Fonte: Imagem Google Earth, acessado em 2012.

A galeria está localizada no bairro Santa Lúcia, em Belo Horizonte. Há aproximadamente oito anos o espaço destinado à galeria abriga um salão de beleza chamado “Via Gomide” e algumas interferências foram feitas. Como se pode notar na figura 5.2.11, foi instalado um muro envidraçado na fachada frontal. No entanto, a proprietária procura manter algumas características da Galeria, interferindo pouco em sua arquitetura.

Uma passarela e escada conduzem à entrada onde uma comprida luminária ultrapassa os limites do exterior e se transforma em letreiro sem dizeres que parece curioso, dialogar com a luz do exterior. Um pouco de arte que sai do espaço interno. É feliz a combinação do amarelo gema, da grama verde, concreto cinza, luminária branca. (PENNA).



Figura 5.2.2: Vista Frontal Galeria Pace.

Fonte: Escritório GPA&A, 2013.

Como na residência Lagoa dos Ingleses, aqui também surge o elemento ponte, fazendo a ligação da galeria com a rua. Sobre o elemento ponte, Penna tem uma visão metafórica de seu significado, que vai além da intenção de transpor um obstáculo, mas que também pretende respeitar o pré-existente.

Ponte. Eu gosto de ser ponte! Eu gosto da ideia da ponte, é um exemplo bom. A ponte é uma invenção humana. Claro, pode ter sido por acaso, um tronco de árvore caiu por cima de um rio e fez a ligação. Mas o homem teve que interpretar: “oh, aquilo ali... dá para atravessar”. E repetiu. A gente nada mais faz do que olhar para natureza e aprender com ela. O que é a ponte, em termos simbólicos? É uma maneira que o homem inventou para ultrapassar um obstáculo sem destruí-lo nem fingir que ele não existe. E o que nós somos no mundo? Quando vemos um obstáculo pela frente, a primeira coisa que você quer fazer é destruir. Com as armas que você tiver. Um obstáculo? Vamos destruir. Não pode existir obstáculo na minha frente, que eu quero destruir. E a pontezinha, a humilde ponte, diz pra você: “não tente destruir o obstáculo, tente conviver com ele”. Tente ultrapassá-lo, sem destruí-lo. (PENNA *apud* CAETANO, 2012, Anexo A)

Assim o arquiteto se coloca perante as diversidades e os obstáculos, tentando minimizar as interferências no terreno natural. E somente ao passar pela ponte é que se percebe o grande caimento do terreno. Outro detalhe importante é que a escada observada externamente adentra ao edifício. O lanternim que avança na fachada frontal projeta diferentes sombras ao longo do dia, e algumas remetem a desenhos neoconcretos (fig.5.2.5).



Figura 5.2.3: Vista do lantermim.
Fonte: Fotos Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.2.4: Vista da escada.
Fonte: Fotos Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.2.5: Vista da escada e da passarela.
Fonte: Fotos Anne Caroline Caetano, 2013.

Ao utilizar a ponte, o arquiteto leva as pessoas para o outro lado, para o mundo das artes. Sai do lado real, da vida urbana agitada, para um momento de reflexão, de imaginação.

Criada para exibir, experimentar, lançar e vivenciar a obra artística, a Galeria, em si, foi concebida como o lugar metafórico da percepção e da invenção. Nesse sentido, a paisagem, a caixa amarela e os objetos inserem-se num movimento-caminho, fazendo lembrar que arte é um ‘fluxo sem fim’, que arte não se materializa em limites. (LEMOS, 2000, p.111)

Entra-se pelo mezanino, e a laje nervurada chama a atenção do visitante. A modulação da laje de cobertura e a modulação do piso reforçam a simplicidade e regularidade geométrica do projeto. Tem-se dali uma visão do pavimento inferior, que é um grande salão livre. E percebe-se a cidade ao fundo pela abertura que dá acesso à varanda. É um espaço de onde se contempla a cidade mineira.



Figura 5.2.6: Vista interna da Galeria Pace
 Fonte: Escritório GPA&A, 2013



Figura 5.2.7: Vista interna da Galeria Pace
 Fonte: Escritório GPA&A, 2013.

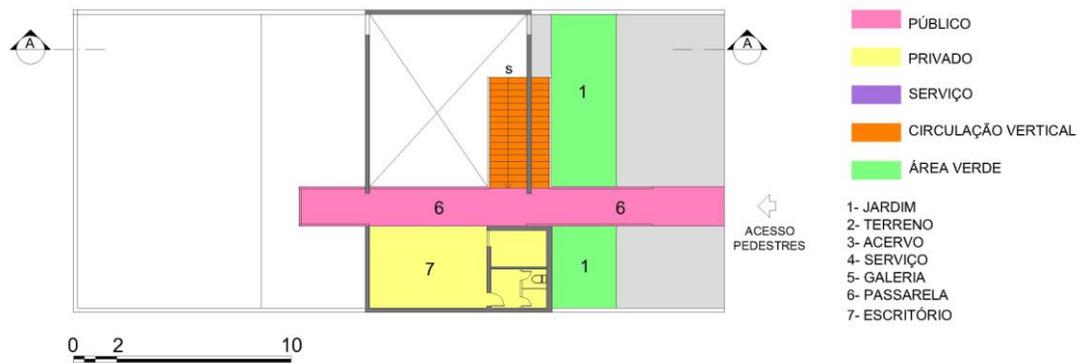


Figura 5.2.8: Planta Segundo Pavimento da Galeria Pace.
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

A iluminação é feita de forma indireta próxima a laje e também pelas aberturas, que são dispostas com parcimônia, permitindo a entrada de luz em áreas específicas do espaço, do modo a iluminar sem interferir na disposição das áreas voltadas para as exposições.

A partir dos desenhos técnicos setorizados em áreas públicas, privadas e de serviços são feitas as seguintes análises:

O acesso é feito frontalmente pela ponte, chegando-se ao mezanino, como mostra a figura 5.2.8. O perímetro é simples: um retângulo com alguns elementos que se sobressaem, como as escadas externas e as varandas.

A circulação horizontal não é sequencial, mas é de fácil compreensão. O pensamento simples é marcado pela passarela que a transpassa e se protege e se projeta em direção à paisagem na fachada posterior. O volume elevado acima da passarela reforça este destaque.

A circulação vertical é feita pelas escadas. Ao descer a escada interna chega-se ao maior pavimento da galeria, com pé direito duplo. É um espaço bastante fresco, apesar da alta temperatura na área externa. O espaço é amplo e bem iluminado. Para se ter acesso ao acervo é necessário descer um pavimento pela escada externa, da figura 5.2.12.

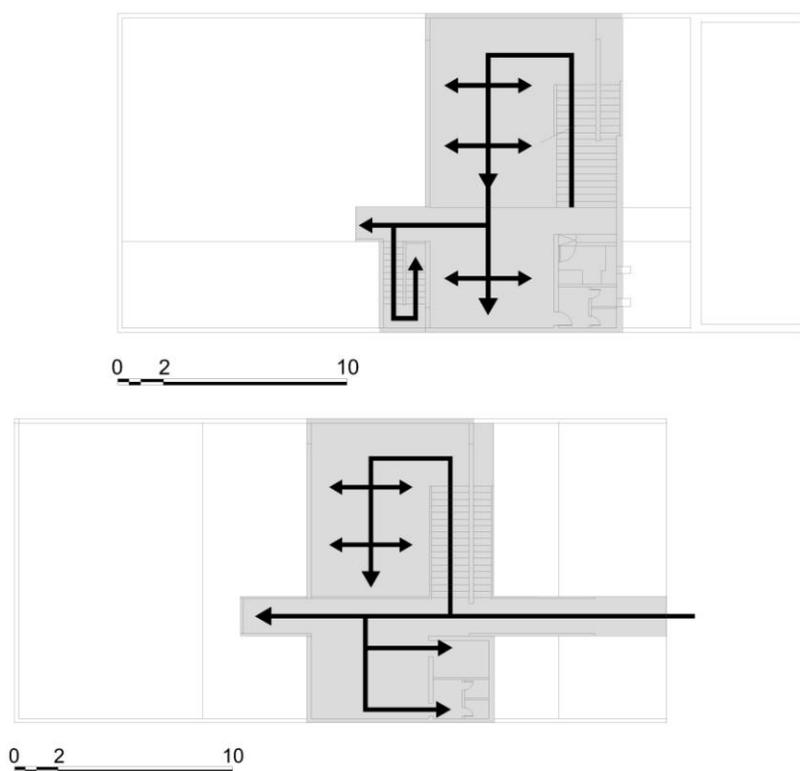


Figura 5.2.9: Diagramas de circulação horizontal da Galeria Pace.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Os espaços são integrados e pouco compartimentados, característico de ambientes destinados a receber obras de arte, apresentando maior flexibilidade. Observa-se que a maior parte é destinada às exposições, sendo assim um espaço público bastante amplo. As áreas de serviço são colocadas na periferia, bem como a circulação vertical. A galeria ocupa aproximadamente um terço terreno, deixando uma grande área ajardinada.

Hierarquicamente, o salão de exposições, representado pelo numero 5 (fig.5.2.11), é o mais importante pelo pé direito e amplitude. Mas o mezanino também é bem valorizado, já que esses ambientes se comunicam, criando um espaço mais integrado e interessante. O pavimento inferior, é destinado ao acervo, e possui um pé direito menor. Também possui a laje nervurada, e se difere pela sua parede envidraçada, voltada ao jardim, como se pode ver no Corte AA, da figura 5.2.16.



Figura 5.2.10: Vista Frontal Galeria Pace.
 Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.2.11: Planta Primeiro Pavimento da Galeria Pace.
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Não há simetria nas elevações, mas como se notar na figura 5.2.13, existe grande relações de proporções entre os volumes, garantindo o equilíbrio do todo. Também não há simetria nas plantas, apesar de haver maior regularidade na planta do subsolo, figura 5.2.12.

A geometria é marcada pela simplicidade de um único volume, associado a outros elementos.

Esta obra de arquitetura também é uma obra de escultura. Suas proporções, seus espaços, não são pensados somente para atender a alguma função. São pensados poeticamente, para envolver o usuário e conduzi-los por novos espaços.

Nota-se claramente um jogo compositivo e de composições visuais que equilibram as partes em relação a um todo.

Nos estudos feitos (figuras 5.2.19, 5.2.20 e 5.2.21) é possível observar as partes que foram adicionadas ou subtraídas ao volume principal.



Figura 5.2.12: Planta Subsolo da Galeria Pace.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

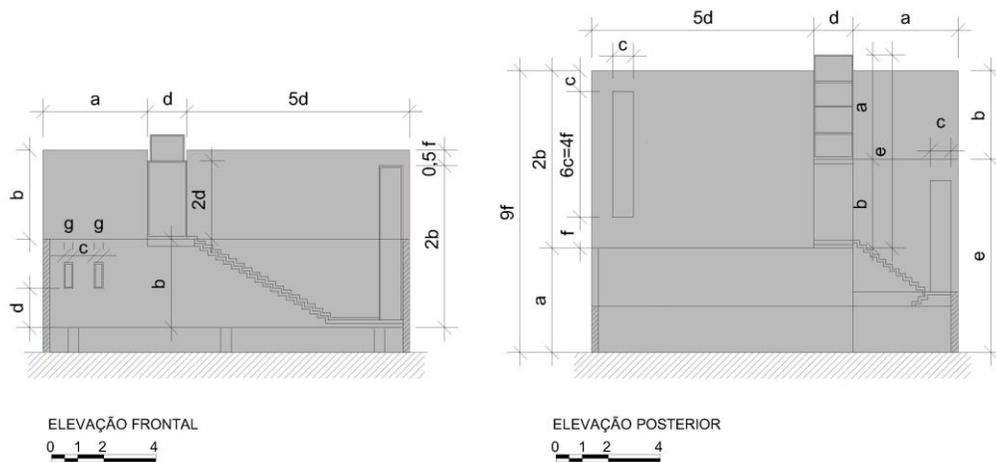


Figura 5.2.13: Relação de medidas e proporções nas elevações da Galeria Pace.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.2.14 e 5.2.15: Vistas fachada posterior da Galeria Pace.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

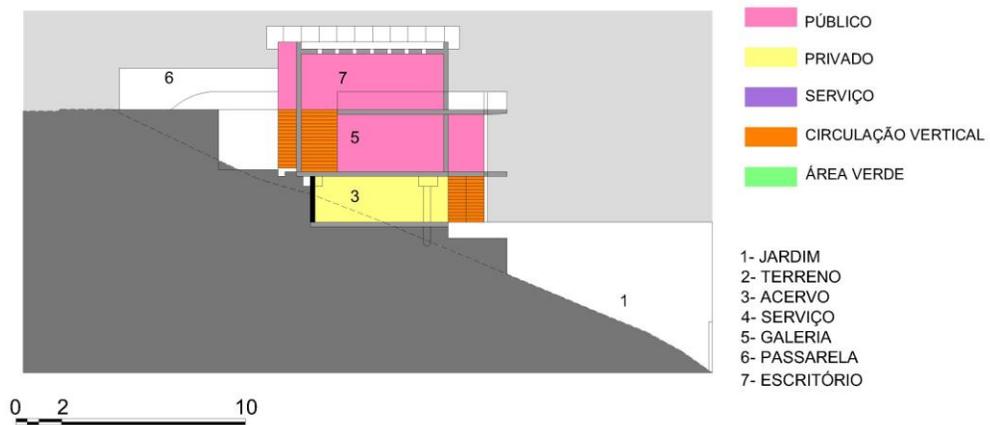


Figura 5.2.16: Corte AA da Galeria Pace.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.2.17: Vista Posterior da Galeria Pace.
Fonte: Escritório GPA&A, 2013.

As escadas externas criam outro volume. Segundo o site do arquiteto: “a escada é o princípio compositivo, dentro e fora ao mesmo tempo, que oferece um claro percurso e soma as dimensões”. A escada, na direção transversal ao lado do grande vazio central, dinamiza a percepção do espaço, pois localiza-se perpendicularmente à passarela longitudinal que divide o grande espaço em dois espaços. Dessa maneira, elas não são apenas uma forma de circulação, mas criam uma volumetria que compõe o todo.

Na fachada posterior, nota-se uma grande mangueira no jardim gera um espaço agradável e sombreado utilizado pelos funcionários do salão. Apesar da grande declividade, há um espaço de descanso em meio ao verde.

Nos estudos a seguir, partiu-se do bloco simples, adicionando alguns volumes, representados em rosa, e subtraindo outros, na cor azul, para se chegar ao volume final. Este projeto é mais robusto, um cubo amarelo estacionado no grande declive verde.

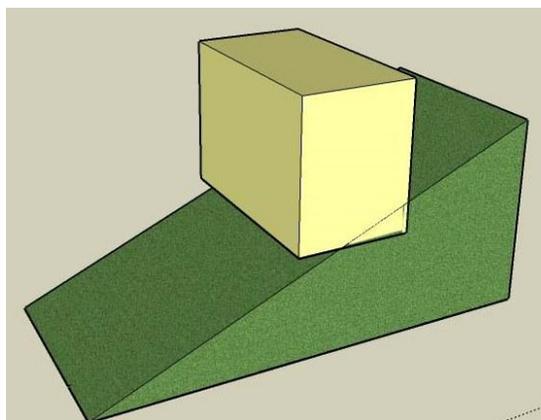


Figura 5.2.19: Estudo Volumétrico do prisma inicial, Galeria Leila Pace.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

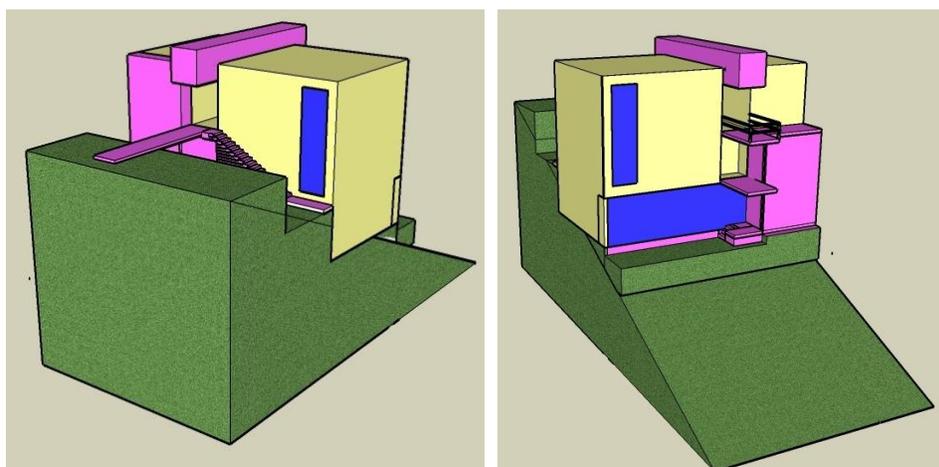


Figura 5.2.20: Estudo Volumétrico de adições e subtrações ao prisma, Galeria Leila Pace.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

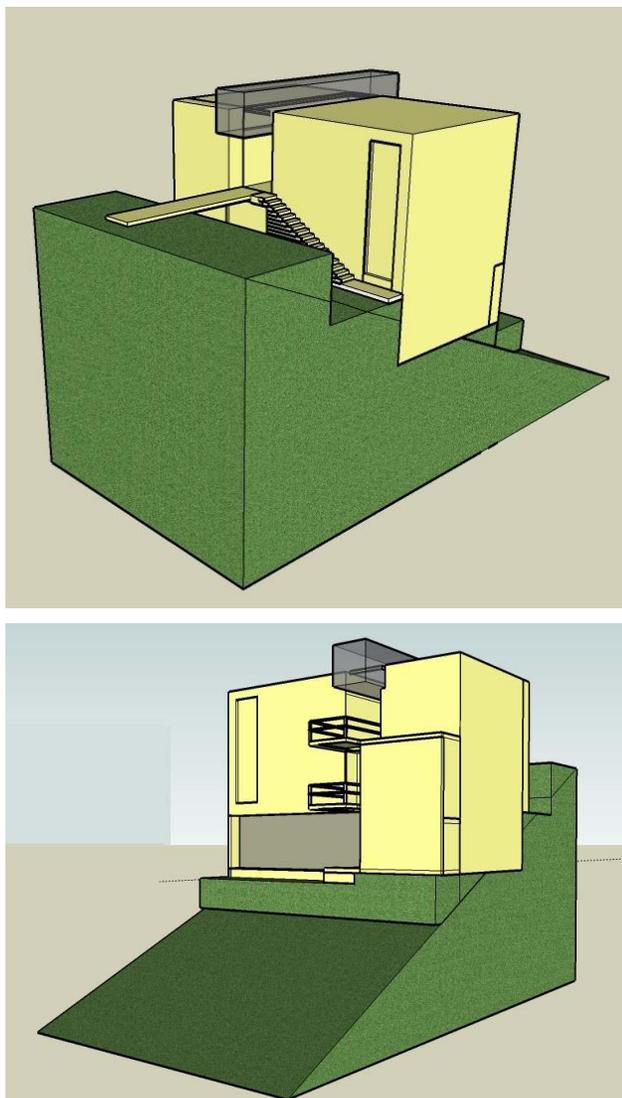
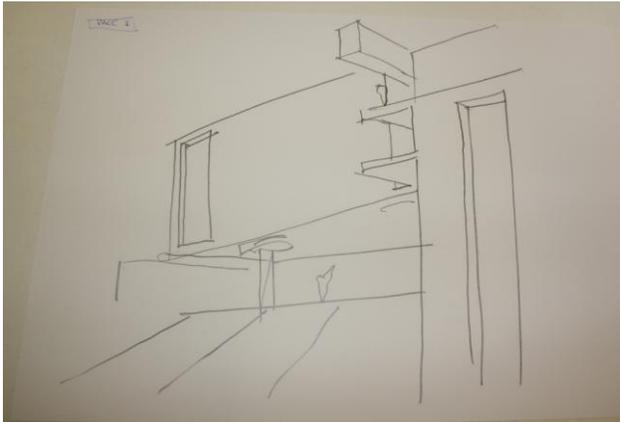


Figura 5.2.21: Estudo Volumétrico final, Galeria Leila Pace.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

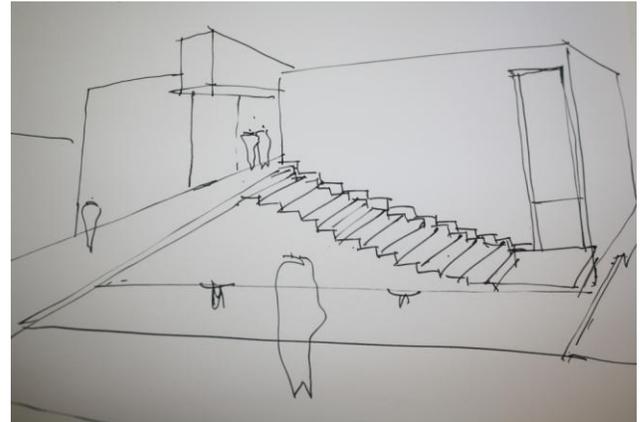
Como será apontado colocado mais adiante (tabela 6.1) esta galeria, diferentemente das residências, está voltada mais para o seu interior. Quer mostrar o que guarda dentro de si, ao invés de se voltar totalmente para a paisagem. Mas ainda assim, possui pontos estratégicos para se retomar o contato com a cidade (fig.5.2.14).

A seguir estão alguns estudos fornecidos pelo escritório, em que se observam algumas intenções do arquiteto. Tanto no projeto da Casa de Amilcar de Castro como na Galeria Leila Pace percebe-se um procedimento compositivo similar em relação à disposição dos eixos transversais e longitudinais, assim como em relação à exploração do vazio interno.



Figuras 5.2.22: Croquis de Gustavo Penna da
Galeria Pace

Fonte: Fotos Anne Caroline Caetano, 2013



Figuras 5.2.23: Croquis de Gustavo Penna da
Galeria Pace

Fonte: Fotos Anne Caroline Caetano, 2013

Como já foi dito, Penna tem grande apreço pelo desenho, que vai armazenando o processo projetual, que mantém a mesma linguagem:

Por isso que eu gosto do processo de desenho, porque quando eu desenho, o desenho me desenha. Um traço pede outro. E a gente aprende com o desenho. O desenho é professor. Ele vai vendo sua emoção desenhar, sua busca acontecer. Ele vai registrando o processo de busca. Aí você vê o processo, você está sempre em contato com ele. É um gráfico da sua busca. Se você pega todos os papéis... E for olhar o primeiro até onde chegou... todos eles estão dentro da mesma energia. (PENNA apud CAETANO, Anexo B).

De modo ativo, o arquiteto procura soluções parciais para avançar no projeto. Esta em busca incessante ocorre de modo intenso e concentrado. Contudo, a identificação da solução ocorre quando o arquiteto está “sensibilizado por algo que o motiva a criar”.



Figura 5.2.24: Vista Frontal Galeria Pace.

Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2013.

5.3 Residência Modenesi (1997)

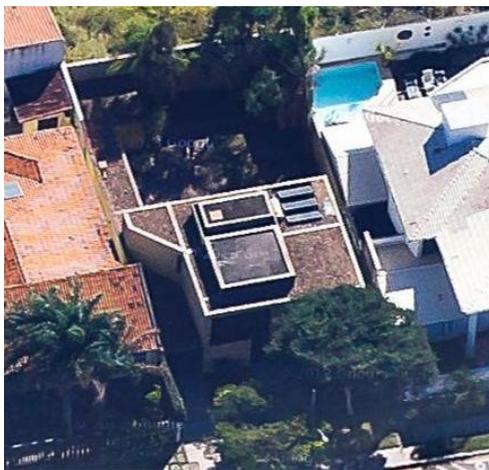


Figura 5.3.1: Vista aérea da Residência Modenesi.

Fonte: Imagem Google Earth, acessado em 2012.

A Casa Modenesi está localizada em um bairro residencial de alto padrão de Belo Horizonte, o Belvedere. Diferentemente da maior parte dos projetos aqui apresentados, foi implantada num terreno plano. Pode-se notar que a casa apresenta um recuo generoso em relação às residências do entorno, e ocupa aproximadamente a metade da área total do terreno, sendo assim uma casa compacta.

O professor Alessandro Castroviejo Ribeiro (1999, p.64) aponta o cubo como unidade de partida nesta casa, que após algumas operações se transforma num abrigo. Para ele, Gustavo Penna vai sondar as essencialidades do morar através de sua geometria habitada.

Se o cubo é o elemento a ser plasticamente trabalhado, desmontado e habitado, o sistema construtivo de domínio geral deve garantir, pela textura da massa de revestimento, a uniformidade do corpo edificado, contribuindo para um desenho final substantivo; um suave manifesto a favor do simples. (RIBEIRO, 1999, p.64)

Tal observação reforça a ideia de que o arquiteto parte das formas simples, ao pensar seus projetos. Simplicidade que está tanto nas tradições mineiras, quanto nas esculturas de Amilcar de Castro.

No jardim desta residência está uma escultura de Amilcar, que dialoga bem com a arquitetura com sua geometria rigorosa (Fig.5.3.10).

A plasticidade da composição se dá a partir da justaposição de um plano diagonal que parte do centro da fachada frontal, cuja opacidade se contrapõe ao plano envidraçado localizado na outra metade desta face. Simplicidade e dinamismo são alcançados com poucos recursos geométricos: um cubo e um plano diagonal. A reentrância translúcida gera um plano recuado, intensificando o jogo de luz e sombra.

Mais uma vez o vazio protagoniza e dinamiza os espaços internos. Isto ocorre porque o arquiteto cria conexões visuais a partir da dilatação dos espaços internos em direção à vertical, onde pode-se visualizar as pessoas circulando em diferentes pavimentos. Logo, percebe-se que o perímetro e a volumetria simples constataam com a dinâmica dos pés-direitos alterados.

O acesso é feito pela elevação frontal, no mesmo nível da rua e um plano inclinado indica a entrada. Uma parte do painel frontal da Residência é a porta de entrada.



Figura 5.3.2: Vista Frontal da Residência Modenesi.
Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.3.3: Croqui da vista frontal da Residência Modenesi.
Fonte: Escritório GPA&A, 2013.

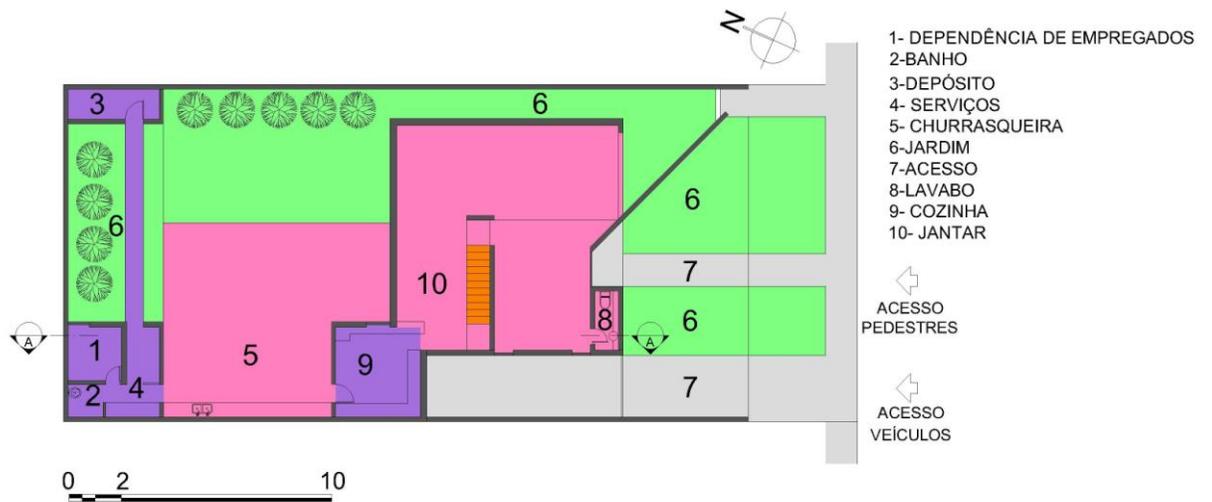


Figura 5.3.4: Planta Pavimento Térreo da Residência Modenesi.
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

O perímetro é minimamente recortado, prevalecendo o bloco retangular.

A circulação horizontal é sequencial e linear, e bastante clara. A circulação vertical é central, por meio de uma escada transversal, delicadamente revestida em madeira, que separa a sala de jantar e estar. Ela conduz o usuário ao ambiente mais íntimo.

Apresenta geometria regular, com a repetição de alguns elementos geométricos. No diagrama 5.3.6 observa-se a relação de proporção do todo.

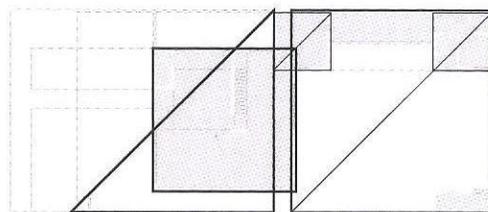


Figura 5.3.6: Relação de Proporção.
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.3.5: Planta Pavimento Superior da Residência Modenesi.
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.3.7: Corte A-A da Residência Modenesi.
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

As aberturas e os volumes são geometricamente pensados: “A matemática entra no projeto através da proporção. Mas é preciso entender que a proporção a transcende quando você tempera e arma seu gesto” (PENNA, Escritório GPA&A, 2001). Não há simetria na elevação nem nas plantas, mas como mostra a figura 5.3.6 há um equilíbrio que rege o todo e garante a harmonia deste projeto.

O grau de compartimentação é também maior nos ambientes mais íntimos, localizados no segundo pavimento (Fig. 5.3.5). Já as áreas sociais são mais integradas, no entanto a escada serve de anteparo para quem adentra à casa, criando uma divisão entre as salas. O setor íntimo e de serviços apresentam alto grau de compartimentação, enquanto que o setor social apresenta um grau mediano.

Hierarquicamente o ambiente social é mais importante, pois possui espaços mais amplos, com pé direito duplo em alguns momentos. Há uma materialidade especial, detalhes interessantes e um mobiliário que dão a este espaço uma ordenação cuidadosa e atraente.

Por se tratar de um terreno plano, a possibilidade de se aproveitar as visuais das

montanhas é um pouco reduzida. E ao contrário das residências estudadas aqui, esta apresenta menor opacidade na vista frontal, com seu grande painel translúcido.

Nota-se que existem volumes adicionados ou subtraídos a partir de um volume puro, como foi notado nos outros projetos apresentados até agora.

A poética está presente também na forma em que compõe os espaços. Os ambientes internos possuem uma proporção agradável, privilegiando os espaços de convivência. O hall de entrada possui um pé direito duplo, e é o ambiente centralizador da casa. Todos os ambientes e visuais se voltam para ele.

Quando eu penso em arquitetura, eu penso nas pessoas se valendo daquele espaço. Usando como uma ferramenta de viver, uma ferramenta de encontro com os outros (PENNA, Anexo B, 2013).



Figura 5.3.8: Imagem Interna da Residência Modenesi.
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

A madeira é o revestimento predominante da residência, está nas esquadrias, no móvel projetado para a parede da sala de estar, no forro onde há o pé direito duplo. O mesmo procedimento de projetar estantes em uma parede inteira da sala de estar será observado também na Residência Borges (Fig.5.4.8).

O piso interno é de cimento queimado contribuindo para que o ambiente interno seja arejado. Entre a mesa de jantar e a escada existe um acesso à adega subterrânea. Um gradil no

piso que suscita a curiosidade do visitante. No jardim, pode-se ver como as formas geométricas de Penna e Amilcar dialogam bem e acabam se completando.



Figura 5.3.9: Imagem do Paineil de entrada da Residência Modenesi.
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.3.10 – Jardim da Residência Modenesi.
Fonte: Escritório GPA&A, 2013.



Figura 5.3.11: Elevação Frontal da Residência Modenesi.
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

5.4 Residência Borges (1999)



Figura 5.4.1: Vista aérea da Residência Borges.
Fonte: Imagem Google Earth, acessado em 2012.

A Residência Borges (1999) está localizada no condomínio Retiro das Pedras, no município de Brumadinho, há 15 km de Belo Horizonte. Em uma altitude de 1.300m, ela permite belos visuais da natureza que a circunda.

Na casa Borges, a cor branca é predominante, fazendo jus ao comentário do jornalista Marco Lacerda ao dizer: “Quem quiser reconhecer a arquitetura de Gustavo Penna, corra atrás dos pórticos brancos, cobertos de vidros verdes que são marcas registradas da sua criação”.

Embora sejam traços característicos há muitas outras peculiaridades presentes na arquitetura de Gustavo Penna, como por exemplo, as empenas cegas voltadas para a rua e acessos marcados por reentrâncias.

Os desenhos técnicos a seguir foram setorizados para melhor análise dos três setores: social, íntimo e de serviços.

Figura 5.4.2: Planta Térreo da Residência Borges.

Figura 5.4.2: Planta Térreo da Residência Borges.



Figura 5.4.2: Planta Térreo da Residência Borges.

O acesso principal à residência é feito por um caminho delimitado entre o muro e o jardim ao lado esquerdo da fachada. Uma passarela estreita leva o indivíduo à uma porta de madeira com sua bandeira que se estende até o pavimento superior. O edifício se alinha ao terreno pelas divisas laterais e pela rua. Este acesso é feito frontalmente pelo nível da rua, que é o nível intermediário da casa, que possui três pavimentos. O perímetro é recortado e a implantação se dá próxima ao centro do terreno, em declive.

A circulação vertical é dada por meio de duas escadas internas centrais: uma de serviço e outra social, demarcadas pela cor laranja (Fig. 5.4.2). A circulação vertical é simples e linear.

Verifica-se que os espaços de convivência são predominantemente integrados, e sem muita divisão possuem um grau de compartimentação baixo. Já a área íntima e de serviços é mais segregada. Existe uma preocupação funcional na espacialização destes espaços, posto que nichos e armários já foram determinados em projeto, tornando estes ambientes menos flexíveis. Considera-se que estes ambientes possuem um grau de compartimentação alto.

Considerando a hierarquização como a sobreposição de importância de um espaço sobre os demais, pode-se observar que os espaços sociais contém maior fluidez e visuais privilegiadas

voltadas para a paisagem. O pé direito do terraço é duplo, tornando esse espaço mais imponente. Dessa maneira, as áreas sociais mantêm uma certa hierarquia sobre as demais, principalmente sobre as de serviço que estão localizadas no pavimento inferior.



Fonte: Desenho Anne Caroline Caetano,
2013.

Trata-se aqui de uma região afastada do centro urbano, possibilitando campos visuais muito interessantes. Como área privilegiada desta obra, o terraço se abre para as montanhas da região. Seu campo visual é posterior, com a intenção de extroversão. Os dormitórios também possuem aberturas generosas. Ao analisar esta obra, Ribeiro (2001, p.296) diz que: “é a paisagem que se quer ser contemplada e enquadrada que dita a norma das aberturas e a disposição dos espaços”.



Figura 5.4.3: Planta Pavimento Inferior da Residência Borges.

Fonte: Desenho Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.4.4: Planta Pavimento Superior da Residência Borges.

Fonte: Desenho Anne Caroline Caetano, 2013.

Quanto à geometria, este projeto apresenta formas puras que se combinam, somando ou subtraindo elementos, como será mostrada mais adiante (fig. 5.4.10). Lê-se a fachada de várias formas distintas. É predominante aqui a alvenaria branca, e sua homogeneidade é rompida apenas pelo uso da madeira nos dois pontos de maior atenção na fachada principal. No entanto, esta elevação não apresenta simetria, mas o equilíbrio visual existe (fig. 5.4.5). Existe uma compensação visual dos volumes, destacados em amarelo.

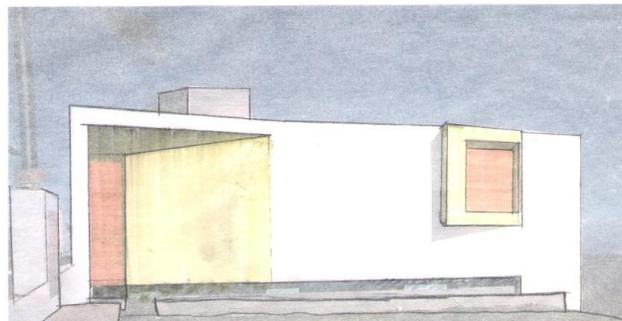


Figura 5.4.5: Elevação Principal da Residência Borges.

Fonte: Desenho de Anne Caroline Caetano, 2013.

Arnheim (1996, p.11) diz que: “Consegue-se equilíbrio, na sua maneira mais simples, por meio de duas forças de igual resistência que puxam em direções opostas. A definição é aplicável para o equilíbrio visual”. Apesar de o projeto apresentar ausência de simetria, o volume que sobressai ao lado direito é contrabalanceado pelo vazio criado ao lado esquerdo, colaborando para o equilíbrio no todo, pois não se percebe nenhum objeto como único ou isolado. Arnheim defende o equilíbrio como sendo o estado de distribuição no qual toda ação chegou a uma pausa.

Segundo o arquiteto Alessandro Ribeiro (2001, p.298), o que se vê nesta obra é a “depuração do próprio fazer pós-moderno”, em que são abolidas as citações históricas e colagens a favor da abstração formal e da contextualização. De fato, a serenidade, a contextualização e a abstração formal são preocupações presentes nos projetos de Gustavo Penna. Porém, o modo de exprimir tais características não é sempre o mesmo. Diferente da implantação da residência Amilcar de Castro (1989) e Modenesi (1997), na residência Borges (1999) a diagonal é gerada a partir de um dos lados do terreno. Há uma intenção de voltar a casa para a própria paisagem, explorando o contexto de sua situação urbana.



Figura 5.4.6: Vista da Residência Borges.

Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2012

Percebe-se que essa escolha pelo branco é uma forma de propiciar percepções ao usuário, pois segundo Penna (2012): “A parede branca ao sol da manhã brinca com as texturas e as

sombras em ângulo.” Dessa forma, a cor branca somada aos cheios e vazios existentes na Casa Borges geram uma iluminação que se altera ao longo do dia, propiciando ao morador diferentes sensações. Sobre a luz natural, Barnabé acrescenta:

A luz natural transpassa e invade a realidade externa definindo os contornos, tornando visíveis e perceptíveis os espaços e os objetos com os quais as pessoas relacionam-se. A arquitetura vive dessa entidade imaterial, define-se com ela não só como realidade, mas também como um jogo carregado de significado, sensações e mensagens. (BARNABÉ, 2008, p.4)

Como outros arquitetos contemporâneos e modernos, a cor branca representa a neutralidade, permitindo que as formas sejam reveladas na sua pureza geométrica, ao mesmo tempo que intensifica o contraste entre luz e sombra.



Figura 5.4.7: Vista Frontal da Residência Borges.

Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2012.

A opacidade da fachada frontal é quebrada pela transparência da fachada posterior, fato que se repete em outras obras do arquiteto. A casa se volta à paisagem, mantendo pouca relação com a rua. Além disso, ela se relaciona harmoniosamente com o declive no qual está assentada, característica sempre buscada por Penna, que afirma: “A escultura não foi feita para um só lugar, ao contrário da arquitetura, que é o amor do edifício com o seu lugar”. (*apud* LEMOS, 2000, p.19)

Nesta vista frontal (Fig. 5.4.7) nota-se que a plasticidade compositiva se assemelha às dobras entre planos que avançam ou recuam em relação a um plano principal central. As formas triangulares e trapezoidais são resultantes desta estratégia compositiva, que suavemente dinamizam a composição. As protuberâncias e reentrâncias estabelecem relações entre a parte e o todo da composição.

As residências de Gustavo Penna possuem fachadas com poucas aberturas para a rua, prevalecendo a opacidade em detrimento da transparência. As aberturas maiores normalmente estão na fachada posterior, que resguardam a intimidade dos usuários.



Figura 5.4.8: Imagem Interna da Residência Borges.

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.074/335>, acessado em maio 2012

A fachada principal abriga internamente a coleção de livros (Fig. 5.4.9) do proprietário Afonso Borges, que é jornalista e ali vive com sua esposa e duas filhas. Ao mesmo tempo em que essa parede cria uma privacidade se fechando para a rua, ela permite, com sua faixa envidraçada no nível do chão, que os pés dos moradores sejam vistos por quem passa na rua. É uma brincadeira do arquiteto que permite de forma inusitada os olhares para dentro do espaço íntimo. Além disso, cria do lado de fora a sensação de leveza, como se a casa flutuasse. Segundo Barnabé (2008, p.27), esse era um efeito buscado também por Niemeyer, quando o arquiteto contrapunha o real peso de suas monumentais estruturas, propondo-as leveza e pouco contato com o chão.

O volume se apresenta num jogo de cheios e vazios, em que ao prisma original e regular foram acrescentados e retirados outros volumes, como apontam Guerra e Ribeiro (2006):

Toda a concepção plástica da casa está expressa na forma construída por complexas geometrias de planos e volumes que aludem as formas primárias, mas constantemente está a desmanchá-la, através de sobreposições e subtrações de elementos, sempre gerados por uma estratégia empirista e sensível que dispara as operações de projeto. (GUERRA; RIBEIRO, 2006)



Figura 5.4.9: Imagem Interna Residência Borges.

Fonte: Escritório GPA&A, 2011.

O que se percebe na realidade é que, de um modo geral a geometria é simples, mas com gestos sutis de deslocamento e de adaptação às circunstâncias de projeto. De fato, há um diálogo entre a forma simples e as necessidades funcionais e percepções do usuário.

No estudo abaixo (Fig 5.4.10) se tentou compreender o processo gerador do volume final a partir da composição e redução de suas partes. Nas imagens a seguir, tem-se o projeto representado pela cor amarela, os vazios criados representados pela cor azul e o volume acrescentado em rosa. A geometria recortada se mantém em todos os pavimentos, e as projeções das vigas e pilares deixam subentendido o prisma inicial (Fig. 5.4.10).

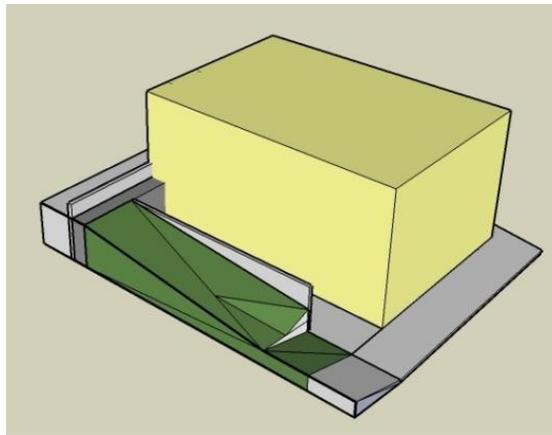
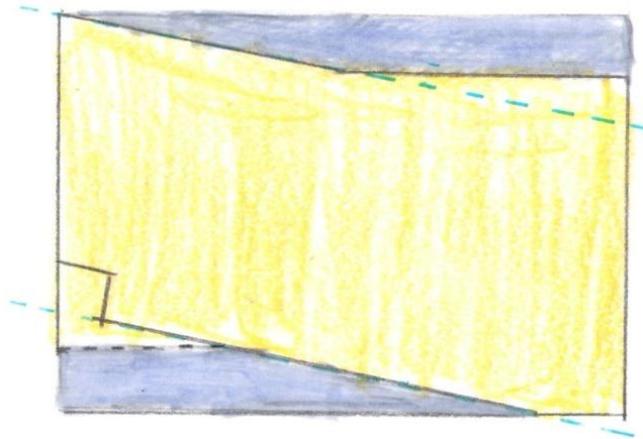


Figura 5.4.10: Estudo da Planta e Volume do Prisma inicial da Residência Borges.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

O processo de compensações visuais entre a parte e o todo está fortemente presente. Primeiramente foram subtraídos do volume inicial dois prismas semelhantes e espelhados, resultando no modelo abaixo:

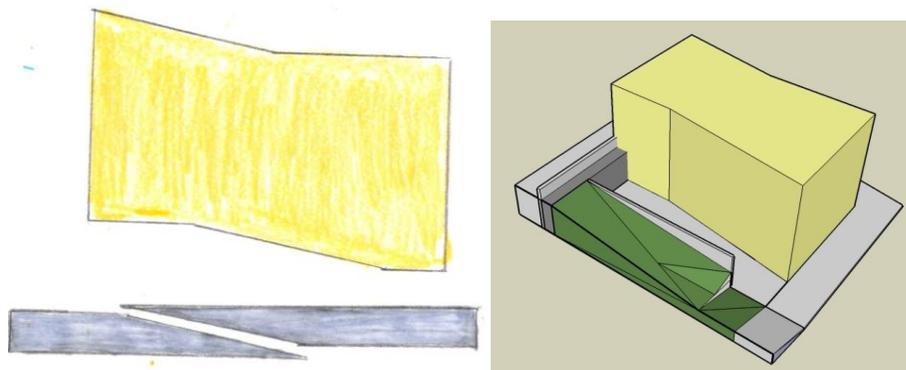


Figura 5.4.11: Estudo da Planta e Volume da Primeira Subtração no prisma inicial da Residência

Borges.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Em seguida alguns vazios foram criados seguindo os ângulos já estabelecidos na etapa anterior e suas perpendiculares. Esses vazios marcam a entrada principal, o terraço e a garagem da residência.

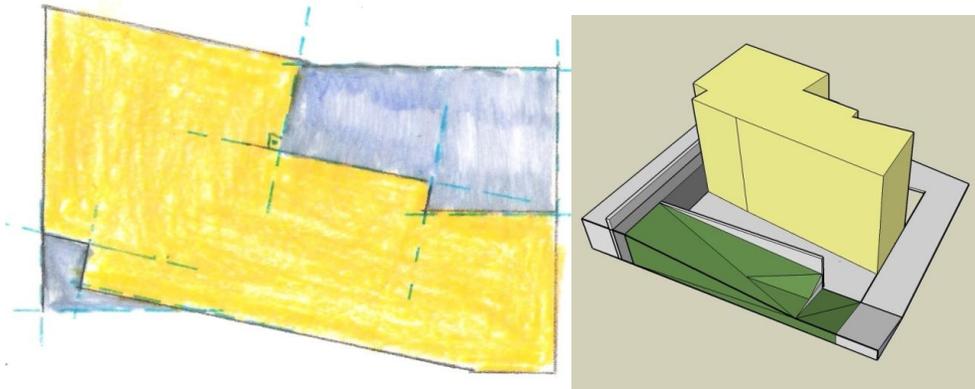


Figura 5.4.12: Estudo da Planta e Volume da Segunda Subtração no prisma inicial da Residência Borges.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Chega-se ao volume final com a adição de um prisma na fachada frontal, representado em rosa, que complementa um dormitório no nível superior da residência.

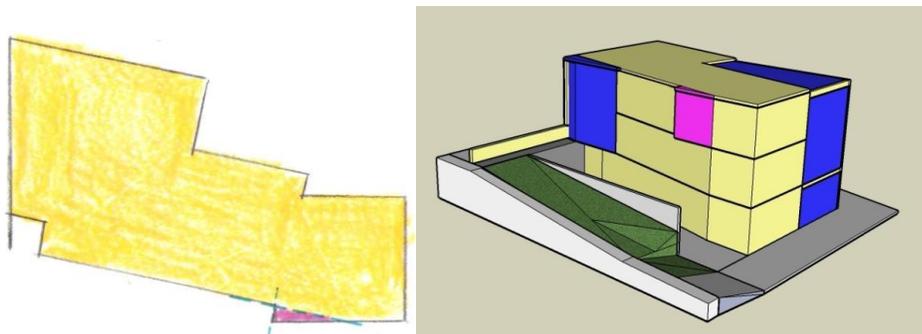


Figura 5.4.13: Estudo da Planta e Volume da Adição ao prisma da Residência Borges.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Para manter a pureza formal o arquiteto deixa a viga na fachada posterior, numa tentativa de nos fazer atentar sobre a forma simples primaria. Ribeiro (2001, p.298) também aponta que se

desmancha o prisma inicial sem omiti-lo por inteiro, podendo se “reconstruir sutilmente as arestas do prisma desmontada pelas operações deconstrutivas”.

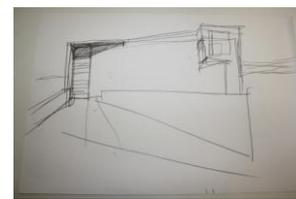
Nesta sequencia de croquis (Fig. 5.4.14) percebe-se claramente a manutenção de uma forma simples básica, apesar da manipulação das diagonais. Estes croquis revelam a importância das reentrâncias e protuberâncias para intensificar o jogo de luz e de sombra, a transparência e a opacidade das aberturas e empenas cegas, assim como a percepção do usuário de vários pontos de vista no espaço.



a



b



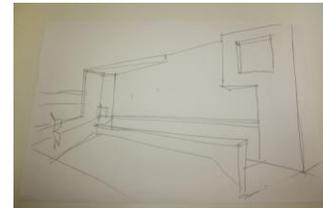
c



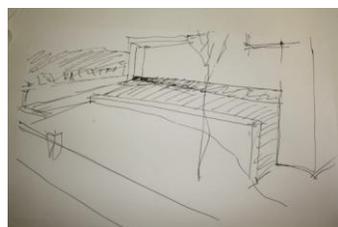
d



e



f



g



h

Figura 5.4.14: Croquis de Estudo de Gustavo Penna.

Fonte: Fotos Anne Caroline Caetano, 2013.

Nota-se que as poucas linhas sintetizam a pureza e simplicidade das formas e espaços projetados. As linhas limitam planos e assinalam direções e rumos.

No croqui abaixo (Fig. 5.4.15) percebe-se os vazios, os volumes e os jogos de luz e sombra pretendidos pelo arquiteto. Pode-se observar a presença da dobra e da continuidade em

suas linhas, características que remetem ao escultor Amilcar de Castro. É importante notar também que os vazios não são simplesmente espaços desprovidos de matéria, como aponta Arnheim:

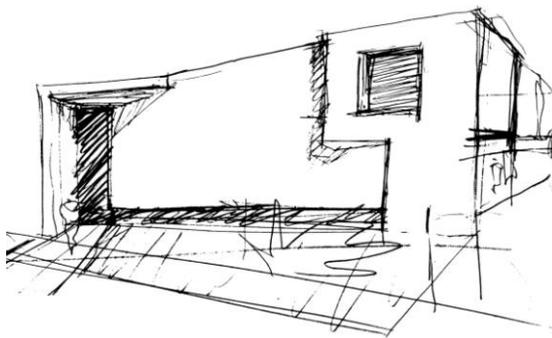


Figura 5.4.15: Croqui de Gustavo Penna da Residência Borges.

Fonte: Escritório GPA&A, 2013.

O vazio, como é evidente, não está relacionado meramente com a ausência de matéria. Mesmo em um espaço onde nada haja construído pode estar imbuído de forças perceptivas e cheio de densidade, do que poderíamos chamar uma substância visual. (ARNHEIM, 1988, p.26)

Em visita à Casa Borges, tal substância visual citada por Arnheim pode ser percebida no terraço da residência, que mesmo na ausência de paredes e cobertura, possui uma carga sensorial que preenche o espaço, tornando-o convidativo. Bachelard (1993, p.149) acrescenta: “A função de habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. Um ser vivo preenche um refúgio vazio”.

De fato, os vazios internos e externos, presentes nos projetos até aqui apresentados, assinalam a importância deste meio para gerar diferentes sensações espaciais no usuário, cujas tensões variam de acordo com as dimensões dos ambientes, assim como a alternância de pé-direito.

Na foto (Fig. 5.4.16) a viga solta no espaço mantém o perímetro da forma regular inicial. Esta viga delimita sutilmente o espaço entre o interior e o exterior da residência, fazendo uma alusão a volumetria que foi subtraída do volume principal.



Figura 5.4.16: Terraço da Residência Borges.

Fonte: Escritório GPA&A, 2011.

Nesse estudo, encontrou-se outro arquiteto que demonstra uma coincidência de linguagem arquitetônica com Gustavo Penna: Alvaro Siza Vieira, arquiteto contemporâneo português, renomado por seus projetos como a Faculdade de Arquitetura do Porto e vencedor do prêmio Pritzker em 1992. Ao observar alguns projetos, é possível notar pontos que os aproximam. Primeiramente, pela preferência no uso da cor branca, característica peculiar da arquitetura portuguesa. Deve-se considerar aqui o fato de que Minas Gerais foi um estado que recebeu predominantemente imigrantes portugueses (VASCONCELOS, 1968), que deixaram assim referências diretas de seus costumes nas cidades mineiras, onde Gustavo Penna vive e se apropria desse contexto.

No atelier de Sandra & Marcos (1993) Gustavo Penna cria uma fachada a partir de uma estratégia compositiva similar a fachada da Residência Borges (1999). Observa-se também que ambos possuem uma geometria de formas simples, que se afasta da arquitetura do espetáculo e se aproxima as necessidades específicas do lugar e da cultura de seu país, utilizando materiais disponíveis em suas regiões. No projeto abaixo, Serralves Museum (Fig. 5.4.19), de Siza, construído em 1997, é notável como ele explora o jogo de cheios e vazios, assim como os volumes que sobressaem e seus enquadramentos da paisagem. Observações que podem ser feitas também em alguns projetos de Gustavo Penna (Fig. 5.4.18).

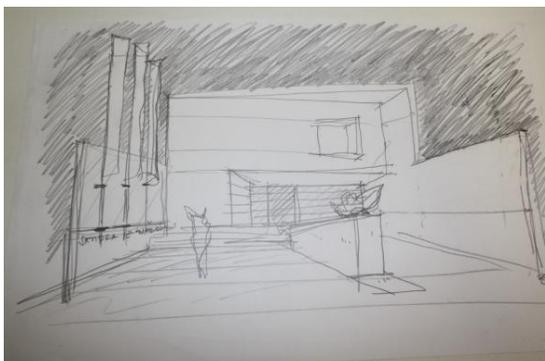


Figura 5.4.17: Croqui de Gustavo Penna do Atelier Sandra & Marcio.

Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.4.18: Atelier Sandra & Marcio.

Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2012.



Figura 5.4.19: Serralves Museum de Alvaro Siza em Porto, Portugal.

Fonte: <http://alvarosizavieira.com/siza-gallery/1997-serralves-museum>, 2012



Figura 5.4.20: Serralves Museum de Alvaro Siza em Porto, Portugal.

Fonte: <http://alvarosizavieira.com/siza-gallery/1997-serralves-museum>, 2012.

As lajes dobradas a várias alturas estabelecem diferentes relações com a escala humana, conduzindo o usuário do exterior ao interior do edifício. Alvaro Siza emprega formas que se adaptam ao contexto de situações em que se encontra o edifício. Assim, as dobras e diagonais em Siza são preferencialmente empregadas para gerar espaços mais espontâneos e adaptados à circunstâncias locais.



Figura 5.4.21: Vista Frontal da Residência Mangabeiras(1999) de Gustavo Penna.

Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2012

De modo similar, Penna utiliza uma dobra para demarcar o acesso à Residência Mangabeiras (1999), também com um pé-direito proporcional a escala humana. De um modo geral, tal relação já teria sido apontada por Segre:

... Suas afinidades percorrem o caminho de uma síntese artística e tecnológica que compreende no plano nacional Paulo Mendes da Rocha, Lina Bo Bardi, Humberto Serpa e o escultor Amilcar de Castro. No plano internacional, podem citar-se Luiz Barragán, Herzog & de Meuron, Tadao Ando, Arata Isozaki, Renzo Piano e Santiago Calatrava. Mas, com certeza, pela simplicidade e nível de elegância das formas, a maior afinidade estética acontece com a obra do português Álvaro Siza. (2009, p.14)

É importante perceber que essa analogia vai além da questão estética, pois os arquitetos possuem conceitos arquitetônicos semelhantes. Em uma análise a alguns projetos de Álvaro Siza, Leandro Medrano (2010, p.70) pondera que o arquiteto tenta estabelecer uma relação entre a obra e o contexto histórico do lugar, e entender, as relações possíveis, não somente a partir da forma. Segundo ele, o arquiteto “agrega, em seus argumentos e formas, afirmação de uma arquitetura definida por suas intenções urbanas e simbólicas, amparadas por visão crítica e dialética da cultura e história local”. É o que Medrano chama de inventar sem romper, ou seja, entender a cidade e seu passado como instrumentos teóricos do método de projeto, não se tratando de uma conduta mimética ou saudosista. Penna também demonstra a mesma preocupação em se relacionar com a cultura preexistente ao dizer: “Há que se fazer arquitetura para esse Brasil. Minha arquitetura é brasileira e mineira.” (*apud* LEMOS, 2000, p.19).

E sobre uma análise do “lugar” de Siza, Medrano diz:

A arquitetura deve reconhecer seus atributos, mas não necessariamente relacionar-se a eles: pelo contrário, o objetivo é estabelecer uma relação dialética capaz de potencializar suas qualidades em decorrência da compreensão de seus valores positivos e negativos. (2010, p.76)

Da mesma forma, Penna procura ouvir o que o cliente quer e ao mesmo tempo estabelecer relações com o lugar. Metaforicamente ele quer ouvir o que o sítio pede, o que o sítio quer ser. O arquiteto busca entender a história e a cultura local, pois acredita que a arquitetura é feita de pessoas e quer assim criar espaços que permitam que elas se identifiquem:

Você olhou aquilo então o lugar está te falando. O lugar fala para você. Depois você tem uma coisa na história também. A função daquilo, do lugar na cidade. Não é? Tem valores que são daquela terra. Quando vou fazer um projeto em Montes Claros, não faço o mesmo projeto que fiz em Lambari, Cambuquira e Porto Alegre. Eu não posso ser totalmente indiferente ao que a cultura coloca, pelo contrario. Eu acho que o valor do projeto é quando isso de alguma maneira entra na sua percepção. (PENNA *apud* CAETANO, Anexo B, 2013)

Dessa maneira, considerou-se que existe uma relação conceitual na forma de projetar dos arquitetos discutidos, pois sabem lidar com a invenção e as necessidades do lugar. São arquitetos capazes de “inovar utilizando, como método, o conhecimento e repertório acumulado na disciplina cidade, cultura e história.” (MEDRANO, 2010, p.78)



Figura 5.4.22: Vista Frontal da Residência Borges.

Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2012.



Figura 5.4.23: Vista Frontal da Residência Borges.

Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2012.

5.5 Residência Lagoa Santa (2001)



Figura 5.5.1: Vista aérea da Residência Lagoa Santa.
Fonte: Imagem Google Earth, acessado em 2012.

A Residência Lagoa Santa está localizada no condomínio Estância das Amendoeiras em Minas Gerais. Foi finalista do concurso “O melhor da arquitetura”, promovido pela revista Arquitetura & Construção em 2010. Esta residência, de 683 m², foi implantada em meio a uma paisagem de montanhas suaves, e é uma casa de veraneio que recebe o casal e seus três filhos.

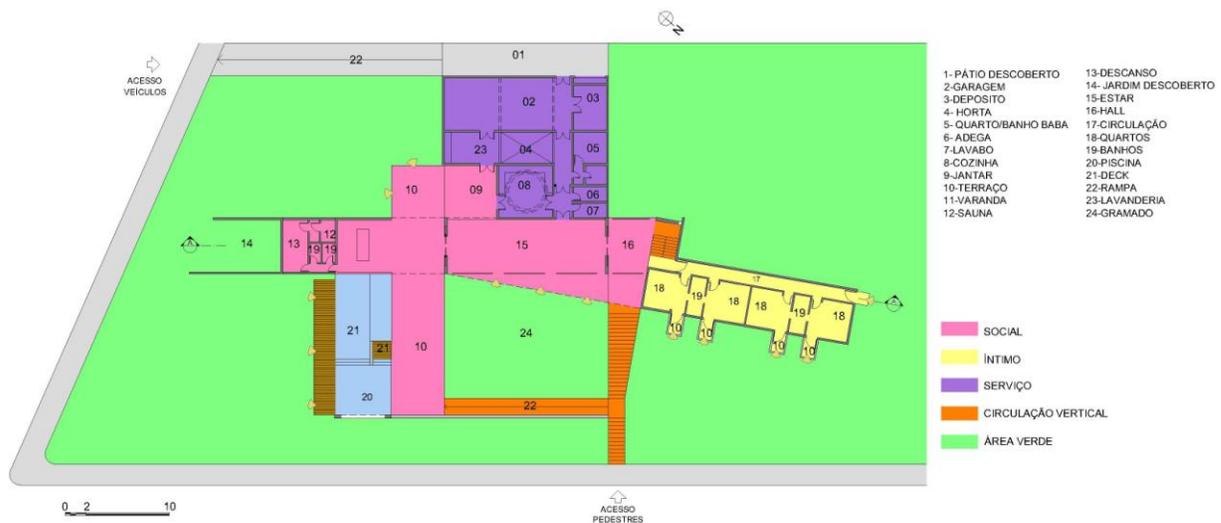


Figura 5.5.2: Planta Pavimento Térreo da Residência Lagoa Santa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Os acessos a esta residência são feitos por duas ruas, como mostra a imagem do acima (Fig. 5.5.2), sendo um acesso frontal e outro lateral esquerdo. Ambos chegam ao nível térreo, no entanto pelo acesso de pedestres é necessário subir uma escada e pelo acesso dos veículos é preciso descer uma rampa. Diferentemente das outras residências analisadas, implantadas em lotes menores, esta é implantada próximo ao centro do terreno. O perímetro é mais recortado que as demais.

Os espaços internos (Fig.5.5.2) são interligados de forma sequencial com circulações amplas e claras. A circulação horizontal é linear. A circulação vertical se dá por meio de uma escada interna central, que separa o espaço íntimo no bloco à direita e o social à esquerda. A casa é dividida em três níveis, como mostra o corte (Fig. 5.5.10).

Nos ambientes íntimos e de serviço o grau de compartimentação é alto, pois são espaços bem delimitados, com um layout previamente pensado. Já na área social, os ambientes ganham amplitude e poucas divisões, permitindo que estes se integrem à área externa. O pé direito destas áreas é duplo, como na varanda e sala de estar. Desta maneira, tais espaços adquirem maior importância na casa, favorecendo o encontro. Sendo assim, os espaços de convívio são hierarquicamente mais importantes (Fig. 5.5.3, 5.5.4 e 5.5.5).

Em planta, a simetria é parcial, pois alguns volumes são compensados por espaços abertos (Fig.5.5.11). Já na elevação não existe simetria, mas sim elementos que se repetem ou se complementam.



Figura 5.5.3: Estar da Residência Lagoa Santa.

Fonte: Escritório GPA&A, 2013.



Figura 5.5.4: Vista externa da Residência Lagoa Santa.

Fonte: Escritório GPA&A, 2013



Figura 5.5.5: Estar da Residência Lagoa Santa

Fonte: Escritório GPA&A, 2013.

Os campos visuais dos dormitórios, sala de estar e piscina estão distribuídos ao redor do projeto, privilegiando a vista nordeste. Segundo Ledy Leal (2008, p.27), a casa promove espaços de contemplação do exterior. Há também um destaque para as visuais criadas pelas namoradeiras, nome que o arquiteto deu às varandas criadas para os dormitórios (Fig. 5.5.17).

Da mesma forma que outras obras já analisadas neste trabalho, foram criados vazios internos e elementos adicionados ao volume principal.

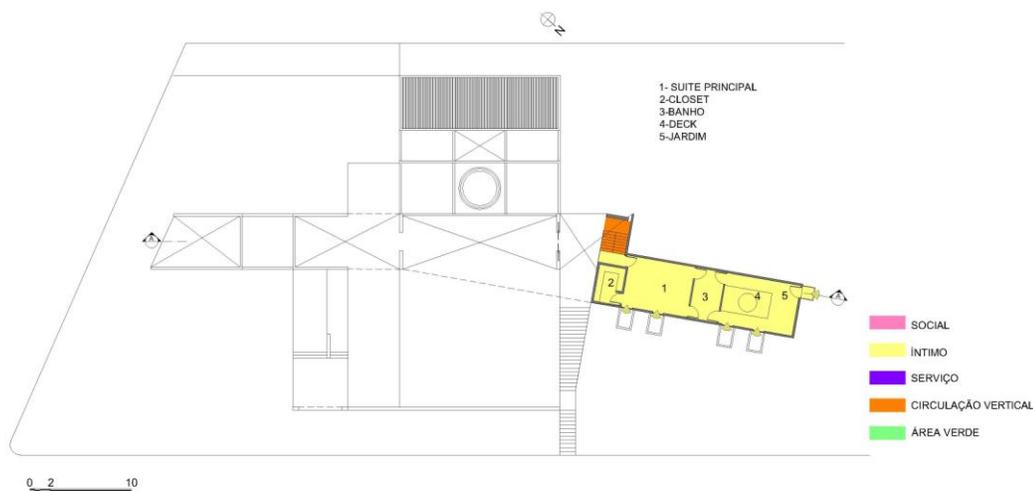


Figura 5.5.6: Planta Pavimento Superior da Residência Lagoa Santa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

Ao falar desta obra, Segre faz a seguinte referência: [...] *El alto panel de madera tamiza la luz y filtra lãs visuales, conformando um diafragma que recuerda lãs tramas sutiles de la*

arquitectura islâmica (SEGRE, 2010, p.88). De fato, Penna utiliza o a treliça de madeira com a mesma função do muxarabi árabe, ou seja, para garantir a privacidade dos moradores e permitir a entrada de luz. Esta é uma residência com seus espaços íntimos mais resguardados, enquanto que os espaços sociais podem se abrir totalmente para a paisagem, e Penna afirma: As transparências controladas pela treliça são nossas alternativas para assegurar a necessária interioridade do ambiente de estar e, também, possibilitar portas escancaradas para a natureza nos dias de festa e amplidão. (PENNA, escritório GPA&A, 2013)



Figura 5.5.7: Vista Casa Lagoa Santa

Fonte: Escritório GPA&A



Figura 5.5.8: Vista Casa Lagoa Santa

Fonte: Escritório GPA&A



Figura 5.5.9: Imagem Muxarabi árabe

Fonte: <http://www.andressaardito.com/2012/05/muxarabis-e-cobogos.html>, acessado em novembro 2013

Pelo corte, observa-se que Penna cria três níveis. A área social, com pé direito duplo mais uma vez. Vários volumes são adicionados e subtraídos nesse projeto, como será mostrado mais adiante.

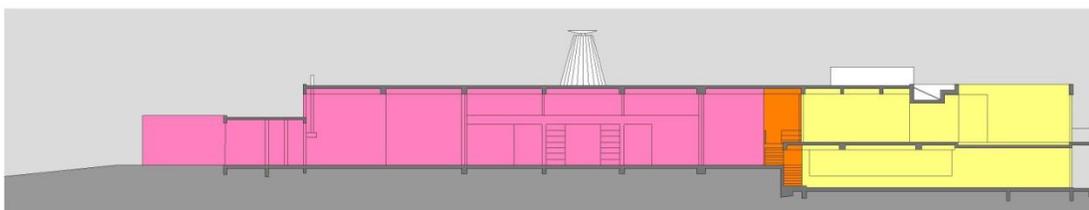


Figura 5.5.10: Corte AA da Residência Lagoa Santa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

As residências analisadas neste trabalho se baseiam predominantemente no deslocamento, extrusão e subtração de volumes. Na Residência Lagoa Santa tem-se a inflexão de um volume, gerando assim um novo eixo. Aqui os volumes arquitetônicos insinuam uma complementaridade que não se dá pelo objeto construído, mas pelos vazios e jardins criados. O volume parte de três eixos principais, como mostra o desenho abaixo:

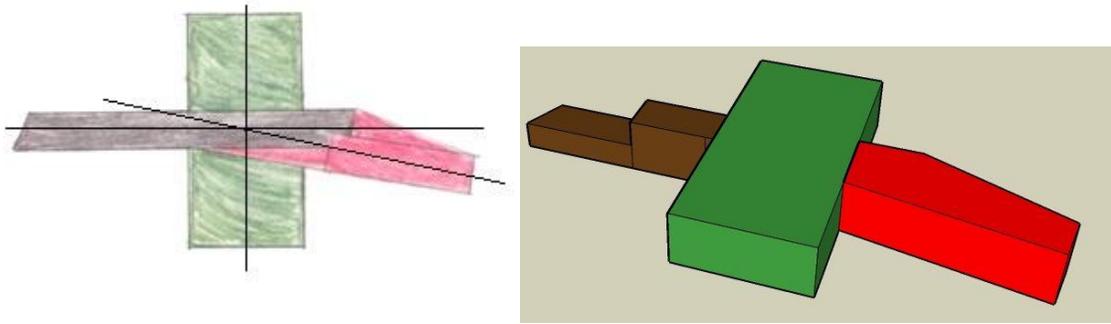


Figura 5.5.11: Estudo da planta e volume do prisma inicial da Residência Lagoa Santa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

A grande forma prismática com sua inflexão côncava gera linhas de sombra dinâmicas que fazem variar a luminosidade dos espaços internos, ao mesmo tempo em que distinguem a área dos quartos da área social, sinalizando os acessos. (PENNA, <http://www.gustavopenna.com.br/>, 2012)

A inflexão abraça a área verde do terreno. A forma prismática que o arquiteto Gustavo Penna se refere é similar a estratégia adotada para os acessos principais já analisados das residências Borges e Modenesi, cujo acesso é orientado por uma reentrância que enfatiza o jogo de luz e sombra. A Residência Lagoa Santa parte de um equilíbrio quase simétrico sobre seus eixos, com um jogo de compensações dos espaços, construídos ou não:

A proposta da casa de Lagoa Santa foi tomar o espaço externo como parte da arquitetura, um campo expandido. O volume se desdobra lançando linhas, enquadramentos, molduras no entorno do espaço do bloco principal, conferindo valores arquitetônicos às áreas descobertas e ajardinadas. (PENNA, 2012, <http://www.gustavopenna.com.br/>)

Diferentemente das residências anteriormente analisadas a Residência de Lagoa Santa espraia-se no terreno de modo informal e espontâneo. O conceito de campo expandido do qual o arquiteto se refere indiretamente está relacionado àquilo que Rosalind Krauss explica como algo que não é nem arquitetura nem paisagem natural, mas uma transição entre esses dois campos de conhecimento.

A proposta da casa de Lagoa Santa foi tomar o espaço externo como parte da arquitetura. O volume se desdobra lançando linhas, enquadramentos, molduras no entorno do espaço

do bloco principal, conferindo valores arquitetônicos às áreas descobertas e ajardinadas. Mais que extensões – a própria arquitetura (PENNA, Escritório GPA&A, 2013).

O retângulo representado pela cor verde (Fig. 5.5.11) apresenta um volume construído somente no quadrante superior, enquanto que a parte inferior é representada por um jardim que dá continuidade à forma geométrica.

Nota-se também que o vazio criado na entrada principal, representado pela cor roxa é o rebatimento do vazio marcado na parte posterior da casa, como se houvesse uma compensação de pesos (Fig. 5.5.12). A abertura que dá acesso à churrasqueira também é compensado por um piso externo de mesma proporção, representado pelo piso marrom. O volume final, representado pela cor amarela, mostra uma relação de compensação e rebatimentos entre estes elementos.

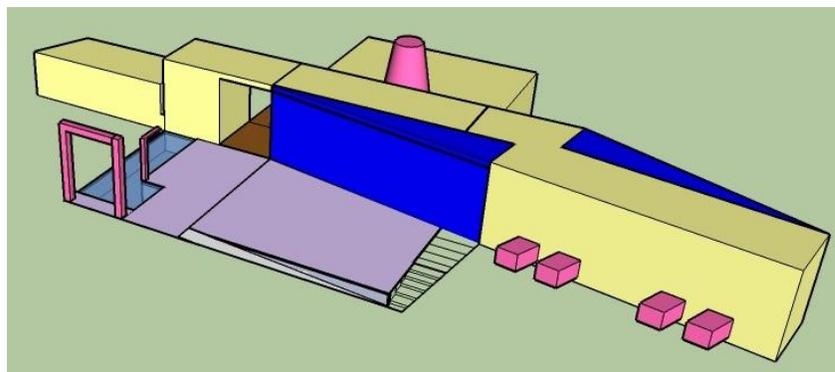
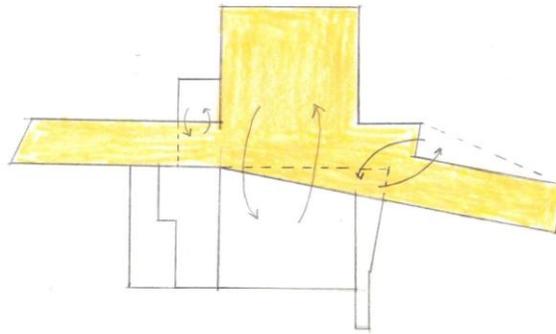


Figura 5.5.12: Estudo da Planta e Volume do prisma da Residência Lagoa Santa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

O volume cônico adicionado a prima regular é a coifa. Para Penna “A cozinha não tem coifa. A coifa é a cozinha” (*apud* Leal, 2008, p.31). Segundo o arquiteto, a coifa faz referência à

boa cozinha mineira, e busca a função das antigas cozinhas que exalavam os aromas em forma de vapor, fazendo alusão à tradição culinária de seu estado.



Figura 5.5.13: Imagem Residência Lagoa Santa

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

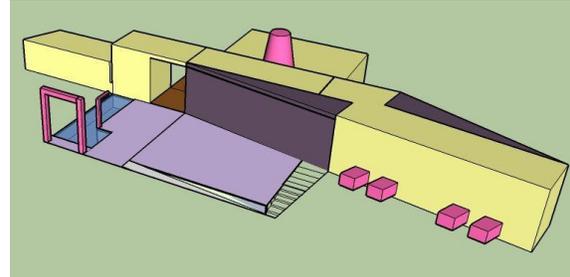


Figura 5.5.14: Estudo Volumétrico do prisma com algumas adições e subtrações, Residência Lagoa Santa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

Outros elementos foram adicionados, como namoradeiras (Fig.5.5.14), e também o pórtico e o chuveiro da piscina (Fig. 5.5.14), representados na cor rosa. Segundo Leal (2008, p.31), Penna criou com o pórtico uma “janela metafórica”, emoldurando as montanhas. E é dessa maneira que o arquiteto se relaciona com a paisagem mineira, buscando visuais agradáveis e volumes que geram diferentes sensações em seus usuários.



Figura 5.5.15: Lareira. Residência Lagoa Santa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.5.16: Piscina Residência Lagoa Santa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.5.17: Namoradeiras. Residência Lagoa Santa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

A lareira também tem sua dimensão poética, relacionada à infância, às antigas casas mineiras e às sensações da pele com o espaço. Como disse Proust: “É como uma alcova imaterial, uma caverna aconchegante esculpida no próprio cômodo, uma zona de clima quente com limites

variáveis” (PROUST *apud* PALLASMAA, 2011, p.55). Ela trás a memória do aconchego do interior.

Mais uma vez, nota-se que o grande pórtico branco demarca transição entre o espaço externo e interno da residência. As grandes empenas cegas contrastam com as aberturas ao seu redor (Fig. 5.5.16).

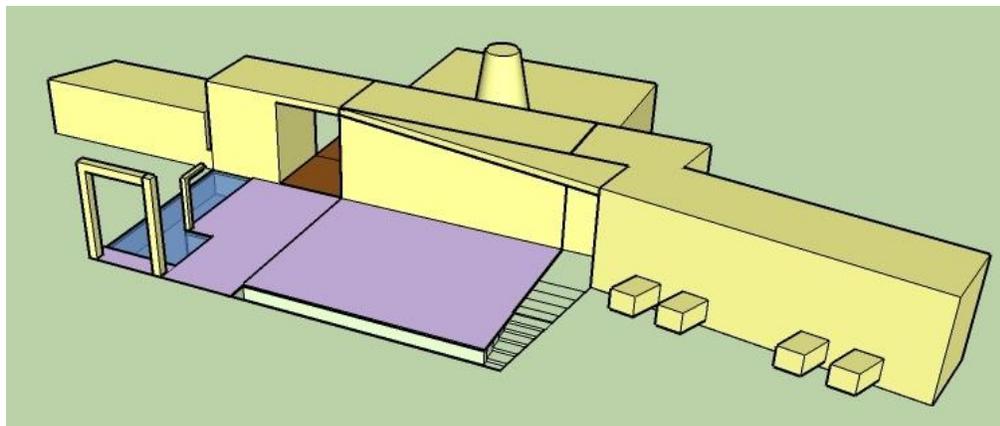


Figura 5.5.18: Estudo Volumétrico do prisma final da Residência Lagoa Santa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Após os procedimentos de soma e subtração do prisma inicial, tem-se um volume que é enriquecido pelas suas reentrâncias e saliências (Fig.5.5.18), gerando curiosidade e mistério em seu interior, sendo este um dos princípios do arquiteto:

Temos que fugir da coisa prévia. Agora, se ao falar aconchego, o prédio fica quadrado... Fala alegria... vira caixote? Fala tristeza, caixote? Fala morar, feliz, família grande... Caixote?! A coisa se empobrece muito. Vamos dizer, para todo tipo de projeto, surge uma caixa! Como se a caixa resolvesse qualquer tipo de projeto! Porque a caixa não curva? Porque ela é tão autoritária? Porque que tudo é prismático? (PENNA *apud* CAETANO, Anexo A, 2012).

Como afirmou Penna, o caixote não pode ser a solução para qualquer obra arquitetônica. Tem-se que quebrar o óbvio, transformá-lo em algo inusitado e atraente. E é assim que o arquiteto procede na Residência Lagoa Santa.

5.6 Residência Belvedere (2003)

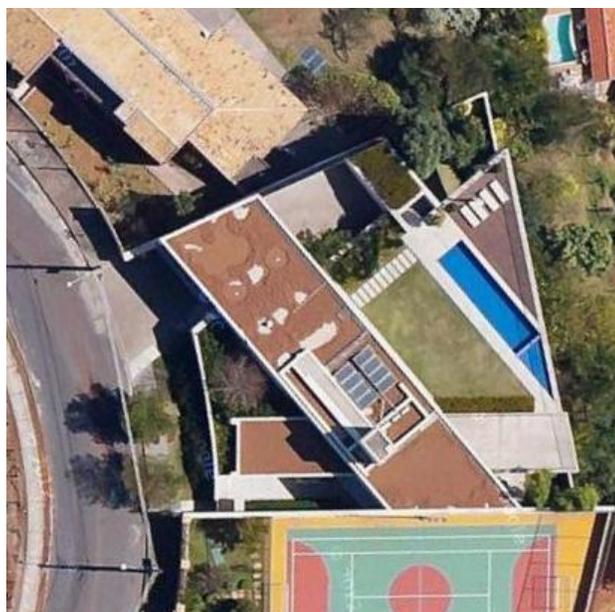


Figura 5.6.1: Vista aérea da Residência Belvedere.

Fonte: Imagem Google Earth, acessado 2012.

Está localizada também no bairro Belvedere, em Belo Horizonte, adaptada às condições de um terreno bastante acidentado. Segre (2010, p.88) afirma que a filosofia que rege a ação projetual de Penna, evidente também nesta obra, consiste em assumir o terreno natural e urbano em termos heideggerianos como semente da nova forma. Assim como na Residência Lagoa dos Ingleses, o terreno possui uma forma trapezoidal que se abre para a vista das montanhas. Novamente Penna faz da arquitetura uma oportunidade de enquadrar a paisagem e cria amplas visuais na fachada posterior, se contraponto ao jogo de planos cegos da elevação frontal (Fig. 5.6.7 e 5.6.8).

Observa-se a predominância do branco, que contrasta com os jardins e o entorno. Sobre essa sua preferência, Penna afirma: ‘... gosto de trabalhar com alvenarias brancas, paredes limpas, o silêncio delas me agrada’ (PENNA apud AVELINO, 2007, p.7). Esta afirmação confirma as características identificadas nos projetos até aqui analisados. Pode-se concluir que sua arquitetura de fato defende o despojamento, a simplicidade e a pureza das formas simples e sóbrio.

Para Segre (2010, p.88), a razão minimalista de Gustavo Penna vem da ideia de que, em um mundo tão confuso, o silêncio poético é uma necessidade existencial, ao contrário do grito. E assim surge sua repulsa ao exibicionismo formal. Aponta também que suas obras podem conter composições abstratas de Amilcar de Castro.

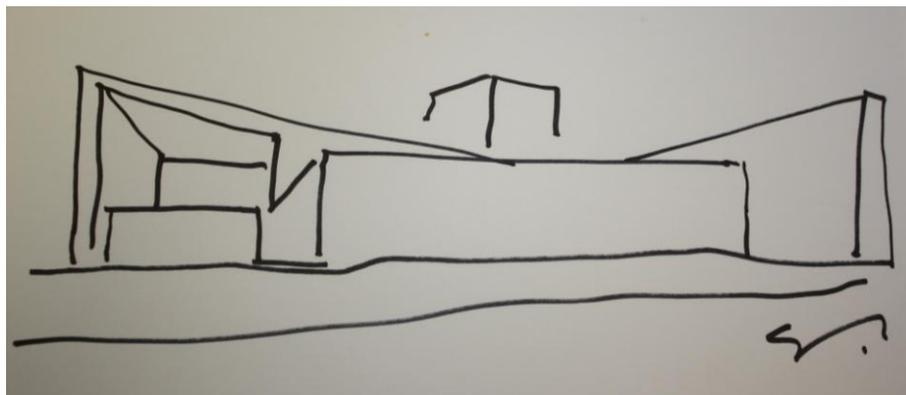


Figura 5.6.2: Croqui da Residência Belvedere.

Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2013.

O croqui produzido para esta residência (Fig. 5.6.2) demonstra a clareza pretendida para o projeto. As linhas delimitam as formas puras enquadrando vazios e delimitando os espaços fechados, portanto este croqui revela algumas qualidades formais e espaciais almeçadas para esta obra.

O recuo cria uma área ajardinada e o acesso se dá pelo nível intermediário da residência, que está um pouco abaixo do nível da rua. Como mostra a figura 5.6.8. O acesso de serviços esta na lateral direita da vista frontal. Já os moradores e visitantes utilizam a entrada da lateral esquerda. Assim, o usuário tem primeiramente uma vista da paisagem antes de entrar no hall. É através do grande pórtico que Penna valoriza o cenário mineiro, enquadrando sua cidade como uma obra de arte nas molduras da arquitetura. Essa é uma maneira de dar valor a suas raízes, pois afirmou Pallasmaa: “A edificação não é um fim por si só; ela emoldura, articula, estrutura, dá importância, relaciona, separa e une, facilita e proíbe” (PALLASMAA, 2011, p.60).

Ainda que o perímetro seja um pouco recortado, a circulação é linear e clara. A circulação vertical se dá por meio de escadas localizadas próximas ao centro da residência (Fig. 5.6.3).

A casa se desenvolve a partir de dois eixos, como mostra o diagrama (Fig.5.6.5).



Figura 5.6.3: Planta Pavimento Térreo da Residência Belvedere.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.6.4: Planta Pavimento Superior da Residência Belvedere.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Os ambientes íntimos ficam localizados no pavimento superior (Fig. 5.6.4), sendo muito compartimentados, ao contrário das áreas comuns que são amplas e mais flexíveis (Fig. 5.6.3). A área de lazer da residência está integrada com as salas de estar e jantar, no térreo.

Hierarquicamente, a área social é mais importante, com suas visuais e sua amplitude. Mais uma vez, a área privilegiada é a de convivência. As áreas de serviço e garagem foram colocadas no subsolo, de forma a receber menor valor, mas são também espaços amplos.

As esquadrias da parede envidraçada da área social cria um ritmo na fachada posterior, bem como as persianas do pavimento superior (Fig.5.6.7).

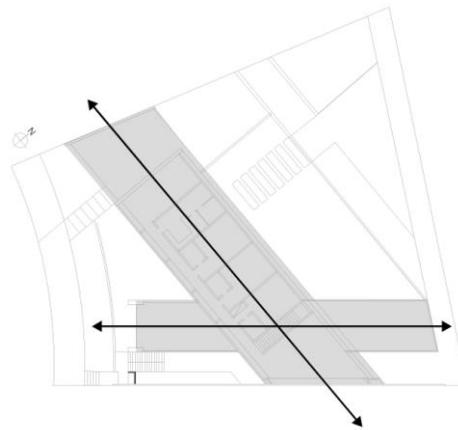


Figura 5.6.5: Diagrama de eixos.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.6.6: Planta pavimento Inferior da Residência Belvedere.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.6.7: Vista Posterior da Residência Belvedere.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

O volume predominante é retangular, mas a simetria é parcial, pois enquanto de um lado foi criado um ambiente vazado, do outro tem-se uma grande varanda que avança sobre a área externa. Assim, o equilíbrio é mantido na compensação volumétrica. Por estar na região mais elevada do bairro, as visuais são privilegiadas, voltadas para a serra do curral. Pode-se ter também uma grande visibilidade da cidade (Fig.5.6.9).

Na entrevista concedida à autora, Gustavo Penna enfatiza sua preocupação sobre a arquitetura que não tem “substância, àquela que não tem “mensagem nenhuma[...] é uma beleza comercial e cosmética [...] prédios sem profundidade” (PENNA *apud* CAETANO, Anexo A, 2012)”. Em outra passagem o arquiteto explicita ainda mais sua antipatia pela arquitetura exibicionista: “Estou até com antipatia, então eu acho que essa arquitetura superficial, midiática que estão loucas para aparecer”. Neste sentido, Penna defende o “silêncio” das formas simples, porém expressivas que não agridem e demonstram significados e essências pretendidas para uma boa arquitetura. Em outras palavras, procura uma arquitetura em busca da essência e não de aparências.



Figura 5.6.8: Vista frontal da Residência Belvedere.

Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.6.9: Área de lazer da Residência Belvedere.

Fonte: Escritório GPA&A, 2013.

Para Segre (2010, p.88) a caixa retangular já não é um simples cubo racionalista, apresentando quebras sutis. Partindo de um bloco principal, na sequência a seguir podemos observar os volumes que são extraídos ou adicionados a bloco principal, representado em amarelo (Fig.5.6.10).

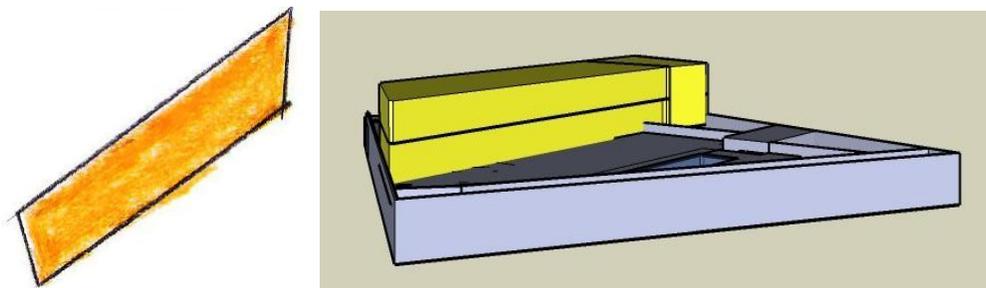


Figura 5.6.10: Estudo de Planta e Volume do prisma inicial Residência Belvedere.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

Primeiramente, é subtraído um elemento com pé direito duplo, representado em azul no desenho abaixo (Fig. 5.6.11). Em seguida foi adicionada uma varanda ao segundo pavimento voltado para a área de lazer. Foi acrescido também um escritório no pavimento térreo. Tanto a varanda como o escritório foram representados pela cor rosa.

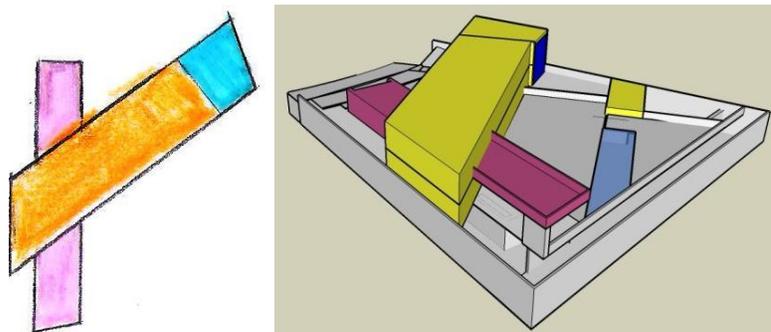


Figura 5.6.11: Estudo de Planta e Volume das subtrações a adições ao prisma inicial, Residência Belvedere.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

O volume resultante (Fig. 5.6.12) é formado por dois eixos, como foi mostrado.

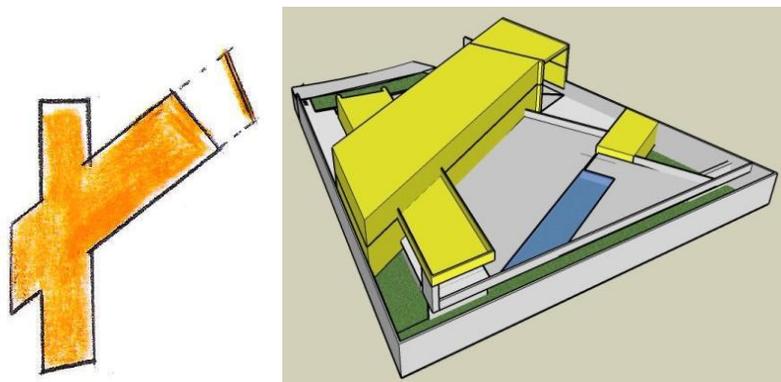


Figura 5.6.12: Estudo de Planta e Volume das subtrações a adições ao prisma inicial, Residência Belvedere.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

Ruth Verde Zein (1985), ao comentar sobre a arquitetura mineira, aponta diferenças entre seu modo de projetar e o modo paulistano, indicando que o paulista se preocupa com o urbano e por isso parte do entorno para o lote, enquanto os mineiros:

Os arquitetos mineiros nunca começam a projetar a partir da teoria da cidade para chegar ao objeto, ao contrário: pega-se o lote, dele olha-se a implantação, as visuais, a concepção vai partindo de dentro, desfolhando, desdobrando. Aliás, a má arquitetura que ocorre pelas Gerais é principalmente chocante para os arquitetos mineiros pela sua péssima apropriação do sítio, o que lhes parecerá pior que os muros de pedras gigantescas ou as torres medievais. Não ver as montanhas é mais grave que atender, nos detalhes, ao gosto do cliente. (ZEIN, 1985, p.108)

Esta generalização pode ser contrastada nos projetos mais recentes de Penna, que possuem uma reflexão e uma crítica mais apurada em relação ao início de sua carreira. As explicações de seus projetos recentes demonstram consistência teórica e reflexão que antecedem a prática projetual. São momentos diferentes, pois na dec. 80 ele tinha uma postura e agora ele tem uma crítica e uma teoria, uma crítica sobre o fazer.

De fato, os projetos de Gustavo Penna aqui apresentados estão muito relacionados ao enquadramento da paisagem, garantindo belas visuais das montanhas mineiras. E sua criatividade também se dá nesse processo, de compreender sua região e tirar vantagens das características físicas do terreno em que está trabalhando: “*Como mineiro, montanhês, vivo em contato com o*

relevo das montanhas. A relação do prédio com o lugar, na concepção do projeto, é fundamental” (PENNA, Escritório GPA&A, 2001).

No entanto, esta rotulação pode ser contrastada nos projetos mais recentes de Gustavo Penna, que possuem uma reflexão e uma crítica mais apurada em relação ao início da sua carreira. As explicações de seus projetos recentes demonstram consciência teórica e reflexão sobre a cidade que antecedem a proposta projetual. A cidade, para Penna, é a soma de visões, com várias maneiras de ser e habitar. Ela não deve ser segregadora, e afirma que ao pensar em arquitetura ele vê pessoas se valendo daqueles espaços para encontros.

A cidade é um espaço que já pré existe. É a invenção do homem mais complexa. Não existe nada que o homem tenha inventado mais complexo que a cidade. Desde o dia da fundação da cidade. A não ser que ela seja totalmente dizimada. Nem assim, acho que nem uma cidade completamente dizimada morreu. [...] Ela diminui a intensidade à noite, mas o esgoto tem que esta funcionando, as luzes têm que estar funcionando, tem que ter água senão dá briga, tem que ter árvore, tem que ter escola, tem que ter hospital, tem que ter casa pro pessoal morar, tem que ter bar pro pessoal beber, a cidade tem que ter bandido, tem que ter prostituta, tem que ter gente do bem, gente do mal, o cara simpático, o cara chato, o mau caráter, as pessoas maravilhosas, isso é a cidade! E é pra essa cidade que você vai fazer projeto. É com esse tipo de universo (PENNA *apud* CAETANO, 2012, Anexo A).

E dessa forma, percebe-se que Penna pensa criticamente o contexto da cidade e da arquitetura contemporânea. Seus projetos possuem forte embasamento filosófico e um apurado senso de realidade, voltado às necessidades do cliente e do lugar para o qual está projetando. Além disso, o arquiteto tira proveito das paisagens mineiras que tanto lhe agradam.



Figura 5.6.13: Vista dos acessos da Residência Belvedere.

Fonte: Fotos Anne Caroline Caetano, 2013



Figura 5.6.14: Vista do interior da Residência Belvedere.

Fonte: Escritório GPA&A, 2013



Figura 5.6.15: Vista Frontal da Residência Belvedere.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013



Figura 5.6.16: Vista Posterior da Residência Belvedere.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

5.7 Residência Lagoa dos Ingleses (2004)



Figura 5.7.1: Vista aérea da Residência Lagoa dos Ingleses.

Fonte: Imagem Google Earth, acessado em 2012.

A residência Lagoa dos Ingleses (2004) está localizada na do Residencial Alphaville, rodeado pelas montanhas da região metropolitana de Belo Horizonte. A residência de 400 m² foi projetada em 2004 para esse relevo acidentado e segundo Penna o projeto “lida com os recursos arquitetônicos, promovendo-os ao status de arte. É como se a matéria com que lidam fosse iluminada com sentimentos e interpretação particularizada” (<http://www.gustavopenna.com.br/>, acessado em maio 2012). Como é possível observar na vista aérea, a residência está rodeada pela natureza e em tem uma posição propícia para grandes e belas visuais.

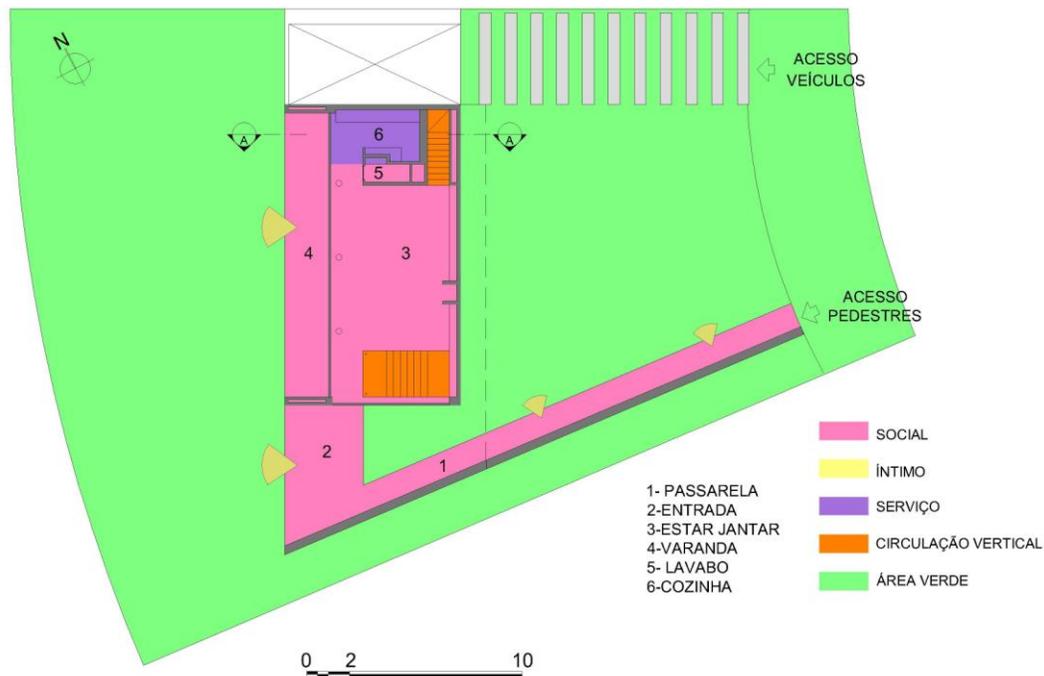


Figura 5.7.2: Planta Térreo da Residência Lagoa dos Ingleses.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

O acesso à residência é frontal, feito por uma passarela que percorre a lateral esquerda do terreno e chega ao nível intermediário da casa. Seu perímetro é pouco recortado, sobressaindo a pureza do bloco.

A circulação vertical é feita por duas escadas, uma social e outra se serviços. A circulação horizontal é linear.

Os ambientes são pouco compartimentados: amplos na área social e flexíveis na área íntima, deixando a possibilidade de se integrar ou não.

A ausência de simetria gera uma pequena complexidade no conjunto, mas mantém o todo integrado. Essa condição é acentuada por um pórtico ao lado esquerdo, que recebe a ponte de acesso à casa, que possui mais de 20 metros de comprimento. O pavimento superior se projeta na fachada, criando um volume em balanço.



Figura 5.7.3: Elevação Frontal da Casa Lagoa dos Ingleses.
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.



Figura 5.7.4: Planta Pavimento Superior da Residência Lagoa dos Ingleses.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Os campos visuais são claramente voltados às montanhas. Mais uma vez a residência escolhida está situada num condomínio fechado, sem muita interferência do centro urbano, o que estimula as aberturas generosas, vidros e transparências. A casa se apresenta bastante fechada na elevação frontal, e aberta aos fundos.

Existe uma hierarquia dos espaços amplos voltados à paisagem sobre os espaços mais fechados, como da área de serviços que possui poucas aberturas. Os espaços sociais são tratados com uma materialidade mais refinada e são privilegiados pelas visuais (fig.5.7.5)



Figura 5.7.5: Interior da Lagoa dos Ingleses.

Fonte: Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/gustavo-penna-arquiteto-associados-residencia-nova-29-04-2008.html>, acessado em maio 2012.



Figura 5.7.6: Planta Pavimento Inferior da Residência Lagoa dos Ingleses.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2012.



Figura 5.7.7: Residência Lagoa dos Ingleses - Nova Lima, MG

Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/gustavo-penna-arquiteto-associados-residencia-nova-29-04-2008.html>, 2012.

[...] a construção encontra um jeito único de homenagear o entorno: um pórtico de 6 metros de altura por 3 metros de largura do lado esquerdo da fachada principal é uma premeditada e generosa abertura voltada para as montanhas e uma lagoa (Catálogo de projetos GPA&A 2006 - 2009, p.6)

Observa-se que o volume é marcado pela pureza e pela horizontalidade formada pela adição ou subtração de elementos a um paralelepípedo. Assim como na Casa Borges, parte-se de um prisma inicial:

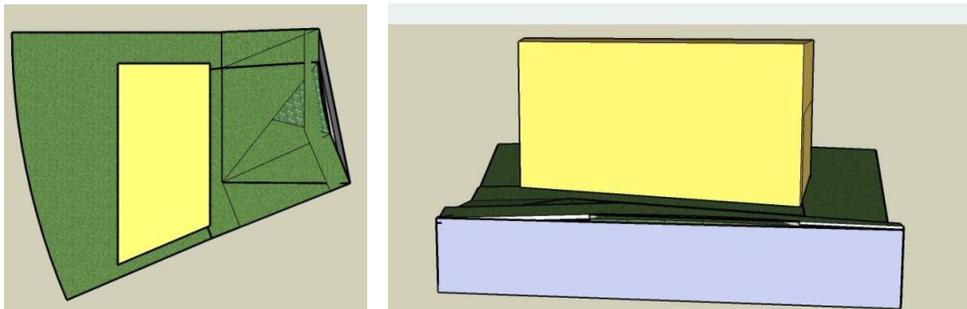


Figura 5.7.8: Estudo Volumétrico do prisma inicial da Residência Lagoa dos Ingleses.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

A partir deste um prisma (Fig. 5.7.8) são adicionadas a passarela e a garagem, representadas em rosa, e são subtraídas fatias do pavimento térreo e o vazio da entrada,

representadas em azul (Fig. 5.7.9). Essa combinação simples cria dinamismo no volume e permite que a iluminação do pavimento superior seja feita por claraboias (Fig.5.7.16). Nota-se também que poucos elementos acentuam a linha divisória entre o edifício e o chão (ausência de uma base), fazendo com que ele exerça uma relação de peso no terreno.

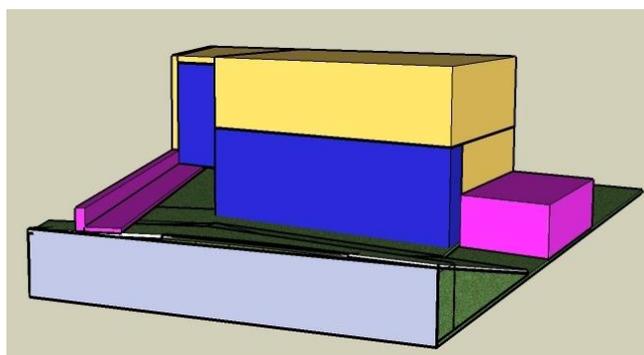


Figura 5.7.9: Estudo Volumétrico do prisma com adições e subtrações da Residência Lagoa dos Ingleses.
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Quando retirado e acrescentado tais volumes, chega-se ao volume final, que sofreu poucas modificações, preservando sua simplicidade.

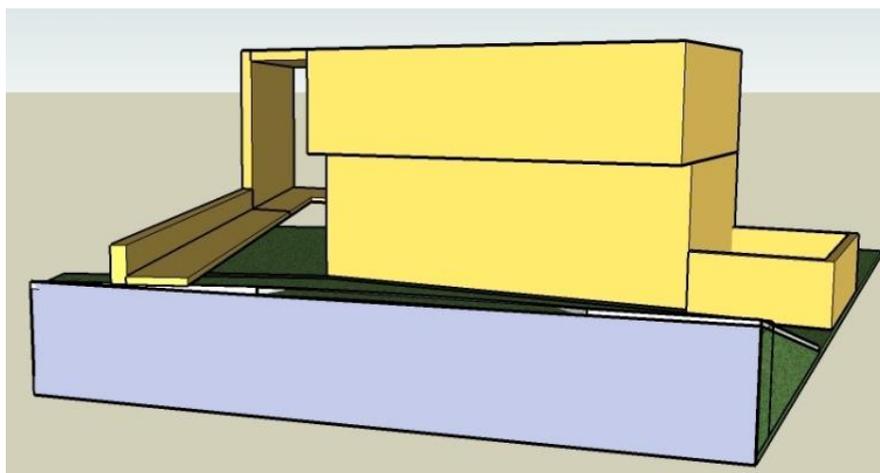


Figura 5.7.10: Estudo Volumétrico do prisma final da Residência Lagoa dos Ingleses.
Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Ao percorrer a passarela suspensa o indivíduo se depara com o grande pórtico que inicia um espaço trapezoidal, alargando-se em direção à lagoa. Tal conformação também é observada

nos próprios limites do terreno, que se abrem ao fundo e se fecham próximo à rua. Nesse percurso não há interrupções nem distrações na paisagem, tornando-a uma entrada bem demarcada e agindo como um forte incentivo para o usuário seguir em frente. Segundo Penna: “Essa abertura é um gesto – que abre os braços em direção à paisagem”. (Catálogo de projetos GPA&A 2006 - 2009, p.6)

Percebe-se que a topografia não é plana, e esse desnível faz com que a entrada pela passarela deixe de ser um simples percurso, mas uma das partes de maior atenção e expectativa do projeto (fig. 5.7.12).

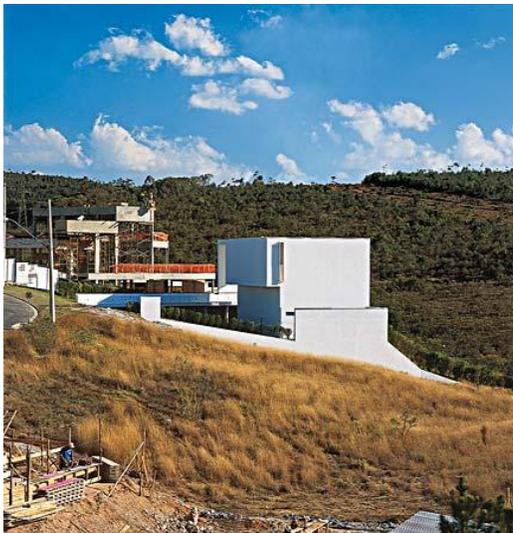


Figura 5.7.11: Vista da Residência Lagoa dos Ingleses.

Fonte: Escritório GPA&A, 2012.



Figura 5.7.12: Pórtico da Residência Lagoa dos Ingleses.

Fonte:

<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/gustavo-penna-arquiteto-associados-residencia-nova-29-04-2008.html>, 2012.

Ao cruzar o pórtico, tem-se uma visão da paisagem emoldurada pela arquitetura como se fosse uma grande janela (fig.5.7.12). Nesse ponto, o visitante é saudado pela natureza e entra em contato com o céu, a lagoa e a Serra. Para o arquiteto: “Ficamos maiores quando miramos ao longe” (Catálogo de projetos GPA&A 2006 - 2009, p.6)

Para Arnheim, um fator relevante na percepção de peso é a profundidade espacial: “Quanto maior for a profundidade alcançada por uma área do campo visual, maior será seu peso... É também possível que o volume de espaço vazio na frente de uma parte distante do cenário tenha peso” (1996, p.16). Dessa forma, a profundidade gerada pelo plano de fundo, que é a Serra da Moeda, pode trazer peso para o conjunto aqui analisado, gerando maior equilíbrio entre o edifício e o entorno. Não somente essa profundidade visual, mas também outros fatores influenciam essa percepção do peso, como o isolamento e as cores empregadas. A Casa Lagoa dos Ingleses é aqui um objeto que não estabelece relação direta com edifícios vizinhos, bem como utiliza cores claras, que segundo Arnheim (1996, p.16), são mais pesadas que as escuras.

Pela fachada principal, pode-se dizer que o projeto possui uma carga visual forte, considerando sua opacidade, pois não existe nenhuma abertura, reforçando a ideia de pureza. Não é possível também estabelecer relações legíveis entre interior e exterior a partir dessa elevação. Considera-se um objeto maciço de concreto, material que já carrega valor relacionado à sua resistência, contribuindo para essa sensação de força. Porém, ao adentrar o pórtico, tem-se o elemento estimulante da surpresa. O edifício é aparentemente impenetrável e suavizado pela porta e paredes de vidro. Há um forte contraste entre as empenas cegas da fachada principal e do pórtico em relação à parede envidraçada onde se localiza o acesso principal (Fig. 5.7.13). Nota-se um ritmo na fachada posterior, dado pelos caixilhos.

A ideia é manter a pureza e a simplicidade do projeto pela precisão, pela plasticidade e pela cor branca, e pela ausência total de qualquer elemento decorativo. A fachada principal não possui nenhuma abertura, que mantém a privacidade, da residência.



Figura 5.7.13: Vistas da Residência Lagoa dos Ingleses.
Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/gustavo-penna-arquiteto-associados-residencia-nova-29-04-2008.html>, 2012.

Ao analisar a poética da luz na obra de Niemeyer, Barnabé faz considerações que também se aplicam à obra de Gustavo Penna:

Nota-se que a fachada oposta é muito mais transparente, fazendo com que os olhares nos ambientes internos se voltem aos fundos do terreno, de modo similar à situação que encontramos na Casa Borges.

Através dos sentidos humanos, evidencia-se a passagem do tempo e as impressões tensas sobre o mundo construído, reforçadas pela luminosidade diurna. Percebe-se o ir e vir da luz, a incidência do alto e a rasante, mudando completamente da manhã à noite, alterando quando a escuridão noturna enche o vazio. As estações transformam a terra

com paletas cíclicas de cores luminosas, e essas tensões cromáticas dão identidade temporal diferente a cada clima. (BARNABÉ, 2008, p.35)

É importante destacar que a proposta estética é demarcada por claros contrastes: luz e sombra; transparência e opacidade; dentro e fora, etc. A geometria apurada, os ritmos das aberturas e a proporção entre a parte e o todo demonstram a consciência da linguagem empregada no projeto, fazendo da simplicidade a protagonista de plasticidade (Fig. 5.7.14 e 5.7.5).



Figura 5.7.14: Vista Elevação Posterior
Residência Lagoa dos Ingleses.

Fonte: <http://casa.abril.com.br/materia/gustavo-penna#3>, 2012.



Figura 5.7.15: Vista interna da Residência Lagoa dos
Ingleses.

Fonte:

<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/gustavo-penna-arquiteto-associados-residencia-nova-29-04-2008.html>, acessado em maio 2012.

O primeiro contato com o interior é dado com a vista de uma escada escultórica de concreto (fig. 5.7.13), com degrau revestido de mármore. São encontrados grandes espaços integrados, com a predominância da cor branca.

Segundo Barnabé, a arquitetura de Niemeyer sempre buscou uma dualidade que causasse impacto, como contrastes simples entre alto-baixo, fechado-aberto, luz-sombra e entre eles havia uma conexão que ao mesmo tempo que separava, também unia. E tinha consciência que, no processo de articulação visual, o contraste manifestava-se como uma força viva para se chegar a um todo coerente (2008, p.26). Tal efeito é utilizado aqui também, pois são identificados tais contrastes por todo o projeto.



Figura 5.7.16: Fotos Internas da Residência Lagoa dos Ingleses.

Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/gustavo-penna-arquiteto-associados-residencia-nova-29-04-2008.html>,
acessado em maio 2012.

Nota-se pelas imagens a sobriedade e expressividade do edifício, demonstrando uma relação próxima ao minimalismo. E a iluminação dos espaços internos é feita pelos grandes panos de vidros que se abrem para as montanhas e as diferentes tonalidades da luz solar é que determinam o ambiente:

O mineiro está sempre observando as montanhas e sabe que a paisagem muda conforme a posição do sol. A intenção nesse projeto foi capturar as sombras fortes, suaves e rebatidas e resgatar o jogo de variações de luz, que se perdeu na arquitetura de hoje. (PENNA *apud* CORBIOLI, 2008)

Esta declaração do arquiteto confirma a importância dos contatos, ocasionado pelo percurso do sol ao longo do dia. Além disso, o projeto conta com uma iluminação oculta, em que o usuário não identifica as fontes luminosas. Para Corbioli (2008) tal característica evidencia um caráter dramático na obra.

A pureza das formas e a ausência de ornamentos traz a concisão, tão valorizada pelo arquiteto Gustavo Penna. Considerando que o equilíbrio é a meta final de qualquer trabalho (ARNHEIM, 1996, p.28), este projeto de Penna consegue alcançar uma boa relação entre espaço privado e espaço público, explorando o jogo de luz e sombra e as belas visuais proporcionadas

pelas montanhas nos arredores. Deste modo nota-se um modo próprio de arquiteto para estabelecer a harmonia entre arquitetura e paisagem circundante.



Figura 5.7.17: Vista Elevação Frontal Residência Lagoa dos Ingleses.

Fonte: Escritório GPA&A, 2012



Figura 5.7.18: Vista Elevação Frontal Residência Lagoa dos Ingleses.

Fonte: Escritório GPA&A, 2012

5.8 Residência Lincoln (2007)



Figura 5.8.1: Vista aérea da Residência Lincoln.

Fonte: Imagem Google Earth, acessado em 2012.

A Casa Lincoln está localizada no Condomínio dos Manacás, em Nova Lima-MG a uma altitude é de 1200m e segundo Penna: “Nos dias claros conseguimos ver o mar de montanhas ondulando até 60km na paisagem”. Esta declaração demonstra, mais uma vez, a importância da paisagem na definição da implantação e das visuais obtidas pela enquadramento das montanhas. A cor branca predomina, e é complementada pela madeira do deck, das portas, dos caixilhos e o verde circundante da vegetação.

A fachada principal apresenta-se simétrica (Fig. 5.8.5), exceto apenas pelos pequenos volumes que saltam nas laterais.

O equilíbrio está presente e o projeto parece estar estável e estaticamente assentado ao terreno. Possui uma geometria regular, partindo de um volume simples com adição e subtração de poucos elementos.



Figura 5.8.4: Vista Frontal da Residência Lincoln.

Fonte: Escritório GPA&A, 2013.

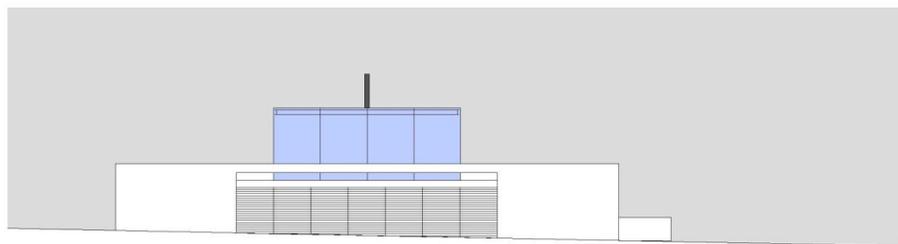


Figura 5.8.5: Elevação Frontal da Residência Lincoln.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Como pode-se perceber conscientemente o arquiteto cria percursos que geram passagens, enquadramentos e surpresas. Nesse sentido, o pátio mostra claramente o limite entre o espaço público e privado, marcando o momento de penetração no edifício, e as vezes ele contribui para o enquadramento da paisagem. A surpresa ocorre pela gradativa descoberta dos espaços ao longo deste percurso. Por outro lado, as empenas cegas voltadas para a rua preservam a intimidade e a

privacidade dos seus moradores. Consequentemente Penna cria um espaço intenso, acolhedor, com formas de geometria serena, que proporciona calma e tranquilidade.

Os percursos são cheios de surpresa; a natureza longínqua, o jardim interno bem perto do olhar; as larguras e as alturas variam junto com a luminosidade, as passagens, os enquadramentos, as perspectivas. (PENNA, 2012, <http://www.gustavopenna.com.br/>)

Barnabé (2008, p.153) diz que: “Áreas em sobra com fragmentos de luz têm enorme poder poético”. Nota-se que o acesso principal apresenta uma variação da luz e de sombras geradas pelo pórtico, pela vegetação, e pela própria arquitetura, de forma sutil e agradável. A poética desse espaço está também na sensação de integração entre os ambientes que ela traz. Esta é uma preocupação que gera sempre diferentes impressões aos usuários, vai de encontro ao discurso do arquiteto, quando diz que as pessoas estão ficando frias e distantes. Assim, ele tenta reverter essa condição dentro de suas casas, como uma proposta espacial íntima e acolhedora. E assim a arquitetura vai além do seu papel de abrigar.

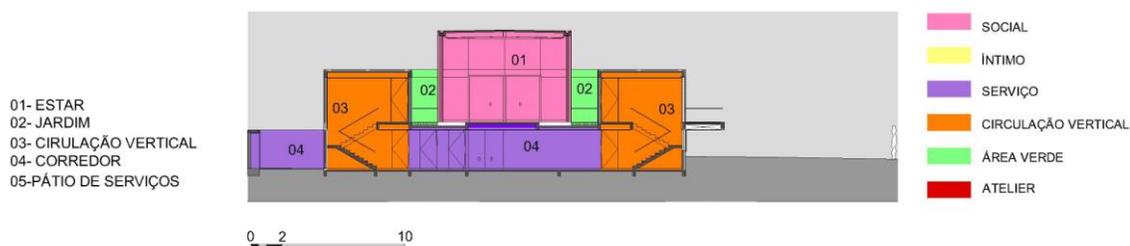


Figura 5.8.6: Corte AA da Residência Lincoln.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Esta obra também está em uma região afastada do centro urbano e muito envolvido com a natureza ao seu redor. Os campos visuais dos ambientes posicionados na parte posterior da residência estão voltados para essa paisagem. A sala envidraçada, que se abre em direção ao céu, usufruindo de grande privacidade, mas também um contato visual com o exterior. Com exceção da fachada principal, todas as outras possuem visuais que se projetam ao longe.

A casa se desenvolve ao redor da sala principal envidraçada (Fig. 5.8.6), que mantém relação tanto com os outros ambientes internos bem como com a paisagem externa, atuando como uma amarração. Os ambientes internos e externos, segundo Arnheim, acabam por se

repelirem para atender suas funções e cabe ao arquiteto a missão de buscar a harmonia nessa relação, como mostra o trecho:

Como se sabe, a arquitetura combina duas tarefas que não facilmente conciliáveis. Por um lado, tem de proporcionar um abrigo que proteja os seus habitantes das forças exteriores indesejáveis e lhes ofereça um meio ambiente interior adequado. Por outro lado, deve criar um exterior fisicamente adaptado às suas funções e que impressione visualmente, que convide ou intimide, seja informativo, etc. Dos pontos de vista perceptivo e pratico, os mundos de fora e dentro são mutuamente exclusivos. ...O grande desafio do arquitecto provém da contradição paradoxal entre: 1) a mútua exclusividade dos espaços interiores autónomos e contidos em si e de um mundo exterior igualmente completo e 2) a necessária coerência de ambos como partes do meio ambiente humano e indivisível. (ARNHEIM, 1988, p.81)

Este projeto estabelece uma boa relação entre os espaços internos e externos e permite que os moradores usufruam dos elementos naturais, como iluminação e contemplação da paisagem. A leveza do vidro permite essa fluidez visual dentro e fora da casa e o arquiteto acrescenta: “Qualquer ponto da casa participa do movimento do todo. A gente se sente acompanhado: não existe lugar para a” (PENNA, <http://www.gustavopenna.com.br/>). Ainda sobre a relação entre dentro e fora, Arnheim (1988, p.94) diz: “No caso da arquitetura, só quando interior e exterior se fundem numa visão integrada estamos nós perante uma obra portadora de significado e que pode ser entendida como um todo”.

Do ponto de vista perceptivo, as grandes aberturas envidraçadas sustentam com leveza uma laje, parecendo flutuar sobre os moradores. Assim, a fragilidade do vidro se contrasta com a opacidade da laje, criando uma poética própria (Fig. 5.8.7).



Figura 5.8.7: Vista Interna da Residência Lincoln.

Fonte: Escritório GP&A, 2013.

Sobre este projeto o arquiteto acrescentou: “*Um quadrado com um cubo de vidro no centro, que brinca com a luz, com o ar, as nuvens e o longe*”. A partir do quadrado, tentou-se analisar a soma e subtração dos volumes, considerando-se a afirmação de Arnheim (1998, p.22): “*O espaço tridimensional é diretamente fornecido à mente apenas na sua dimensão mais grosseira; a interação mais sutil das dimensões terá de ser gradualmente concebida pela mente*”. Partindo então da simplificação deste volume a um cubo simples (Fig. 5.8.9) tem-se o seguinte estudo:

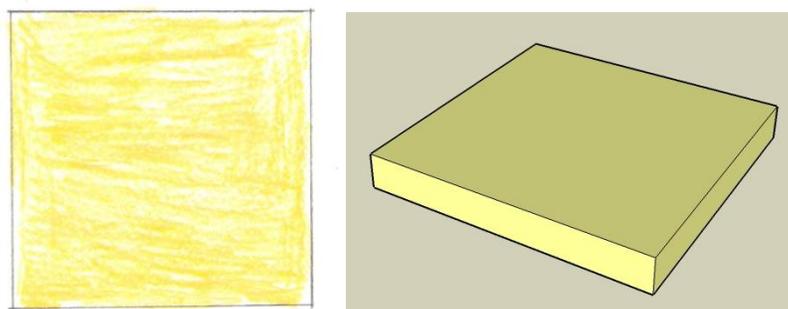


Figura 5.8.9: Estudo de planta e volume do prisma inicial da Residência Lincoln.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

A partir de um volume puro inicial, subtraiu-se um prisma frontal, criando um vazio, representado pela cor azul na e adicionado uma varanda na lateral direita, um volume na lateral

esquerda além da elevação do pé direito da sala principal, representados na cor rosa (Fig. 5.8.10). Aqui Penna resgata também a varanda, que para ele é nosso lugar mais brasileiro, tropical e democrático (PENNA *apud* SAYEGH, texto disponibilizado por GPA&A).

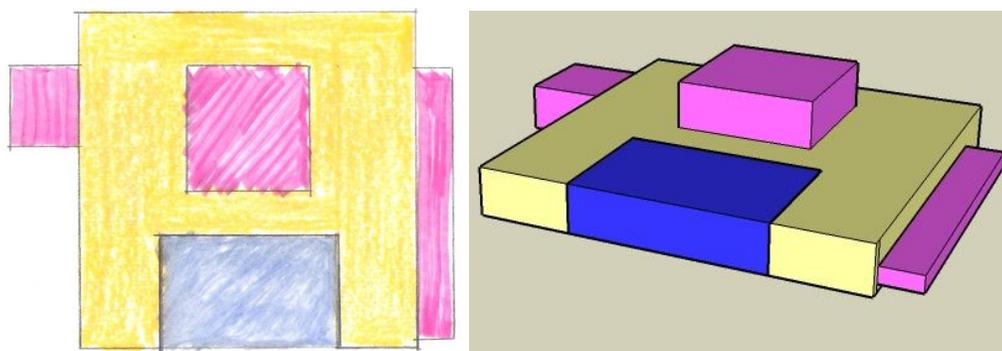


Figura 5.8.10: Estudo de planta e volume das subtrações a adições ao prisma inicial da Residência Lincoln.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Do volume resultante foi subtraída uma última parte do pavimento inferior, representada em azul (Fig. 5.8.11). Chega-se assim ao volume final, que também sofreu poucas modificações em relação ao prisma inicial, com a redução e adição de alguns blocos.

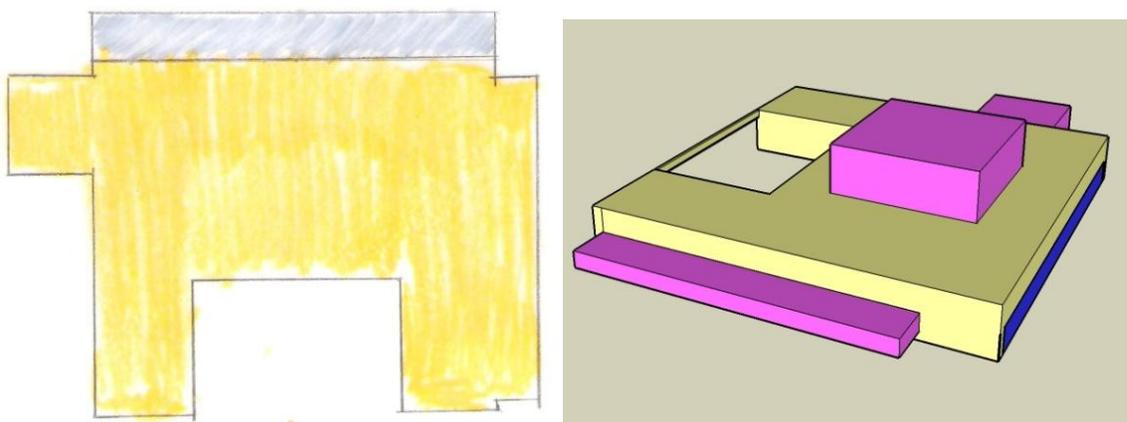


Figura 5.8.11: Estudo de planta e volume das subtrações a adições ao prisma inicial da Residência Lincoln.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

A planta quadrada e a simetria da elevação frontal eram configurações bastante utilizada nas casas coloniais e o acesso pelo deck pode aludir ao alpendre comumente utilizado nesta

época. Assim como uma Casa Bandeirista, os ambientes privados da Casa Lincoln se organizam ao redor da sala de estar, o centro da vida coletiva. Mas, no entanto, este espaço foi privilegiado com bastante iluminação. O arquiteto deixa clara sua relação com as questões mineiras ao dizer:

“Os espaços de viver se articulam como nas casas coloniais, amplos, aconchegantes”.



Figura 5.8.12: Imagem externa da Residência Lincoln.

Fonte: Escritório GP&A, 2013

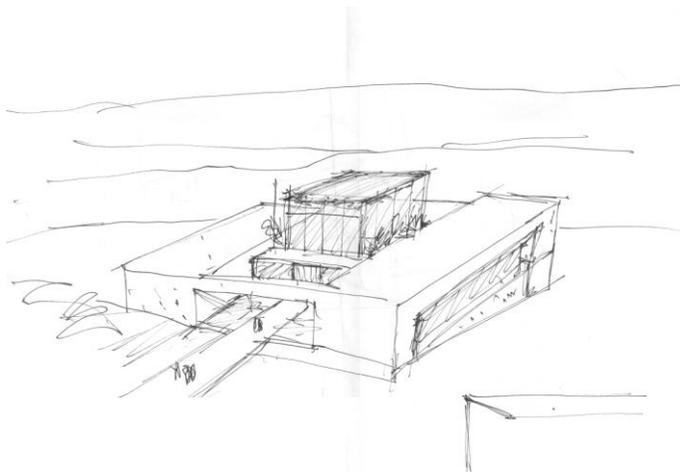


Figura 5.8.13: Croqui da Residência Lincoln.

Fonte: Escritório GP&A, 2013

O croqui (Figura 5.8.13) mostra como a penetração na interioridade da residência deve ocorrer, com fortes contrastes entre as empenas cegas nas laterais e frente e a parte envidraçada ao centro. Logo percebe-se como o processo criativo é demonstrado quando o arquiteto emprega esses conceitos e fazendo-o ultrapassar o convencional dos espaços domésticos.

Ao observar as qualidades da arquitetura brasileira, pode-se afirmar que o arquiteto acrescenta novas qualidades à arquitetura residencial brasileira. Antes de se inventar algo original é preciso ter conhecimento do que já foi feito. Com um extenso repertório, Penna é capaz de combinar ideias e conceitos, de modo criativo e poético.





Figura 5.8.14: Imagens externas da Residência Lincoln.
Fonte: Escritório GP&A, 2013

5.9 Memorial da Imigração Japonesa (2009)



Figura 5.9.1: Vista aérea do Memorial da Imigração Japonesa.

Fonte: Imagem Google Earth, acessado em 2012.

Localizada no Parque Ecológico da Pampulha, em Belo Horizonte, o memorial foi construído para celebrar os cem anos da imigração japonesa no Brasil. Penna, juntamente com Mariza Machado Coelho, realizou uma obra de grande teor simbólico para uma proposta da Usiminas. O memorial foi finalista do concurso “O melhor da arquitetura” promovido pela revista *Arquitetura & Construção* em 2009, além de participar da 7ª Bienal Ibero-Americana de Arquitetura e Urbanismo na Colômbia e da 12ª Bienal Internacional de Arquitetura de Veneza.



Figura 5.9.2: Foto da Construção do Memorial da Imigração Japonesa.

Fonte: Escritório GPA&A, 2013.



Figura 5.9.3:Parque da Pampulha

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

O Parque Ecológico da Pampulha está ao lado da lagoa da Pampulha, onde estão as emblemáticas obras de Niemeyer de 1943. No memorial foram utilizadas 350 toneladas de aço na construção, obra patrocinada pela Usiminas, revestido de chapas metálicas brancas (fig.5.9.2). Tem-se assim a valorização dos materiais próprios das Minas Gerais. Quando questionado sobre a ausência de obras em estrutura metálica no Brasil, Penna diz: “O que deveríamos fazer aqui é entender nosso clima, nossa gente, nossos valores estéticos e culturais e colocar isso em

construção metálica” (Entrevista de Simone Sayegh, disponibilizada pelo Escritório GPA&A, 2009).



Figura 5.9.4: Vista do Memorial da Imigração Japonesa.

Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2013.

Criar um lugar novo em cada projeto.
É preciso inventar, ir ao encontro da
convivência aberta que elimine a
solidão.
Prédios que sejam simultaneamente
praças.
Escolas que se transformem em
centros de convivência.
Museus que abriguem não só artefatos,
mas pessoas e paisagens.
Espaços populares que convidem à
descoberta constante de nós mesmos.
(PENNA, 1989, p.198)

Esta é uma obra que trabalha principalmente com as relações metafóricas. Em muitas ocasiões foram geradas relações entre a cultura mineira e japonesa, de forma implícita, que

contribuíram para o aspecto sensorial do museu. Penna se mostra preocupado em criar espaços contemplativos, pois acredita que a arquitetura vem perdendo sua poética.

Quando o espaço é consciente, provoca-nos uma sensação de novo, do que ainda não foi vivido, quase de uma vertigem, quase de um sonho. Porque é o grande espetáculo da luz, da sombra e do som. Espero ansioso uma espécie de convite de um visionário para criar um espaço poético (PENNA *apud* LEMOS, 2000, p.18).

E é dessa forma que o projeto se desenvolve, buscando o inusitado, o gerador de sensações, pois como já foi dito, a arquitetura vai além do material: “O museu a céu aberto celebra a amizade entre japoneses e mineiros e o que essa relação foi capaz de construir de concreto e de imaterial” (PENNA *apud* MELENDEZ, 2009, p.58). E este espaço recebeu cuidados especiais em relação à materialidade e as sensações que pretende transmitir.

Em meio ao grande parque, encontra-se o memorial. Um volume branco, maciço, que se destaca em meio ao verde. Suspenso sobre o espelho d’água gera a curiosidade de se compreender sua estrutura, que é apreendida mais adiante (fig.5.9.17). Assemelha-se a uma ponte, porém sua função vai além de ultrapassar a barreira física do espelho d’água. O memorial apresenta uma forma simples, cilíndrica, equilibrada. A fachada é de fácil apreensão.



Figura 5.9.5: Vista do Memorial da Imigração Japonesa.

Fonte: Foto Anne Caroline Caetano, 2013

O grau de compartimentação é baixo, pois é composto por um único ambiente que possui apenas uma entrada e uma saída. Logo, a circulação é muito clara. Sendo assim, não possui uma de hierarquia como nos outros projetos analisados.

Foi estabelecida uma alusão ao oceano pacífico, que separa os países Brasil e Japão, por meio de um espelho d'água. Ou então, a própria forma do edifício pode se referir à bandeira japonesa, ao observarmos a planta abaixo:

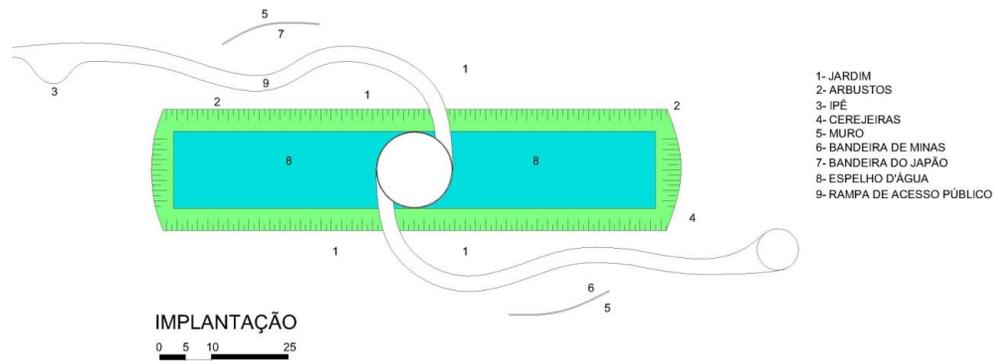


Figura 5.9.6: Implantação do Memorial da Imigração Japonesa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Ao visitar o museu, nota-se que existe um percurso a ser seguido (fig. 5.9.11) que proporciona certas visuais, que acontecem durante a entrada ou saída do memorial. É importante ressaltar aqui a relação da obra e o seu percurso: o “promenade architectural”, conceito difundido por Le Corbusier em suas obras.

No memorial, o caminho pelo qual o indivíduo é condicionado a percorrer proporciona a contemplação da própria arquitetura e seu entorno. É uma relação entre espaço e movimento no tempo. Assim, não é possível apreender o todo a partir de um único ponto de vista. E assim como na escultura, é necessário que se transite ao redor da obra, para melhor apreender suas proporções, dimensões e forma.

Antes de iniciar a subida na rampa, depara-se com uma grande parede branca com um círculo vermelho ao lado esquerdo, fazendo referência à bandeira do Japão. Ao subir a rampa, de inclinação suave, tem-se a visão totalmente bloqueada ao lado esquerdo pela parede branca. (fig.

5.9.7). Assim o usuário é levado a olhar a própria obra, o espelho d'água e as suas relações com a natureza. A curva conduz o usuário ao mesmo tempo que o acolhe e o protege.



Figura 5.9.7: O percurso – Fotos da Entrada do Memorial da Imigração Japonesa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

O percurso curvilíneo e ascendente leva o usuário de um espaço aberto e descoberto para um espaço mais privado. Ao entrar no memorial, tem-se a sala de meditação, toda revestida na cor vermelha. Cor que está tanto na bandeira de Minas Gerais como na do Japão. Paulo Pederneiras, ao desenvolver a concepção cenográfica interna, afirmou que essa cor também foi escolhida por estar associada a ritos de passagem japoneses, como o nascimento, o casamento e a morte (MELENDEZ, 2009).

Como se percebe nas fotos, a parede é curva. E uma parede curva para o arquiteto significa acolhimento. Continuando o trajeto, recebe-se um protetor descartável para os pés para não riscar o chão. O espaço transmite a sensação de calma e tranquilidade. Ao entrar neste espaço, sente-se a vontade de tocar a parede lisa e brilhante. Procura-se pelo limite que separa o

chão e a parede, que é inexistente. A percepção visual não é suficiente para apreender este espaço. É preciso caminhar, emitir algum som para perceber a reação do ambiente.

Do interior do Memorial (fig. 5.9.8) ouve-se apenas o som dos pássaros e do vento nas árvores que estão no exterior. Dentro, predomina o silêncio, característica que também é própria do povo mineiro. E hora ou outra, tem-se o som provocado por alguma pessoa andando ou falando dentro deste ambiente, com grande eco. No entanto, o espaço é usado para meditação e preza pelo silêncio. Penna tenta criar vazios que sejam preenchidos por pessoas, e este é mais um dele. Um espaço que o proporciona o encontro daqueles que buscam a tranquilidade.

A iluminação externa vem das portas de entrada e saída e o revestimento reflexivo do piso, parede e teto ajuda a espalhar a luminosidade pelo espaço. Pelas portas entra a luz natural e uma luz artificial é gerada a partir de uma espécie de bandeira, que é somada ao branco da luz solar, se camuflando e sendo notada apenas com bastante atenção (fig. 5.9.16).

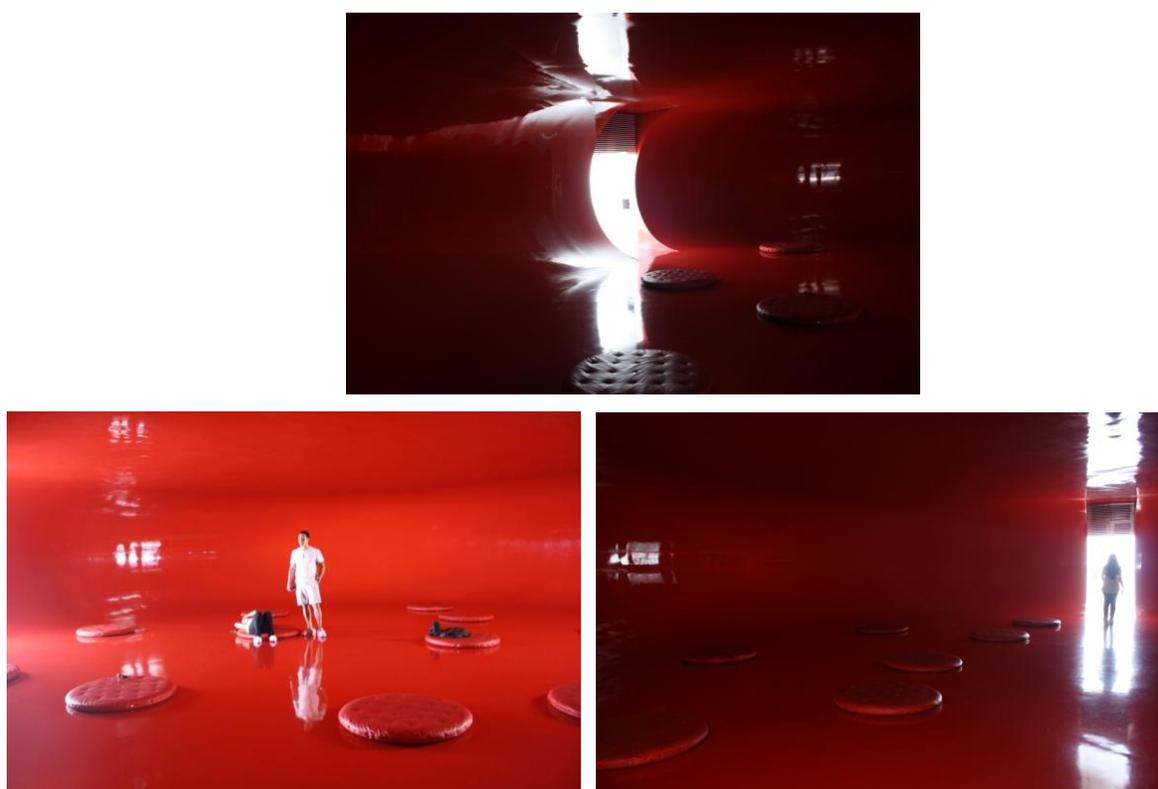


Figura 5.9.8: O percurso – Fotos da internas do Memorial da Imigração Japonesa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

O final do percurso se dá por uma rampa limitada pela parede branca agora ao lado direito (fig. 5.9.9). Ao fim, chega-se no triângulo vermelho, que representa o estado de Minas Gerais. São elementos concisos, círculo e triângulo que representam estes lugares. Neste ponto, no reflexo do espelho d'água, se vê o símbolo do Japão, tornando estes símbolos mais próximos, talvez intencionalmente, já que Penna celebra com esta obra a amizade entre Japão e Minas Gerais.





Figura 5.9.9: O percurso – Fotos da saída do Memorial da Imigração Japonesa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

O paisagismo parte das cerejeiras e chega aos ipês brancos brasileiros, reforçando também o costume japonês da jardinagem. O edifício não se restringe a sua função, pois é ao mesmo tempo simbólico e poético. E nesse projeto a relação com a mineiridade é bem explícita pois o projeto já um monumento que homenageia a cultura mineira, além da japonesa.

E sua relação com a escultura é estreita, considerando que este espaço de meditação é também um objeto inserido na paisagem que gera contemplação nos visitantes do parque.



Figura 5.9.10: Fim do percurso do Memorial da Imigração Japonesa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

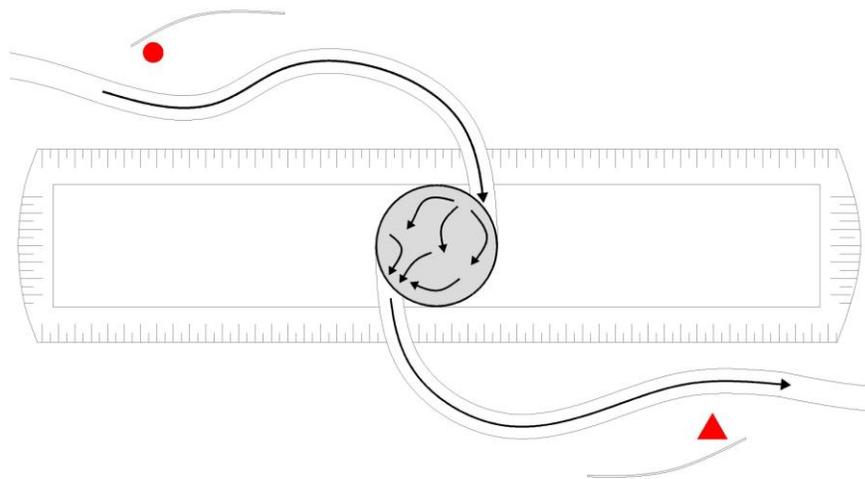


Figura 5.9.11: O percurso do Memorial da Imigração Japonesa.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

O volume principal é um cilindro (fig.5.9.12). E a partir deste volume simples foram adicionadas as rampas, como duas hélices.

O espelho d'água é uma intervenção feita no entorno que tem a capacidade de trazer sensações para o projeto. E mais uma vez, este pode ser entendido como um elemento de purificação, dando a sensação de que se entra com impurezas mentais por um lado, passa-se por um processo de reflexão para sair limpo do outro lado.

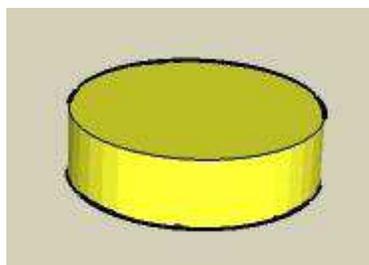


Figura 5.9.12: Volume inicial do Memorial da Imigração Japonesa.

Fonte: Anne Caroline Caetano,
2013.

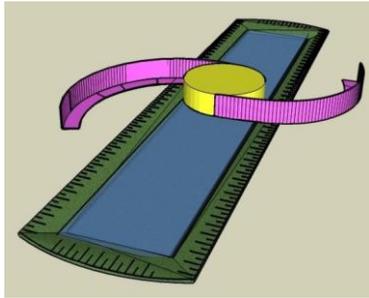


Figura 5.9.13: Volume com adições e subtrações do Memorial
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

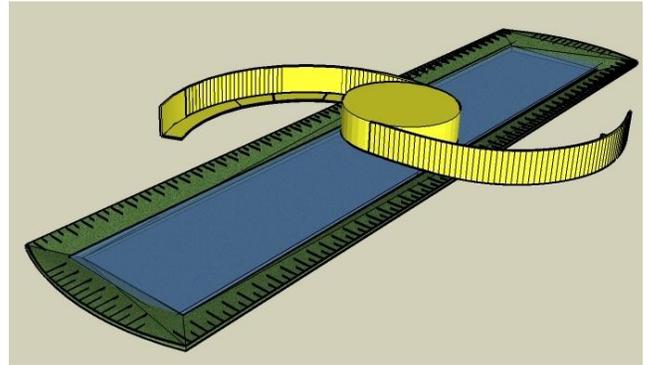


Figura 5.9.14: Estudo Volumétrico do Memorial
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

E como mostram os estudos abaixo, tais acessos foram parte importante do estudo, pois as perspectivas (fig.5.9.15) mostram duas opções que não foram adotadas. No primeiro exemplo, tem-se a entrada e saída separadas pelo espelho d'água, mas voltadas para o mesmo lado. E no segundo estudo, está invertida em relação ao que foi construído.





Figura 5.9.15: Perspectivas do Memorial da Imigração Japonesa.

Fonte: Escritório GPA&A, 2013.

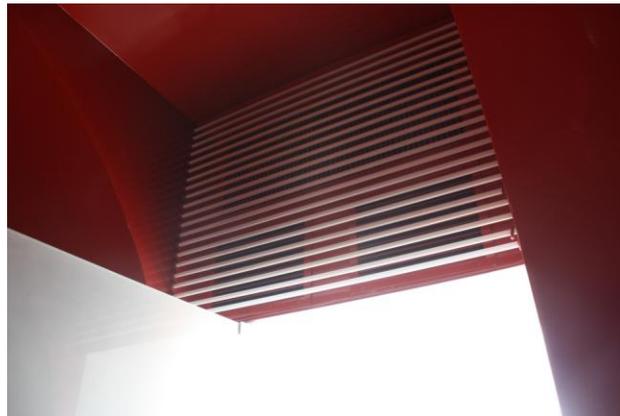


Figura 5.9.16: Iluminação Artificial Memorial da Imigração Japonesa

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013



Figura 5.9.17: Pilar do Memorial da Imigração Japonesa

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013

5.10 Residência Braga (2011)



Figura 5.10.1: Elevação Frontal da Residência Braga.

Fonte: Escritório GPA&A, 2013

Esta é uma residência que está em construção em Nova Lima, Minas Gerais. Está entre as finalistas do concurso World Architecture Festival 2013. Se opondo ao que foi mostrado até agora, ela possui formas mais recortadas, no entanto, mantém a continuidade e a dobra. No terreno de 1000m² a área construída é de aproximadamente 700m². Nesta obra Penna também procura a surpresa através dos planos variados rompendo a monotonia.

Observa-se que ao contrário do que foi visto, esta residência se abre para a rua com sua grande elevação envidraçada. O acesso é frontal, pelo nível da rua. O perímetro é bastante recortado, baseado em diagonais.

A circulação horizontal é clara, e a circulação vertical é central por meio de uma escada e um elevador. Como em todos os outros projetos analisados, as áreas sociais são privilegiadas. Neste caso, a importância se dá pelo pé direito duplo e pelas amplas visuais que se voltam para o próprio jardim da residência (fig.5.10.2).

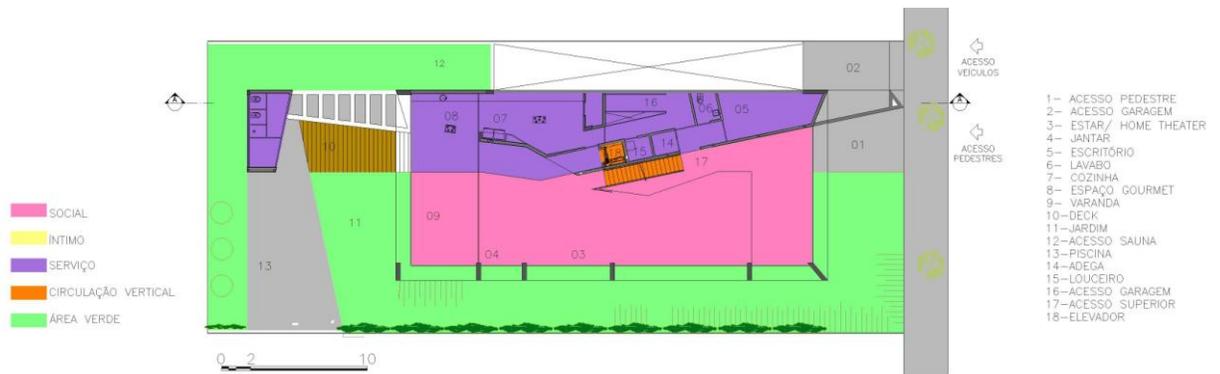


Figura 5.10.2: Planta Pavimento Térreo da Residência Braga.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Trata-se de um terreno com suave declive, e o arquiteto optou por criar um subsolo para alocar o estacionamento e área de serviço, contando com uma iluminação zenital. É uma bem compartimentada (fig.5.10.4). O pavimento térreo é ocupado pelos ambientes sociais, que são bastante integrados. Já o andar superior é segmentado, destinado ao ambiente íntimo (fig.5.10.3).

Sobre a compartimentação, Arnheim aponta:

Em muitas casas unifamiliares de Wright, esta horizontalidade domina o exterior e é realçada pela escassez de divisórias no interior. Um estilo horizontal de viver promove a interação, a livre mobilidade de um sitio pra outro, e facilita o avanço, enquanto um modo de viver orientado verticalmente acentua a hierarquia, o isolamento, a ambição e a competição. (ARNHEIM, 1988, p.40)

Penna isola apenas os ambientes íntimos, garantindo a mobilidade da área sociais, e segundo o arquiteto, esta casa é alegre, cheia de luz e verde. A área interna esta interada a área externa pelo uso de vidros, que aumentam a visibilidade e a relação dos espaços, como afirmou Penna: “Há ainda o sentido de coesão, tudo na casa, pessoas e atividades convivem e interagem”.

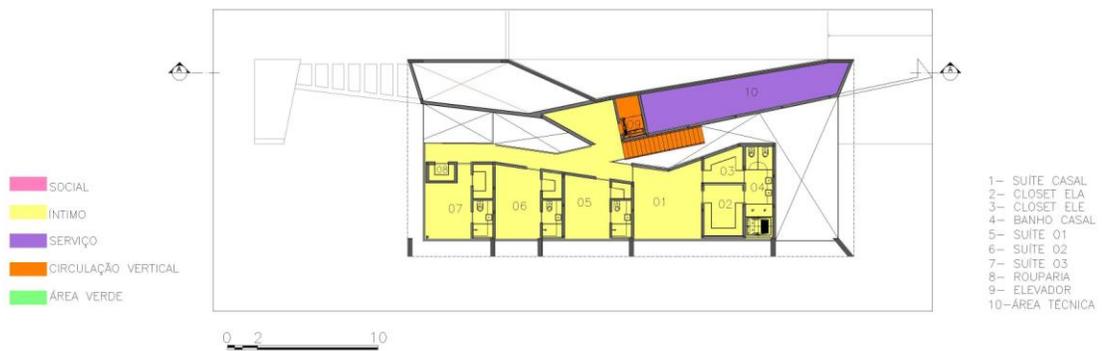


Figura 5.10.3: Planta Pavimento Superior da Residência Braga.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Não há simetria em planta, nem em fachada, mas um equilíbrio dinâmico. Os campos visuais são voltados para o próprio terreno, para o verde circundante. Sobre a Casa Braga, Penna diz: “A atmosfera no todo e em cada parte nos lembra que o espírito precisa de mais espaço que o corpo”, e isso confirma a ideia de que o espaço de morar precisa ser amplo para que as energias e as ideias se desenvolvam. Seu espaço não é geométrico, mas também poético e pensado para o indivíduo, além da matéria.



Figura 5.10.4: Planta Subsolo da Residência Braga.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Nota-se uma materialidade distinta das que foram apresentadas até aqui, com o concreto aparente estampado com a textura das formas da madeira se contrapondo com as esquadrias de madeira. Suas obras mais recentes, como a Capela de Todos os Santos (2010) e o Centro de Caracterização e Desenvolvimento de Materiais (2011) já experimentavam outros materiais, que

não a alvenaria branca. Tais escolhas interferem não somente na percepção visual, mas na percepção háptica dos ambientes.



Figura 5.10.5: Perspectivas da Residência Braga.

Fonte: Escritório GPA&A, 2013



Figura 5.10.6: Elevação Posterior da Residência Braga.

Fonte: Escritório GPA&A, 2013

Segundo o arquiteto, a cobertura possui uma dinâmica que traz à memória o jogo de telhados das tradicionais das casas mineiras. Ainda que seja uma casa contemporânea e que utilize materiais diferentes e formas mais complexas, ela mantém relação com a cultura local. A cobertura apresenta a dobra e diferentes planos, no entanto possui uma continuidade, assim como as obras de Amilcar de Castro.



Figura 5.10.7:
Escultura de Amilcar
de Castro

Fonte: Foto
Anne Caroline
Caetano, 2013.

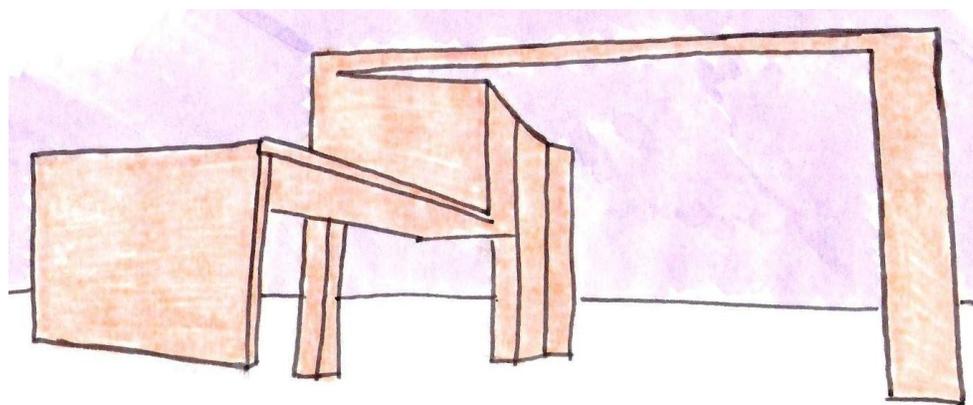


Figura 5.10.8: Croqui da fachada posterior Casa Braga

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Pode-se perceber também que algumas marcas do arquiteto continuam latentes, como o corte e a dobra. No croqui abaixo, nota-se que algumas paredes do projeto seguem o mesmo princípio e procedimentos compositivos de Amilcar, abrindo a superfície inicial para gerar planos distintos, além de vazios.

Os croquis (Fig. 5.10.9 e 5.10.10) demonstram que as diagonais partem de formas regulares quadradas, com ritmo e proporção que estabelece forte relação entre parte e todo. Nota-se também abaixo que a mesma unidade visual utilizada em planta é percebida na elevação. Os planos diagonais são encontrados em todo o projeto.

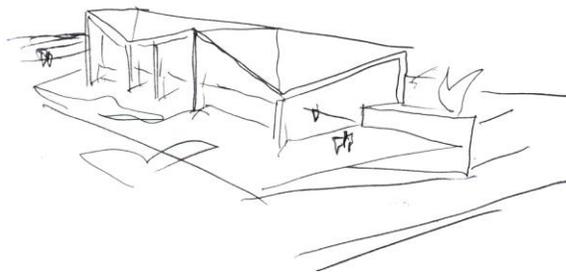


Figura 5.10.9: Croqui Casa Braga

Fonte: Escritório GPA&A, 2013.

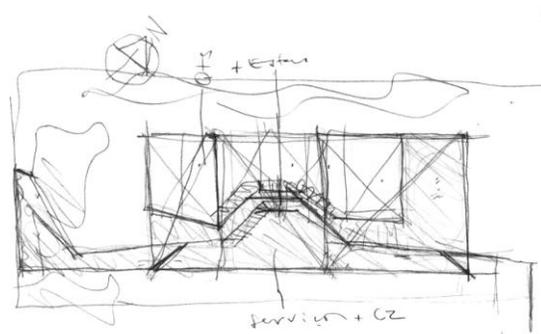


Figura 5.10.10: Croqui Casa Braga

Fonte: Escritório GPA&A, 2013.

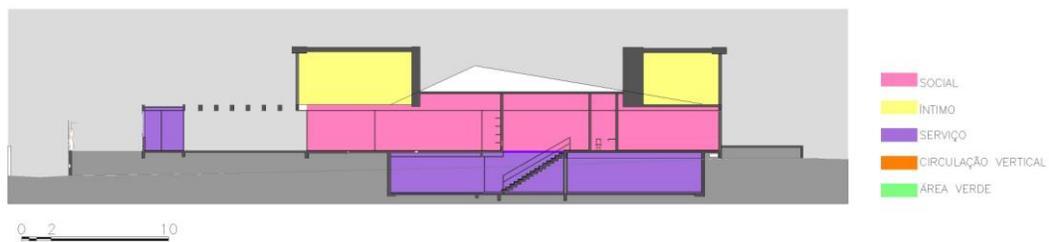


Figura 5.10.11: Corte AA da Residência Braga.

Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade vive nos lugares. Aí se encontra o seu espírito.
Pensar uma arquitetura para Belo Horizonte é identificar esse espírito de cidade única, onde horizonte e montanha dialogam.
Criar um lugar novo em cada projeto.
É preciso inventar, ir ao encontro da convivência aberta que elimine a solidão.
Prédios que sejam simultaneamente praças.
Escolas que se transformem em centros de convivência.
Museus que abriguem não só artefatos, mas pessoas e paisagens.
Espaços populares que convidem à descoberta constante de nós mesmos.
Trabalhar o espaço entre o construído e o não-construído, na dimensão imaterial do encontro das pessoas .
Para que elas saiam do casulo e possam exercer a cidade.
Criar vazios que serão preenchidos pelo cidadão.
Buscar uma cidade onde nossos olhos possam respirar.

(PENNA *apud* SILVA D'AGUIAR, 1989, p.198)

As obras analisadas ao longo das últimas três décadas apontam algumas características fortemente presentes na poética de Gustavo Penna. O arquiteto continua fazendo da palavra a sua chave de pensamento e ponto de partida da criação. Penna escuta os desejos dos clientes, mas também escuta o terreno e o que ele quer ser. Utiliza então os gestos corporais, a dobra, a relação com o solo, as visuais e a proporção como conceitos fundamentais. Sua poética está na busca por uma arquitetura impregnada de simbolismos e carregada de sensações, que transcendem a materialidade, pois para o arquiteto, quando os conceitos do projeto são consistentes, ele pode ser executado em qualquer material. Como afirmou Pallasmaa (2011), os elementos da arquitetura não são apenas imagens na retina, são encontros do corpo com o espaço, que interagem com a memória, com as ações e o espaço. E é dessa forma que Penna tenta criar espaços que sejam mais que geometria e matéria, mas que tragam sentimentos, sensações e lembranças aos seus usuários.

As formas regulares bidimensionais, transformadas por uma ação, na obra de Amílcar de Castro, inspiraram relações e composições espaciais na arquitetura de Gustavo Penna. É claro que

“o gesto sobre a matéria”, como bem afirmou Tadeu Chiarelli sobre a obra de Amilcar, não pode ser o mesmo na arquitetura: o escultor normalmente executa suas ações diretamente sobre a matéria, enquanto o arquiteto indica em seus desenhos o que deve ser realizado. A escala é diferente, assim como as relações espaciais decorrentes das diferentes dimensões. Também há diferenças de propósito: o escultor cria afetos e perceptos no observador que ultrapassam a realidade vivida, enquanto que o arquiteto cria espaços para a vivência cotidiana. Neste sentido a escultura é mais livre que a arquitetura, é mais aberta para inúmeras possibilidades expressivas, fato que possibilita ser preconizadora das mudanças observadas na cultura e na sociedade. Mas essa diferença primordial não impede que ambas compartilhem a poética do espaço.

O espaço é imaterial, mas atua fortemente sobre nossos sentidos. O espaço projetado em arquitetura é pensado para abranger pessoas que estão se movendo por ele, que estão estabelecendo relações com o espaço circundante. A medida é o homem, pois as necessidades para esse tipo de espaço deve se moldar às suas dimensões. Em arquitetura os espaços são delimitados por elementos construídos – paredes, portas, jardins, piso, coberturas – que estabelecem vários graus de amplitude e várias densidades. As relações interior-exterior, onde ocorrem as relações humanas, são pensadas como espaços de penetração e ocupação. A arquitetura é interpretada como formas que se dilatam, pressionam, empurram, delimitam, etc. Assim, os edifícios provocam diferentes percepções no espaço. Mas como na escultura, os gestos que as formas sinalizam podem ser muito próximos daquilo que os escultores desejam transmitir como sensações e sentimentos.

Gustavo Penna emprega metáforas para estabelecer íntimas relações entre as pessoas e os espaços que as abrangem. O arquiteto utiliza metáforas que personificam os edifícios: os edifícios “convidam”, “abraçam”, “se movem”, ou seja, como o corpo humano, os elementos arquitetônicos incorporam “gestos” humanos de afeto e proteção. Como Bachelard (1993, p.36) “a casa é imaginada como um ser”. Assim os edifícios adquirem características das atitudes de um ser humano. Quando Penna diz que o “edifício vê através das janelas” (*apud* CAETANO, Anexo B, 2013) tem-se a referência de Bachelard (1993, p.51), com a afirmação: “A lâmpada à janela é o olho da casa [...] Porque luz, a casa é humana. Ela vê como um homem”. Algumas esculturas de Amilcar causam sensações de corpos em movimento, parecem se deslocar no espaço, “convidam”, “abraçam” o expectador enquanto este se desloca em torno da escultura. Do mesmo modo que o jogo de luz e sombra que incide sobre a escultura ao longo de um dia provoca

diferentes percepções sobre a obra, esta fenomenologia da luz causa diferentes sensações naqueles que ocupam os espaços projetados pelos arquitetos. Arquitetura não é meramente uma arte utilitária, pois também tem a capacidade de provocar afetos e perceptos nos expectadores. Assim, forma-luz-espaco-movimento criam diferentes sensações ao longo de um determinado tempo, seja na escultura, seja na arquitetura, com suas próprias poéticas, com seus próprios modos de ser.

Tadeu Chiarelli (2003, p.19) afirmou: “O corte em Amilcar é um traço estrutural, não um adereço”. De modo similar poder-se-ia afirmar o mesmo na obra de Gustavo Penna: os recortes no perímetro, as reentrâncias, os planos diagonais criados nas obras de Gustavo Penna não são ornamentos, pois demarcam e assinalam, simbolicamente, limites e acessos, estabelecem relações entre o interior e o exterior da casa. Mais do que uma coincidência, esta semelhança na precisão de formas com geometria pura e decidida obtida pelo arquiteto é uma homenagem ao escultor que ele tanto admira.

Quando Gustavo Penna afirma, em seu discurso, que as influências mineiras, a filosofia, a poesia e Amilcar de Castro estiveram presentes em seu trabalho, isto pode ser interpretado como uma cultura e o pensamento de uma época atuam sobre cada profissional em seu tempo. E em cada obra, procurou-se identificar como essas referências transformaram sua arquitetura e seu processo criativo. E de várias maneiras essas questões foram pontuadas. O arquiteto opta por sua geometria pura, e com suas formas simples e proporcionais, e resgata a precisão de Guignard. Talvez a racionalização de Aarão Reis tenha também gerado uma ordenação para o arquiteto, e graças a tantas influências o arquiteto constrói um trabalho legítimo cultivado por várias áreas de conhecimento que se articulam e formam uma arquitetura de boa qualidade marcada pela autenticidade.

Durante as entrevistas percebeu-se que, de um modo geral, o arquiteto refere-se a diferentes questões relativas ao âmbito do projeto e da prática como arquiteto, defendendo que este deve ser capaz de enfrentar diferentes temas de projeto e desenvolver uma capacidade de enfrentar problemas em cada contexto urbano. Os questionamentos do arquiteto se voltam principalmente para as questões conceituais, sobretudo àquilo que caracteriza a essência de um projeto. Penna destaca que a prática cotidiana e o prazer pela profissão promovem o desenvolvimento profissional, capacitando o arquiteto a enfrentar diferentes problemas de projeto numa sociedade em rápida transformação.

O arquiteto condena a superficialidade daqueles que projetam edifícios considerados “belos”, mas sem uma essência que se sustenta pela aparência. Do mesmo modo, Penna faz duas críticas àqueles que não emitem opiniões embasadas, desprovidas de reflexão e de autocrítica. Em suas entrevistas Gustavo Penna declara-se a favor da arquitetura que carregue *essência* em seus projetos em detrimento da arquitetura comercial. Esta essência está nos conceitos que adota, está nos simbolismos, está na poética particular de lidar com formas no espaço.

O arquiteto acredita que a *pergunta* mantém o mistério e o diálogo, pois as *respostas* nunca são suficientes para às perguntas. A busca pela essência se dá pela indagação. Assim, a incerteza é muito melhor para que o processo criativo tenha continuidade. Para Penna, um indivíduo com todas as respostas é um sujeito definido, finalizado. Já a arquitetura opera em cima da problematização e gera novas perguntas. Como arte, ela mantém a mente viva e atenta, ela faz perguntas e se aventura no desconhecido. É a busca pelo novo que aproxima a verdadeira arquitetura da arte. E é essa vontade de descobrir, essa curiosidade que estimula a mente criativa. O poder da imaginação mantém o artista preso à vida e ao trabalho inovador, pois este mistério incita novas ideias e não respostas prontas.

Gustavo Penna procura estabelecer um diálogo com o lugar onde se insere a obra. Este cuidado com as diferentes conformações presentes nos contextos urbanos o faz buscar as melhores visuais, o melhor relacionamento com os edifícios presentes no entorno imediato, assim como o faz pensar na singularidade da topografia e demais condicionantes. A trajetória do sol que incide sobre suas obras gera diferentes contrastes entre luz e sombra ao longo do dia, e assim cria diferentes percepções de espaço. Os elementos arquitetônicos demarcam percursos, delimitam e emolduram paisagens, de modo que cada obra pertença ao lugar específico.

É interessante notar como os fenômenos diários podem ser transformados em algo poético a partir da noção de espaço e de tempo. Os elementos construtivos dispostos ao sol provocam diferentes percepções espaciais, sobretudo quando nos deslocamos durante o percurso, dentro e fora do edifício. As configurações formais e as sensações se alteram durante este percurso que o usuário num determinado tempo. Esta noção de tempo-espaço também é um aspecto primordial na apreciação da escultura de Amilcar de Castro. Contudo, enquanto nas obras do escultor o corte é que dinamiza a composição, nas obras de Penna são os volumes abertos e fechados que dinamizam os espaços abertos e fechados. Logo se percebe que a dinâmica das formas

arquitetônicas é diferente da dinâmica da escultura, mas compartilha com ela a forte presença do espaço circundante, e o jogo de luz e sombra que atua sobre a matéria.

É importante afirmar que a arquitetura deve atender a funções, mas também deve ter um cuidado especial de despertar emoções positivas. Como a arte, a arquitetura tem a capacidade de provocar afectos e perceptos, despertando e estimulando a imaginação e o sonho. A verdadeira arquitetura vai além de espaços projetados para atender a funções especializadas, que não permitem transformações, causando às vezes uma monotonia que não emociona o indivíduo. A poética da arquitetura reside na criação de espaços que surpreendem positivamente o usuário, reside nos espaços generosos e flexíveis, que podem se transformar e provocar novas percepções e novas emoções ao longo do tempo. Penna diz que a arquitetura é a soma de percepções que se teve do conjunto, ressaltando a ideia de que a arquitetura afeta o ser humano pelos sentidos. Da mesma maneira que Deleuze fala dos afectos e perceptos. Diante disso pode-se inferir que a arquitetura completa o fazer artístico. Mesmo diante de diferentes materialidades, a arquitetura e as artes plásticas compartilham do mesmo deleite pelo belo.

Além disso, Penna é a favor da multiplicidade, em detrimento da especialização. Afirma então que cada novo tema traz consigo novas perguntas. Ao contrário do tema único de um especialista, cada tema provoca novos questionamentos sobre a essência da --- dos espaços a serem concebidos. Cada tema é, de fato, um novo “universo” de possibilidades criativas e inventivas. Esta inquietude e este desejo de descoberta, faz com que o arquiteto repense sua arquitetura, e procure a essência em cada novo tema.

A arquitetura é invenção, como costumava afirmar Oscar Niemeyer. A arquitetura pode e deve criar surpresa, pode gerar novas percepções espaciais, pode inovar e gerar novos significados e outras interpretações, caso contrário, é repetição. O problema da repetição e da falta de invenção é a consequente falta de motivação. Mas esta busca pelo novo não pode ser realizada de qualquer modo; a arquitetura não deve agredir, deve promover convívio, encontros, qualificar espaços, gerar lugares com significado.

O arquiteto afirma pensar a cidade a partir de seu habitante. Projetos de arquitetura são soluções para às circunstâncias, ao contexto, ou seja, ao conjunto de valores que melhor exprime as necessidades dos usuários. Esta interpretação depende da visão de mundo do arquiteto diante da realidade observada. Em seus desenhos, percebe-se a preocupação de conceber espaços proporcionais à escala humana, espaços que convidam e que protegem, espaços pensados para

provocar diferentes sensações ao longo de um percurso. Os edifícios são concebidos para serem agradáveis de vários pontos de vista, interno e externamente.

Tudo indica que os elementos arquitetônicos empregados pelo Gustavo Penna denotam uma forte preocupação com questões de cunho conceitual, tais como: público e privado, espaços abertos e fechados, etc. Alguns elementos arquitetônicos em particular assinalam mais claramente estas relações entre o espaço privado da residência e o espaço público da cidade.

O pórtico, a rampa, as reentrâncias nos acessos assinalam essa passagem entre os espaços público e privado. Há diferentes estratégias de emprego do pórtico: enquadramento da paisagem, como na Residência Belvedere; demarcação do acesso, como na Residência Lincoln; ou ainda para estabelecer relações entre cheios e vazios, como na Residência Amilcar de Castro. Na maior parte das vezes o arquiteto quer acentuar a passagem que leva ao interior do ambiente, como uma purificação do usuário. Este percurso criado conduz as pessoas a caminharem por espaços de contemplação antes de adentrar ao edifício, e o tempo deste movimento até a entrada é uma espécie de desligamento da vida agitada para chegada a um espaço mais tranquilo e privado.

TABELA COMPARATIVA DAS CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS IDENTIFICADAS NAS OBRAS								
OBRA	ACESSO	PÓRTICO	EMPEN A CEGA	RELAÇÃO COM O ENTORNO	PERCURSO	GEOMETRIA	COR	LUZ E SOMBRA
RESIDÊNCIA AMILCAR DE CASTRO 	Frontal por escadas	Central com pé direito duplo	Não há	Voltadas para as montanhas	Alternâncias de pé-direito	Formas regulares: Retângulo	Branca	Demarcado pelo jogo volumétrico
GALERIA PACE 	Frontal por passarela	Não há	Nas empenas laterais	Voltada pra dentro, com algumas visuais da cidade	Alternâncias de pé-direito Passarela e mezanino	Formas regulares: Retângulo	Cores primárias	Demarcado pelo lanternim
RESIDÊNCIA MODENESI 	Fontal por reentrância na fachada e caminho diagonal	Não há	Na fachada para a rua, exceto pelo painel de entrada	Mantém o gabarito das construções vizinhas	Jardim e Alternâncias de pé-direito	Formas puras: Retângulo	Branca	Demarcado pela reentrância frontal

<p>RESIDÊNCIA BORGES</p> 	Frontal por reentrância na fachada	Não há	Na fachada para a rua e lateral esquerda	Voltadas para as montanhas	Jardim e integração com o exterior	Formas regulares: Retângulo	Branca e detalhes em madeira	Demarcado pelo volume recortado
<p>RESIDÊNCIA LAGOA SANTA</p> 	Frontal e lateral. Por reentrância na fachada e escadas/rampa	Central com pé direito duplo e dois pequenos pórticos no jardim	Em alguns pontos específicos	Voltadas para a área verde da própria residência	Escadas, jardins e Alternâncias de pé-direito	Formas regulares: Retângulos	Branca e detalhes em madeira	Demarcado pelo pórtico, pelas reentrâncias e materiais utilizados
<p>RESIDÊNCIA BELVEDERE</p> 	Frontal pelo pórtico	Lateral com pé direito duplo	Na fachada para a rua e laterais	Voltadas para as montanhas e a cidade	Integração com o exterior	Formas regulares: trapézio	Branca e detalhes em madeira	Demarcado pelo volume
<p>RESIDÊNCIA LAGOA DOS INGLESES</p> 	Frontal pelo pórtico e passarela	Lateral com pé direito duplo	Na fachada para a rua e nas laterais	Voltadas para as montanhas	Passarela e integração com o exterior e alternância de pé direito	Formas regulares: trapézio	Branca e vidros	Demarcado pelo uso do vidro na elevação posterior
<p>RESIDÊNCIA LINCOLN</p> 	Frontal pelo pórtico	Frontal com pé direito simples	Na fachada para a rua e esquerda	Voltadas para as montanhas e o céu	Deck, alternância de pé direito e integração com o exterior	Formas regulares: quadrado	Branca e detalhes em madeira	Demarcado pelo pórtico e pela iluminação inusitada na sala de estar
<p>MEMORIAL DA IMIGRAÇÃO JAPONESA</p> 	Lateral pela rampa	Não há	Todo o Memorial	Voltada para dentro	Rampa no acesso principal, espaço homogêneo	Forma Circular	Branca	Reflexos internos
<p>RESIDÊNCIA BRAGA</p> 	Frontal por caminho diagonal	A Elevação frontal se assemelha a um grande pórtico	Na lateral direita	Voltada para o verde circundante	Integração com o exterior e alternância de pé direito	Formas regulares: Trapezoidais e diagonais	Concreto aparente e vidros	Intensificado pelos amplos beirais

Figura 6.1: Tabela das Obras Analisadas.
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

A organização da forma no espaço gera direções, circunscreve a paisagem, gera ritmos, estabelece relações entre o aberto e o fechado, luz e sombra, cheios e vazios. A matéria empregada nas formas contém significados e expressa, simbolicamente, a poesia latente. Em alguns momentos observou-se o uso de elementos que remetiam à arquitetura colonial, com seus amplos espaços com a sala de convivência centralizada, ou ainda no recorte de algumas coberturas.

A tabela a seguir resume algumas das obras aqui estudadas. Sobre as obras analisadas, podemos concluir que o acesso se dá predominantemente pelo térreo, e pela elevação frontal. Pela irregularidade dos terrenos de sua região, seus edifícios possuem mais de um pavimento, que vão escalonando e se adequando ao sítio.

TABELA DAS OBRAS					
OBRA	ANO DO PROJETO	ANO DE CONSTRUÇÃO	NÚMERO DE PAVIMENTOS	NÚMERO DE DORMITÓRIOS	ÁREA CONSTRUÍDA
RESIDÊNCIA AMILCAR DE CASTRO	1989	Não Construído	3	4	600 m ²
GALERIA PACE	1995	1996	3	-	232m ²
RESIDÊNCIA MODENESI	1997	1998	2	3	289m ²
RESIDÊNCIA BORGES	1999	2001	3	5	400m ²
RESIDÊNCIA LAGOA SANTA	2001	2003	3	5	683m ²
RESIDÊNCIA BELVEDERE	2001	2003	3	4	860m ²
RESIDÊNCIA LAGOA DOS INGLESES	2004	2006	3	2	400m ²
RESIDÊNCIA LINCOLN	2007	2009	2	5	597m ²

MEMORIAL DA IMIGRAÇÃO JAPONESA	2007	2009	Único	-	534m ²
RESIDÊNCIA BRAGA	2011	2013	3	4	704m ²

Figura 6.2: Tabela das Obras Analisadas.
 Fonte: Anne Caroline Caetano, 2013.

Em sua arquitetura contemporânea o arquiteto recupera o uso da coifa, da lareira, das varandas típicas das casas mineiras. E até a própria introspecção está presente em algumas obras, característica do povo mineiro, fechado em meio às montanhas. E em outros momentos, o arquiteto valoriza esta paisagem, criando visuais e as emolduram por meio de janelas ou de pórticos. O uso do aço e materiais da região das Minas Gerais é valorizado por Penna, que também compreende o terreno acidentado de seu Estado e o respeita.

Como podemos notar neste capítulo as principais características formais e espaciais identificadas nas obras analisadas (indicadas na tabela comparativa) possuem íntimas relações com os quatro conceitos aprendidos com Amilcar de Castro: concisão, essência, mistério e surpresa. Enquanto os dois primeiros conceitos referem-se a forma e espaço, as duas últimas referem-se as descobertas gradativas causadas pelo percurso do observador durante o acesso ao interior da residência. É notável como o pórtico, a empena cega, os acessos laterais promovem uma lenta e gradual penetração nos espaços privados das residências.

Enquanto a empena cega voltada para a rua, cria uma expectativa ao observador posicionado de frente a residência, após entrar nos ambientes internos percebe-se o forte contraste promovido pelo jogo de luz e sombra, transparência e opacidade e variações de pé direito. Se cada residência mostra-se misteriosa externamente, quando se está em seu interior os espaços se revelam surpreendentes e poéticos.

Com as empenas cegas voltadas para a rua, o arquiteto opta por preservar os espaços íntimos, adotando a verticalidade para isolá-los das áreas de lazer e de serviço. Os espaços comuns são menos compartimentados e mais amplos, sendo hierarquicamente mais importantes.

Nota-se que os projetos prezam pela economia de elementos decorativos, sendo na maior parte das vezes, sóbrios, trazendo a impressão de tranquilidade e silêncio. No entanto, são

bastante cuidadosos quanto aos detalhes, dos revestimentos e seus pormenores. Penna elimina o supérfluo, buscando a simplicidade em seu trabalho, preocupando-se em estabelecer um diálogo com o entorno e de modo discreto.

A criatividade deste arquiteto consiste em adaptar, em diferentes contextos urbanos, seus aprendizados vindos da sua própria cultura, de sua região, da literatura, das artes, da música e da construção. Ao mesmo tempo em que o arquiteto busca a inovação a partir da essência de sua cultura, o faz de modo sereno e competente, contribuindo assim para a arquitetura brasileira. Por fim, pode-se afirmar que todas essas influências juntas, somadas às que não foram aqui aprofundadas, reverberam em sua obra, formando um repertório próprio e característico da poética arquitetônica de Gustavo Penna.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELHA, José Flávio. **A mineirice**. Brasília: André Quicé Editor, 2000.
- AGUILERA, Yanet. **Preto no branco: a arte gráfica de Amilcar de Castro**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. 2. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 1997.
- AMARAL, Aracy. **Damian Bayon: um olhar sobre a America**. São Paulo, SP: Fundação Memorial da América Latina, 1997.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Confissões de Minas: Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte & percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Nova versão. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 1996.
- _____. **A Dinâmica da Forma Arquitetônica**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- ARRUDA, Maria A. do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 2 ed. Campinas: Papirus, 1995.
- AVELINO, Luciana. Estar íntimo. **Revista Decor**, n°10, 2007, p.06-07.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, José Luiz de Vasconcelos. **O enigma da mineiridade: característica antropológica ou mera suposição?** Porto Alegre: Ed. dos Autores Médicos, 1999.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BEIRÃO, Niraldo. Arquitetura. **Revista Bravo!** (edição especial) , n°109A, 2006, p.6-10.
- BARNABÉ, Paulo Marcos Mottos. **A poética da luz natural na obra de Oscar Niemeyer**. Londrina: Editora da UEL, 2008.
- BARNABÉ, Paulo Marcos Mottos. **A poética da luz natural na obra de Oscar Niemeyer**. Seminário Ciências Humanas e Sociais, Londrina, 2002, p.3-14.
- BODEN, Margaret A. **Dimensões da Criatividade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.
- BRAGA, Raquel Dias Vieira. Os riscos da arquitetura contemporânea de Minas Gerais. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo (FAUUSP), São Paulo, 2004.

- BRAGA, Raquel Dias Vieira. **A Modernidade na Arquitetura Contemporânea Brasileira: Repercussões do Grupo Mineiro**. III Seminário DO.CO.MO.MO: A Permanência do Moderno. IV Bienal Internacional de Arquitetura, São Paulo, 1999, p.1-11.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Linguagem e arquitetura: o problema do conceito. **Revista de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo**. vol.1, n.1, novembro de 2000. Belo Horizonte: Grupo de Pesquisa "Hermenêutica e Arquitetura" da Escola de Arquitetura da UFMG. Disponível em: <<http://www.arq.ufmg.br/ia>>. Acesso em 25 jun. 2003.
- BRENNER, Art. Concerning Sculpture and Architecture. **Journal of Architecture Education**, v. 4, n.2, 1971, p.99-107.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. **Mineiridade**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.
- CANÇADO, Wellington. **Lá vem o pato patropí...** Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq024/arq024_01.asp>, acesso em janeiro 2013.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte**. São Paulo: Imaginário, 2004.
- CESARINO, Maria Augusta da Nóbrega (Org.). **Olhares sobre Minas: sugestões de leitura**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, Superintendência de Bibliotecas Públicas, 2008.
- CASTRO, Amilcar. **Amilcar de Castro**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica: CCBB, 1999.
- CHIARELLI, Tadeu. **Amilcar de Castro: Corte e Obra**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- COLLINS, Mary A.; AMABILE, Teresa M. Motivation and Creativity. In: STERNBERG, Robert. J. (Ed.), **Handbook of Creativity**. New York: Cambridge University Press, 1999. p. 297-312.
- CORBIOLI, Nanci. Caixa Hermétrica Altera-se com mudança de Luz. **Revista AU**, n.338, São Paulo, 2008.
- CROSS, Nigel. Designerly ways of knowing. **Design Studies**, v.3, n.2, 1982, p.221-227.
- _____. Styles of learning designing and computing. **Design Studies**, v 6, 1985, p.157-162.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Creativity – Flow and Psychology of discovery and invention**. New York: HarperPerennial, 1996.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; GETZELS, Jacob W. The Creative Vision: A Longitudinal Study of Problem Finding in Art. New York: John Wiley and Sons, 1976.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DE BONO, Edward. **Lateral Thinking: Creativity Step by Step**. New York: Harper Perennial, 1970.

- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2005.
- FINKE, R. A.; WARD, T. B.; SMITH, S. M. **Creative Cognition: Theory, Research and Applications**. Massachusetts: Bradford Books / The MIT Press, 1996.
- FLORIO, Wilson; GALLO, Haroldo; SANT'ANNA, Silvio Stefaninni; MAGALHÃES, Fernanda. **Projeto residencial moderno e contemporâneo: análise gráfica dos princípios de forma, ordem e espaço de exemplares da produção arquitetônica residencial**. São Paulo: Editora Mackpesquisa, 2002.
- FLORIO, Wilson. **Escultura e Arquitetura: suas relações com o espaço público da cidade**. Seminário Arte e Cidade, UFBA, Salvador, 2006, p.1-18.
- _____. Experimentação e Incerteza no Processo de Projeto: uma reflexão sobre o papel dos croquis de concepção em arquitetura. Congresso Brasileiro de Pesquisa & Desenvolvimento em Design – P&D DESIGN, 8, São Paulo. **Anais ...** Centro Universitário SENAC, São Paulo, 2008, p.1-18.
- _____. Richard Serra e Frank Gehry no Espaço Público da Cidade. Encontro de História da Arte, UNICAMP, Campinas, 2010, p1-8.
- _____. Análise do processo de projeto sob a teoria cognitiva: sete dificuldades no atelier. **Revista Unisinos**, v.7, n.2, 2011, p.161-171.
- GREGATO, Marcia Elisa de Paiva. **Construção de formas geométricas no espaço analisando as obras de Franz Weissmann e Amílcar de Castro**. Dissertação: Mestrado em Artes Visuais. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2005.
- GOLDSCHMIDT, G. Doing Design, Making architecture. **Journal of Architecture Education**, v.37, n.1, 1983, p.8-13.
- _____. Interpretation: its role in architectural designing. **Design Studies** v.9, n.4, 1988, p.235-245.
- GUERRA, Abílio; RIBEIRO, Alessandro J. C. **Casas Brasileiras do sec. XX**. *Arquitextos*, 074.01, ano07, jun.2006. disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.074/335> >. Data de acesso: julho 2012
- GULLAR, Ferreira. A magia da imagem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 out. 2013. Caderno Ilustrada.
- HAYES, John R. **The Complete Problem Solver**. New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1989.
- HEGEL, George W. Friedrich. **A arquitetura**. Tradução de Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2008.
- HELLPACH, Willy. **Geopsique homem tempo clima solo paisagem**. São Paulo: Ed Paulinas, 1967.
- JONES, J. Christopher. Opus one, number two. **Design Studies**, v.1, n.6, 1980, p.373-377.
- KOESTLER, Arthur. **The act of creation**. New York: Macmillan, 1964.

- KOSSLYN, Stephen Michael. **Image and brain: the resolution of the imagery debate**. Cambridge, MA: MIT, 1994.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. **Journal of Architecture Education**. v.8, 1979, p.30-44.
- LAWSON, Bryan. **Como arquitetos e designers pensam**. São Paulo: Oficina de textos, 2011.
- LEAL, Ledy Valporto. Casa. **Revista AU**, nº149, 2006, p.26-31.
- LEMOS, Carlos. **O que é arquitetura?** São Paulo: Brasiliense, 1980.
- LEMOS, Celina Borges. Gustavo Penna - A construção simbólica dos espaços da cidade. In: SALGADO, Marília. (Org.). **Gustavo Penna - Arquiteto**. Belo Horizonte: Celacanto, 2000, p. 1-20.
- _____. Casa Amílcar de Castro. In: SALGADO, Marília. (Org.). **Gustavo Penna - Arquiteto**. Belo Horizonte: Celacanto, 2000, p. 34-39.
- LOUREIRO, Isabela. **Gustavo Penna**. Ano. Julho 2009. Disponível em: <http://descubraminas.com.br/Cultura/EntrevistaDetalhe.aspx?cod_entrevista=1617>, data do acesso: 04/09/2012
- LUBART, T. **Psicologia da Criatividade**. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- MEDRANO, Leandro . Habitação coletiva e cidade. Invenção sem ruptura. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, v.27, p. 62-79, 2010.
- MELO NETO, João Cabral de. **Antologia Poética**. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- MELLENDEZ, Adilson. Entrevista. **Revista PROJETO DESIGN**, n °256, 2001, p-10-12.
- MELLENDEZ, Adilson. Entrevista. **Revista PROJETO DESIGN**, n °356, 2009, p-54-61.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica: 1933-1974**. Prefácio de Alfredo Bosi. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2008.
- NAVES, Rodrigo. **Amílcar de Castro**. Belo Horizonte: AD2 Editora, 2010.
- _____. **A forma difícil: Ensaio sobre a arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NIEMEYER, Oscar. **Minha Arquitetura**. Rio de Janeiro: Revan, 2005.
- ORTONY, Andrew. **Metaphor and thought**. New York: Cambridge University Press, 1993.
- PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele**. A arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Editora Bookman, 2011.
- PENNA, Gustavo. **Os Nomes do Pai**. In: SEGRE, Roberto (Org.). Tributo a Niemeyer. Viana Mosley. Rio de Janeiro: 2009, p.13-15.
- PENNA, Gustavo. Disponível em <<http://www.gustavopenna.com.br/>> Acesso em: agosto 2011.
- _____. Projects: Arquitetura simples com a cara do Brasil. **Revista Artefacto**. Belo Horizonte, n °01, 2008, p.26-29.

- RIBEIRO, Alessandro José Castroviejo. **Arquitetura: poéticas nos anos 90 através de casas brasileiras**. Dissertação. Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. USP. São Paulo, 2001.
- RIBEIRO, Alessandro Castroviejo; CALDEIRA, Vasco. Casas do Brasil. **Revista AU**, n °85, 1999, p.64-66.
- RIBEIRO, Marília. **Amílcar de Castro: depoimento - Circuito Atelier**. Belo Horizonte: C/Arte, 1999.
- RITTEL, Horst W.J. Some Principles for the Design of an Educational System for Design. **Journal of Architecture Education**, v. 25, n.1/2, 1971, p.16-27.
- ROBBINS, Edward. **Why Architects Draw**. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
- ROBINSON, Julia W. Design as Exploration. **Design Studies** v.7, 1986, p.67-79.
- SAMPAIO, MARCIO. **Amílcar de Castro**. Disponível em: <<http://www.institutoamilcardecastro.com.br/oartista.php?pg=2&sp=1>>, Data de Acesso: maio, 2011.
- SAYEGH, Simone. Entrevista. **Revista AU**, n °146, 2006, p.69-70.
- SEGAWA, Hugo. A “Pós-mineiridade”. **Revista Projeto**, n.165, São Paulo, 1994, p:26-36.
- SEGRE, Roberto. **Gustavo Penna: a introspecção geométrica da paisagem mineira**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.
- _____. Rigor Geométrico, Plasticidade criadora. In: SALGADO, Marília. (Org.). **Gustavo Penna - Arquiteto**. Belo Horizonte: Celacanto, 2000, p. 23-29.
- _____. **Gustavo Penna: Expominas Centro de Feiras e Exposições de Minas Gerais: Equipamentos Urbanos**. São Paulo: C4,2007.
- _____. **Revista Summa**, n °73, 2010, p.84-92.
- SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO-MG. **Afinal, o que é ser mineiro?**. 2. ed. Belo Horizonte: SESC/MG, [19--]. 80 p.
- SILVA, Newton; D´AGUIAR, Antônio Augusto. **Belo Horizonte - A cidade Revelada**. Belo Horizonte: Odebrecht, 1989.
- SIMÕES, Zélia Maria Alcobia. **A cor e a natureza como metáforas na poética da materialidade**. Dissertação (Mestrado em Cor na Arquitectura) – Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2007.
- SIMONTON, Dean Keith. **Genius 101**. New York: Springer Publishing Company, 2009.
- _____. Creativity: Cognitive, Personal, Development, and Social Aspects. **American Psychologist**. v.55 n.1, 2000, p.151-158.
- STERNBERG, R. J. **Creativity as a Habit**. New York: Worldscibooks, 1999.
- SCHÖN, Donald A. **Designing: Rules, types and worlds**. Design Studies. Cambridge, 1998, p.181-190.

- TAGLIARI, Ana. **Frank Lloyd Wright Princípio, Espaço e Forma na Arquitetura Residencial**. 1a. ed. São Paulo: Annablume Editora, 2011.
- TASSINARI, Alberto. **Amilcar de Castro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- _____. **O espaço moderno**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2001.
- TOLSTOI, Leon. **O que é arte?** São Paulo: Ediouro, 2002.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução de Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2003.
- VASCONCELLOS, Sylvio. Mineiridade: **ensaio de caracterização**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968. (Aracy Amaral, maio de 1988 in “Escultura brasileira perfil de uma identidade, Manoel Araújo (org), 1997, p. 103.
- WEISBERG, Robert. W. Creativity and Knowledge: A Challenge to Theories. In: STERNBERG, R. J. (Ed.), **Handbook of Creativity**. New York: Cambridge University Press, 1999. p. 226-250.
- ZEIN, R. V. **Acerca da arquitetura mineira, em muitas fotos e alguns breves discursos**. Projeto (São Paulo), São Paulo, SP, n. 81, p. 100-118, 1985.

Catálogo de projetos GPA&A 2006 – 2009

Entrevistas:

- BORGES, Afonso. **Programa Sempre um papo**. Gustavo Penna. Entrevista realizada em novembro de 2010. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ohEgBvsf32I&feature=related>, Data de acesso: 15 de abril, 2011.
- CAETANO, Anne Caroline Almeida. **Entrevista realizada com o arquiteto Gustavo Penna**. Realizada em 11 de janeiro de 2012 em seu escritório em Belo Horizonte.

CAETANO, Anne Caroline Almeida. **Entrevista realizada com o arquiteto Gustavo Penna**. Realizada em 10 de Setembro de 2013 em seu escritório em Belo Horizonte.

LACERDA, Marco. **Programa Frente e Verso**. Entrevista realizada pelo jornalista Marco Lacerda. Disponível na biblioteca da UFMG.

Sites Consultados:

<http://blog.gustavopenna.com.br/>, Data de acesso: abril, 2011.

http://www.gustavopenna.com.br/portugues/gustavo_penna_portugues.htm, Data de acesso: abril, 2011.

<http://www.amilcardecastros.com.br/>, Data de acesso: maio, 2011.

<http://alvarosizavieira.com/siza-gallery/1997-serralves-museum>, Data de acesso: maio, 2012.

<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/gustavo-penna-arquiteto-associados-residencia-nova-29-04-2008.html>, Data de acesso: julho, 2012

<http://casa.abril.com.br/materia/gustavo-penna#9>, Data de acesso: julho, 2012

<http://inhabitat.com/interview-gustavo-penna-on-building-the-lincoln-residence-in-the-highlands-of-minas-gerais-brazil/>, Data de acesso: julho, 2012

http://issuu.com/lugobbo/docs/tributoaniemeyer_1-20

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/02.016/2141?page=2>, novembro, 2012,

<http://revistacasaedjardim.globo.com/Revista/Common/0,,EMI300932-16930,00-GUSTAVO+PENNA.html>, maio 2013

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=detalhe&pesquisa=simples&cd_verbete=4398, agosto 2012

<http://vimeo.com/13920336>, agosto 2012

8 ANEXO A

Conversa com Gustavo Penna em 11 de janeiro de 2012

Gustavo: Amilcar de Castro foi meu mestre... Será sempre meu mestre. Não somente a partir das forma . A partir da concisão, na busca da concisão pra poder dizer aquilo que você está percebendo. Porque eu acho o seguinte: A obra de arte, se difere da arquitetura porque é obra de arte em qualquer lugar. Às vezes em alguns lugares melhores do que em outros, é claro, mas que ela é uma obra autônoma, ela tem o seu valor, que carrega com ela, independente do lugar onde está. A land art, que é a arte do território, começa a se aproximar um pouco mais da arquitetura. Mas a pintura, a escultura, no sentido clássico, são completamente independentes do ambiente em que se encontram. Já arquitetura tem o homem. E o homem entra dentro da arte. Então existe a busca do espaço arquitetônico sensível, que carregue mensagens, expressivo e que não seja de uma arquitetura muda, uma arquitetura que não diz nada ou uma arquitetura que diz alguma coisa, mas o que diz não interessa. Essa arquitetura, por exemplo, que a Ada Louise Huxtable fala: “Estou cansada de ver prédios bonitos de péssima arquitetura”. Isso quer dizer: chega de prédio bonito, porque todos são vendidos por serem bonitos, mas eles não são belos. Um prédio bonito, é um prédio embonitado, enfeitado, efêmero. Bonito para uma festa, bonito para um período da vida, mas que passado qualquer tempo ele se... Como ele não tem substância, como ele não tem mensagem nenhuma, ele é uma beleza superficial e cosmética. Ele se dissolve. Ele não tem o que dizer. Ou o que ele diz é tão pouco que não vale a pena ouvir. Então as cidades estão padecendo disso, de prédios que não dizem nada, de prédios que são sem profundidade, eles só servem àquele mecanismo da venda e da sedução rápida. Como diz Picasso: “O maior inimigo da arte é o bom gosto”. Enquanto o bom gosto escolhe, a arte inventa! A arte inventa nem sempre o bonito. Ela inventa o diferente, o novo. Ela altera as coisas em torno dela. Ela altera o jeito de pensar. Você está pensando de um jeito, de um jeito, de um jeito... Então você vem e propõe alguma coisa, e suscita uma coisa que Freud chamaria de “unheimlich” (inquietante, sinistro, lúgubre, medonho, numinoso). O que Freud explora, esse “unheimlich” é o estranho familiar. É uma coisa que você nunca viu, mas que o seu coração reconhece. Algo em você reconhece. Reconhece porque é arte, não reconhece porque você já viu. Reconhece porque remete às coisas

que são verdadeiras no homem, ontológicas, participam do universo das nossas percepções, dos valores estéticos e éticos. E são símbolos, estamos inconscientemente impregnados deles. Então foi nesse sentido que Amilcar ensinou, a descartar o que é superficial, decorativo, dispensável, e procurar a essência das coisas. O processo criativo é uma busca de essências. Não só uma busca de essências na obra, mas uma busca em você também.

A direção da pergunta a que você lança vem com igual força pra dentro de você. A pergunta tem um componente interior. Quando se pergunta alguma coisa a alguém você se compromete. Então o trabalho de arquitetura é um trabalho que procura perguntar. É um trabalho de perguntas. Ele não é trabalho para respostas. Ele não tem nenhum apreço pela repostas. Nenhum! A resposta que ele dá é uma outra pergunta. Era uma pergunta vinda de um jeito, ele coloca a pergunta vinda de outro jeito que vai ser respondida de outra maneira ainda. É um processo interminável. É uma pergunta gerando outra pergunta e não é necessário responder. Entendeu? Esse sujeito que vem e define, que dá uma resposta definitiva é um equivocado. É um chato e um equivocado porque ninguém sabe o final das coisas. Se você me perguntar uma coisa e eu te colocar ao responder, um caminho... não é uma duvida, é um caminho! Não estou te dando uma pedra que arremata, termina, estou te dando um caminho! Não estou dando um buraco para você se enfiar. Ou uma tábua para você parafusar. Eu não sou uma chave de fenda que te atarraxo. As pessoas pedem: “Me vê um prego porque tenho um martelo”. O prego está livre rodando pelo chão, louco por uma pessoa que vá lá martelar e ele passa o resto da vida preso naquela tábua. Então não é isso: Uma coisa definitiva, pétrea, imóvel. Eu tenho que responder caminhos! Outras perguntas! Então eu gostaria que minha arquitetura continuasse perguntando e eu acho que as arquiteturas que sobrevivem são arquiteturas que ainda perguntam. São as que sobrevivem. As outras, você pode passar as páginas das revistas, você vai folheando as revistas e vendo como está ali o resíduo dessa caminhada. Vai ficando ali na margem da estrada. Então eu acho que quando você trabalha com coisas que são muito significativas, simbólicas, são muito essenciais em você, você tende a perguntar melhor, não perguntar superficialmente as coisas. Tende a inquirir mais profundamente a essência de tudo. A essência de tudo, ela é o inesgotável caminho. A vida é inesgotável. Você tem que ter o prazer disso, de caminhar na pergunta, de caminhar na busca de reelaborar os processos de interpretação, das riquezas das interpretações das coisas. Então isso é o Amilcar. Estudei muito nesse sentido, reconhecer as pessoas “perguntadoras”. Imagine duas pessoas conversando, elas podem conversar horas sobre um assunto e não ter resposta nenhuma. Não se

conhece uma pessoa quando ela simplesmente responde às questões. Eu fico conhecendo uma pessoa porque ela é solidária em minhas perguntas. Nós encontramos questionamentos iguais diante da vida, nós somos solidários e companheiros nas perguntas que fazemos diante da vida. Então a pessoa que fica junto com você, pergunta igual. Olha pra natureza e pergunta pra natureza. O que o grande Criador propõe? O Ser primordial, o ser que inaugurou tudo, propõe mistérios absolutamente profundos. Não podemos perder nossos mistérios. E o dia que ela perdermos o mistério, definimos. Definidos, o fim está aí ó... Acabou. Morreu. A coisa definida é uma coisa morta. O que é a coisa que faz o mundo girar? É o que não tem definição. O que eu vim fazer nessa terra? Pra que a gente tem que sofrer? Isso é arquitetura pura. O que você faz? O que o arquiteto faz? O arquiteto faz o lugar do homem no mundo. O que o homem quer no mundo? Lugar. O que você quer? Você não quer um lugar na sua família? Você não quer um lugar na sua sala junto aos seus colegas? Você não quer um lugar de proposta? O arquiteto lida com isso. O homem sem lugar é tão indigno quanto um homem sem casa. Um homem sem lugar no planeta. Ele nasceu nesse planeta. O planeta tem obrigação de criar um lugar pra ele. Por isso que é indigno. Nós temos obrigação de criar lugar para o homem. Lugar pra ele trabalhar, morar, estudar, divertir, sonhar, então o que você está pretendendo? Você está pretendendo conversar com esse homem genérico em movimento, esse ser em movimento, essa cabeça em movimento. O primeiro homem primitivo... o primeiro fez isso. E o último vai fazer isso. Continuar procurando um lugar no mundo! E como os lugares no mundo estão ficando cada vez mais difíceis porque o planeta está em crise, cada vez mais os arquitetos são necessários. O arquiteto é que tem que redefinir, de acordo com o tempo, com a tecnologia, com a cultura, com os desejos, com os anseios, com as perguntas do novo mundo, o lugar do homem no mundo. Como é que o homem vai lidar com esse planeta... Ele se protegendo de uma forma efetiva. Sem resposta, como sempre. Estamos condenados a viver sem resposta. Eu acho uma maravilhosa condenação. Terrível, mas maravilhosa! Não tem resposta. Ninguém responde. Eu pergunto e ninguém responde. E a gente tem saciedade. O cara vai pra religião, acreditando que o padre tem uma resposta. O padre não existe. O padre que tem uma resposta é um mentiroso. O pastor que tem uma resposta é um mentiroso. Não tem resposta nenhuma. Ele está pensando junto. Aquele que é solidário e responsável, ele pensa junto. Ele conclui junto. Olha como a gente vive, a condição humana é desesperadora. “A gente mal nasce, começa a morrer”, como diz Vinicius de Moraes. Meu professor de matemática falava assim... Algo assim: ”Não adianta o que você sabe porque

você morre sem saber nada”. Quer dizer, não adianta o conhecimento adquirido pela vida inteira quando a hora da morte é uma grande pergunta. Talvez a maior de todas as perguntas seja aquela que você se faz um segundo antes da morte.

Porque o homem faz arquitetura? É porque está triste? Não. Talvez seja para não ficar. É para não morrer. É para ter esperança. Só pode projetar alguém que tem esperança. Vou usar provisoriamente esse termo “esperança”... É só aquele que tem expectativa! Aquele que não tem expectativa, como é que pode projetar? O deprimido, profundamente deprimido, aquele que não quer mais vida, ele nem projeta nada. O mundo pra ele acabou ali. Então o ato de projetar já é um ato positivo de alegria. É uma pulsão de vida. Uma busca de vida. O arquiteto tem que ser o homem que trabalha essa coisa fantástica, que é o lado mais positivo do homem, a pulsão de vida do homem. O homem faz um lugar para o homem ter vida. Por isso tem que ser uma coisa alegre. Arquitetura é uma celebração de alegria. Não é tristeza. Tristeza é a morte, tristeza é não fazer. Quem faz é alegre. Quem faz, faz até pra salvar da morte. Tem uma história que gosto de lembrar, sobre Toulouse Lautrec. Como você sabe, Toulouse Lautrec era um sujeito que teve um acidente à cavalo e suas pernas eram atrofiadas. Eu acho que ele era um homem com o tronco normal, mas com as pernas curtas. Era, portanto, um sujeito meio ridículo, meio medonho. E ele vivia no meio das prostitutas, que o aceitavam, já que sua família nobre o desprezava como ele tinha essa deformidade, passou a ser discriminado. E ele vivia naquele submundo da Place Pigalle, com aquelas dançarinas de Cancan. Aí um dia, ele, cansado da vida, resolve suicidar. Fechou a janela do atelier, ligou os bicos de gás (a iluminação era feita a gás) e pegou um pincel preto com a proposta de pintar todas suas obras de negro. Estava buscando a morte. Na hora em que ele deu a primeira pincelada, aquela pincelada deu a impressão de ter um ser na contraluz. Apareceu um chapéu, uma mão na contraluz. A tela era uma dançarina no centro do quadro e ele foi fazendo a borda. Na hora que ele começou a pintar, e ele era um desenhista espetacular, começaram a aparecer bocas, narizes e chapéus na contraluz. Então ele foi fazendo a entourage. Pessoas que assistiam a cena principal que era a dançarina. Ele foi formando aquelas silhuetas em negro, que ampliam a potência da imagem da bailarina. A descoberta o arrebatou. Desligou os bicos de gás e continuou pintando. E aquilo salvou a vida dele. Então eu acho interessante... Se

você ouve qualquer movimento que você faz no sentido de algo... É a pergunta. Ele perguntou para tela. O que salvou foi a pergunta.

Eu acho isso incrível como experiência humana. E nós que vivemos no Brasil, agora um pouco melhor, mas que continua sofrendo com a miséria e a pobreza. Ainda mais agora, em época de chuva, você vê que todo ano isso se repete... Todo ano em época de chuva não tem uma pessoa nesse planeta, nesse Brasil, nenhum governante, nenhuma instituição que leva isso responsabilmente. É tudo “deixa cair”. É o vegetativo. Vai morrendo gente todo ano, a mídia fica impactada, vai lá e tenta resolver de uma forma política. Resolve, passa um ano e acontece de novo. É uma coisa terrível. Então nesse momento eu acho que a gente tem que pensar como nós servimos como arquitetos nesse país. A gente tem que gastar pouco e fazer muito. Sou a favor das coisas que são múltiplas e servem pra muitas coisas. Essa coisa de especialização, algo que só serve pra uma coisa é uma atitude de perdulária. Temos poucos recursos e muita demanda. Então uma sala de aula deveria servir pra ser um anfiteatro, poderia abrir e virar uma área para show, exposição, filme... Os anfiteatros servirem para exposições, para aulas e festas. Eu acho essa coisa de se especializar muito limitadora. Nós não podemos perder as várias abordagens da arquitetura, ela tem que funcionar para muitas coisas. É função, mas é emoção também. Porque o bicho que entra lá dentro, o bicho homem não precisa só do imediato. Ele precisa sonhar. Uma escola estúpida, feita quadrada, obvia quando se coloca uma criança lá dentro, ela é muito menos estimulada do que quando colocada numa escola que tem luminosidades diferentes, onde os percursos são ricos. Ela tem que ter essa vivência espacial. Senão o espaço fica muito pobre pra ela, muito convencional, muito repetitivo. E isso não estimula o sonho, o imaginário e em última análise é o que também move a criança na busca da curiosidade.

Anne: Você não gosta do que é cotidiano... O que te move é a pergunta... Você gosta do novo...

Gustavo: Eu detesto a rotina. Por isso que não sou arquiteto especialista. Eu, pelo contrario, busco o plural. Por exemplo, estamos fazendo agora, aqui no escritório: um monumento, uma Universidade, um laboratório, uma televisão, uma praça... Várias praças... Um teatro, uma galeria de arte em Roma. Tem aqui o Memorial do Tiradentes, o Museu de Congonhas. Então cada figura dessas, com quem dialogamos, que está envolvida num projeto desses, nos estimula porque é um universo novo que vem pra sua frente. Na hora em que você está conversando com tanta gente variada assim, você também amplia seus horizontes. E às vezes, uma coisa que você estaria

fazendo pro museu, você aplica para Universidade. Uma coisa que estaria fazendo para televisão, você aplica no teatro ou na galeria de arte ou na praça. Porque todos os espaços são projetados pro mesmo ser. Pro bicho homem. A medida é o homem. E “o homem não quer só comida, ele quer brincadeira e arte”. Não é isso? Então esse homem é completo. Então esse homem, essa figura que ama, que tem seus desejos, seus esconderijos, não pode ser tratado como quantidade. Ele tem que ser trabalhado numa dimensão imaterial do encontro das pessoas. A arquitetura trabalha o imaterial do encontro das pessoas.

Eu encontro com você. Existe um encontro, uma cadeira e essa mesa. Existe um material que é o espaço entre eu e você, onde está surgindo essa relação...

(uma pessoa entra na sala para discutir um projeto)

... Esse é um espaço qualificado de observação da coisa. É como se você tivesse uma peça teatral sendo encenada e você fosse a iluminadora. Você coloca mais luz num ponto, menos em outro. Ou você, numa cena qualquer, qualificasse através de uma moldura espetacular o que é mais belo ou o que você viu nesse ambiente. Você viu nesse texto? (se referindo ao texto de um escritor paulistano sobre seu trabalho). Ele viu coisas que eu não tinha visto. Ele viu muitas coisas que eu já tinha visto, mas ele viu coisas muito especiais que eu não tinha visto e não são respostas. Olha para aquele lado pra você ver que tem uma pergunta. O que eu acho mais importante é a riqueza, e a riqueza da arquitetura não está no material do que se faz arquitetura. Os grandes vãos técnicos, o discurso técnico que foi necessário, mobilizado para realização daquele projeto... Eu acho que a riqueza da arquitetura está nessa emoção, nesse não material. Nesse espanto que ela gera. O que ela inaugura. O que ela inventou, Aonde ela saiu, do tedioso, repetitivo, obvio, ela saiu daquilo... Qual o objetivo, porque as perguntas ainda estão em movimento. Não se pode dizer que está tudo resolvido. Não está resolvido não, senão a arquitetura não teria evoluído. Senão a música não teria evoluído, as artes não teriam evoluído. Não existe evolução em arte. A arte responde pelo momento dela. Ela é uma função do momento histórico em que foi realizada. A arquitetura precisa de chão pra existir. Qual chão? O chão topológico, geográfico, topográfico, não é? Tem o chão social, o chão econômico, tem vários chãos onde a arquitetura se apóia. São esses que ela tem que ser representante. Esse tipo de pensamento me dá uma certeza de que...

(pausa)

Então quando você diz que a arquitetura precisa de chão e o chão é dado... O chão histórico, da história... Do momento histórico em que se está vivendo, ele também define uma maneira de abordagem da arquitetura. Você vê que não tem maior validade a arquitetura contemporânea nem a histórica. Quem tem mais valor na arte? A pintura do homem das cavernas ou de Picasso? Ou de Anish Kapoor? Qual é o melhor artista? Existe evolução em arte? Matisse é pior que David Hockney? Entendeu? Anist é evolução? É preciso que seja melhor que Matisse? Que seja melhor que Van Gogh? Ou ganhar de Picasso? Em arte ninguém precisa ganhar de ninguém porque arte é arte. Se ganha no futebol, mas em arte não. Ela é ou não arte. Ela define seu tempo, da mesma forma... Qual o maior artista do mundo hoje? Não importa, têm tantos! Você tem Souto Moura, Siza Vieira, Rem Koolhaas, Frank Gehry, Jean Nouvel, Zaha Hadid, Richard Rogers, Renzo Piano... qual é o melhor arquiteto? Não sei. São todos arquitetos! Extremamente criativos e eles têm seu universo de sonho. Sua maneira de elaborar a pergunta e refazer outra. Esse que é o grande processo. Oscar Niemeyer? Não sei, não há necessidade dessa coisa. Acho que é muito midiático, faz parte da propaganda, essa necessidade de rotular. Porque a história, ela por si só, vai destacar as importâncias. O tempo passa, e o que fica é o que foi olhado, olhado e olhado e continua perguntando. O que já foi decodificado e já não se oferece mais interesse nenhum foi colocado à margem da estrada. E você já vê tantas coisas datadas... Que passam “olha lá aquela arquitetura”. Naquela época eu passava na porta desse negócio aqui e achava maravilhoso e hoje não me diz nada, não diz rigorosamente nada. Eu não sei nem se eu gosto. Eu gostava tanto e hoje eu acho que nem gosto. Estou até com antipatia, então eu acho que essa arquitetura superficial, midiática que estão loucas para aparecer, como objetivo maior. Tinha uma palavra que uma arquiteta amiga minha falava que eu não concordava... Ela dizia: “ela precisa agredir”. A arquitetura não agride nada. Ela não agride coisa nenhuma. Ela tem que ser útil. Útil em todos os sentidos. Útil como funcional, útil como ferramenta pro sensível também. Ferramenta de encontro, ferramenta de convívio. Se ela não serve pra isso, ela não serve como ferramenta, não tem uso pra ela. Nós somos produtores de ferramentas, somos ferramenteiros. Ferramenta é um instrumento de vida. O que é uma ferramenta de encontro? Um banco. Tem que ser confortável. Tenta ficar dez minutos num banco lindo, belo, bonito, mas que não cabe a bunda da gente?! Não adianta esse banco. Ele tem falsidade... Ele é estelionatário, ele vende e não pode entregar! Ele

não é funcional. Tem que funcionar... Mas tem que ser invenção também. Se funcionar e não tiver invenção, ele é repetição de alguma coisa. O que a gente paga pela invenção é o preço pelo ineditismo, porque muitas vezes a arquitetura vai na frente das outras coisas e ainda não foram criadas as peças para a construção. Não se tem o conjunto de equipamentos que ajuda aquilo a ser viável. Agora se ela atende a uma função, se torna referência, estímulo, prazer estético e intelectual, coisa que se manifeste, vale qualquer esforço... Um tipo de percepção, vamos dizer... Inovadora, original, natural. Ela vai sendo impregnada de significados. Você não está fazendo o trabalho para que ele tenha uma abordagem única, ele tem que ter o magnetismo de puxar outras observações, outras interpretações. Essas interpretações que vão se enriquecendo na medida em que continua imantado, continua chamando outras provocações. É como uma tela vazia. Eu tenho uma maneira de pensar: Temos o “espaço sim”, o “espaço não” e o “espaço talvez”. Isso é do meu amigo Achilles Maciel, arquiteto. Na arquitetura do sim, ela é absolutamente assertiva. Ela toma conta do lugar. Ela altera completamente o lugar onde esta inserida. Ela não deixa dúvida da sua existência. Tem a arquitetura do não, que é tão mimética, em que ela some na paisagem. Ela se esconde, ela se submete ao pré-existente ao ponto de se desmaterializar completamente. E existe a arquitetura do talvez. Que às vezes é assertiva, às vezes aparece às vezes some. Então eu gosto do talvez, porque talvez também é uma pergunta. Porque ela é assertiva quando tem que ser assertiva. Ela é não, quando não precisa mostrar... Ela escolhe o ator principal, o protagonista. Dentro do discurso arquitetônico existem os pontos que são protagonistas e os outros pontos que são coadjuvantes. A arquitetura do sim, do não e do talvez. A do talvez é mais interessante. É bom pensar nisso. Até que ponto eu falo e quanto eu me calo? É um processo de auto-análise e um processo de humildade. Eu acho que o arquiteto nesse momento tem que ter uma atitude de humildade. Não essa humildade humilhada, subjugada, submissa, mas humildade de compreensão dos valores que estão naquele ambiente e poder inserir com delicadeza as coisas. Trabalhar na cidade, por exemplo... A cidade é um espaço que pré existe. É a invenção do homem mais complexa. Não existe nada que o homem tenha inventado mais complexo que a cidade. Nunca para e nunca morre. Sempre revive de alguma maneira. Está em constante funcionamento de manhã. Ela diminui a intensidade à noite, mas o esgoto tem que estar funcionando, as luzes têm que estar funcionando, tem que ter água senão dá briga, tem que ter árvore, tem que ter escola, tem que ter hospital, tem que ter casa pro pessoal morar, tem que ter bar pro pessoal beber, a cidade tem que ter bandido, tem que ter prostituta, tem que ter gente do

bem, gente do mal, o cara simpático, o cara chato, o mau caráter, as pessoas maravilhosas, isso é a cidade! E é pra essa cidade que você vai fazer projeto. É com esse tipo de universo.

Não vamos fingir que não existe bandido na cidade porque em toda cidade existe bandido!

Um amigo poeta dizia: “todo lago tem um monstro que mora dentro dele”. Todo lago! Então imagine: Uma lagoinha pequenininha tem um monstro menorzinho. Uma lagoa grandona tem um monstro grandão. Olha que coisa! Parece uma historinha infantil, mas é profunda. Todo lago tem um monstro que mora lá dentro. Toda cidade tem um monstro que vive nela. Toda cidade tem um dragão que habita os entornos da cidade e um dia ele aparece. Temos que tomar cuidado com esse dragão. A nossa luta é viver bem com o dragão que mora em cada cidade. Não é?

Os mistérios que as coisas têm são todos eles vindos desse tipo de conclusão. Uma vez eu estava falando da ponte, por exemplo. Ponte. Eu gosto de ser ponte! Eu gosto da ideia da ponte, é um exemplo bom. A ponte é uma invenção humana. Claro, pode ter sido por acaso, um tronco de árvore caiu por cima de um rio e fez a ligação. Mas o homem teve que interpretar: “oh, aquilo ali... dá para atravessar”. E repetiu. A gente nada mais faz do que olhar para natureza e aprender com ela. O que é a ponte, em termos simbólicos? É uma maneira que o homem inventou para ultrapassar um obstáculo sem destruí-lo nem fingir que ele não existe. E o que nós somos no mundo? Quando vemos um obstáculo pela frente, a primeira coisa que você quer fazer é destruir. Com as armas que você tiver. Um obstáculo? Vamos destruir. Não pode existir obstáculo na minha frente, que eu quero destruir. E a pontezinha, a humilde ponte, diz pra você: “não tente destruir o obstáculo, tente conviver com ele”. Tente ultrapassá-lo, sem destruí-lo. Agora existem outras pessoas que fingem que não está acontecendo nada. Fingem. Muito confortável. Então mais uma vez a ponte fala: “Não finja. Se você quiser ser ponte, você tem que levar em consideração o tamanho do rio, a dimensão dele, como vai ser quando ele encher...”. E aí você tem uma solução que vai fazer a ligação de duas partes para que a pergunta de cá encontre com a pergunta de lá. Isso é o fluxo da vida. Vida que segue. Por isso que acho bacana para nós, mineiros da montanha... você que vive lá na região do triangulo, do café, do boi... Tem umas retas incríveis, um grande chapadão, chapadão do planalto central. Aquilo é uma coisa desafiadora. A gente tem que saber... essa coisa da montanha, a gente é muito... Eu, se não fosse mineiro ia ficar puto da vida. Eu acho a melhor coisa do mundo ser mineiro! Porque o mineiro... Um sujeito como o Guimarães Rosa, que entrou no sertão e transformou o sertão em uma coisa mais universal... Ele mostrou que o sertão de Minas Gerais está no coração de um alemão, de um

russo. O mesmo sertão! As mesmas perguntas que o homem tem em relação à natureza. Um Carlos Drummond de Andrade, Amilcar, Toninho Horta, Milton Nascimento, eu acho impressionante essa “mineiridade”, as profundezas...

Anne: Você traz isso pro seu trabalho...

Gustavo: Eu trago isso! Eu gosto da poesia, porque a poesia parece com meu jeito de fazer arquitetura. Porque a poesia são cintilações completamente desligadas umas das outras, mas que formam um enredo que faz sentido. Então por exemplo, meu processo criativo é um pouco isso. Sair de dentro da matéria. Olhar a dimensão imaterial do meu olhar. Eu olhando a natureza. Um contemplar da natureza. E o meu prédio é um contemplador. O edifício que eu projetei também contempla igual a mim, mantém a contemplação. É como se o meu corpo... O gesto que meu corpo faria naquele lugar, fique. O meu não. O meu e o das pessoas que estão no entorno. Os desejos interpretados.

Nós somos interpretadores. Nós interpretamos os desejos ditos, doidos, negados, escondidos... estou percebendo os desejos. Esse tipo de formulação poética, se você coloca a sua corporeidade a serviço disso você faz um gesto. Esse gesto, o projeto repete. Entendeu? Ele repete. Ele abraça se você quiser abraçar. Ele nega, se você quiser negar. Ele alivia, permite, impede, ele dá ênfase pra alguma direção, ele tira ênfase de outra... Ele se modula, se regula... Essa visão é muito gostosa, porque ela te acompanha de alguma maneira. E como você precisa de algumas pistas pra sentir, são aquelas chaves de pensamento. Chaves de pensamento... Vai lá e abre um pensamento. Às vezes você está conversando com alguma pessoa, aí no meio da conversa, sobre outro assunto, entra um pensamento! Vira chave e desencadeia uma série de outras percepções. E aí você incorpora aquilo. Anotou lá no papel. Está lá conversando com o cliente, falando do lugar... Aí não é o cliente, talvez uma pessoa que mora na região. Você começa a anotar e aquilo vai formando cintilações de pensamento, com um enredo razoável de coisas pertinentes, de coisas que se associam por uma explicação sensível, e não por uma coisa muito raciocinada.

Anne: Você não se desliga da arquitetura... É como se você trabalhasse o tempo todo? Às vezes você está em casa, num momento de relaxamento... E você continua pensando em arquitetura?

Gustavo: É o estado permanente! Você está sempre querendo ficar nessa delícia! Isso é a melhor coisa do mundo! Não é a pior! A pior é a tristeza mesmo, que a vida vai trazer, normal.. E você tem que ultrapassar sem fingir que ela não existe, nem destruí-la. É aquele negócio... O tempo todo é arquitetura, arte e percepção. Aí você ficou doente? Você vai lá, para, cuida da doença.

Sarou? Volta para arte, entendeu? (Risos). Vai ter que pagar um cheque no banco? Pagou, voltou, arte! E às vezes até no momento em que você está lá pagando o cheque sobra um tempinho, não é? Tem pessoas que criam momentos terríveis pra se salvar de um momento terrível. Não é a fuga, é a tentativa de ultrapassar criativamente um determinado momento de dificuldade.

Anne: Entendi. Se pensarmos em um médico... Ele pode fazer um plantão e ir embora. Em casa pode não ser mais médico... Você é arquiteto o tempo todo...

Gustavo: Eu acho o seguinte: Uma vez, minha mãe disse assim... Mãe é mãe, não é? Ela disse assim: “Filho, vai lá ficar naquela fazenda, calmo, para ficar pensando nos seus projetos, quem sabe as ideias vão surgir”. Eu nunca vivi dessa maneira. Quando estou contemplando, eu estou limpo. O processo de contemplação é o processo de esvaziar a cabeça. Olha o horizontal e fica o olhando o horizontal. Esquece. Você não sabe o que você fez durante aquele período. Eu gosto muito disso, de contemplar. Agora o processo de criação, jamais é nesse momento. Esse momento é tela em branco. É o momento em que você está criando tudo.

Então Fellini, quando estava calado e parado olhando uma parede as pessoas perguntavam: “Você está criando?” e ele respondia “Estou calado, parado, olhando uma parede”.

Quando estou criando, é quando tem telefonema do gerente do banco me cobrando, caiu um negócio e quebrou, caiu a tela não sei aonde, o ator não chegou, o filme acabou... Na hora que o bicho está pegando eu começo a criar. Eu sou um criador de máquina quente. Eu preciso esquentar o motor pra começar a criar. Eu não consigo criar na pasmaceira, eu acho que é reação. Ele é uma reação a coisa... É uma atitude... Quase que um reflexo. Aquele reflexo que você reage. Reage a um gesto. A um gesto se reage de outra forma. Fala uma palavra, ela vira espaço. Fala leveza, toneladas de tijolo vão se elevando. Fala aconchego, as paredes vão se curvando. Não é isso? É isso o que eu acho: fala e espacializa. Porque o espaço é esse mesmo. Temos que fugir da coisa prévia. Agora, se ao falar aconchego, o prédio fica quadrado... Fala alegria... vira caixote? Fala tristeza, caixote? Fala morar, feliz, família grande... Caixote?! A coisa se empobrece muito. Vamos dizer, para todo tipo de projeto, surge uma caixa! Como se a caixa resolvesse qualquer tipo de projeto! Porque a caixa não curva? Porque ela é tão autoritária? Porque que tudo é prismático? Então se tem uma curva na estrada... Eu não posso acompanhar a curva? Se o rio é curvo?! Eu acho estranho. Tipo de pessoa que está sempre de mesma espécie de terno. O meu amigo Fernando Navarro, da Espanha, dizia o seguinte: “Maestro, os arquitetos todos têm que andar de terno e gravata, porque a qualquer momento podemos ser alvos de alguma

homenagem”. (risos). Então eu acho que isso é uma bobagem, porque ficar de terno o tempo todo? Relaxa! Seja curvo, seja redondo! Seja normal. Seja às vezes. Seja talvez! Pergunte! Deixe o fenômeno acontecer. Não seja prévio. Não seja óbvio. Não seja rígido. É isso que eu acho. Deixe o erro aparecer. Erre para poder ser melhor. A intenção da gentileza, a intenção da fraternidade, a intenção da cordialidade, talvez seja muito mais importante que o ritual da elegância. Muito mais espontâneos. Regras de etiqueta? As pessoas são educadas porque praticam uma determinada etiqueta, mas não são suficientemente quentes e cálidas para serem amigas. Etiqueta, às vezes, é uma maneira de afastar o outro. O homem está precisando de carinho, de aconchego. Estamos vivendo em uma época em que as pessoas estão se guardando de medo do outro. As cidades vão virar então as cidades dos shoppings, dos muros altos, das portarias blindadas. Então eu tenho medo do outro homem. O pior bicho pra mim, hoje em dia no mundo, é outro homem? Que não se veste como eu na minha tribo. É um mundo que está todo programado, encaixotado e departamentalizado. Organizado por uma bibliotecária. Eu acho que as cidades estão ficando especializadas também. Eu acho que temos que fazer agora cidades caminháveis. Essa que é nossa busca. Estamos aqui no escritório, com essa proposta. São cidades de eixos, em que se pode caminhar com conforto e que se pode ser atendido em suas necessidades. Não é um eixo só de casas. É um eixo de casas, de escritório, tem padaria, farmácia. Esse eixo caminhável se encontra com outro eixo caminhável, que tem um raio que gira em torno de 500m, que se anda a pé com conforto. Essa cidade, de eixos caminháveis, gera uma cidade toda caminhável. E esse desenho de caminhos é completamente diferente do eixo, das ruas, onde se passa carro e as ruas de andar de bicicleta. Esse eixo é de caminho! Ele é tratado inteiramente com pisos confortáveis, com áreas cobertas para você correr, sair da chuva. E nossa proposta é fazer esse eixo ser suportado pelo sistema viário existente, com passarelas sobre a via. E por outros caminhos intra-quadras. No meio das quadras convencionais você tem esses caminhos. Então a pessoa sai de casa e descobre esses caminhos. Milhares de alternativas e milhares de pessoas andando. Não é interessante? A cidade fica toda usada. Agora, o que nos fazemos? Nós separamos a cidade de serviço, da cidade de habitação. Então a cidade de serviço a noite morre. Tem uma área de exclusão. O centro da nossa cidade, por exemplo, a noite não tem ninguém. Então mesmo com as lâmpadas acesas, os pisos asfaltados, os sinais ligados... não tem ninguém lá. Porque não põe gente lá? Essas pessoas estão em outros lugares, concentradas em outros lugares! Espalha vida em toda a cidade! A cidade vive inteira. E caminhar é bom. Eu que

vivi uns problemas de articulação, agora estou doido para caminhar. Acho que todo mundo deveria caminhar. Mesmo a pessoa que não tem capacidade de caminhar sozinha, pega alguém e vai junto. Vamos levar nossos velhinhos. Tem que ver a cidade, sentir o cheiro de uma flor. Repara como você passa em percurso que há muito tempo você não reparou que a casa tinha uma folhagem no jardim, uma planta, um cheiro, um perfume. Repara o rosto de uma pessoa que estava sentada ali no bar, um borracheiro, um sapateiro. Você nunca viu a cara do sapateiro! Olha, tem um sapateiro e já passou! Vê a cara, às vezes é um sujeito interessante, às vezes em algo ele te suscita. Aí a cidade fica muito mais amada. Porque quando você passa muito rápido, você perde o carinho. Se você passa a 50 km por hora, você não vê. Quando vai um pezinho atrás do outro, você vê a cidade e passa a cuidar mais dela. Você se apropria muito melhor da cidade. Agora, é fácil? Não. Mas você pode começar com alguns modelos aplicando e aí esses modelos vão sendo replicados e a coisa vira um conjunto. Eu acho que as coisas são simples. Eu sempre acho que as coisas precisam ser simples. As soluções são sempre simples. As melhores são as mais simples. As complicadas eu não quero nem ouvir falar. O Michael falava: “Para mexer em cidade, comece por onde é mais fácil”. Faça esse gesto, depois que você fez esse gesto, ele gera outro. O gesto seguinte, que é inspirado por esse primeiro, é consertado pela reação que gerou na população, e você pode consertar o gesto e não errar no próximo. Então é um processo de prototipia constante, não é uma coisa bolada num laboratório, que você joga na cidade para ver o que acontece. É prática pequena. Pensa local, age global. É uma coisa que tem que ter os dois extremos de pensamento. Por isso que eu falo: a cidade caminhável é uma coisa que está no homem. O homem caminha. Se você trabalha com cidade caminhável é porque o homem pode caminhar. E tem gente que diz: “eu não caminho mais”. Vai ver as praças em toda a cidade, olha quanta gente caminhando. E porque não pode ser dentro da quadra? Atravessa por dentro, tudo coberto - protegido, umas galerias que estavam morrendo passam a ter vida. Passa a criar a surpresa. O intra-quadra passa a ter vida. O que é o intra-quadra na cidade? São outros milhares de mundos dentro da mesma cidade, coisas que você não imaginava. O meu intra-quadra aqui é uma outra praça que ninguém sabe que existe, só o pessoal que frequenta. (se referindo à “praça” existente dentro de seu escritório). Nessa praça que está aqui dentro desse prédio, que todo mundo acha que é uma casa que tem um estacionamento, nós tomamos vinho, dançamos, ouvimos violão. Toninho Horta já tocou aqui, Juarez Moreira, Clube da Esquina, Uakti... Um lugar intra-quadra. À medida que promovemos coisas aqui, isso ganha uma dimensão maior que

uma praça. Em termos de ferramenta de encontro, ferramenta de cultura. Por isso que é fácil. Arquitetura é assim: faça o primeiro gesto. As pessoas falam: “Não tem mercado para arquiteto”. Só tem mercado! Vai lá na sua rua e fala: “Vou começar a fazer umas coisas aqui”. Faz um banco, uma coisa, um tratamento no piso. Aproveita uma peculiaridade. Vá, para você ver se a turma não topa, se não acha bacana. Um vai gostar, um vai ficar com raiva... E está certo. Do jeito que o mundo é. O mundo é assim.

...

Aqui todo mundo lucra. Foi um ano bom, todo mundo se beneficia disso. Eu gosto disso. Nosso ideal está aqui: Caminho da melhoria contínua.

A criação arquitetônica não é só criar pra fora. É criar pra dentro também. A pergunta vai pra dentro, eu quero melhorar internamente. A arquitetura me corrige também. A pergunta envolve liberdade e generosidade. A generosidade é importante só que ninguém escreve, normalmente. Você tem que ser generoso com seu cliente, com sua equipe, com seus amigos. E harmonia. Olha como os arquitetos brigam. Antigamente eu e o Veveco... nossas brigas eram resolvidas batendo papo, tomando cerveja. Agora temos um bando de rapazes ressentidos, com suas culpinhas, com cara... Sabe aqueles meninos de festa, que ficam num canto cochichando? Não tem espontaneidade. Como que abrem mão da parte mais gostosa da criação, que é exatamente a da liberdade de ser, de sonhar, de inventar? Não o inventar para aparecer na academia, uma coisa narcísica. Academia é uma parcela do pensamento. Eu quero ver é tocar no rádio! Estar no mercado central e ser interpretado pelas pessoas que aquilo é bom. O Amilcar falava assim “Se não fez, não está feito. As teorias são todas tolas. Se fez, já está feito. Então as teorias são mais tolas”. A teoria só adianta como ferramenta para te preparar para a surpresa. Diante da surpresa, sua reação é que vale. Como você reage. Não adianta ter uma aula teórica... Temos que perder um pouco a razão preestabelecida. A aula serve pra estruturar a cabeça para que o acaso ocorra. O acaso só ocorre se você tem uma cabeça preparada e livre.

9 ANEXO B

Conversa com Gustavo Penna em 10 de setembro de 2013

Eu não gosto muito de ler o que escrevem sobre mim porque é engraçado porque isso é o que ocorre na pessoa. Esse sentimento ocorre na pessoa e não necessariamente é aquilo que eu sinto. É como fotografia, existe lá um edifício de arquitetura. Arquitetura é uma arte. A fotografia é uma outra arte. A fotografia de uma arquitetura não necessariamente representa a arquitetura. Ela é um pouco, como se fosse, a referência da arquitetura que está lá. Mas não é a arquitetura que está lá. Ela é a fotografia da arquitetura que está lá. Então eu analiso a fotografia, pelo valor que a fotografia tem. E também pelo o que eu vejo, da arquitetura que ela representou. Muitas vezes, quando eu chego no lugar, é exatamente o que eu percebi na fotografia. Muitas vezes não é aquilo que eu percebi. Por isso que eu acho que arquitetura tem autonomia.

É igual falar de arquitetura. Arquitetura é uma coisa. Falar de arquitetura é uma outra coisa. Então uma pessoa que fala do meu trabalho, cria uma outra coisa. Que é um pouco Merleau Ponty: os acidentes do percurso são constitutivos do percurso. Aquilo que é o meio interfere na coisa. Cada fotógrafo vê a obra de um jeito. Cada pessoa que descreve, descreve de um jeito. O que a obra é, é aquilo que de fato está lá. A obra é aquilo que cada um percebe. A somatória das percepções de todas as pessoas é que dá a obra um valor, porque a obra não foi feita para um arquiteto. A obra de arquitetura foi feita para pessoas. Só existe valor nessa obra se ela for de fato interpretada, usada pelas pessoas, tá?

Então uma obra não interpretada e não usada, não é arquitetura. Pode ser o que for. Mas o princípio fundamental que a levou a ser feita, não aconteceu. Então não funcionou. Então essa função não é puramente utilitária. É uma função simbólica. Uma função interpretativa, uma função na dimensão do verbal, do sentimento que a gente percebe. Então quando faço arquitetura eu trabalho isso, eu não estou pensando em forma, eu estou pensando numa dimensão, num

território de valores simbólicos, de valores sensíveis. É como se eu mergulhasse. De alguma maneira você entra no espaço de silêncio, que as coisas estão lá dentro. Muitas vezes eu uso como chave de pensamento a palavra. Que a palavra me dá forma.

No território do silêncio vivem os significados que escolhemos para compor, sintetizar a ideia arquitetônica. Formas, atmosferas, luminosidades, texturas, dimensões.

Uso muito o mecanismo de falar pra mim o que o prédio quer ser. As vezes eu falo muito isso. Eu falo e eu olho. Outra coisa também, o concurso do corpo é fundamental. Quer dizer, eu chego no lugar onde o prédio vai nascer, eu imagino o corpo que o prédio deveria ter ali. Então o gesto que eu faço, para onde eu viro o olhar. Para onde eu viro? Então o gesto corporal, ele também é o mesmo do prédio. Se eu tenho um sol forte na direção, eu naturalmente ponho a mão naquela direção para o sol não bater, ou ponho mais alta. O gesto vai virar uma parede... Se eu quero chamar, eu abro porta. Se eu quero não ver, eu ponho parede. Não é? Se eu quero valorizar uma árvore eu direciono o olhar, uma vista da serra. Então o edifício ganha forma de uma maneira cósmica, ele contempla também. Se eu contemplo, o edifício contempla. Se eu vejo, o edifício vê. Se eu vejo através dos olhos, o edifício vê através das janelas. Se eu permito através da posição do corpo, de abertura, eu abro portas. Então as coisas são muito similares. Uma pessoa fazendo um gesto do cotovelo na sua direção, é um gesto agressivo. Se eu fizer isso no prédio, o prédio vai te agredir também. Então os gestos não são gestos estéticos e vazios. Hoje em dia muita gente abre uma janela porque a janela é bonita. Mas você não vê pra onde aquela janela abre. Então quem faz arquitetura bonita às vezes não faz arquitetura bela. Quem faz arquitetura bonita faz uma arquitetura que tem uma beleza sem função. Beleza sem profundidade, sem sentimento. É igual mulher e homem bonito, mas estúpido. Ele é bonito? Claro. Mas não tem nada, é vazio, é oco, não tem significado, não tem sentimento. O que perdura na arquitetura é aquilo que tem sentimento. É a qualidade da relação do edifício com o lugar dele. É a capacidade dele se transformar numa coisa que as pessoas percebam como valiosa e não midiática. É um grande problema hoje em dia, essa arquitetura nivelada midiática. E as pessoas photoshop. Tem-se a arquitetura photoshop, em que você pega uma fotografia para sair na revista, e aí o prédio fica bonito. E tem gente photoshop também, tem gente que se transforma numa coisa palatável ou agradável, que na realidade, eles não são. Então eu acho que o ser photoshop está aí vivendo conosco. Eu definitivamente não suporto isso. Eu queria que a pessoa chegasse no lugar e encontrasse uma arquitetura leal, mais harmônica do que a que ela viu na fotografia. Eu gosto das

relações dos prédios com os lugares. É muito mais impactante. Porque quando você vê a foto, você vê o instantâneo em uma direção. E quando você está no lugar, a variável tempo entra. Você anda pelo prédio, em horas diferentes e em luzes diferentes. A percepção arquitetônica que você vai ter ao final do percurso da visita é a soma das percepções que você teve do conjunto. Você não olha a entrada do museu, a sala e o museu ao mesmo tempo. Você soma na cabeça o sentimento do todo, impossível numa só visada. São vários espaços, várias percepções, vários tempos, um só edifício.

Pausa

O que eu percebo da obra?

A obra é um conjunto de ações que são motivadas pelas percepções. Essas percepções são de ordens variadas. São ordens que a gente recebe, insinuações. Não são ordens, são pedidos. Os pedidos vêm de várias formas. Vem das palavras dos clientes. Às vezes o cliente é uma pessoa, um casal, uma família, uma empresa, uma instituição, uma cidade. Você ouve. Ouviu então anotou. Daí eu vejo o que o lugar pede. Aí você olha a topografia, de onde vem o vento. Olha o sol, onde ele nasce, onde ele se põe. Olha os valores que estão nas visadas, nas coisas belas que você quer ver, uma mirada, um relevo. Você olhou aquilo então o lugar está te falando. O lugar fala para você. Depois você tem uma coisa na história também. A função daquilo, do lugar na cidade. Não é? Tem valores que são daquela terra. Quando vou fazer um projeto em Montes Claros, não faço o mesmo projeto que fiz em Lambari, Cambuquira e Porto Alegre. Eu não posso ser totalmente indiferente ao que a cultura coloca, pelo contrário. Eu acho que o valor do projeto é quando isso de alguma maneira entra na sua percepção. Como se você fosse fazer um show, tocar uma música, e quando você toca essa música você vê a dinâmica da plateia se está te ouvindo, se existe um trabalho... Não é uma coisa laboratorial, acho que é uma coisa contaminada. Acho que arquitetura não é uma coisa feita em laboratório, arquitetura é uma coisa feita com a presença de todos, contaminada no bom sentido, pela própria vida. Quem faz arquitetura é gente, não é o edifício. Arquitetura é o envelope, é o continente nos processos humanos. Acho que você já deve ter notado que eu falei que o que o primeiro homem fez no planeta foi arquitetura, foi buscar um espaço. Todo mundo busca um espaço. Por isso é tão indigno uma pessoa sem casa, porque ele quer um lugar no mundo. Todo mundo merece um

lugar. A gente faz isso até hoje, a mesma coisa. A gente agregou cultura, tecnologia e nos pedimos mais coisas, mas nós estamos sempre preocupados em arrumar lugar para o homem. O homem e seus processos. Carne e pedra. Carne é gente, são as pessoas. A pedra é o edifício. Isso é do Richard Sennett, o que eu acho interessantíssimo essa ideia de você imaginar, por exemplo, quando o urbanista faz projeto, ele está lidando com ruas, avenidas e edifícios e todos construídos. E não está lidando com o que permeia isso. Como as pessoas usam as esquinas? Elas andam a pé? Se ela gosta de se encontrar? Se ela é propensa ao encontro. Se existe música no dia a dia das pessoas. Entendeu? É completamente diferente uma cidade pensada a partir do seu habitante, e uma cidade pensada a partir das suas ruas. É completamente diferente. A cidade é a soma de tempos, a soma de dinâmicas, soma de visões, de interesses. Uma cidade feliz não é porque está tudo bem. Uma cidade feliz é a que acolhe as várias maneiras de ser. Ela não é limitadora, não é segregadora. Ela tem generosidade pra acolher, paciência e gentileza. Então é esse tipo de trabalho... Quando eu penso em arquitetura, eu penso nas pessoas se valendo daquele espaço. Usando como uma ferramenta de viver, uma ferramenta de encontro com os outros. E eu vejo um outro lado sempre, o da arquitetura como sendo uma coisa estética, pra sair na revista. Uma coisa mais midiática. Então o processo de criação, pra que eu me convença de que estamos no caminho certo, a gente tem que ter o mergulho. É respirar a coisa. Cria o todo, o território onde a coisa vai surgir, é como se abrisse uma porta. Você conceituou bem o lugar: formas, significados, poéticas, palavras, ritmos e luzes. Você criou isso, aí você entra dentro desse lugar. Dentro desse lugar, com essas coisas todas que estão ali, vai surgir o projeto naturalmente. Por isso que eu gosto do processo de desenho, porque quando eu desenho, o desenho me desenha. Um traço pede outro. E a gente aprende com o desenho. O desenho é professor. Ele vai vendo sua emoção desenhar, sua busca acontecer. Ele vai registrando o processo de busca. Aí você vê o processo, você está sempre em contato com ele. É um gráfico da sua busca. Se você pega todos os papéis... E for olhar o primeiro até onde chegou... todos eles estão dentro da mesma energia. Porque antes de você desenhar, você tem que estar emocionalmente preparado para isso. Tem que estar sensibilizado pelo projeto, você quer acreditar nas pessoas. Se você fizer um projeto em que você não acredita no cliente, naquela necessidade, naquela demanda, você não acredita que seja possível inventar. Por exemplo: prédio, mercado imobiliário. Você tenta fazer alguma coisa que seja uma espécie de crítica ao que está ali. Quando tínhamos esses prédios todos cheios de cor, fizemos os nossos prédios monocromáticos, monomáticos. Havia os prédios com milhões de

janelinhas, nós simplificamos a fachada. Relação com a rua, sempre tem gradil, fizemos os sem grade frontal. Não é? É sempre uma crítica. Um projeto com coroamento não tem importância, porque o que sobrou, ficou. Nós temos um trabalho de coroamento. Relação com o entorno... a gente sempre trabalha com o vizinho. Existe um prédio na esquina. Tanto faz? Muita gente faz um prédio na esquina como se estivesse fazendo um prédio no meio do quarteirão. Quando temos um prédio na esquina, ele assume a esquina. Questões relativas a áreas internas do apartamento também. O que é supérfluo, os lugares que não tem sentido. A gente tira isso, os grandes halls de entrada. O hall de entrada é meramente parte da circulação. Não tem aquelas salas colocadas no hall de entrada que não servem pra nada. É uma ode ao desperdício. Então tudo isso é resultado de crítica. Porque que o prédio tem que ser todo igual? Todos os pavimentos idênticos? Porque a gente não pode fazer um prédio que...

A gente vai brincando. Eu acho isso uma delícia também, porque era uma área que eu detestava, eu não queria ouvir falar nisso e à medida que os construtores começaram a se abrir eu vi que era uma área tão digna como qualquer outra, não é? E o que eu acho importante é o seguinte: você vai abrir Mao disso? Você vai fingir que não existe isso? Critica, critica, critica e cadê sua posição? Criticar é muito fácil, principalmente quando você não se expõe. Eu acho que a gente tem que se expor. Mesmo que você não queira você está exposto. À medida que você se expõe, aí você está mais exposto ainda. Porque as pessoas começam a ter opinião e você começa a ficar visível, passível de críticas. E você faz mais outra, está mais passível de crítica. Soma a crítica de um, com a que você está fazendo, com a crítica do que você vai fazer. E no mundo perverso em que vivemos em que as pessoas são geladas, em que a relação de mérito praticamente não existe mais, a relação de respeito é tratada hoje como uma coisa superficial. Nós vivemos num mundo... já ouvi falar que estamos de frente com um oceano imenso de 3 cm de profundidade. Então as pessoas não se aprofundam em nada, é tudo superficial. Se a pessoa faz alguma coisa errada com você, ela não sente que ela errou. Ela diz: “ah, foi mal”. Ela se autoperdoa. E não é um perdão real, porque no fundo, é a falta de densidade. A pessoa se acha menos densa. Eu acho que nós na arquitetura temos que adensar nossas propostas, porque se você for pensar o edifício não passa de uma quantidade de tijolo, de cimento, uns ferrinhos. Se você não o impregnar com alguma coisa maior, nos vamos ter uma espécie de período que deve ser demolido imediatamente, como um aparelho eletrônico que já mudou. Uma maquina de Xerox, uma copiadora heliográfica, uma coisa que já não tem uso, uma vitrola. É uma ferramenta que

não se usa mais. Eu prefiro o outro lado, eu prefiro ser essa coisa que tem um pouco de humor também, percepções, metafísicas, e como se uma coisa pudesse ser... uma percepção de mundo pudesse ser consolidada, construída em três dimensões e ficar ali. É isso.