



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)

FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROJETO E CIDADE

PEDRO HENRIQUE GOMES CARDOSO D'ÁVILA

Jô Vasconcellos: contribuição à arquitetura pós-moderna
no Brasil

GOIÂNIA

2021

Processo: 23070.025217/2021-37 Documento: 2094050



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES
E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ [X] Dissertação ☐ [] Tese

2. Nome completo do autor

Pedro Henrique Gomes Cardoso d'Ávila

3. Título do trabalho

JÔ VASCONCELLOS: CONTRIBUIÇÃO À ARQUITETURA PÓS-MODERNA NO BRASIL

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ [X] SIM ☐ [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **PEDRO HENRIQUE GOMES CARDOSO D'ÁVILA, Discente**, em 28/05/2021, às 10:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Christine Ramos Mahler, Professor do Magistério Superior**, em 28/05/2021, às 10:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2094050** e o código CRC **81407333**.

PEDRO HENRIQUE GOMES CARDOSO D'ÁVILA

Jô Vasconcellos: contribuição à arquitetura pós-moderna no Brasil

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Projeto e Cidade.

Área de Concentração: O projeto, a teoria, a história e a crítica

Linha de pesquisa: História e Teoria da Arquitetura e da Cidade

Orientadora: Prof^a. Doutora Christine Ramos Mahler

GOIÂNIA

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

d'Ávila, Pedro Henrique Gomes Cardoso
JÔ VASCONCELLOS [manuscrito] : CONTRIBUIÇÃO À
ARQUITETURA PÓS-MODERNA NO BRASIL / Pedro Henrique Gomes
Cardoso d'Ávila. - 2021.
204 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Christine Ramos Mahler.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-graduação em
Projeto e Cidade, Goiânia, 2021.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.

Inclui abreviaturas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Arquitetura brasileira. 2. Arquitetura pós-moderna. 3. Pós
modernismo em Minas Gerais. 4. Jô Vasconcellos. I. Mahler, Christine
Ramos, orient. II. Título.

CDU 72



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 03/2021 da sessão de Defesa de Dissertação de **Pedro Henrique Gomes Cardoso d'Ávila**, que confere o título de Mestre(a) em **Projeto e Cidade**, na área de concentração em **Projeto, Teoria, História e Crítica**.

Ao/s **vinte de maio de dois mil e vinte e um**, a partir da(s) **quatorze horas**, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada **"JÓ VASCONCELLOS: CONTRIBUIÇÃO À ARQUITETURA PÓS-MODERNA NO BRASIL"**. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Christine Ramos Mahler (PPGPC/FAV/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Ana Amélia de Paula Moura Ribeiro (FAV/UFG)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Fernando Antônio Oliveira Mello (PPGPC/FAV/UFG)**, membro titular interno. Após a arguição, a Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros, com indicação de publicação do trabalho. Os resultados foram proclamados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Christine Ramos Mahler**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **vinte de maio de dois mil e vinte e um**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Christine Ramos Mahler, Professor do Magistério Superior**, em 20/05/2021, às 15:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Antônio Oliveira Mello, Professor do Magistério Superior**, em 20/05/2021, às 18:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Amélia de Paula Moura Ribeiro, Usuário Externo**, em 25/05/2021, às 09:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2078543** e o código CRC **C5150859**.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Denise e Deusdedit,
às minhas avós Valdê e Dulce,

À minha orientadora Prof.^a. Dr.^a. Christine Ramos Mahler meus sinceros agradecimentos por ser a orientadora ideal para o bom encaminhamento desta pesquisa, encorajando o complexo percurso da arquitetura pós-moderna, bem como os desafios nacionais e sempre motivando durante esses tempos difíceis.

A arquiteta Jô Vasconcellos por me receber em seu escritório, para que eu realizasse entrevistas e pela disponibilização de farto material para a realização da pesquisa.

Ao arquiteto Bruno Santa Cecília por compartilhar parte do acervo digitalizado da arquiteta Jô Vasconcellos.

Aos professores Dr.^o. Fernando Antônio Oliveira Mello e Dr.^a Sandra Catharinne Pantaleão Rezende pela participação da banca de qualificação e sua colaboração.

À minha professora Dr.^a Ana Amélia de Paula Moura Ribeiro, por despertar o interesse na pesquisa científica e apoiar durante o decorrer desta trajetória na graduação e pós-graduação.

Aos demais professores e colaboradores do PPG Projeto e Cidade e da Faculdade de Artes Visuais da UFG.

Aos colegas-amigos da turma do PPG Projeto e Cidade por enfrentarmos juntos esses momentos de crescimento acadêmico.

A todos que direta ou indiretamente colaboraram para a realização deste trabalho.

Aos arquitetos que partiram durante essa crise sanitária, que Deus os recebam.

Sumário

LISTA DE FIGURAS	9
LISTA DE ABREVIACÕES E SIGLAS	12
LISTA DE TABELAS.....	13
RESUMO	14
ABSTRACT	15
INTRODUÇÃO	16
Apresentação	17
Inferência teórica	18
Crises e a condição pós-moderna	18
O pós-modernismo nas Artes e Arquitetura	20
O astro eclipsado.....	23
Considerações sobre a estrutura.....	26
1. UMA MULHER PÓS-MODERNA NO BRASIL	28
1.1 Contexto nacional	29
1.2 Brasil pós-moderno	38
1.3 Do Palácio das Artes à Rua Paraíba.....	92
2. PÓS-MINEIRIDADE.....	98
2.1 Uma bailarina restauradora (1972 -1979).....	99
2.2 Gambás de Minas (1980-1988).....	103
2.3 Arquitetos editores (1988-1995).....	117
2.4 Paradigmas do Novo Milênio (1995 - 2000).....	130
3. QUARTO MOVIMENTO	150
Considerações iniciais do Quarto Movimento.....	151
3.1 Grandes concursos (2001- 2004).....	152
3.2 Empreendedora criativa (2005 - 2015).....	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS	167
APÊNDICES.....	178
ANEXOS.....	196

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa da 1ª edição (1966) do livro Complexidade e Contradição em Arquitetura.....	24
Figura 2 - Capa da edição italiana do livro A Arquitetura da Cidade (1966). Fonte: UFBA, 2021	24
Figura 3 - Capa da 1ª edição (1973) da Revista Oppositions . Fonte: UFBA, 2021	24
Figura 4 - Jornal 3 Arquitetos, nº. 01, p.01.Julho e Agosto de 1988. Fonte: PODESTÁ, 2016	26
Figura 5 - Revista Veja, nº. 916, 26 de março de 1986. Fonte: PODESTÁ, 2016.....	26
Figura 6 - Revista Pampulha, nº. 6, 1982. Fonte: PODESTÁ, 2016	26
Figura 7 - Ilustrações na Revista Pampulha nº 05 (Jan./Fev. de 1984) Fonte: PODESTÁ, 2016.....	31
Figura 8 - Propaganda - Revista Pampulha nº 12 (Janeiro/Fev.de 1984); Fonte: PODESTÁ, 2016	31
Figura 9 - Capa da Revista Projeto nº 81 (novembro de 1985) Fonte: SEGAWA, 2008	31
Figura 10 - Revista Pampulha nº 12 (Jan./Fev. de 1984) Fonte: PODESTÁ, 2016	36
Figura 11 - Revista Pampulha nº 07 (Agosto/Set.de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016	36
Figura 12 - Capa da Revista Vão Livre, Ano I, 1979. Fonte: PODESTÁ, 2016	36
Figura 13 - Manifesto de Doorn redigido em 1954 pelo Team X para expor as ideias programáticas do grupo.	39
Figura 14 - Interior do Centro Governamental em Dacca, Louis Kahn, Ano: 1963-1983. Fonte: encurtador.com.br/hmoBM , 2019.....	39
Figura 15 - Demolição do Conjunto Pruitt-Igoe, em 1972. Fonte: encurtador.com.br/biDQ4, 2020.....	39
Figura 16 - Implosão do Edifício Wilson Mendes Caldeira, 1975. Fonte: encurtador.com.br/esxX2, 2021	40
Figura 17 - Palacete Tina e Ed. Irmãos Cozo demolidos em São Paulo, 1976. Fonte: encurtador.com.br/zAJQZ, 2021	40
Figura 18 - Cobertura do Edifício Bretagne de Artacho Jurado. Fonte: FRANCO, 2008	40
Figura 19 - Diagrama da Árvore genealógica da Arquitetura do século XX. Charles Jencks. Fonte: encurtador.com.br/IMN59, 2021.....	44
Figura 20 - Seção Cozinhando com Pampulha - Revista Pampulha nº 07. Fonte: PODESTÁ, 2016	45
Figura 21 - Fotos do Palácio das Artes na década de 1970. Fonte: encurtador.com.br/hjAHM, 2017	93
Figura 22 - Escola de Arquitetura da UFMG, inaugurada em 1954. Fonte: SOARES, 2016	93
Figura 23 - Projeto não realizado para o Palácio da Liberdade. Belo Horizonte, Oscar Niemeyer, 1968. Fonte: FEROLLA, 2013	93
Figura 24 - Fotografia da festa de inauguração de Belo Horizonte na Praça da Liberdade. Ano 1897. Fonte: GUIMARÃES, 2013.	94
Figura 25 - Foto aérea da Praça da Liberdade em 1934. Coesão e conformação visual. Fonte: BAETA e NERY, 2016. 94	94
Figura 26 - Edificação da Secretaria do arquiteto Luiz Signorelli entre o Palacete Dolabela e a Secretaria de Viação e Obra. Década de 1930. Fonte: encurtador.com.br/tvx45, 2020	94
Figura 27 – Reconstituição do Palacete Dolabela em 1911. Vista da Praça da Liberdade. Fonte: encurtador.com.br/fgsR2, 2021.....	94
Figura 28 - Vista da Praça da Liberdade. Ângulo similar da imagem digital anterior. O Palacete foi substituído pelo Edifício Niemeyer. Foto: BAETA e NERY, 2016	95
Figura 29 - Praça da Liberdade na década de 1970. Desequilíbrio unitário. Fonte: encurtador.com.br/ikIPS, 2021... 95	95
Figura 30 – Retorno da coesão a partir da década de 1990. Fonte: encurtador.com.br/mwW02, 2021.....	95
Figura 31 - Igreja São Benedito, Uberaba (1969). Projeto de Wagner Schrodén e desenhado por Jô Vasconcellos. Fonte: Revista Pampulha - Podestá, 2016.....	95
Figura 32 - Publicação semanal da Fundação Palácio das Artes – Revista Ars Media. – nº 242 – ANO V, p.1 e 2. Belo Horizonte, 4 de dezembro de 1977 Fonte: MEIRELES, 2016	100
Figura 33 - Concurso Sede ACESITA, colaboração de Jô Vasconcellos. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	100
Figura 34 - Concurso do Banco de Crédito Real, colaboração de Jô Vasconcellos. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos ...	100
Figura 35 - Primeira referência ao pós-modernismo - Revista Pampulha nº 01 (Novembro/Dez. de 1979); Fonte: PODESTÁ, 2016	102
Figura 36 - Capela Santana do Pé do Morro, Ouro Branco. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos.....	102
Figura 37 - Revista Vão Livre nº 00 (Jan. de 1979) Fonte: Podestá, 2016	102
Figura 38 - Revista Pampulha nº 01 (Nov./Dez. de 1979) Fonte: PODESTÁ, 2016	103
Figura 39 - Cartas sobre Nº 01 - Revista Pampulha nº 02 (Janeiro/Fev. de 1980); Fonte: PODESTÁ, 2016	103
Figura 40 - Revista Pampulha nº 05 (Maio/Jun. de 1981) Fonte: PODESTÁ, 2016	103
Figura 41 - Propaganda Revista Projeto e Revista Chão - Revista Pampulha nº 02 (Janeiro/Fev. de 1980); Fonte: PODESTÁ, 2016	105
Figura 42 - Primeira matéria de Jô Vasconcellos - Revista Pampulha nº 01 (Nov. /Dez. de 1979); Fonte: PODESTÁ, 2016	105

Figura 43 - Matéria de Ruth Verde Zein sobre o Fórum de Arquitetura de Porto Alegre – ilustrada com projeto de Jô e Éolo (imagem inferior). Fonte: Revista Projeto nº58.	105
Figura 44 – Hotel Verdes Mares, Ouro Branco. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos.....	107
Figura 45 – Escola do concurso CARPE e Projeto derivado Grupo Vale Verde. Fonte: Podestá, 2016 e Acervo Jô Vasconcellos.....	107
Figura 46 – Residência Hélio e Joana. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	107
Figura 47 – Hotel Classe A: Concórdia, Ouro Branco. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos.....	108
Figura 48 - Residência Vanna Venturi, 196. Fonte: Santa Cecília (2004).....	108
Figura 49 – Residência Eurípedes e Telma, 1983. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	108
Figura 50 – Propaganda do livro 3 Arquitetos - Revista Pampulha nº 07 (Agosto/Set.de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016	108
Figura 51 - Jô Vasconcellos e os gambás no aniversário de Mário Botta - Revista Pampulha nº 08 (Novembro/Dez.de 1982 – Publicada em Abril de 1983); Fonte: PODESTÁ, 2016	109
Figura 52 – Livro 3 Arquitetos (1980 – 1985). Fonte: Acervo do autor.	109
Figura 53 – Reação da Revista Pampulha ao autoritarismo estatal, nº 12 (Janeiro/Fev.de 1984); Fonte: PODESTÁ, 2016	109
Figura 54 - Charge sobre o moderno x pós-moderno - Revista Pampulha nº 12 (Janeiro/Fev.de 1984); Fonte: PODESTÁ, 2016	110
Figura 55 - Catálogos da Mostra de Arquitetura de Minas - Nov. 1983 e do XII Congresso Brasileiro de Arquitetos Vilanova Artigas - Nov. 1985. Fonte: Santa Cecília, 2004	110
Figura 56 - Exposição Arquitetos Brasileiros, realizada no IFA em Paris – 1987. Fonte: Padovano, 2002	110
Figura 57 - Concurso do Teatro Francisco Nunes. Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985.....	111
Figura 58 - Obra de Amílcar de Castro na Capa - Revista Pampulha nº 02 (Janeiro/Fev. de 1980); Fonte: PODESTÁ, 2016	111
Figura 59 – Brinquedos pedagógicos de Belo Horizonte. Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985	111
Figura 60 - Parque da Gameleira. Revista Pampulha nº 06 (Abril/MAio. de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016.....	112
Figura 61 - Praças dos Ipês, Cedros e Jacarandás, Timóteo. Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985	112
Figura 62 – Praça do Timirim/ Coliseu, Timóteo. Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985	112
Figura 63 – Paisagismo do Campus FESURV, Rio Verde. Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985	113
Figura 64 – Recuperação paisagística A Montanha, o Rio e o Ar. Fonte: PEREIRA, 1995	113
Figura 65 – Casas do Arcebispo de Mariana. Fonte: PEREIRA, 1995	113
Figura 66 – Restauro da Fazenda Cachoeira, Caeté. Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985	114
Figura 67 – Sede de Fazenda em Caetanópolis. Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985	114
Figura 68 – Casa da Cachoeira, Fazenda Cachoeira, Caeté. Fonte: PEREIRA, 1995.....	114
Figura 69 - Concurso do Museu do Homem Americano, Piauí. Fonte: PODESTÁ, 2016.....	115
Figura 70 – Concurso Quartier de Hamma, Argélia. Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985.....	115
Figura 71 – Revista Ócolum – Capa da edição nº01 com entrevista dos 3 Arquitetos. Fonte: SEGAWA, 2008.....	115
Figura 72 - Diagramação do Jornal 3 Arquitetos nº 0 (Maio/ Jun. de 1988). Fonte: PODESTÁ, 2016	116
Figura 73 – Centro de Informações Turísticas Tancredo Neves – Rainha da Sucata. Fonte: Acervo do autor	116
Figura 74 – Última página do Jornal 3 Arquitetos nº2 (setembro/outubro de 1988); Fonte: PODESTÁ, 2016	116
Figura 75 - Centro de Cultura e Lazer SESC em Nova Iguaçu – RJ, Vigliecca e Padovano. Fonte: encurtador.com.br/syJNT, 2020	118
Figura 76 – Maquete do Pavilhão Expo 92 de Paulo Laender. Fonte: encurtador.com.br/mnrsP, 2021	118
Figura 77 – Maquete do Projeto premiado em 1º lugar. Autores: Bucci, Puntoni, Villela. Fonte: encurtador.com.br/mnrsP, 2021	118
Figura 78 - Desenho bem humorado dos 3 Arquitetos + Marcos Emídio - Revista Pampulha nº 07 (Agosto/Set.de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016.....	119
Figura 79 - Editorial do Jornal 3 Arquiteto nº 01, 1988. Fonte: Podestá, 2016	119
Figura 80 – Seção Cartas do Jornal 3 Arquiteto nº 01, 1988. Fonte: Podestá, 2016	119
Figura 81 - Croqui de Paulo Mendes da Rocha para Jô e Éolo. Fonte: Caldeira, 2002	120
Figura 82 - Colagem dos 3 Arquitetos + Marcos Emídio - Revista Pampulha nº 07 (Agosto/Set.de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016	120
Figura 83 – Depoimentos do evento de lançamento do Jornal 3 Arquitetos. Fonte: Podestá, 2016.....	120
Figura 84 – Jô Vasconcellos, família e amigos, Fonte: CALDEIRA, 2002.	121
Figura 85 - Jornal Arquiteto / SP. Número 22, 1975. Fonte: encurtador.com.br/crsJ8, 2021.....	121
Figura 86 – Jornal Arquiteto / SP. Número 74, 1980. Fonte: encurtador.com.br/crsJ8, 2021	121
Figura 87 – Vista do Raja Gabaglia a partir do Hospital Madre Tereza. Fonte: encurtador.com.br/pFKU7, 2020	122
Figura 88 - Croqui do Raja Gabaglia e Igreja barroca. Fonte: Santa Cecília, 2009	122
Figura 89 – Imagem do concurso para o Raja Gabaglia. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos.....	122

Figura 90 – Desenho do concurso para o SESC São Gonçalo. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos.....	122
Figura 91 – Escola Morbio Inferiore, Mário Botta. Fonte: encurtador.com.br/nEOP0, 2021	123
Figura 92 – SESC Pompéia, Lina Bo Bardi. Fonte: encurtador.com.br/brH25, 2021.....	123
Figura 93– 1º lugar do concurso fechado para Torre habitacional com preservação de imóvel. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos.....	123
Figura 94 – Casa Rosada, Gustavo Penna, 2020. Fonte: encurtador.com.br/gkP34, 2021	124
Figura 95 – Praça Sete de Setembro – Rua Carijós. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	124
Figura 96 - Pavilhão da Expo 92 Sevilla de Jô Vasconcellos e Éolo Maia. Fonte: encurtador.com.br/mnrsP, 2021 ..	124
Figura 97 - Igreja Notre Dame de la Source, 1991. Fonte: encurtador.com.br/mnrsP, 2021.....	124
Figura 98 – Casa do Éolo Maia para Rua dos Arquitetos, II Bienal de Olinda. Acervo: Jô Vasconcellos	125
Figura 99 - Casa do Se- Jô Vasconcellos para Rua dos Arquitetos, II Bienal de Olinda. Acervo: Jô Vasconcellos	125
Figura 100 - Casa-Moldura. Projeto Sensações, 1992. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	125
Figura 101 - Casa Cícero, DF. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos.....	125
Figura 102 - Torre Pluralista, São Paulo, 1990. Fonte: encurtador.com.br/CEGQX, 2021	126
Figura 103 - Croqui de estudo do Officenter. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	126
Figura 104 - Edifício Porto de Sagres, 1988. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	126
Figura 105 - Banco de Friburgo, Mário Botta. Fonte: PIZZI, 1994	127
Figura 106 – Casa R. Ede, 1991. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	127
Figura 107 - Casa Rubens/ Cristina, 1984. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	127
Figura 108 - Loja Mercator, 1993. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	127
Figura 109 - Equipe da intervenção da Praça da Liberdade. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	127
Figura 110 – Estudo e Proposta da Praça da Liberdade . Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos	128
Figura 111 - Núcleo de Apoio da Praça da Liberdade com vista para Rainha da Sucata	128
Figura 112 – Núcleo de apoio. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos.....	128
Figura 113 – Memorial de Campo Grande, 1999 . Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos	130
Figura 114 – Maquetes e croqui do concurso para o Centro Cultural USIMINAS, 1994 . Fonte: Jô Vasconcellos.....	130
Figura 115 – Esculturas de Thomas Schönauer. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos	131
Figura 116 - Academia Wanda Bambirra, 1997. Exterior e Estrutura interna. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	131
Figura 117 - Museu Guggenheim Bilbao (1991-97). Frank O. Gehry. Fonte: SANTA CECÍLIA, 2004	131
Figura 118 – Centro Administrativo do Projeto Pampulha, 1997 . Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos	132
Figura 119 - CREA-DF, 1995. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos.....	132
Figura 120 - Museu FIAT de Automóveis, 1999. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos.....	132
Figura 121 – Bairro Hellersdorf, Berlim, 1998. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	132
Figura 122 – Praça São Francisco de Cusco, 2001. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos	152
Figura 123 - Sede do Pampulha late Clube – PIC SUL, 2002. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	152
Figura 124 - Centro de Arte Corpo, 2002. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	152
Figura 125 - Implantação do Grande Museu do Cairo, no Egito, 2002. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos.....	153
Figura 126 – Colégio N.D.A., Brasília, 1999. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	153
Figura 127 - Biblioteca da Cidade do México, 2003. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	153
Figura 128 – Prancha, perspectiva e maquete da Procuradoria Regional do Rio Grande do Sul, 2004. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos	154
Figura 129 – Pranchas e perspectiva do Conselho Regional de Medicina, 2004. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos.....	154
Figura 130 - Prancha do Concurso do Centro de Arte Corpo, 2002. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos	155
Figura 131 - Imagem publicitária do Mapa do Circuito Liberdade, Belo Horizonte. Ano 2019. Fonte: Circuito Liberdade, 2019b	156
Figura 132 - Foto aérea da Praça da Liberdade, Belo Horizonte. FONTE: Acervo Circuito Liberdade, 2017	156
Figura 133 – Espaço do Conhecimento UFMG, 2005 - 2010. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos	156
Figura 134 – Museu da Cachaça de Salinas, 2006. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos	156
Figura 135 – Fotografia interna da intervenção no Museu das Minas e do Metal, 2010. Relação entre novo e pré-existência. Fonte: Acervo do Autor.	157
Figura 136 – Museu do Barroco em Congonhas, 2005. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos.....	157
Figura 137 - Tribunal Regional do Trabalho, Goiânia, 2007. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos	157
Figura 138 - Prefeitura de Belo Horizonte, 2014. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos	157
Figura 139 – Casa de Praia E.F., 2014. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos	158
Figura 140 – Estação da Cultura Itamar Franco, 2011. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos.....	158
Figura 141 - Capela do Gogo, 2009. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos	158
Figura 142 - Capela de Mariana, 2017. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos.....	158
Figura 143 – Fundação Éolo Maia, 2019. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos	158
Figura 144 - Fundação Éolo Maia, 2019. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos	158

LISTA DE ABREVIATÖES E SIGLAS

ACESITA – Companhia Aços Especiais Itabira AS – atualmente Grupo APERAM

AÇOMINAS – Empresa Aço Minas Gerais – atualmente parte do Grupo GERDAU

CAD – Desenho assistido por Computador

CARPE – Comissão de Construção, Ampliação e Reconstrução dos Prédios Escolares do Estado de Minas Gerais

CAYC- Centro de Arte y Comunicación

CIAM- Congresso Internacional de Arquitetura Moderna

COBAL – Companhia Brasileira de Alimentação

CREA – Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura¹

CRM – Conselho Regional de Medicina

EAUFMG – Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais

FAU-USP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

FESURV – Fundação de Ensino Superior de Rio Verde (Universidade)

FUMEC – Fundação Mineira de Educação e Cultura (Universidade)

IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil

IEPHA – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

IFA - Institut Français d'Architecture – Paris, França

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MA & A – Maia Arquitetura e Associados

MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York

PUC CAMPINAS – Pontifícia Universidade Católica de Campinas

REVISTA AU – Revista Arquitetura e Urbanismo

SESC – Serviço Social do Comércio

UEMG – Universidade Estadual de Minas Gerais

UFMG – Universidade federal de Minas Gerais

USIMINAS – Usinas Siderúrgicas de Minas Gerais SA

¹ Termo usado antes da criação do CAU – Conselho de Arquitetura e Urbanismo

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Quadro Brasil pós-moderno - ordem cronológica. Fonte: Produzido pelo autor, 2021	51
Tabela 2 - Quadro Brasil pós-moderno - ordem alfabética. Fonte: Produzido pelo autor, 2021	56
Tabela 3 - Fichas catalogadas no Receituário Brasil pós-moderno. Fonte: Produzido pelo Autor, 2021.....	91
Tabela 4 - Projetos de Jô Vasconcellos entre 1969 e 1999. Fonte: Produzido pelo autor, 2021.....	149
Tabela 5 - Projetos de Jô Vasconcellos entre 2000 e 2020. Fonte: Produzido pelo autor, 2021.....	161

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de análise a obra de Jô Vasconcellos, produzida entre os anos de 1972 a 2000, correspondente a uma lacuna historiográfica sobre a Arquitetura pós-moderna brasileira. Perante essa escassez de estudos sistematizados acerca de linguagens pós-modernas nacionais, inicialmente foi necessário recuperar a discussão sobre o pós-modernismo em geral e seu papel na historiografia internacional e na arquitetura brasileira em particular – e inserir a versão “patropi” nesse contexto, para revelar a produção de Jô Vasconcellos e inseri-la no cenário brasileiro. O objetivo geral é trazer luz a essa personagem e à sua produção por meio de suas obras, ilustrando a complexidade do período em questão. As compreensões das transformações dos paradigmas internacionais e as manifestações e apropriações em território brasileiro são importantes para o entendimento da arquitetura contemporânea. Desse modo, com os objetivos específicos buscou-se contextualizar os fatores de influências internacionais manifestados nas diferentes vertentes críticas ao Movimento Moderno, identificar e mapear essa produção, visando o entendimento do alcance das manifestações pós-modernas, para perceber a importância do pioneirismo de Jô Vasconcellos por meio de sua produção arquitetônica e editorial. Assim, buscaremos compreender a trajetória profissional de Jô Vasconcellos e como as questões sociais, políticas e econômicas influenciaram sua atuação. Trata-se, portanto, de uma reflexão teórica e histórico-bibliográfica, na qual os resultados esperados têm como contribuição um aprofundamento sobre o tema, devido ao seu caráter multifacetado e complexo, podendo trazer luz às discussões e interpretações das obras de arquitetos pós-modernos brasileiros na história recente.

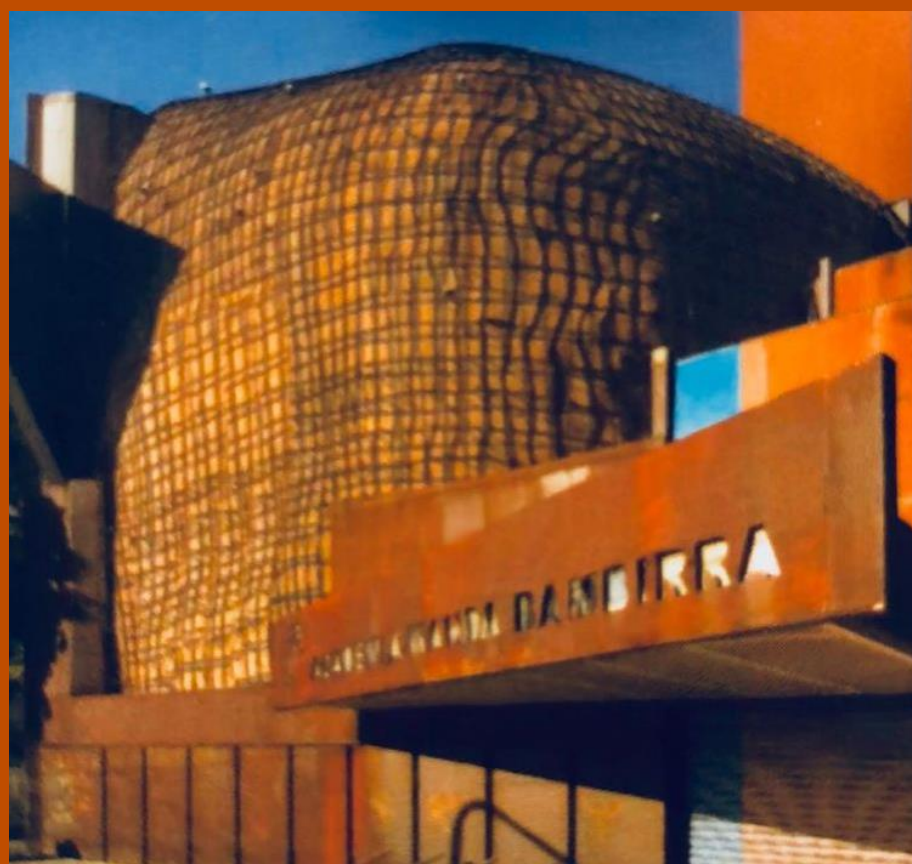
Palavras-chave: Arquitetura Brasileira; Arquitetura pós-moderna; Pós-modernismo em Minas Gerais; Jô Vasconcellos

ABSTRACT

This dissertation has as object of analysis the work of Jô Vasconcellos, produced between the years 1972 to 2000, corresponding to a historiographic gap on Brazilian postmodern architecture. Due to the lack of systematized studies on national postmodern languages, it was necessary to recover the discussion about postmodernism in general and its role in the international historiography and in Brazilian architecture in particular to insert the “patropi” version of Jô Vasconcellos in this context, to reveal the production of Jô Vasconcellos in the Brazilian scene. The main goal is to bring light to this character and to his production through the works, illustrating the complexity of the period in question, understanding the transformations of the international paradigms and the manifestations and appropriations in Brazilian territory are important for the understanding of contemporary architecture. Thus, with the specific goals, we sought to contextualize the factors of international influences manifested in the different critical aspects of the Modern Movement, to identify and map this production, aiming at understanding the scope of post-modern manifestations, to realize the importance of the pioneering spirit of Jô Vasconcellos through her architectural and editorial production. Thus, we will seek to understand the professional trajectory of Jô Vasconcellos and how the social, political and economic issues that influenced her performance. It is, therefore, a theoretical and historical-bibliographic reflection, in which the expected results contribute to a deepening of the theme, due to its multifaceted and complex character, which may bring light to the discussions and interpretations of the works of postmodern Brazilian architects.

Key-Words: Brazilian Architecture; Postmodern Architecture; Postmodernism in Minas Gerais; Jô Vasconcellos.

INTRODUÇÃO



Academia Wanda Bamberger

Segundo Silvio Colin (2004) e Jô Vasconcellos (2019), a arquitetura pós-moderna no Brasil é um período pouco explorado nas Escolas de Arquitetura. Paradoxalmente, foi uma arquitetura intensamente divulgada e publicada no final do século XX, tanto em revistas especializadas em arquitetura brasileira, como Projeto e Pampulha, quanto em seminários e exposições internacionais, fornecendo materiais suficientes para fomentar pesquisas sobre o tema.

Naquele período, a produção nacional estava atrelada às manifestações e debates internacionais. Este vínculo permite observar como as discussões internacionais de autores seminais como Robert Venturi, Aldo Rossi e Peter Eisenman, se manifestaram na Arquitetura Brasileira e quais vertentes mais impactaram o modo de projetar dos arquitetos no Brasil, esclarecendo a apropriação dada pelos brasileiros aos paradigmas pós-modernos em arquitetura. Logo, o estudo da arquitetura pós-moderna nacional é relevante para a compreensão das transformações dos paradigmas internacionais e das manifestações e apropriações em território brasileiro. Além do mais, este período é crucial, por se situar entre a arquitetura modernista e a arquitetura contemporânea. Deste modo, revisitar as publicações e inserir essa produção teórica e arquitetônica na historiografia nacional é fundamental para compreendermos a evolução do processo de projeto e o repertório da produção atual em Arquitetura e Urbanismo.

Segundo Bastos e Zein (2015), dentre os arquitetos pós-modernos brasileiros, os gaúchos, cariocas e paulistas buscavam seu espaço, desenvolvendo debates e produções, mas foram os mineiros que apresentaram um protagonismo mais intenso, sendo mais influenciados pelo discurso das diferentes vertentes do debate pós-modernista. Entre os mineiros, o Escritório 3 Arquitetos, composto por Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá desempenhava um papel de referência no cenário regional de Minas Gerais. Assim, escolher um dos expoentes da “pós-mineiridade”² do grupo 3 Arquitetos (Éolo, Jô e Podestá) como objeto de pesquisa, torna-se fundamental para compreender como essa vertente arquitetônica foi influente na transição geracional do século XX para o XXI.

Dentre os 3 Arquitetos, Éolo Maia é o que mais se destaca, pelo fato de ser o grande porta-voz da “pós-mineiridade”, sendo reconhecido rapidamente como “chefe espiritual”³ de um movimento que, com Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá, questionava tanto as tendências tecnocráticas como a influência ‘unidimensional’ de Brasília” (SEGRE, 2002, p.01). Contudo, sua obra já foi traçada por Bruno Santa Cecília (2004; 2006; 2009) e (re)valorizada por Roberto Segre (2002) e Matteo Cremasco (2011; 2015). As obras residenciais de Sylvio de Podestá foram analisadas recentemente por Prado (2019), enquanto a trajetória de Jô Vasconcellos ainda não foi estudada com profundidade.

Estudos e análises dos personagens essenciais para o movimento pós-moderno brasileiro, como o desenvolvido por Santa Cecília (2004; 2006) e Marcos Prado (2019) são escassos, bem como os estudos biográficos de grandes arquitetas brasileiras. Assim, mostra-se oportuna a valorização feminina do trio. Desvendar o papel fundamental de Jô Vasconcellos nos diferentes períodos de sua carreira é

² Conceito criado por Hugo Segawa em artigo da revista Projeto nº165/1994, transcrito em Pereira (1995) e revisitado em Segawa em Pós-mineiridade revisitada: Éolo Maia - Revista MDC (SEGAWA, 2008).

³ Glusberg (in PEREIRA, 1995). “Éolo Maia se converteu em um líder de toda uma geração de arquitetos e suas propostas provocam efervescência e inquietudes nas primeiras cidades brasileiras.”

compreender um fragmento importante da arquitetura na transição do século XX para o XXI.

Seus primeiros anos de atuação profissional, seu papel editorial no início da década de 1980, os inúmeros concursos realizados com parceiros e colaboradores, o início e fim da parceria no escritório 3 Arquitetos, sua participação com Maia até o falecimento dele em 2002 e sua atuação mais recente, no escritório Jô Vasconcellos Arquitetos Associados, são períodos distintos, de uma carreira profissional que impactou uma série de arquitetos, principalmente em Minas Gerais.

Inferência teórica

Contudo, antes de entender o legado da obra da arquiteta no Brasil, deve-se questionar as raízes deste debate teórico. O pós-modernismo tem sido um tema pouco abordado na historiografia da Arquitetura e do Urbanismo no Brasil. Mas quais são as razões para tal eclipse? Ao constatar que esse período que se situa estrategicamente entre o moderno e o contemporâneo, torna-se inegável sua importância, sendo-a tão relevante quanto sua complexidade e, até mesmo, suas intrínsecas contradições⁴. Logo, esse recorte temático tem potencial para ajudar a interpretação e a construção da história recente.

A longa permanência do Movimento Moderno na arquitetura, seja pela visibilidade internacional que a produção brasileira tenha recebido, seja pela satisfação identitária oriunda de projetos emblemáticos, ou pelo momento histórico de desenvolvimento nacional, possibilitou a exploração dessa arquitetura nos âmbitos das faculdades de arquitetura. A Escola carioca, a paulista e, posteriormente, seus discípulos em outras regiões, multiplicaram os fluxos de arquitetos filiados às respectivas escolas em direção aos pontos mais diversos do território brasileiro (SEGAWA, 2018). Assim, o ideário modernista se manteve aceso nas formações de graduação por várias décadas, enquanto a produção pós-moderna seguia, de certo modo, silenciosa. Mas ia, aos poucos, como um mineiro, deixando suas inquietantes mensagens edificadas pelas beiradas e, com elas, a necessidade de se refletir sobre sua existência, sua presença e de elaborar a crítica a um *modus operandi* em processo de superação da arquitetura moderna difundida.

A compreensão dos processos que caracterizam o contexto pós-moderno em Arquitetura nos remete ao debate crítico das crises do Modernismo e da modernidade que resultaram na formação da condição pós-moderna (LYOTARD, 2015 e HARVEY, 2008). Este debate não se restringiu à arquitetura, mas abarcou diversas disciplinas e correntes seminais, tais como a filosofia, a sociologia, a economia e as artes. Com base em quais pressupostos desse período eclipsado se encontram as raízes desse problema?

Crises e a condição pós-moderna

Para Zygmunt Bauman (1999), o mundo pós-moderno pode ser várias coisas, mas caracteriza-se predominantemente pelos movimentos dispersos, irregulares, sem

⁴ Termos escolhidos por Robert Venturi para nomear seu livro seminal: *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, publicado originalmente em 1966. Segundo Venturi (2004, p. XXIX), “o livro poderia ser lido hoje por suas teorias gerais sobre forma arquitetônica, mas também como documento de seu tempo”.

sentido e direção definidos, quase que frutos do acaso e da sorte. Entender o pós-moderno é buscar o caminho de volta do labirinto. É um jogo árduo de organizar os percursos do debate, das ideias e confrontar-se com os aspectos contraditórios que esse tema apresenta nos projetos e nas cidades. Para alcançar essa compreensão, primeiramente deve-se apoiar no debate crítico dos mestres que relativizaram as crises deste período e discorreram sobre os termos.

Tanto o filósofo Jean-François Lyotard quanto o geógrafo David Harvey possuem obras homônimas que debatem a condição dita como pós-moderna. Ambos desenharam panoramas multidisciplinares da sociedade e das relações por ela estabelecidas. Lyotard analisa o saber e a linguagem, discorrendo sobre a legitimação desses campos e suas funções. Nessa perspectiva, a posição do saber, nesse momento de crise, passa a denominar-se de pós-moderno.

A palavra é usada, no continente americano, por sociólogos e críticos. Designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX. Aqui, essas transformações serão situadas em relação à crise dos relatos. (LYOTARD, 2015, p. XV)

Portanto, a condição da cultura pós-moderna configura-se como incrédula aos discursos universalizantes da idade pós-industrial. Neste cenário, o pós-moderno torna-se cibernético – entendido como a mais nova linguagem do saber. (LYOTARD, 2015). Para Lyotard (2015), as transformações do campo informacional e da informática afetariam o saber de modo considerável, tal como o desenvolvimento dos transportes e a iminente circulação dos homens e suas ideias, já haviam modificado a natureza deste campo.

Deste modo, o autor analisa as pequenas transformações ocorridas nesse curto espaço de tempo, que intensificadas pelas novas formas de comunicação digital, produziram grandes movimentos na sociedade. Essas mudanças, quando a obra foi escrita em 1979, ainda estavam em curso. Logo, o filósofo usa o termo *condição* para descrever a produção, reprodução e legitimação do saber nas sociedades capitalistas em estágio mais avançado – demarcando a passagem do moderno ao pós-moderno.

Nossa hipótese de trabalho é a de que o saber muda de estatuto ao mesmo tempo em que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna. Esta passagem começou desde pelo menos o final dos anos 50, marcando para a Europa, o fim de sua reconstrução. Foi mais ou menos rápida conforme os países e, nos países, conforme os setores de atividade: donde uma discronia geral, que não torna fácil o quadro de conjunto. (LYOTARD, 2015, p. 05)

Além de Lyotard no campo da filosofia aplicada à cultura e ao saber, Nesbitt (2013) se aventura a dizer que a determinação do início do pós-modernismo seja uma tarefa mais simples que encontrar o final deste período o qual, segundo ela, provavelmente ainda estaríamos vivendo. Paolo Portoghesi (2002) contrapondo-se a Jürgen Habermas (1987)⁵ afirma que o projeto pós-moderno permanece mais inacabado do que o projeto moderno. Harvey vai além. Para o autor (2008), o pós-modernismo não pode ser ignorado. Ele reconhece, assim como Lyotard, que as transformações graduais têm, no último século, modificado a sociedade ocidental. Contudo, Harvey é cético aos “ismos”⁶ do pós-guerra. Harvey (2008) indaga se o pós-modernismo é uma ruptura ou uma crise interior do modernismo; se é um estilo ou um período; se é

⁵ Filósofo e sociólogo alemão, autor de artigo Arquitetura moderna e pós-moderna.

⁶ Vanguardas e conceitos do pós-guerra, como o estruturalismo, pós-estruturalismos, historicismo, desconstrutivismo, etc.

revolucionário ou domesticado; se é a arte da época inflacionária ou a lógica cultural do capitalismo avançado.

Harvey (2008) vê a crise do Modernismo e a ascensão do pós-moderno por duas vertentes. A primeira alega que a contracultura, que culminou com Maio de 1968, criou necessidades e desejos que o pós-modernismo buscou atender. Esse, todavia, não se importava em manifestar-se como parte da cultura de massa.

A segunda hipótese aponta que o capitalismo avançado para recuperar seu espaço inicia a mercantilização dos desejos, estimulando uma estética popular que se sobrepõe às formas tradicionais universalizantes. O autor não se posiciona em relação às duas premissas. Apenas deixa claro que a mudança estilística está ligada à cultura *pop*, à comunicação em massa e ao novo estilo de vida urbano do capitalismo avançado, ou seja, não ocorrem mudanças devido a um vácuo de poder, mas por inúmeras transformações paradigmáticas da época. Portanto, esse conceito é extremamente vinculado à vida cotidiana. Valendo-se da figura do turista, Bauman (1999) pontua que o cidadão pós-moderno vive em movimento sem se fixar, sempre observando o espaço do lado de fora, mesmo vivenciando-o.

Talvez nós vivamos em uma era pós-moderna, talvez não. (...) O fim da modernidade? Não necessariamente. Sob outro aspecto, afinal, a modernidade está muito conosco. Está conosco na forma do mais definidor dos seus traços definidores: o da esperança, a esperança de tornar as coisas melhores do que são - já que elas, até então, não são suficientemente boas. (BAUMAN, 1999, p.101)

Bauman, assim como Harvey, expõe as contradições do pós-modernismo e constata a continuidade da modernidade de maneira estrutural. Contudo, Bauman não adentra ao universo específico da Arquitetura, ficando restrito apenas aos conceitos de vanguarda artística. Já Harvey relativiza as críticas pós-modernas ao Modernismo em arquitetura. Desta forma, Harvey (2008) afirma que vê mais semelhanças do que divergências entre a história do modernismo e do pós-modernismo, vendo o segundo mais como uma crise interna do primeiro do que um rompimento radical. Esta interpretação tornou-se a ideia majoritariamente aceita pela academia no Brasil. Como resultado, o pós-modernismo foi inicialmente tratado como uma parte mais recente de um grande movimento que deveria aguardar um distanciamento histórico para ser analisado, não dispondo de imediata atenção dos críticos, especialmente na disciplina arquitetônica.

O pós-modernismo nas Artes e Arquitetura

As crises, rupturas e descontinuidades da sociedade na era pós-industrial tiveram nas Artes, e principalmente na Arquitetura, grande espaço para expressar os retratos e fragmentações do final do século XX. Porém, pesquisadores tiveram que aguardar o distanciamento temporal e, além disso, precisaram deixar de lado o entendimento hegemônico em arquitetura, assumir a complexidade de tratar sobre um período polêmico e apropriar-se de novas possibilidades de apreensão da produção arquitetônica brasileira.

O pós-modernismo em Artes e Arquitetura não possui uma definição consensual. Longe disso, nem os próprios teóricos e arquitetos que se consideram pós-modernos possuem uma conceituação única deste período. Um ponto em comum da produção teórico-arquitetônica era se contrapor à linguagem modernista, rejeitando as renovações internas do Movimento Moderno, buscando se posicionar em manifestos e exposições como modo de afirmar posições divergentes, mesmo que essas não fossem unânimes entre os próprios pós-modernistas.

Portoghesi (2002) indaga-se como se opor à natural transformação do Movimento Moderno, que possui entre suas características a inovação e o ato de descolar-se em uma direção e ritmo, permanecendo contínuo apesar das mudanças. O autor afirma que a nomenclatura que melhor pode exprimir a negação dessas características é o termo “pós-moderno”. Assim, para Portoghesi (2002), o pós-moderno quebra a ideologia do eterno novo modernista, reconhecendo a ambiguidade, a fragmentação e o individualismo, bem como o efêmero e as novas estéticas do final do século XX.

Harvey reconhece que as manifestações artísticas e culturais são mais sensíveis às mudanças da condição histórica – e da experiência tempo-espço – da sociedade. Assim, ele admite que a cultura pop influenciou no estilo de vida e esse no pós-modernismo. Contudo, Harvey ressalta que o pós-modernismo não pode ser visto como uma “corrente artística autônoma; seu enraizamento na vida cotidiana é uma de suas características mais patentemente claras”. (HARVEY, 2008, p.65).

Para Diane Ghirardo (2002) a influência do pós-modernismo na arquitetura é mais restrita. Para ela, os debates econômicos e sócio-políticos pouco foram incorporados às ideias arquitetônicas. Já outras teorias de diversas áreas do conhecimento e da estética acabaram por influenciar o pós-modernismo em arquitetura, o qual se demonstrava aberto a receber esse intercâmbio teórico. Montaner (2015) afirma que durante todo o século XX houve relações entre as vanguardas artísticas e arquitetônicas. Mas, no último quarto do século, as experiências visuais e plásticas se intensificaram. A arte e arquitetura passaram a ser campos de trocas, sugestionando-se mutuamente no pós-guerra.

Os artistas pós-modernos são, como os seus predecessores, uma “vanguarda”, mas num sentido inteiramente diverso de como os modernistas pensavam sobre seu papel e de como desejavam que este fosse considerado. Em poucas palavras, pode-se dizer que, se a vanguarda modernista se ocupava de marcar as trilhas que levavam a um consenso “novo e aperfeiçoado”, o vanguardismo pós-moderno consiste não exatamente em desafiar e debilitar a forma existente e reconhecidamente transitória de consenso, mas em solapar a própria possibilidade de qualquer acordo futuro, universal e, desse modo, sufocante. (BAUMAN, 1999, p.138-139)

Bauman reafirma a imprevisibilidade das manifestações artísticas, demonstrando que, apesar do discurso modernista, as vanguardas acabam gerando consequências inevitáveis, e, portanto, pós-modernas. Essa relação das experiências da arte e da arquitetura fortaleceram as mudanças do paradigma arquitetônico, o qual será marcado por obras que buscam expressar a complexidade em arquitetura dentro do afã pela liberdade estilística e pelas influências das manifestações contraculturais.

Inclusive, o pós-modernismo mostrou-se pluralista ao atentar-se para as manifestações artísticas populares, bem como abriu o direito de fala para minorias sociais e culturais marginalizadas de diferentes movimentos: feministas, pretos, gays, ecologistas e outros (HARVEY, 2008; GHIRARDO, 2002). Este estudo de minorias e o interesse do pós-modernismo em legitimar o discurso marginalizado ocorrem também na Arquitetura. Portoghesi (2002) constata a relação íntima do Movimento Moderno com a Historiografia. Essa relação criou um discurso unificado durante a primeira metade do século XX. Discurso o qual encontra-se fragmentado e inclusivo. A Historiografia se abre para minorias étnicas, ideológicas e de gênero. Portanto, revisa-se as antigas abordagens e inclui-se novos personagens nessa trama complexa, como a arquiteta Jô Vasconcellos, aproveitando-se das transformações após a crise do projeto iluminista-modernista, pelas quais o modo de articulação da arquitetura com o relato histórico-historiográfico passa.

A Historiografia na era pós-moderna articula dois fenômenos. O primeiro caracterizado pela desarticulação de um modelo unitário de projeto historiográfico pautado em

grandes projetos realizados por arquitetos consagrados. O segundo, de grandes consequências histórico-historiográficas, é a própria necessidade de rever este modelo, buscando contextualizar os projetos arquitetônicos com a vida cotidiana (PORTOGHESI, 2002). Por consequência, a historiografia da Arquitetura no período pós-moderno procura construir um estudo crítico mais amplo que confronte a complexidade das relações entre a arquitetura e os limites culturais, geográficos e históricos.

Autores como, Josep Maria Montaner, Kenneth Frampton, Diane Ghirardo, Kate Nesbitt, Rafael Moneo, Charles Jencks, Paolo Portoghesi, buscaram [re]construir a historiografia da segunda metade do século XX. Os dois primeiros utilizam um panorama completo do todo o século, os demais se apropriam de discussões em determinado recorte temporal, geográfico ou temático. Diversos outros autores concentram suas análises no período do pós-modernismo em arquitetura, principalmente com publicações de artigos em revistas especializadas.

O presente trabalho adotará um meio termo, explorando uma visão panorâmica do pós-modernismo no Brasil, ao mesmo tempo que se dedica ao recorte temático, focando seus esforços em uma única personagem. Não busca elencar um rol de projetos icônicos como o antigo modelo historiográfico, mas inserir e apresentar projetos cotidianos das mais diferentes escalas. Essa atitude procura satisfazer a questão norteadora que movimenta e motiva esse trabalho: discutir o pós-modernismo no Brasil e seu papel na historiografia internacional e inserir a produção mineira nesse contexto, preenchendo a lacuna do estudo crítico-histórico nacional, por meio da contribuição de Jô Vasconcellos.

Assim, os métodos historiográficos buscam elucidar um fragmento da produção arquitetônica e diminuir as consequências historiográficas criadas pelo modelo anterior. Deste modo, a historiografia da arquitetura no Brasil, até então narrada majoritariamente por um viés hegemônico dará destaque a uma mulher pós-moderna, como Jô Vasconcellos. Todavia, não quer abandonar ou renegar o Modernismo, reconhece-se que o início da arquitetura pós-moderna se dá ainda dentro do Movimento Moderno, por meio de um conflito geracional, ainda impreciso.

Assim, como ocorre com o pós-modernismo nas ciências sociais, a arquitetura pós-moderna não possui um único marco fundador. Porém, alguns autores estabelecem marcos para auxiliar a construção historiográfica do pós-modernismo. Harvey (2008), por exemplo, procurando demarcar essa mudança utiliza-se da referência de Jencks, considerando a demolição do conjunto habitacional Pruitt-Igoe⁷ como reconhecimento do fracasso do Movimento Moderno. O autor ainda frisa que essa demolição se torna “a passagem para o pós-moderno” (Harvey, 2008, p. 45). Contudo, as manifestações seminais em arquitetura ocorrem uma década antes desse evento. Outros autores retroagem mais um pouco na linha temporal. Utilizando-se de Jencks também, Nobre (2002) constata que o arquiteto Joseph Hudnut⁸ foi o pioneiro em utilizar, ainda em 1945, o termo pós-moderno relacionado à arquitetura, enquanto, Robert Venturi não adotou o termo em seu primeiro manifesto publicado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMA em 1966.

Logo, caracterizar uma data para o início e para o fim do pós-modernismo em arquitetura é uma tarefa hercúlea. Sabemos, contudo, que desde a década de 1970, “‘pós-modernismo’ tornou-se um conceito com o qual lidar, e um tal campo de opiniões e forças políticas conflitantes que já não pode ser ignorado.” (HARVEY, 2008, p.45).

⁷ Projeto Habitacional Pruitt-Igoe - Arquiteto Minoru Yamasaki. St. Louis, Missouri, EUA. Ano do Projeto: 1954. Ano da Demolição: 1972 – 1976.

⁸ Artigo de Joseph Hudnut, professor de Arquitetura em Harvard, publicado em 1945 com o título “The Post-Modern House”. Apesar de próximo ao arquiteto Gropius, neste texto, Hudnut tecia críticas à visão maquinista da casa. (CARSTENS, 2002)

Devido às divergências, discussões profundas e exaltadas que alguns debates sobre o pós-modernismo ainda suscitavam nesta época, a denominação ganhou espaço no meio arquitetônico.

O termo fora utilizado às vezes de modo pejorativo e em outras menções como parte de uma teoria desafiadora e complexa. Segundo Nesbitt (2013), essa variação de designações é um dos aspectos mais confusos da teoria pós-moderna. As possibilidades de descrever uma mesma atitude pós-moderna com outra nomenclatura, dificulta a sistematização da disciplina, chegando a confundir os interlocutores. Outro problema encontrado são adjetivações, eufemismo e definições pejorativas e sarcásticas usadas para descrever uma ou mais vertentes. Dezenas, talvez centenas de outros vocábulos, podem designar a arquitetura pós-moderna, contudo, o objetivo desta pesquisa é explorar uma das representantes da expressão pós-mineiridade cunhada pelo crítico de arquitetura Hugo Segawa: a Jô Vasconcellos. A finalidade é investigar e compreender a contribuição da obra da arquiteta no recorte compreendido entre 1972 a 2000, procurando estudar sua trajetória e compará-la às expressões associadas à liberdade formal e a imaginabilidade⁹ arquitetônica de outros arquitetos brasileiros como modo de demonstrar a densidade da manifestação do período pós-moderno.

Essa liberdade formal dos arquitetos não era espontânea e fruto do acaso. Esse grupo de mineiros, bem como os demais arquitetos pós-modernos no Brasil receberam influências externas das mais variadas regiões. Ao contrário do Movimento Moderno que estava muito associado em primeiro momento com os mestres da primeira geração de modernista e posteriormente com as Escolas carioca e paulista, o pós-modernismo no Brasil era rizomático e difuso. Influências, admirações e inspirações vinham de todos os lugares, mas principalmente do exterior, por meio das revistas e livros de teoria e práxis arquitetônica. Os arquitetos brasileiros, por outro lado, não se conheciam nos anos de 1970, pouco se sabia da arquitetura praticada fora do eixo Rio-São Paulo. O pós-modernismo surgia em núcleos isolados na década de 1980 e se desenvolvia sem criar uma academização ou padronização. A única certeza era que todos conheciam os seminais da arquitetura pós-moderna internacional e, posteriormente, a Revista Pampulha.

O astro eclipsado

Os arquitetos seminais do pós-modernismo internacional foram verdadeiras estrelas guias para os brasileiros. Por meio dos novos meios de comunicação, das revistas e bibliotecas das universidades, o conhecimento de novos paradigmas arquitetônicos estimulava uma geração que crescera na sombra da repressão política, dificuldade econômica, dogmas formal e currículos acadêmicos restritos nas escolas de arquitetura do Brasil. No campo internacional, a passagem da arquitetura moderna para a pós-moderna teve várias motivações. Destaca-se que inicialmente nos Estados Unidos e na Itália emergem, na década de 1960, discussões com a publicação dos livros *Complexidade e Contradição em Arquitetura* (1966), de Robert Venturi e *Arquitetura da Cidade* (1966), de Aldo Rossi, instalando oficialmente, a crítica ao modernismo. Moneo (2008) destaca que MoMA foi um importante ator na quebra do paradigma modernista ao lançar a publicação do livro *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, de Venturi, a qual foi recebida com interesse em 1966, colocando em cena a discussão de novos paradigmas da cultura arquitetônica.

⁹ Conceito criado por Lynch (1999) e explicado por Santa Cecília como: “a capacidade que um objeto físico possui de evocar uma imagem ou sensação forte.” (SANTA CECÍLIA, 2009)

Segundo Nesbitt (2013), coube a Venturi o mérito de inaugurar a crítica norte-americana à hegemonia da corporação modernista e de resgatar os antecedentes históricos. Ficher (1985, p.03) destaca a importância do lançamento do livro de Venturi como basilar na inauguração do pós-modernismo em arquitetura, e este, como “resposta ao impasse da forma arquitetônica” moderna e sua respectiva crítica. Esta publicação foi tão importante que Scully (*apud* MONEO, 2008, p.51) tratava-a como “o escrito mais importante sobre o modo de fazer arquitetura desde Por uma Arquitetura, de Le Corbusier, publicado em 1923”.

Na Europa, segundo Colin (2004), a publicação de Aldo Rossi, *Arquitetura da Cidade*, em 1966, também seria uma publicação seminal neste debate inicial do pós-modernismo, ampliando ainda mais as discussões, as quais, na segunda parte da década de 1970, tomam novos rumos no debate pós-moderno.

Nesta época, o pós-modernismo em arquitetura possuía várias vertentes e atitudes distintas e contraditórias entre si. Enquanto, Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour publicam *Aprendendo com Las Vegas* (1972) – uma “caixa de Pandora de estilos” (Nesbitt, 2013, p.91), Peter Eisenman discute o pós-funcionalismo na Revista *Opposition* (1973) e outras vertentes pós-modernas começam a surgir.

Além desses autores, os novos meios de comunicação e trocas de informação demarcavam o debate da teoria arquitetônica e o modo de pensar e agir em arquitetura. Juntamente com várias revistas, tais como a *Oppositions*, *Architectural Design* e *Casabella* e exposições, como as Bienais de Veneza, em destaque a *Strada Novíssima*, houve a divulgação das teorias pós-modernas.

Outras publicações suscitaram novas discussões, tomando vários rumos e inaugurando vertentes distintas. Esses pressupostos teóricos eram conscientemente divergentes e até contraditórios (NESBITT, 2013), porém demonstraram forte influência no pensamento arquitetônico. O núcleo mineiro estava bastante conectado com as ideias internacionais e a nossa personagem leu, conheceu e conviveu com vários arquitetos internacionais. Vale destacar a amizade com Mário Botta e Zaha Hadid e o apreço aos ideais de arquitetos como Louis Kahn, Rossi e os Five Architects, dentre eles, Peter Eisenman.

A obra de Jô Vasconcellos foi bastante influenciada por esses arquitetos internacionais. Jô, contudo, manteve contato com inúmeras outras importantes personagens do mundo da arquitetura e das artes. Muitas das quais, passaram a influenciá-la durante sua vida profissional

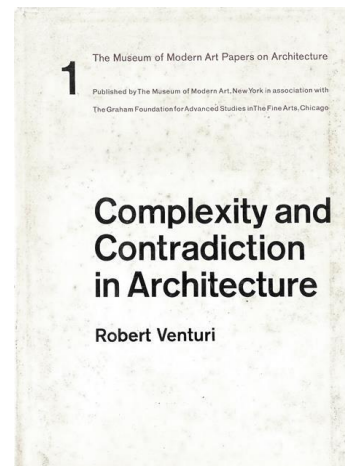


Figura 1 - Capa da 1ª edição (1966) do livro *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. Fonte: UFBA, 2021



Figura 2 - Capa da edição italiana do livro *A Arquitetura da Cidade* (1966). Fonte: UFBA, 2021

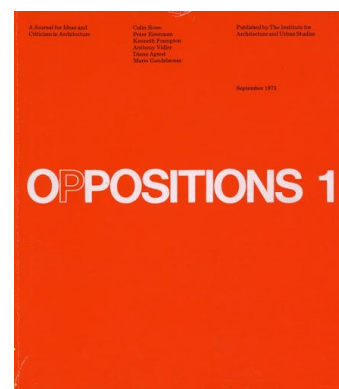


Figura 3 - Capa da 1ª edição (1973) da Revista *Oppositions*. Fonte: UFBA, 2021

ao ponto de parte da sua produção, principalmente a mais recente, não se enquadrar no recorte proposto. Contudo, mesmo não estando dentro do escopo principal, entende-se que a totalidade da trajetória da arquiteta é necessária para elucidar o fragmento da produção arquitetônica selecionado. Desta forma, surge o capítulo Quarto movimento, um fragmento histórico-historiográfico que esta pesquisa espera que seja retomado com mais profundidade em momento oportuno, mas que aqui, será retratado de modo panorâmico.

Todavia, até lá, esta pesquisa pretende, de modo específico, contextualizar os fatores de influências internacionais e nacionais no campo da arquitetura e do debate sócio-político e cultural, buscando a relação da arquitetura com o momento histórico; mapear as regiões de atuação de arquitetos pós-modernos no Brasil; periodizar a produção arquitetônica de Jô, considerando aspectos importantes de sua biografia, como formação profissional, participações de concursos e as parcerias formadas durante sua atuação; e identificar a participação da arquiteta na produção do grupo 3 Arquitetos, analisando os elementos formais e compositivos predominantes adotados nas edificações. Todas essas intenções são astros, os quais por meio da observação científica auxiliam o entendimento de fenômenos mais complexos com a formação do universo. O ato de observação e descrição crítica dos elementos podem suscitar teorias sobre o entendimento de tal eclipse solar e de sua penumbra que pairou sobre a arquitetura pós-moderna no Brasil.

Para iluminar os passos desta pesquisa resolveu-se dividir a estrutura em três partes ou capítulos que vão construir cronologicamente o raciocínio do contexto pós-moderno, auxiliando na construção de uma periodização da obra de Jô e de uma contribuição para a historiografia nacional não hegemônica do pós-modernismo em Arquitetura no Brasil.

A primeira parte apresenta Jô Vasconcellos, ainda identificada com seu nome de batismo. Com o decorrer de sua trajetória de vida e obra, busca-se compreender as transformações que ocorriam com as sociedades mineira, brasileiras e os reflexos da condição pós-moderna no debate internacional, bem como suas influências na arquitetura no final do século XX. De modo cronológico e histórico-historiográfico, os paradigmas pós-modernos e a interpretação brasileira serão levantados para balizar a inserção da produção de Jô Vasconcellos nas discussões da historiografia.

Assim, o passo inicial da pesquisa foi uma revisão crítica abrangente e multidisciplinar da pós-modernidade apoiada em pesquisa bibliográfica exploratória de autores nacionais que abordam o debate do cenário da crise da Arquitetura Moderna e surgimento do pós-modernismo em arquitetura, tais como Colin (2004), Santa Cecília (2004), Bastos e Zein (2015), Ficher (2007), Segawa (2018) e Cremasco (2015). Apresenta-se, ainda, as primeiras obras desenvolvidas pela arquiteta, durante seu período de faculdade, como estudante da EAUFMG. Esse momento foi contextualizado por Braga (2004), Santa Cecília (2004), Montaner (2015), Vasconcellos (2019) e outros. Dialogando com esse período, discorre-se sobre a importância de Mário Botta (PIZZI, 1994) e Louis Kahn, arquitetos cujas produções influenciaram a produção de Jô e dos outros arquitetos brasileiros.

Ainda dentro deste capítulo, inicia-se outra etapa da pesquisa exploratória, feita a partir da análise do objeto empírico por meio da concepção de um quadro da produção pós-moderna no Brasil. A prospecção realiza-se por meio de um levantamento monográfico, selecionando aproximadamente 30 autores que estudaram arquiteturas plurais. Esse quadro foi contextualizado no tempo histórico, paralelo aos eventos e à produção nacional, utilizando autores como: Colin (2004), Santa Cecília (2004; 2009), Bastos e Zein (2015), Ficher (1985; 2007), Segawa (2018; 2008), Segre (2003), Cremasco (2015), Jencks (1981), Moneo (2008), Nesbitt (2013) e Montaner (2015).



Figura 4 - Jornal 3 Arquitetos, nº. 01, p.01. Julho e Agosto de 1988. Fonte: PODESTÁ, 2016



Figura 5 - Revista Veja, nº. 916, 26 de março de 1986. Fonte: PODESTÁ, 2016

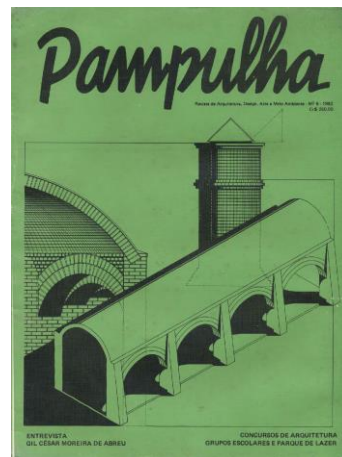


Figura 6 - Revista Pampulha, nº. 6, 1982. Fonte: PODESTÁ, 2016

Depois do levantamento panorâmico da arquitetura pós-moderna no Brasil, entra-se na segunda parte, com foco na trajetória profissional da arquiteta, restringindo a análise do objeto de pesquisa no período de 1972 a 2000. Assim, foram realizadas coletas de dados por meio de depoimentos de arquitetos que conviveram com a arquiteta, bem como dar voz à arquiteta como fontes primárias da pesquisa, buscando complementar o entendimento de sua trajetória profissional entrelaçadas às questões sociais, políticas e econômicas que influenciaram sua atuação.

Novamente, o escopo contempla autores como: Colin (2004), Santa Cecília (2004; 2006; 2009), Bastos e Zein (2015), Ficher (1985; 2007), Comas (1990), Segawa (2018; 2008), Segre (2003) e Cremasco (2015). Contudo, outras fontes primárias como Revista Projeto (diversas edições), Revista Vão Livre, Revista Pampulha (diversas edições), Revista MDC, Jornal 3 Arquitetos e Jornal Arquitetos também serão utilizadas. Entretanto, no intuito de estabelecer uma análise documental mais aprofundada recorre-se aos acervos pessoais como fonte primária, periódicos não especializados, sítios eletrônicos, publicações, croquis e desenhos da arquiteta como fontes documentais. Os periódicos levantados podem ser encontrados em acervos digitais disponíveis, nos acervos pessoais de Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá. Viagens para a pesquisa no acervo foram programadas para acesso parcial destes acervos, sendo que a primeira visita foi realizada no período em Outubro de 2019 e as demais foram inviabilizadas devido à pandemia de COVID-19, sendo substituídas por trocas de mensagens eletrônicas e vídeo-chamadas.

A terceira parte aborda um período além da contribuição de Jô à pós-modernidade, ou seja, fora do recorte definido pela pesquisa. Este capítulo apresenta de modo panorâmico a produção recente da arquiteta. A arquitetura dela, neste momento, foi um reflexo de todas as contribuições anteriores, mas por não se enquadrar no recorte definido neste trabalho foi apresentado como maneira suplementar aos estudos desenvolvidos na pesquisa. Assim, visando uma inserção historiográfica do conjunto da obra, como modo de satisfazer o retratar mais completo do percurso historiográfico de Jô Vasconcellos, desde sua formação até o momento atual de valorização da atuação da personagem.

1. UMA MULHER PÓS-MODERNA NO BRASIL



Jô Vasconcellos

1.1 Contexto nacional

“A ideologia dos arquitetos tem mudado à medida que o próprio modelo produtivo foi evoluindo.” (MONTANER, 2015, p.35)

Em meados da década de 1940 o Brasil vivia o primeiro período democrático de fato [embora breve] da República. Finalizou-se assim um regime de exceção que durou 15 anos, envolveu o país na Segunda Grande Guerra e promoveu profundas mudanças na sociedade. Acelera-se o êxodo rural, a sociedade torna-se urbana, as relações comerciais com os países arrasados pela guerra favoreciam o saldo cambial, estimulando o desenvolvimento econômico e cultural (SEGAWA, 2018). Findado o governo populista de Vargas, um novo governo conservador de Dutra fechou o Partido Comunista Brasileiro, demonstrando que os conflitos ideológicos da Guerra Fria se refletiram fortemente no Brasil.

Getúlio Vargas retorna a presidência na década de 1950 e, como forma de evitar uma convulsão política ainda maior, comete suicídio em 1954, adiando, assim, o regime de exceção em 10 anos. Após Vargas, o Brasil elege o presidente Juscelino Kubitschek, o qual enfrenta dificuldades políticas para assumir. JK, como era chamado o antigo prefeito de Belo Horizonte, assume a presidência e cria o Plano de Metas, estimulando a industrialização, a reorganização dos sistemas de infraestrutura, o modelo rodoviário de transportes e como simbologia principal a transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília (SEGAWA, 2018). A construção de Brasília, como visto, foi ao mesmo tempo o ápice do Modernismo da escola carioca, como também, o estudo de caso perfeito para as críticas acerca do movimento e suas teorias urbanísticas. Esse sítio, para além da arquitetura e urbanismo, também fora terreno fértil para debates políticos, econômicos e sociais.

O Brasil, como prometeu JK, cresceria cinquenta anos em cinco e a nova capital representou este salto tecnológico. O Plano Nacional de Habitação tem um crescimento médio de quase 8%, a indústria de automóvel multiplicou seus resultados em quatro vezes, seguindo pelo aumento de 1000% da mão de obra contratada pelo fabril de autopeças, incrementando a produção nacional de veículos em 500% e estes começaram a circular em uma malha rodoviária pavimentada 300% maior que dos anos de 1955 (BASTOS e ZEIN, 2015). O desenvolvimento não ocorre apenas na indústria, no campo sociocultural, os ritmos musicais brasileiros ganham o mundo, a Bossa Nova surge, a seleção venceu duas Copas do Mundo de futebol seguidas e o projeto da nova capital é divulgado internacionalmente (SEGAWA, 2018).

JK passa a faixa presidencial para Jânio Quadros em Brasília. Este, contudo, renunciou ao seu primeiro ano de mandato. O país que já estava em um caldeirão fervente, com disputas ideológicas, temores de golpes e agitação política enfrenta o caos. A estratégia política de Quadros acaba levando o vice-presidente Jango ao poder. Contudo, este fato despertaria ressentimentos em parcelas da sociedade, culminando com a desestabilização política e a concretização dos temores.

Iniciada com a Contrarrevolução de 31 de março de 1964, a ditadura militar foi um período bastante tumultuado da história do Brasil. Com efeito, ela abrange pelo menos três fases distintas, quais sejam, a organização do novo regime, com inúmeras mudanças na legislação federal, de 1964 a 1968; os anos de chumbo, com a repressão e o milagre econômico, de 1969 a 1973; e a distensão, com o fim da anarquia militar, a abertura política e cultural, e o início da crise inflacionária, de 1974 a 1988. (CREMASCO, 2015, p. 73)

Com o êxito conservador em 1964, a sociedade civil passaria o comando da política em âmbito nacional e os serviços públicos aos militares. O Estado brasileiro reforçaria seu caráter centralizador, sobrevivendo nas empresas estatais, na economia, na administração e burocracia governamentais (SEGAWA, 2018). A centralização estatal, sob comando militar, aprofunda a complexidade da sociedade. Ao mesmo tempo em que suprime o discurso progressista da arquitetura, a profissão torna-se próspera e fundamental para atender a demanda dos planos desenvolvimentistas governamentais e os anseios do setor privado (BASTOS e ZEIN, 2015).

Em 1965, foi criado o Banco Nacional de Habitação (BNH), principal instrumento voltado para suprir o déficit habitacional provocado pelo crescimento rápido da população urbana desta época. Apesar de insuficiente e com metas e resultados distorcidos, o programa estimulou a necessidade técnica dos profissionais da construção civil, como engenheiros e arquitetos, sob uma premissa básica: “Implementar um setor produtivo e combater o desemprego (...), tendo como subproduto a construção de moradias ao menor custo possível” (SEGAWA, 2018, p.180). Não havia preocupação com a qualidade dos espaços e edificações produzidas, mas sim com a quantidade.

A necessidade de mão-de-obra técnica para atender a demanda habitacional proporcionou dois movimentos: a expansão das Escolas de Arquitetura com visão tecnocrata pautada na reforma do Ensino Superior de 1968, atenuando a força do Movimento Estudantil; e a regulamentação profissional da Arquitetura de 1966, bem como o piso salarial do mesmo ano. Diferentemente da lei de 1933, a qual organizou o sistema CREA e a “corporação do Modernismo”¹⁰, as legislações de 1966 contribuíram para cooptar profissionais, direcionando para um cenário de estética moderna acrítica, modificando a estrutura ocupacional trabalhista na Arquitetura e Urbanismo. A dicotomia política se instalou dentro das instituições de classe, como a disputa para as direções dos IABs, com destaque para regional paulista (SERAPIÃO, 2013). A classe profissional desarticula-se e, segundo Bastos e Zein (2015), arquitetos queixavam-se de modo como os agentes políticos intervieram na atuação profissional, subjugando o cunho técnico-cultural em detrimento da visão financeira. Essa visão colocou-os como parte ativa dos programas governamentais, reconhecendo-os como funcionários essenciais, porém, alheios às discussões de modelo de sociedade (BASTOS e ZEIN, 2015).

O arquiteto deixa de ser um ‘artista’ de ateliê, característico dos primeiros momentos do modernismo no Brasil, e passava a ser um técnico de prancheta, e um membro de uma equipe multidisciplinar, geralmente dirigida por engenheiro, administradores ou empresários, encarregada por grandes obras. (COLIN, 2004, p. 134)

A máquina burocrática do planejamento de obras reforça a ruptura entre prática e teoria arquitetônica, principalmente após a expedição do Ato Institucional Nº5, em 1968. Este ato de restrição política colocaria o Brasil nos Anos de chumbo. Este seria ainda mais restritivo e politicamente intenso, no qual a marcha da difusão cultural nacional seria reprimida. As manifestações culturais das décadas de 1950 e 1960 seriam coibidas e os artistas modificariam suas atuações por novos aspectos ligados ao engajamento político, demonstrando potência nunca antes vista (BASTOS e ZEIN, 2015). Todavia, “a cultura de protesto tornou-se marginal, e só a classe média urbana intelectualizada, especialmente dentro das universidades, participava dela.” (CREMASCO, 2015, p.74).

¹⁰ Ver em Reflexões sobre o pós-modernismo, FICHER (2007)

Este fato tardio, contudo, abafou a crise da modernidade no período imediatamente anterior. Assim, seria na dicotomia da política *versus* a mudança de sistema econômico, onde se alocaria as principais transformações que permitiram o florescer da crítica ao Modernismo no Brasil.

A desmontagem do sistema repressivo começou em 1974, com as primeiras medidas que impunham o retorno dos soldados às casernas. Em 1979, revogou-se o Ato Institucional nº 5, e, em seguida, publicou-se a Lei da Anistia, que liberou os algozes e as vítimas do regime. Em 1985, um civil assumiu a Presidência da República. Todavia os últimos resquícios da ditadura só foram totalmente eliminados em 1988, com a nova Constituição. (CREMASCO, 2015, p. 73)

O ponto de inflexão seria o ano de 1985, mesmo após a frustração da Campanha das “Diretas Já!” no ano anterior, iniciam-se as transformações: Na política, a eleição indireta do mineiro Tancredo Neves para presidência da República em janeiro e posteriormente em abril, a morte do presidente eleito com transição pacífica; na arquitetura, o falecimento de Vilanova Artigas em janeiro e em novembro o XII Congresso Brasileiro de Arquitetos¹¹ em Belo Horizonte, o qual consagrou a crítica pós-moderna (SEGAWA, 2018). O retrato mais importante da época sobre os mineiros foi produzido pela revista Projeto, na edição de novembro de 1985, dedicada ao Congresso dos Arquitetos. Nesta edição voltada para a apresentação da “nova arquitetura mineira” para o Brasil encontra-se estampada na capa um desenho pós-moderno¹² de autoria de Sylvio de Podestá e Éolo Maia, marcando o reconhecimento da crítica pós-moderna no Brasil (SEGAWA, 2008).

“De qualquer forma, na segunda metade do século XX, apesar da permanência do mito do arquiteto artista, este teve que mudar.” (MONTANER, 2015, p.35)

O Sol é eclipsado por um infortúnio momento [porém belo] em que a Lua se entrevê entre a Terra e o Astro mãe. No mesmo ano em que os movimentos celestes ofuscaram o brilho total dessa estrela em terras mineiras por quatro minutos¹³ nasceu Maria Josefina Vasconcelos Gonçalves. A recém-nascida iluminada pelos astros de capricórnio no oitavo dia daquele ano via, em maio, o histórico eclipse da paz. Fenômeno tão aguardado pelos astrônomos e, porque não, pelos astrólogos brasileiros. Uma mulher pós-moderna inicia, assim, em Belo Horizonte sua trajetória de vida e obra na Arquitetura e no Urbanismo do Brasil.

O ano de 1947 foi marcado pelos projetos modernistas do Edifício-Sede das Nações Unidas de Oscar Niemeyer e Le Corbusier em Nova York e do Prédio da Escola de Arquitetura de Belo Horizonte, já incorporada à UFMG, de autoria de Shakespeare

¹¹ Segundo Segawa (2008), este Congresso foi marcado por homenagens póstumas à Artigas, bem como, deu reconhecimento nacional para arquitetos pós-modernos como os Três Arquitetos e Luiz Paulo Conde.

¹² A gravura “propõe uma reinterpretação do passado Barroco num procedimento semelhante àquele empreendido pelas vanguardas brasileiras da primeira metade do século XX, para propor um projeto outro” a partir do risco original para a Capela de Franciscana de São João Del Rey. (BRAGAIA, 2019, p.32)

¹³ Em 1947 ocorreu o primeiro Eclipse total do Sol em território brasileiro do período pós-guerra. Ver em: Planos e negociações para observar o céu: a “National Geographic-Bureau eclipse expedition” e o eclipse total do Sol de 1947 no Brasil. Disponível em: <encurtador.com.br/vMN25> . Acesso em 05 de Fev. 2021

Gomes e alunos (SOARES, 2016). A Arquitetura do Brasil já se consolidava dentro do Movimento Moderno, sendo bastante difundida no país e no mundo. O interesse estrangeiro pela Arquitetura Modernista produzida no Brasil estava explícito nas capas Revistas de Arquitetura, livros e exposições¹⁴.

Em 1948, Lúcio Costa respondendo à indagação de um jornalista sobre o pioneirismo da arquitetura modernista no Brasil feita no ano anterior, quando foi chamado de pioneiro pelos alunos de Arquitetura na FNA reafirma:

(....) o pioneirismo de Warchavchik e Flávio de Carvalho, mas prontamente retirou a pertinência da questão, ao afirmar que saber quando ou por quem a nova concepção foi trazida era de somenos, diante da intrigante questão posta pelo fenômeno do desabrochar da nova arquitetura no Brasil, que ao invés de se manter 'limitada às fórmulas do conhecimento ramerrão', como na sua expansão por inúmeros países, adquiriu aqui, doze anos após ter sido experimentada pela primeira vez, uma força, uma graça, uma qualidade que **atraiu a atenção de todo o mundo**. (BASTOS e ZEIN, 2015, p.29 – Grifo Nosso)

Neste princípio, os arquitetos cariocas foram mais proeminentes do Movimento Moderno no Brasil, com destaque para a liderança exercida pela obra de Niemeyer (BASTOS e ZEIN, 2015). Esse Movimento, segundo Montaner (2015), era composto por arquitetos com diferentes visões que buscavam a difusão da arquitetura praticada por eles. Os primeiros modernistas utilizam-se dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) para debaterem os temas centrais do movimento e desenvolverem “uma concepção racional e científica para tratar a arquitetura, e [eles] estabelecem um novo método racional para comparar as cidades.” (MONTANER, 2015, p.29)

Todavia, nem no cenário internacional tampouco no nacional, o movimento era homogêneo e uniforme. Havia diferenças significativas entre seus membros, por exemplo, Colin (2004) destaca ao menos quatro vertentes culturais do Movimento: purismo, neoplasticismo, Bauhaus e construtivismo. Mahfuz (1987) trata o Estilo Internacional ou funcionalismo como uma das variações do Modernismo. Durante os CIAM haviam dominâncias de debates comandadas por alguns membros e com o passar dos anos, surgiram conflitos geracionais. Montaner (2015) divide os arquitetos modernistas em três gerações e uma suposta quarta descendência, os anos pós-modernos.

Na sistematização de Montaner (2015), Niemeyer e Lúcio Costa pertencem à 2ª geração modernista, sendo influenciados diretamente pelo mestre da primeira fase, Le Corbusier, como destaca Frampton (2000), ao sugerir que as concepções puristas do arquiteto franco-suíço foram absorvidas pelos brasileiros junto com as exuberâncias do barroco colonial resultando em expressões nacionais. Montaner não aborda outros arquitetos brasileiros, na terceira e quarta gerações. Todavia, tal fato não significa que o Modernismo no Brasil tenha sido homogêneo. Contrariamente ao Movimento Moderno internacional, com suas divergências temporais, a expressão brasileira foi marcada majoritariamente pela influência de duas escolas: a carioca e a paulista.

A insatisfação geracional está presente, mas desloca-se muito mais no espaço do que no tempo; do Rio de Janeiro a São Paulo. Mas ainda assim poucas vezes se manifesta claramente, e muito menos ataca os mestres cariocas, apenas como bons e educados filhos, chega a apontar com muito cuidado não os erros, mas a valorização

¹⁴ Exposição Brazil Builds: architecture new and old (1652-1942) realizada em 1943 pelo Museu de Arte Moderna de Nova York sobre a arquitetura realizada no Brasil.

das 'autocríticas' dos maiores. Há descontentamento, mas subterrâneo; pois ao mesmo tempo se compartilham esperanças, se ombréiam nos mesmos fóruns e se negam as diferenças de opinião e de postura arquitetônica cada vez mais flagrantes, na tentativa de consolidar uma identidade que parecia estar garantida e que não se desejava romper. (BASTOS e ZEIN, 2015, p.36)

Segawa (2018) afirma que no plano internacional também houve uma mudança da geografia arquitetônica. Antes da Segunda Grande Guerra, a Europa era o epicentro cultural do mundo que se desloca, com o fim do conflito, para os Estados Unidos. Paralelo a essas mudanças, de modo gradual nos anos de 1950, São Paulo ultrapassa o Rio de Janeiro como foco do cenário cultural brasileiro. Segundo Bastos e Zein (2015), os museus paulistas, no pós-guerra, ganharam notoriedade internacional movimentando os espaços artísticos e a crítica arquitetônica com o surgimento das Bienais. As atenções culturais se voltaram ao Brasil, o país começou a intercambiar arte e arquitetura com o mundo (SEGAWA, 2018). E, em solo paulista, a arquitetura modernista brasileira – da escola carioca - receberia as críticas mais fortes.

Todavia, a unidade nas décadas de 1950 e 1960 se manteve. Apesar das críticas, a arquitetura modernista continuou sua hegemonia. Agora, porém, o modernismo brasileiro não seria sinônimo de escola carioca (BASTOS e ZEIN, 2015). A linha paulista ganharia cada vez mais espaço, principalmente após a autocrítica de Niemeyer em relação à Brasília (SEGAWA, 2018). Deste modo, as linhas não se substituíram, apenas coexistiram de modo relativamente pacífico, nesse período, formando o arcabouço da Arquitetura nacional.

Extrapolando as análises de Montaner (2015) e trazendo para as terras tupiniquins, a terceira geração modernista seria notoriamente representada pelos arquitetos de formação paulista. E a liderança, segundo Segawa (2018), que emergia era de João Batista Vilanova Artigas. A figura de Artigas tornar-se-ia proeminente ao consolidar o modelo da Arquitetura brasileira como uma busca pela completa autonomia artística e arquitetônica (BASTOS e ZEIN, 2015). Tanto quanto a linha carioca, a paulista possuía diferentes vertentes com pressupostos comuns e Vilanova Artigas foi fundamental para manter discussões conciliatórias (SEGAWA, 2018). Deste modo, ele afastou as críticas ideológicas da ala esquerda que enxergava o modernismo como imperialista e opressor e suas preferências vernaculares, elevando a arquitetura moderna como patrimônio universal no qual o Brasil podia se conectar e produzir profícuos frutos (BASTOS e ZEIN, 2015).

Esse trabalho de articulação, aliado à sua visão política, faria do professor da FAU-USP a força que mantinha os astros do modernismo alinhados. Seu carisma, sua persuasão e sua inteligência promoveriam respostas aos conflitos conceituais da Arquitetura e Urbanismo nas décadas de 1960 e 1970, mantendo coesão interna, buscando reconciliações e possibilitando relativa continuidade entre as vertentes modernistas no Brasil. Uma das principais reconciliações foi com Le Corbusier em um Ensaio de 1965. (SEGAWA, 2018). Esse texto aborda as polêmicas em relação à Capela de Ronchamp. Obra que Montaner (2015) qualificava como neobrutalista, aproximando o mestre dos discípulos da terceira geração. Esses textos conciliatórios de Artigas representavam seus esforços de manter a coesão do Movimento Moderno no Brasil.

Contudo, o contexto sócio-político se acirrou. Com os Anos de chumbo, mestres como Niemeyer no Rio, Edgar Graeff no Centro-Oeste, Sylvio de Vasconcellos em Belo Horizonte e Vilanova Artigas em São Paulo foram perseguidos (CREMASCO, 2015). O Brasil se isolou do mundo e os vários "Brasis" se isolaram em si mesmos. As Revistas de Arquitetura e Urbanismo deixaram de circular com periodicidade. Os profissionais paulistas colocaram-se em lados opostos, identificando-se parte como exercício político-ideológico e outra como prestadores de serviço (SERAPIÃO, 2013). O país

deixou de conhecer sua própria arquitetura e com dificuldade a arquitetura internacional. Uma das exceções foi a Revista Acrópole, a qual se torna a disseminadora da escola paulista (SEGAWA, 2018). Os estudantes de 1965 a 1971 contavam com a publicação paulista para verem as novidades e textos editoriais da Arquitetura brasileira. Neste mesmo período, na Rua Paraíba nº 697, Maria Josefina Vasconcelos Gonçalves estudava Arquitetura e Urbanismo. Ela tinha acesso a alguns debates, principalmente o paulista, mas apesar dessa divulgação, não havia uma arquitetura dominante fora dos debates acadêmicos:

A discussão dos anos 50 e começo dos anos 60 entre racionalismo e organicismo perde razão de ser, e talvez a principal linha estética no período pós-Brasília é a de não haver uma principal linha estética. Ao menos quando se atenta aos fatos mais do que aos discursos. Essa é outra característica marcante que aparecerá cabalmente daí em diante: a ruptura entre discurso e a obra, entre o fazer e o pensar arquitetura, entre a prática profissional e a teoria arquitetônica. Perde-se a unidade, que segue existindo aparentemente apenas por inércia e falta de atenção crítica ao real; ganha-se pouco a pouco, a diversidade, em todas as escalas e em todas as esferas. Assim, consolida-se finalmente a crítica de arquitetura no Brasil, não apenas como voz de defesa intransigente de uma unidade que talvez nunca tenha sido, mas como espaço para analisar, sem preconceitos, mas sem contemplação, a arquitetura do último terço do século XX. (BASTOS e ZEIN, 2015, p.109)

Segundo Ficher (2007), o fato de o Brasil estar em um regime totalitário de direita e o Modernismo ter forte associação ideológica com a esquerda, as críticas ao Modernismo foram raras, pois os críticos de arquitetura não queriam se associar a repressão governamental. Assim, as primeiras críticas surgiram dentro da própria FAU-USP, na ala ideológica de esquerda. Segundo Segawa (2018), o jovem docente Sérgio Ferro teceu fortes críticas aos seus colegas, se posicionando contra a atuação dos paulistas durante os anos de exceção política. Junto com Ferro, estavam Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, formando o grupo Arquitetura Nova, que se preocupava com uma arquitetura popular com soluções vernáculas, sendo a abóbada a marca do grupo (BASTOS e ZEIN, 2015). A busca por novos valores também pode ser encontrada nas obras de 1960 e 1970 dos arquitetos: Joaquim Guedes, Paulo Casé, Eduardo Longo, Sérgio Bernardes, Acácio Gil Borsó, Roberto Luiz Gandolfi e José Hermeto Palma Sanchotene, João Filgueiras Lima (Lelé), Severiano Mário Porto, Mário Emílio Ribeiro, Jorge Wilhelm e Carlos Maximiliano Fayet.

A ruptura definitiva só chegaria ao final da década de 1970. Para Cremasco (2015) as expressões pós-modernas que ocorreram na década de 1980 em Minas Gerais só aconteceram devido a eventos marcantes: “(...) foi preciso que todos os acontecimentos que as antecederam estivessem entrelaçados (sic) de modo bastante específico.” (CREMASCO, 2015, p.84). No debate do final da década de 1970 se destacam na arquitetura, o colóquio sobre as teses de Sérgio Ferro contidas em O Canteiro e o Desenho, a revista Pampulha, de Minas Gerais, e a revista Chão, do Rio de Janeiro. (SEGAWA, 2018). Segundo Bastos e Zein (2015, p.221), o “ciclo de debates ‘Arquitetura Brasileira após Brasília: Depoimentos’ promovido entre 1976-1977”¹⁵ seria uma luz no cenário da arquitetura bem como a revista Projeto, “assumindo plenamente sua vocação jornalística” em 1977.

¹⁵ Evento realizado pela Comissão de Estudos de Arquitetura, coordenada por Sérgio Ferraz, da gestão de Luiz Paulo Conde na presidência do IAB- RJ

Todavia, para além dos movimentos da crítica arquitetônica houve atos políticos, sociais e econômicos que influenciaram esse período. No cenário político, segundo Cremasco (2015, p.86), “dois eventos fundamentais pontuaram o início e o fim do pós-modernismo em Minas Gerais”:

A revogação do Ato Institucional nº 5, em 1979, e a promulgação da nova Constituição da República, em 1988; ou seja, as manifestações mineiras do pós-modernismo coincidiram com o período de distensão da ditadura militar e de transição para plena normalidade democrática. (CREMASCO, 2015, p. 86).

Para Colin (2004), o pós-modernismo no Brasil não se desenvolve no âmago das tensões nacionais ou das complexidades brasileiras da década de 1970, sendo muito mais um desejo de conhecer o debate crítico da arquitetura internacional após o Decreto da Anistia. Ficher (2007) explica que houve na década de 1970 e 1980, no exterior, uma rejeição ao Movimento Moderno, com fortes manifestações, mesmo que algumas destas, como o *High Tech*, preservassem características modernistas. Como visto, a crítica ao modernismo chega tardiamente no Brasil, devido às questões inerentes às situações sociais e políticas que não estavam presentes nos Estados Unidos e Europa. Segundo Bastos e Zein (2015), o primeiro debate sobre o pós-moderno em solo nacional foi o Fórum de Arquitetura em Porto Alegre (novembro de 1983) e tratou como temática o pós-modernismo na América Latina. Nessa ocasião Éolo define:

O pós-moderno nasce dessa arquitetura que se exauriu, e não precisa ser um grande choque para nós no Brasil, se assimilarmos essa última corrente tanto quanto o fizemos com as outras, tentando tirar dessas teorias o que é útil a cada região ou momento histórico. (...). Além disso, assim como o modernismo, o pós tem diferentes correntes. (MAIA *apud* BASTOS e ZEIN, 2015, p.223).

Segundo Bastos e Zein (2015), o choque mencionado por Éolo Maia foi sentido nessa época com muito impacto e a reação se deu na mesma intensidade, ao ponto da historiografia oficial chamar esse período no Brasil de década “perdida”, pois estes arquitetos e teóricos sentiam “mais confortáveis com as certezas absolutas que aparentemente os desobrigam do exercício do pensamento crítico” (BASTOS e ZEIN, 2015, p.225). Segundo Segawa (2018), o ressurgimento das revistas especializadas preencheu o vazio de uma crítica em pauta

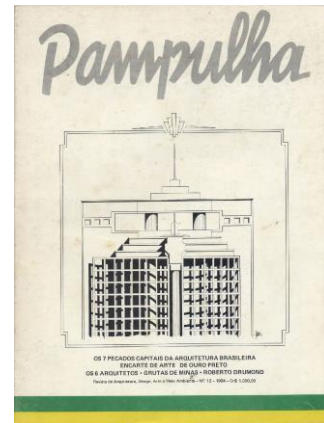


Figura 10 - Revista Pampulha nº 12 (Jan./Fev. de 1984) Fonte: PODESTÁ, 2016

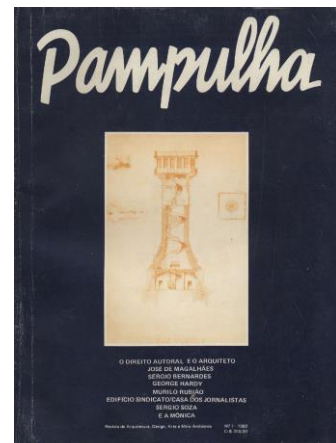


Figura 11 - Revista Pampulha nº 07 (Agosto/Set. de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016



Figura 12 - Capa da Revista Vão Livre, Ano I, 1979. Fonte: PODESTÁ, 2016

exclusivamente pelo viés político-ideológico, retomando o debate arquitetônico como discussão disciplinar, ou seja, de desenho e espaços.

Com a Anistia e o retorno da importação de livros, a reflexão crítica ganhou vivacidade. E nossa personagem, a jovem Maria Josefina Vasconcelos Gonçalves, agora já conhecida como Arquiteta Jô Vasconcellos participaria da reintrodução da vitalidade da crítica arquitetônica. No mesmo ano da revogação do AI-5, segundo Sabbage (2002), Jô, Maia e Podestá em conjunto com outros arquitetos mineiros desejavam mostrar suas obras, discutir as novas linguagens produzidas fora do eixo Rio-São Paulo e debater sobre arquitetura internacional.

Assim, nasceu a Revista Pampulha, "uma revista independente, reunindo os interesses e a vontade de arquitetos numa difusa e não-direcionada discussão arquitetônica" (SEGAWA, 2018, p.194). Em poucos meses, já nas edições de 1980/1981, a Revista Pampulha¹⁶ evidenciou a procura pelo "combate direto das formas e princípios estruturais da arquitetura moderna em favor da liberdade de criação arquitetônica inaugurando a arquitetura pós-moderna no Brasil" (SANTA CECÍLIA, 2004, p.74).

Segundo Ficher (2007), quando começamos o encadeamento da crítica pós-moderna no Brasil, ela se encontrava suplantada nos Estados Unidos e em parte da Europa. Segundo Frampton (*apud* NESBITT, 2013, p.339), Venturi e Scott Brown "exploram essa ideologia [de Aprendendo com Las Vegas] como forma de nos fazer perdoar o inexorável *kitsch*¹⁷ de Las Vegas." O autor publicou essa crítica sobre o desgaste pós-moderno em 1985. Nessa época, Éolo Maia projetava o Centro de Apoio ao Turista Tancredo Neves, conhecido popularmente como Rainha da Sucata em Belo Horizonte – Minas Gerais, demonstrando o processo tardio do pós-modernismo no Brasil.

O processo, mesmo tardio, despertou o interesse de investigar ou, ao menos discutir, temas relacionados ao debate pós-Brasília, destacando-se nesse processo, segundo Colin (2004), as vertentes do pós-modernismo, com forte presença do historicismo, da abstração e da liberdade formal. Minas Gerais é o estado com a produção mais significativa do pós-modernismo no Brasil, ao ponto de ter sido criada a alcunha de "pós-mineiridade" para referir-se às práticas arquitetônicas desse período em Minas Gerais.

Contudo, não significa que não houve manifestações pós-modernas nos demais Estados brasileiros. Ao contrário, o pós-modernismo está presente em todas as regiões do país, expressado nas suas inúmeras vertentes. Destaque-se, porém, a arquitetura com forte apelo historicista e outras abordagens críticas mais sutis, conhecidas por um não alinhamento ao modernismo brasileiro, especialmente ao brutalismo praticado pelos paulistas. Ver-se-á a seguir como a pós-modernidade se refletiu na arquitetura brasileira.

¹⁶ Revista Pampulha nº 02 (Fevereiro de 1980); nº 03 (Abril de 1980); nº 04 (Abril de 1981); nº 05 (Junho de 1981) – publicação destaca os 50 anos da EAU/UFMG (PODESTÁ, 2016)

¹⁷ "O consumismo do *kitsch* é um processo de depreciação da cultura acatado pelo gosto duvidoso que anseia por padrões de consumo fácil." (PEREIRA, 1995, p. 09)

1.2 Brasil pós-moderno

“Estes arquitetos partem de posições determinadas e diversas.” (MONTANER, 2015, p.35)

Em sua obra “Depois do Movimento Moderno”, Montaner discorre sobre “a condição pós-moderna”. O termo filosófico de Lyotard e sociológico de David Harvey, aqui, foi usado para caracterizar o período de transição do debate arquitetônico entre os anos de 1965 e 1977, no qual as discussões da pós-modernidade foram maturadas e cristalizam-se para posterior dispersão nas duas décadas seguintes. O Brasil, como visto, não participou ativamente da construção desse arsenal teórico.

Os anos de 1965 e 1977 foram os mais nebulosos e isolados da história recente nacional. Logo, o tempo de discussão das influências da pós-modernidade na prática arquitetônica foram suprimidos. A América Latina, em sua maioria, seria participante ativa do momento seguinte, no qual a dispersão dos temas relativos à condição pós-moderna foi consciente, logo, já havia uma crítica pós-moderna estruturada na arquitetura. Segundo Bastos e Zein (2015), as particularidades latino-americanas [incluindo a brasileira] de governos centralizadores, repressores, populistas-nacionalistas atrasaria a crise da modernidade e a consequente revisão teórico-prática. No caso brasileiro, essa conjuntura seria superada duas décadas após o marco temporal de Montaner.

O crítico espanhol elegeu o período de 1965-1969 como o mais radical, coincidindo com o falecimento de Le Corbusier e Mies van der Rohe respectivamente. Nesse arranjo temporal, foram escritos *Complexidade e contradição em Arquitetura* (1966) e *Aprendendo com Las Vegas* (1972)¹⁸, de Robert Venturi; *Arquitetura da Cidade* (1966), de Aldo Rossi, *Revista Opposition* (1973), editada por Peter Eisenman; dentre outras obras ativavam o debate. Segundo Moneo (2008), estes autores ousaram em apontar veementemente as contradições canônicas do modernismo, ao contrário de Bruno Zevi, Kahn, Aalto e o Team X¹⁹ que teciam críticas internas.

Também nestes anos vai sendo generalizada a consciência de que estavam vivendo em uma nova situação. Uma situação que no final deste breve período, nos anos setenta, se denominará pós-modernidade. (MONTANER, 2015, p.110)

O marco desta consciência, segundo Montaner (2015), seria a publicação de Charles Jencks em 1977: *A linguagem da arquitetura pós-moderna*. Assim, no ano de 1977 a condição pós-moderna se assumiu pós-modernista. Para Jencks (1981), para um arquiteto ou sua obra ser classificada como pós-moderna, deve-se usar de modo intencional a arquitetura como linguagem. Jencks (1981) vai além ao apontar Antoni Gaudí como um pós-modernista, defendendo sua tese no rico uso linguístico e na comunicação dos significados do arquiteto catalão. Segundo Nesbitt (2013), esta publicação de Jencks foi a responsável pela propagação do termo pós-modernismo em arquitetura, sendo adotado por Habermas na sua produção teórica. Além do mérito da alcunha da expressão no campo arquitetônico, esta obra indica a data, hora e local do fim da arquitetura moderna.

¹⁸ Escrito em parceria com Denise Scott Brown e Steven Izenour

¹⁹ Cinco arquitetos fizeram parte do núcleo do Team X: Jacob B. Bakema, Georges Candilis, Aldo van Eyck e o casal Alison e Peter Smithson. Estes últimos manifestaram liderança no grupo que reunia centenas de arquitetos que simpatizavam com o ideário desta geração. (MONTANER, 2015)

Jencks (1981) localizou em Saint Louis, Missouri a morte do movimento arquitetônico. Mais precisamente na tarde do dia 15 de Julho de 1972, quando o conjunto habitacional Pruitt-Igoe (1952-1955) projetado pelo arquiteto Minoru Yamasaki foi implodido após o abandono dos moradores. Definitivamente, esta obra foi um marco na tomada de consciência da arquitetura pós-moderna. Introduzindo, nos vinte anos posteriores o novo paradigma arquitetônico.

O Brasil possuiu eventos similares aos relatados anteriormente, resguardadas as proporções e peculiaridades nacionais, porém não acompanhados de formulações teóricas citadas. Apesar de não haver contrapontos conceituais ao modernismo neste período, algumas manifestações artísticas se adequavam aos paradigmas da condição pós-moderna no sentido mais amplo, como a Tropicália (COLIN, 2004) e a atuação prática do projetista Artacho Jurado²⁰ na década de 1950. Segundo Franco (2008), alguns o elegem como projetista eclético ou o primeiro antimodernista, outros como precursor pós-modernista. Artacho, brasileiro de ascendência espanhola e educação anarquista, estaria para o Brasil como Gaudí estava para Jencks – um exímio linguista arquitetônico.

No Brasil de 1998, “uma reavaliação segundo uma óptica da condição pós-moderna, todavia, não significou a implantação de uma arquitetura pós-moderna.” (SEGAWA, 2018). Caso, o Brasil tivesse exercido tal influência teórica, qual seria o eventual marco da morte da arquitetura moderna no Brasil? O exercício realizado por Charles Jencks é um processo difícil, contudo, após uma reavaliação retrospectiva ensaia-se um dos possíveis momentos.

O marco seria a implosão do Edifício Wilson Mendes Caldeira²¹. Tal como Pruitt-Igoe, Ed. Mendes Caldeira, “o maior negócio do Brasil”²², simbolizava a arquitetura moderna em todos seus cânones. O projeto de 1958 dos arquitetos poloneses Jorge Zalsupin e Lucjan Korngold erradicados em São Paulo foi alvo das contradições da modernidade. Usou-se da inédita técnica da implosão – método mais avançado da engenharia – para sua demolição em 16 de novembro de 1975 na Praça da Sé em São Paulo.

A justificativa, para tal, era a implantação da estação de metrô da Sé. Se apenas esse edifício fosse implodido poderia ser um marco, contudo em alguns meses outros dois edifícios da região foram

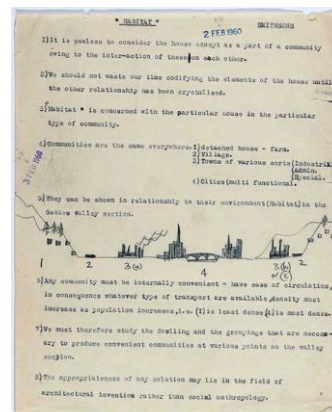


Figura 13 - Manifesto de Doorn redigido em 1954 pelo Team X para expor as ideias programáticas do grupo.
Fonte: <http://team10assignment.blogspot.com.br>, 2020



Figura 14 - Interior do Centro Governamental em Dacca, Louis Kahn, Ano: 1963-1983. Fonte: encurtador.com.br/hmoBM, 2019



Figura 15 - Demolição do Conjunto Pruitt-Igoe, em 1972. Fonte: encurtador.com.br/biDQ4, 2020

²⁰ Ver Artacho Jurado – Arquitetura Proibida, Franco (2008)

²¹ Publicado na Revista Acrópole nº299, p. 318, set 1963

²² Ver São Paulo Antiga - <https://saopauloantiga.com.br/edificio-mendes-caldeira>

implodidos: o Ed. Irmãos Cozo e o Palacete Tina²³. A miopia arquitetônica não era apenas em relação ao modernismo, mas afetava outros estilos arquitetônicos. Em 1976, o Palácio Monroe, no Rio de Janeiro, sofreria com uma lenta demolição de sua arquitetura eclética, respaldada pelo SPHAN e executada a mando dos militares. Esse conjunto de fatores dificulta a demarcação da primeira implosão brasileira como um símbolo.

A “modernidade” metroviária implodiu alguns marcos de Belo Horizonte também. Na tarde de 17 de outubro de 1981, o Hotel Panorama tornou-se poeira em segundos para abrir espaço para vias expressas e para o metrô de superfície da capital mineira no coração da boêmia belo-horizontina. A Cidade das Minas²⁴, no final da década de 1970 e início de 1980, vivia uma fase cultural efervescente.

Em 1976, o Grupo Corpo montou “Maria, Maria”, sucesso no Brasil e no mundo. Em 1978, o músico Marco Antônio Guimarães fundou o Uakti, uma oficina de instrumentos acústicos e de possibilidades sonoras. Em 1980, estreou o espetáculo “O último trem”, do Grupo Corpo, com trilha de Milton Nascimento e Fernando Brant. Em 1982, a crítica elogiou a Companhia Galpão, pela montagem da peça “A alma boa de Setsuan”, de Bertold Brecht. Em 1984, Milton Nascimento gravou “Corazón americano”, com Mercedes Sosa e León Gieco, ao vivo, em Buenos Aires. No curso desses anos, a Universidade Federal de Minas Gerais realizou os famosos festivais de inverno, nas cidades históricas do interior do estado. (CREMASCO, 2015, p.78)

Belo Horizonte, juntamente com São Paulo e Rio de Janeiro, formava uma triangulação de produção cultural. Em seus respectivos estados, a artes se desenvolviam e difundiam para demais regiões, contudo, Minas Gerais era o ponto que exercia menos força sobre o todo nacional. (FERREIRA e SANTOS *in* PEREIRA, 1995). O eixo difusor que lograva mais êxito ainda concentrava-se na Via Dutra. Nessa autoestrada circulavam mercadorias, riquezas, mas também informação e cultura. Novas conexões foram criadas e o silêncio da crítica arquitetônica foi rompido em



Figura 16 - Implosão do Edifício Wilson Mendes Caldeira, 1975. Fonte: encurtador.com.br/esxX2, 2021



Figura 17 - Palacete Tina e Ed. Irmãos Cozo demolidos em São Paulo, 1976. Fonte: encurtador.com.br/zAJQZ, 2021



Figura 18 - Cobertura do Edifício Bretagne de Artacho Jurado. Fonte: FRANCO, 2008

²³ Ver O Estadão – acervo Disponível em: <http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,obras-do-metro-popula-rizaram-implosao-em-sp,12068,0.htm>

²⁴ Primeiro nome de Belo Horizonte

meados da década de 1970. Essa crítica ressurgiu no cenário brasileiro por meio das publicações especializadas: a Revista Módulo (1975), a Revista Projeto (1977) e a Revista Pampulha (1979). (BASTOS e ZEIN, 2015).

Segawa (2018) credita também aos periódicos o renascimento da crítica arquitetônica, destacando a origem independente da Revista Projeto e, mais tarde, da Revista AU (1985). Essa desvinculação de entidades classicistas proporcionou editoriais mais livres que estavam voltados para divulgação da diversidade da arquitetura nacional. (BASTOS e ZEIN, 2015). O mercado editorial de livros também reaqueceu diversas coletâneas represadas de arquitetos brasileiros foram publicadas e outras, de teóricos estrangeiros, foram traduzidas. O debate internacional também ganhava fôlego. As discussões da diversidade da arquitetura brasileira rearticularam-se em exposições internacionais, como a semana de arquitetura da CAYC²⁵ de Buenos Aires, organizada pelo editor da revista Projeto, Vicente Wissenbach e o crítico argentino Jorge Glusberg (SEGAWA, 2018) e as posteriores Bienais de Arquitetura de São Paulo e de Buenos Aires.

Essa reabertura com intensa publicação possibilitou um cenário propício para o mapeamento da diversidade da arquitetura produzida no Brasil. Essa nova crítica arquitetônica despretenhosa de ideologias e ambiciosa em divulgar nacionalmente a arquitetura brasileira atual proporcionou material de pesquisa fundamental para exercícios de futurismo retroativos, análises e sistematização da produção nacional. A prática de valer-se das revistas como modo de entender a produção arquitetônica tornou-se uma metodologia bastante em voga.

Esta pesquisa, contudo, resguarda-se em utilizar desses trabalhos prévios já sistematizados para discorrer sobre o cenário do Brasil pós-moderno. Os periódicos foram utilizados para tentar (re)estimar a visão da época e suas transformações. Busca-se a revalorização para o público que vivenciou as complexidades desse período de tantas agitações. Já a estimativa, deve-se ao distanciamento temporal. As novas gerações de pesquisadores não vivenciaram e não se comprometeram com as amarras políticas e sociais. Apesar de historicamente os fatos terem menos de 50 anos, salienta-se que esse período cobre as décadas com importantes inflexões e transformações para a humanidade.

A modernidade, avaliada como ideário de mundo, é cartesiana e iluminista, ou seja, data do século XVII. Enquanto a pós-modernidade é uma breve intercorrência na história temporal, mas igualmente modificadora. Assim, para esta geração de pesquisadores compreenderem qual o antecedente do atual momento da crítica arquitetônica, a pesquisa deve voltar os olhares para essa lacuna do estudo crítico-histórico da arquitetura do final do século XX.

Não se pode negar que a discussão internacional em torno do pós-modernismo contribuiu para o arejamento dos debates no Brasil. Entretanto, é preciso verificar até que instância essa polêmica teve repercussão na virada dos anos de 1970 para os de 1980. (SEGAWA, 2018, p.191)

Esta pesquisa procura elucidar parte das dúvidas de Segawa. Sabe-se, contudo, que um único trabalho não consegue mapear toda produção pós-moderna no Brasil. Possivelmente, o quadro sinaliza alguns caminhos para que outros autores continuem a desvendar as indagações do arquiteto-teórico. Assim como a pós-modernidade, a formulação do quadro da diversidade da produção arquitetônica é complexa e, às vezes, contraditória. A arquitetura pós-moderna não foi homogênea, manifestou-se em diversas formas e foi apropriada de inúmeras maneiras. Além da diversidade de

²⁵ Centro de Arte y Comunicación fundado por Jorge Glusberg, reconhecido crítico de arquitetura e artes.

manifestações, temos que nos preocupar com distintas posições: o pós-moderno “possível”, devido às relações econômicas neoliberais em plena crise inflacionária; o pós-moderno “não intencional”, modificações posteriores que descaracterizam as obras, tornando-as mais ou menos alinhadas; o pós-moderno “órfão”, aquele que se torna difícil de rastrear seu autor ou é abandonado e/ou esquecido pelo mesmo ou pela crítica; o pós-moderno “envergonhado”, aquele que é lembrado, mas não se assume como uma contraposição ao modernismo em público.

Este último parece ser mais difícil de identificar. Ao negar-se pós-moderno, a obra recebe complicações de caráter etimológico: adjetivações, eufemismos, termos pejorativos e sarcásticos. Durante o mapeamento foram encontrados diversos termos, como: arquitetura de papel (para as obras-manifesto sem intenções de serem construídas), arquitetura contemporânea do final do século XX, arquitetura de transição, arquitetura vanguardista, arquitetura neovanguardista, arquitetura hipermoderna, arquitetura fantástica, historicismo pós-moderno, entre outros.

Os termos são variados e alcançam inclusive os membros dessas vertentes, como: arquitetos não alinhados, gambás, pós-mineiridade, arquitetos revivalistas, etc. Muitos desses termos adotados pelos próprios membros, reforçando a sátira, o bom humor e a crítica pós-modernista. Ainda, por causa das polêmicas que envolvem os discursos desse período, bem como pelas características multifacetadas que integram a referida produção, a existência de entraves teóricos dificultou sua legitimação e compreensão. Esses entraves abriram espaços para a proliferação de termos pejorativos, tais como: kitsch, neokitsch, arquitetura proibida (FRANCO, 2008), arquitetura “bizarra” (Colin, 2004), arquitetura ilusória, arquitetura midiática, arquitetura efêmera, arquitetura subversiva, arquitetura exógena, além de diversas outras titulações encontradas no decorrer da pesquisa.

A pesquisa de campo foi iniciada por meio de uma revisão sistemática e seleção de trabalhos acadêmicos brasileiros que identificaram linguagens pós-modernas na Arquitetura Brasileira no final do século XX e no início do século XXI. Este levantamento catalogou 29 trabalhos acadêmico-científicos, entre artigos, dissertações e teses. Essa prospecção visa compreender o volume da produção pós-moderna e entender como os arquitetos mineiros, em especial a Arquiteta Jô Vasconcellos auxiliaram na construção do paradigma pós-moderno no Brasil.

Após o levantamento, procurou-se resolver as duas questões: Posicionamento e Etimologia. Entender as questões de posicionamento e etimologia de alguns arquitetos prospectados auxiliou na compreensão dos elos que havia entre pós-modernismo historicista e as obras pertencentes às demais vertentes pós-modernistas. Então surgiu a questão: por onde começar? A pesquisa iniciou-se pelo óbvio: o grupo mineiro, especialmente os colaboradores da Revista Pampulha. Colin (2004), Santa Cecília (2004; 2006; 2009), Bastos e Zein (2015), Ficher (1985; 2007), Segawa (2018; 2008), Segre (2003) e Cremasco (2015) são unânimes em destacar que o grupo 3 Arquitetos foi declaradamente pós-moderno. O grupo mineiro era bastante heterogêneo, possuindo abordagens muitas vezes antagônicas. Assim, como outros nichos de pós-modernistas no Brasil, como os cariocas e os gaúchos. Esses grupos também se destacaram por exercer influência no debate arquitetônico com Fórum de Arquitetura em Porto Alegre de 1983 e as rodas de debates Arquitetura Após Brasília (1976-1977) do IAB RJ. (BASTOS e ZEIN, 2015).

A prospecção, portanto, teve início com os mineiros, cariocas e gaúchos. Porém, a partir desse momento ela se ampliou, porém não seguiu uma lógica específica: uma pesquisa sobre um determinado arquiteto pós-moderno ou sobre a arquitetura brasileira do final do século XX vão apresentando as obras de referência e os profissionais mais proeminentes de cada estado ou região. Assim, um nome novo

surge a cada levantamento e inicia-se a busca por trabalhos acadêmicos que contemplem essa descoberta.

Já em meio à pandemia, os repositórios digitais tornam-se grandes aliados. Com auxílio desta ferramenta seleciona-se 29 trabalhos que abordam a pluralidade da arquitetura brasileira. O Brasil possui 27 unidades federativas, porém, de modo surpreendente, não foram encontrados trabalhos sobre todos os estados e nenhum específico sobre o Distrito Federal. A prospecção aos repositórios é um processo contínuo e inacabado, pois o período em questão começa a se tornar um objetivo de pesquisa atrativo para novos pesquisadores e novos programas de graduação e pós-graduação em arquitetura.

Portanto, as questões já abordadas de posição, etimologia e pesquisas recentes podem prescindir de algum trabalho relevante, especialmente nos estados nos quais não se conseguiu trabalhos acadêmicos, onde a arquitetura plural ou seu autor fossem abordados. Dentre estas unidades federativas, destaca-se: Distrito Federal, Goiás, Mato Grosso do Sul, Espírito Santo, Santa Catarina, Amapá e Rondônia. Alguns estados do Nordeste carecem de estudos complementares, mas são abordados de maneira regional por Costa (2012).

Já o adendo de Bastos e Zein necessita de maiores debates na academia, observando os estudos recentes sobre os arquitetos cariocas, percebe-se uma concentração de trabalhos anteriores aos anos 80. Todavia encontram-se referências das obras pós-modernas fluminenses em Segawa (2018), Bastos e Zein (2015) e Colin (2004). Esses mesmos autores também apresentam um breve panorama da diversidade arquitetônica no Brasil, discorrendo sobre obras das novas críticas da arquitetura, como a modernidade apropriada, as novas vanguardas, os regionalismos e o novo fôlego pós-moderno.

Nas referências consultadas percebe-se a utilização das revistas de arquitetura como fonte principal. A Revista AU e a Projeto são as mais utilizadas para entender o panorama das décadas de 1980 a 2000. Ambos os periódicos procuravam publicar uma arquitetura diversificada e o espraio dela pelo Brasil, demonstrando a pluralidade da arquitetura nacional nas décadas citadas.

Contudo, Bragaia (2019) destaca, em termos quantitativos, a concentração de obras no eixo Rio-São Paulo. O autor aponta que a Revista Projeto, após a nova constituinte, alteraria a proporção de publicações do Sudeste, ampliando o espaço para outras regiões. Em Costa (2012) percebe-se o aumento quantitativo na região nordeste. Contudo, em algumas unidades federativas dessa região o aumento real não é expressivo, todavia, se observarmos pela ótica da pluralidade arquitetônica a representação é percentualmente maior. Em paralelo, segundo Bragaia (2019), a AU procedeu pelo caminho inverso, ampliando a publicação de projetos, especialmente, de São Paulo, priorizando a divulgação de equipamentos públicos, programas habitacionais e comerciais.

As demais referências solucionadas possuem diferentes abordagens. Alguns abordam uma região como Costa (2012) ou um estado específico, como Triani; Silva; Ramalho (2019), Castor (2013) e Costa e Amorim (2007). Já outros autores escolhem uma cidade: Barbosa (2006), Barbosa (2009), Bukowski (2012), Nascimento *et al* (2016), Carstens (2002), Coimbra (2017), Sarquis (2012) e Marcondes (2012). Este último nega a ruptura do moderno com o contemporâneo na cidade de São Paulo. Como se na cidade mais globalizada do país reinasse uma única arquitetura.

Outros autores possuem abordagens temáticas: discorrem sobre um grupo de arquitetos ou possuem um recorte temporal da crítica arquitetônica, como Araújo (2008), Braga (2004), Bragaia (2019), Lopes (2018), Perez (2009), Carranza (2013) e Souza (2006). Este último, contudo, apesar de abordar a crítica arquitetônica, somente foi levantando a produção arquitetônica de um único autor. Este tratamento também foi

dado aos seguintes autores: Figueiredo (2013), Arruda (2001), Barbosa (2012), Caetano (2014), Santa Cecília (2004), Rocha Junior (2012), Prado (2019), Macedo (2018) e Hajli (2016).

Como modo de solucionar a ausência de estudos nos casos do Distrito Federal, Goiás, Mato Grosso do Sul, Espírito Santo, Santa Catarina, Amapá e Rondônia buscou-se arquitetos com expressões plásticas ligadas aos principais paradigmas da modernidade, como as vertentes *pop*, neorrealista, neorracionalista e historicista. Vale salientar que até a virada do milênio, Acre e Amapá não tinham nenhum projeto publicado na Revista Projeto. (BARBOSA, 2009). Assim, no caso do Amapá, também foram levantadas obras regionalistas, típicas dos estados da região amazônica.

Este atordoamento foi agravado por falta de publicações sistemáticas, tornando estes arquitetos ilustres desconhecidos no exterior e em seu próprio país. Com o fim da modernidade, neste processo histórico agradavelmente confuso, outras gerações de arquitetos retomam a utilização destes fatores aparentemente negativos. Utilizam-nos como uma estratégia na busca, não de uma linguagem nova, linguagem a ser substituída pela que passou. Mas novas expressões arquiteturais mais amplas compatíveis com as variedades culturais de um país com os seus 8.512.000 km² de território, assustadoramente amplo e contrastante. (MAIA e VASCONCELLOS in PEREIRA, 1995)

Portanto, estas foram às premissas e o arcabouço teórico levantado para criar um quadro das atitudes pluralistas e diversas da pós-modernidade arquitetônica no Brasil. Salienta-se que alguns desses autores não afirmam categoricamente o rótulo de pós-moderno nas obras apresentadas. Alguns, por outro lado, buscam entender qual ou quais vertentes se associam em cada projeto. Desta forma, a prospecção do Brasil pós-moderno não rotulou a linguagem arquitetônica da produção. O intuito, portanto, é demonstrar a diversidade arquitetônica, a liberdade formal, a pluralidade de ideias e, às vezes, projetos antagonistas aos dogmas da arquitetura modernista.

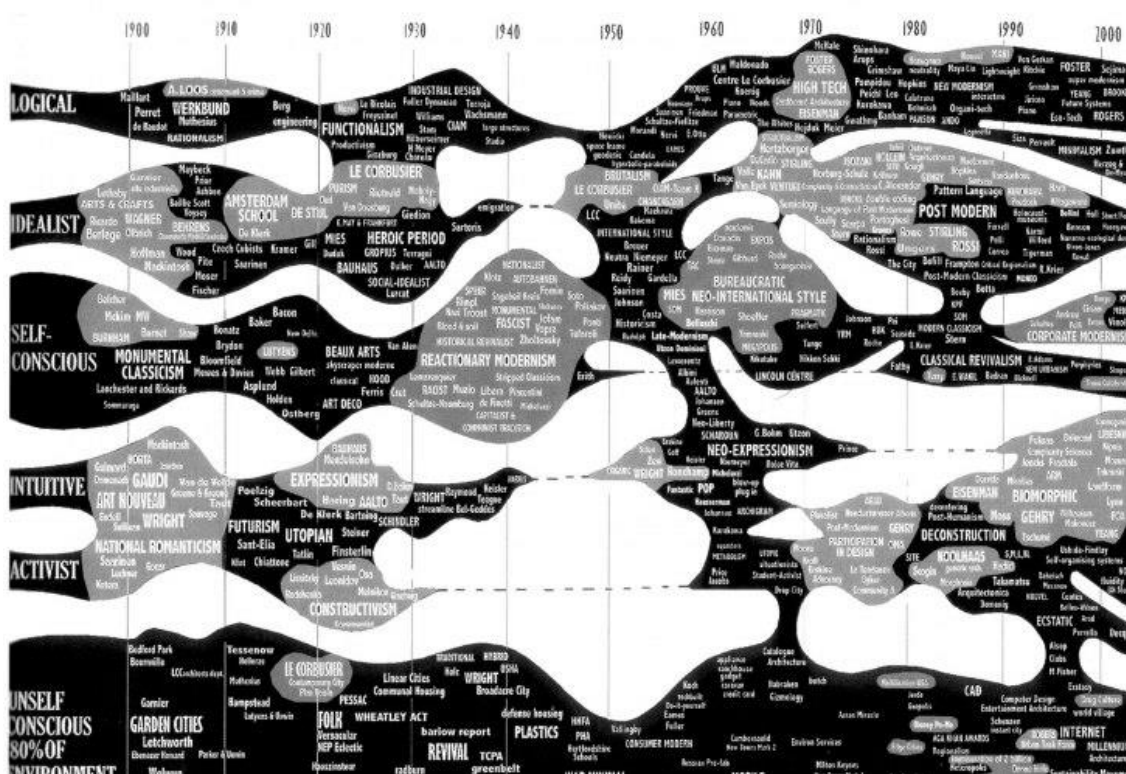


Figura 19 - Diagrama da Árvore genealógica da Arquitetura do século XX. Charles Jencks. Fonte: encurtador.com.br/IMN59, 2021

A pós-modernidade, portanto, é multifacetada e dinâmica. Adotando a tecnologia para auxiliar os diversos meios de percepção arquitetônica, foram escolhidos quatro filtros de busca no quadro do Brasil Pós-moderno. Parafraseando a seção de culinária da Revista Pampulha²⁶, criou-se um “livro de receitas”, um banco de dados que gerou um catálogo de projetos, no qual por meio um sumário síntese pode-se consultar por: nome da obra, arquiteto, data e local/região. Esses crivos podem ser agenciados livremente e combinados, possibilitando centenas de cenários e análises. Em um receituário, após a escolha da categoria é possível ater-se exclusivamente em uma única obra, seja ela gastronômica ou arquitetônica, descobrindo seus aspectos físicos, aparência e procedência. Portanto, o banco de dados (receituário de projetos) possui a opção para visualizar as fichas catalogadas, informações sumarizadas de cada obra e, em alguns casos, informações complementares.

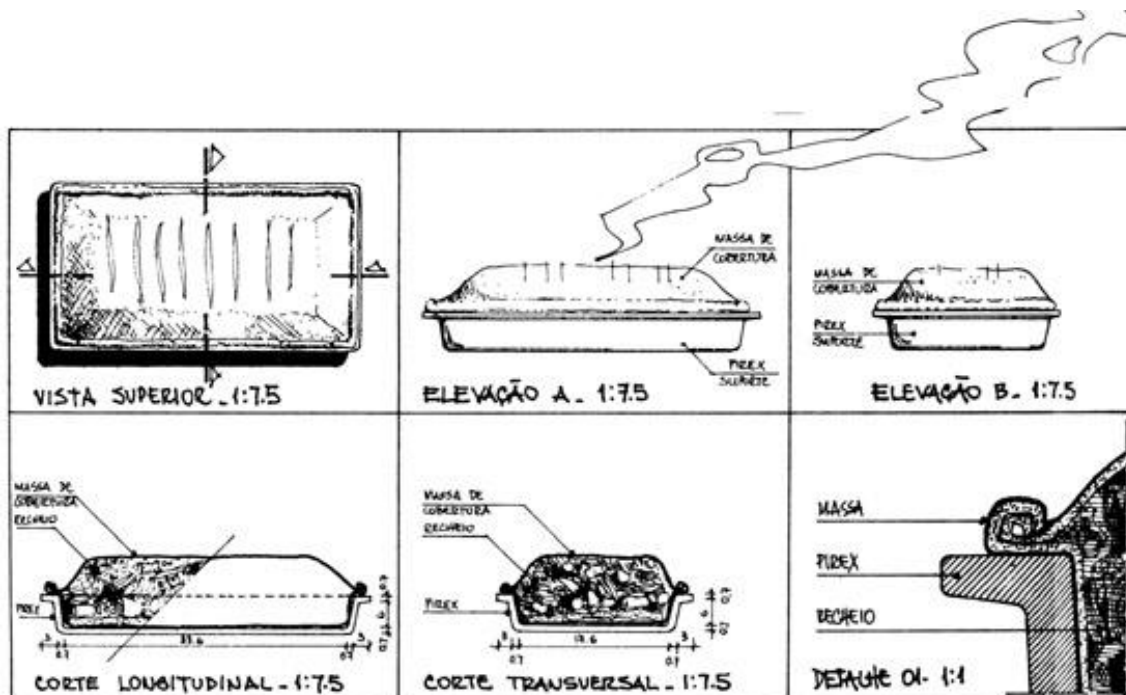


Figura 20 - Seção Cozinhando com Pampulha - Revista Pampulha nº 07. Fonte: PODESTÁ, 2016

CASA DE MORAR

Ingredientes e modo de preparar

O PROJETO (para elaborar deve-se pelo menos): Conceber o projeto sempre usando as coisas simples de Minas. Nada de "colonioso", nem "mediterrâneo" ou mesmo "rocoqueto", sob pena de desandar o refogado a "atravessar" o samba. Olhar e enxergar com os próprios olhos as montanhas e as cidades de Minas: Santa Luzia, Ubá, Ouro Preto, Mariana, Diamantina e outras tantas que nos comovem, sensibilizam e nos alertam contra o "progresso". (COELHO e HARDY in HARDY e MAIA, 1979)

Com base nestes processos, foram catalogados os seguintes arquitetos com os respectivos projetos plurais, complexos e evidentemente contraditórios entre si, neste Brasil de pós-modernidades:

Jô Vasconcellos (MG), Éolo Maia (MG), Sylvio de Podestá (MG), João Diniz (MG), Ruy Ohtake (SP), Fernando Peixoto (BA), Nelson Saraiva (RS), Paulo César B. Pacheco (PR), Fernando Popp (PR), Valéria Bechava (PR), Jaime Lerner (PR),

²⁶ Sessão Cozinha com Pampulha, uma crítica humorada que apresentava receitas culinárias de Minas Gerais no meio de um periódico especializado em arquitetura e urbanismo.

Severiano Mário Porto (AM), Humberto Serpa (MG), Lélío Machado Reiner (SP), Juan Francisco Camps Andreu (SP), Gianfranco Vannucchi (SP), Jorge Königsberger (SP), Carlos Bratke (SP), Edison Musa (RJ), Jaci Hargreaves (RJ), Amaro Muniz (PB), Régis Cavalcanti (PB), Expedito Arruda (PB), Gilberto Guedes (PB), Renato Koswiski (PR), Delberg Ponce (CE), Fausto Nilo (CE), João Guilherme Dunin (PR), Cíntia Ema Padovan (SP), Saul Vilela (MG), Ângela Bohrer (RS), Ester Meyer (RS), Ceres Maggi (RS), Flávio Leão Lemberg (RS), Eduardo Longo (SP), Ricardo Ramos (RS), Ademar Poppi (MT), Augusto Mário Boccara (Argentina/MT), Luiz Cláudio Bassam (PR/MT), Antônio Carlos Cândia (RJ/MT), Marilene Imamura (MT), Helder Cândia (MT), Jurandir Nogueira (PR/MS), Domingos Tadeu Domingues Baptista (GO/TO), Hugo Hamilton Vaz (GO), Rita de Cássia Castro (GO), Vasco de Mello (SP), Roberto Loeb (SP), Pitanga do Amparo (SP), Tito Lívio Frascino (SP), Arthur Navarrete (SP), Roberto Aflalo e Gian Carlo Gasperini (SP), João Castro (PA), Milton Monte (PA), André Vainer (SP), Eduardo de Almeida (SP), Olímpia Repsold (ES), Gregório Repsold (ES), Domingos H. Bongestabs (PR), Mário Aloisio Melo (AL), Julio Neves (SP), Adriano Melo (PI), José Maria Coelho Bassalo (PA), Héctor Vigliecca (Uruguai/RJ), Roberto Moita (AM), José Afonso B. Portocarrero (MT), Otília Natália Pinto Latgê (RR), André Vainer (SP), Guilherme Paoliello (SP), José Daher Filho (ES), Gustavo Almeida (PI), Ricardo Roque (PI), Fernando Simon (GO), Ruben Wanderley (AL), Gustavo Penna (MG), Anne Marie Sumner (SP), Luis Espallargas (SP/MA), Heitor Carlos Moreira Filho (RO) e Adaury Farias (AP).

BRASIL PÓS-MODERNO		ORDEM CRONOLÓGICA	
NOME DO PROJETO	ESTADO	ARQUITETOS	ANO
Edifício Bretagne	S.E (SÃO PAULO)	Artacho Jurado	1952
Casa da Rua da Paz	C.O. (MATO GROSSO DO SUL)	Jurandir Nogueira	1972
Casa Bola Amauri	S.E (SÃO PAULO)	Eduardo Longo	1974
Complexo do Hospital São Julião	C.O. (MATO GROSSO DO SUL)	Jurandir Nogueira	1974
BCN	S.E (SÃO PAULO)	Lélío Machado Reiner - Juan Francisco Camps Andreu	1976
Residência Schuster	NORTE (AMAZONAS)	Severiano Mário Porto	1977
Capela Santana do Pé do Morro	S.E (MINAS GERAIS)	Jô Vasconcellos - Éolo Maia	1979
Casa Ricardo e Sheila	C.O. (GOIÁS)	Sylvio de Podestá	1979
Centro de Arte e Cultura Manoel	S.E (MINAS GERAIS)	Saul Vilela - Ana Beatriz Campos - Sandra L. Nankran Rosa	1979
Escritórios Huis-Clos	S.E (SÃO PAULO)	Pitanga do Amparo	1981
Nova Itá	SUL (SANTA CATARINA)	Ronildo Goldmeier - Nelson Saraiva da Silva - Maria Elizabeth de Quadros Pereira Rego - Claudio Luiz Cunha - Maria Cristina Claramunt - Lia Rosa Camargo Martins - Almir Francisco Reis	1982

Rosehouse	C.O. (MATO GROSSO)	Luís Cláudio Bassam	1982
Casa RBM	S.E (SÃO PAULO)	Eduardo Longo	1983
Citicorp Center	S.E (SÃO PAULO)	Roberto Aflalo - Gian Carlo Gasperini	1983
Residência Van Damme	S.E (MINAS GERAIS)	Humberto Serpa	1983
Sede Águia Branca	S.E (SÃO PAULO)	Gregório Repsold - Olímpia Repsold	1984
Casa I	S.E (SÃO PAULO)	Anne Marie Sumner	1985
Centro Cultural Carmélia	S.E (ESPÍRITO SANTO)	José Daher Filho	1985
Edifício Atrium	N.E (PARAÍBA)	Expedito Arruda	1985
Edifício Francisco Sá	N.E (BAHIA)	Fernando Peixoto	1985
Edifício Ianelli	S.E (SÃO PAULO)	Julio Neves	1985
Edifício Metropolis	SUL (RIO GRANDE DO SUL)	Ângela Bohrer - Ester Meyer	1985
Oficina de Projetos	C.O. (GOIÁS)	Rita de Cássia Castro - Sílvio Antônio de Freitas - Elias Daud Neto - Sônia Daud	1985
Rainha da Sucata	S.E (MINAS GERAIS)	Sylvio E. de Podestá - Éolo Maia	1985
Residência Asdrubal	C.O. (DISTRITO FEDERAL)	Elvin Mackay Dubugras	1985
SESC Nova Iguaçu	S.E (RIO DE JANEIRO)	Héctor Vigliecca - Bruno Padovano - Equipe	1985
Centro Barão do Rio Branco	SUL (RIO GRANDE DO SUL)	Flávio Leão Lambert	1986
Edifício Alberto Abujamra	SUL (PARANÁ)	João Guilherme Dunin	1986
Edifício Os Sertões	SUL (RIO GRANDE DO SUL)	Ceres M. Storch - Antônio Carvalho da Rocha - Sérgio Moacir Marques	1986
Edifício Terra Brasilis	S.E (SÃO PAULO)	Gianfranco Vannucchi e Jorge Königsberger	1986
Hotel Praia das Alagoas	N.E (ALAGOAS)	Mário Aloísio Melo - Ovídio Pascual Maestre	1986
Paraqueira Pedra do Sal	N.E (PIAUÍ)	Gerson Castelo Branco	1986
Res. no Alto de Pinheiro	S.E (SÃO PAULO)	André Vainer - Guilherme Paoliello	1986
Banco do Brasil -	S.E (SÃO PAULO)	Arthur Navarrete - René Guglielmetti	1987

Santos			
Hotel em Goiânia	C.O. (GOIÁS)	Tadeu Baptista - Hugo Hamilton	1987
Hotel Terra Ronca	C.O. (GOIÁS)	Fernando Simon	1987
Loja Ronda	S.E (SÃO PAULO)	Cíntia Ema Padovan	1987
Residência Flavio Demasi	S.E (SÃO PAULO)	Pitanga do Amparo	1987
Rio Mar Shopping	N.E (SERGIPE)	André Sá - Francisco Mota	1987
Casa Ilhabela	S.E (SÃO PAULO)	Jorge Königsberger e Gianfranco Vannucchi	1988
Centro de Lançamento Alcântara	N.E (MARANHÃO)	Luis Espallargas Gimenez	1988
Edifício Michelle Cler	C.O. (MATO GROSSO)	Augusto Mário Boccara	1988
Fazenda Água Comprida	S.E (MINAS GERAIS)	Eduardo de Almeida	1988
Igreja N.S. de Guadalupe	C.O. (MATO GROSSO)	Hans S. Amen	1988
Maison de Mouette	S.E (SÃO PAULO)	Ruy Ohtake	1988
Mercado de Artesanato Paraibano	N.E (PARAÍBA)	Régis Cavalcanti - Amaro Muniz	1988
Shopping Center Bouganville	C.O. (GOIÁS)	Tadeu Baptista - Hugo Hamilton	1988
Centro de Dados Unibanco	S.E (SÃO PAULO)	Roberto Loeb	1989
Centro Empresarial INCEPA	SUL (PARANÁ)	Paulo Cesar B. Pacheco	1989
Ed. L Arche	S.E (SÃO PAULO)	Julio Neves	1989
Edifício Rio Branco 1	S.E (RIO DE JANEIRO)	Edison Musa - Edmundo Musa	1989
Escola Guignard	S.E (MINAS GERAIS)	Gustavo Penna	1989
Interpass Club	NORTE (PARÁ)	Milton Monte	1989
Portal de Santa Felicidade	SUL (PARANÁ)	Paulo Pacheco - Renato Koswiski	1989
ADUFMAT	C.O. (MATO GROSSO)	José Afonso Botura Portocarrero	1990
Albarus Gravataí	SUL (RIO GRANDE DO SUL)	Ângela Bohrer - Ester Meyer	1990

Casa Seixas	N.E (PARAÍBA)	Gilberto Guedes	1990
Centro da Cultura Judaica	S.E (SÃO PAULO)	Roberto Loeb	1990
Colégio 7 de Setembro	N.E (CEARÁ)	Delberg Ponce	1990
Contaud Contabilidade	C.O. (MATO GROSSO)	Augusto Mário Boccara	1990
Edifício Comercial da XV	SUL (RIO GRANDE DO SUL)	Ricardo Ramos	1990
Torre Pluralista	S.E (SÃO PAULO)	Miguel Juliano - Ricardo Julião - Ruy Ohtake - Carlos Bratke - Paulo Casé - Eduardo de Almeida - Marcos Acayaba - Roberto Loeb - Paulo Mendes da Rocha - Tito Lívio Frascino - Vasco de Mello - Eduardo Longo	1990
Conjunto Rio das Pedras	S.E (SÃO PAULO)	Héctor Vigliecca - Bruno Padovano - Leny Omura - Hélio Rorato - Luciene Quel - Francisco Scagliusi	1991
Estação Tubo	SUL (PARANÁ)	Jaime Lerner - Abrão Assad - Carlos Eduardo Ceneviva	1991
Parque Gráfico	NORTE (PARÁ)	Aurélio Meira	1991
Pavilhão Jacques Cousteau	SUL (PARANÁ)	Domingos Henrique Bongestabs	1991
Praça do Ferreira	N.E (CEARÁ)	Fausto Nilo - Delberg Ponce	1991
Casa Carlos Bratke	S.E (SÃO PAULO)	Carlos Bratke	1992
Conservatório de MPB	SUL (PARANÁ)	Fernando Popp - Valéria Bechara	1992
Cuiabá Work Center	C.O. (MATO GROSSO)	Antônio C. Cândia - Helder Cândia	1992
Edifício Antoni Gaudi	SUL (PARANÁ)	Bruno de Franco - Sérgio Luiz Silka	1992
Casa da Cultura Ivan Marrocos	NORTE (RONDÔNIA)	Heitor Carlos Moreira Filho	1993
Casa no Jardim Paulistano II	S.E (SÃO PAULO)	Eduardo de Almeida	1993
Palácio da Cultura Nenê	NORTE (RORAIMA)	Otilia Natália Pinto Latgê - Antero Correa de Sá Neto - Maruem de Castro Hatem	1993
Rio Poty Hotel Praia	N.E (PIAUÍ)	Ricardo Roque	1993
Centro Empresarial Cuiabá	C.O. (MATO GROSSO)	Antônio C. Cândia - Helder Cândia - Ivo Dalmaz - Darlei Ribeiro	1994
Edifício Solar da XV	SUL (RIO GRANDE DO SUL)	Marta Costa Amaral - Noe Vega Cotta de Mello - Luiz Augusto Oliveira King	1994

Quadras de Palmas	NORTE (TOCANTINS)	Edison Eloy de Souza	1994
Casa na Árvore	NORTE (PARÁ)	João Castro Filho	1995
Casa Eugenia	S.E (MINAS GERAIS)	João Diniz	1996
Catedral São José de Macapá	NORTE (AMAPÁ)	Adaury Farias	1996
Indústria de Cosméticos Natura	S.E (SÃO PAULO)	Roberto Loeb	1996
Memorial de Curitiba	SUL (PARANÁ)	Fernando Popp - Valéria Bechara	1996
Casa de Praia Serrambi	N.E (PERNAMBUCO)	Roberto Montezuma - Catia Avellar - Glícia Fernandes - Bruno Lima	1997
Casa Gilson Guedes	N.E (PARAÍBA)	Gilberto Guedes	1997
Condomínio Angra dos Reis	N.E (ALAGOAS)	Ruben Wanderley Filho - Olga Wanderley - Maurício Espinosa Cacho, Luiz Fernando Carneiro - Maria Ângela Guimarães	1997
Conjunto Jardim Jaçanã	NORTE (PARÁ)	José Maria Coelho Bassalo	1997
Edf. Maximino Perez Garrido	N.E (BAHIA)	Fernando Peixoto	1997
Edifício Paiaguás	C.O. (MATO GROSSO)	Antônio C. Cândia - Marilene Imamura	1997
Edifício São Luiz Gonzaga	S.E (SÃO PAULO)	Edison Musa - Jaci Hargreaves	1997
Fórum de Recife	N.E (PERNAMBUCO)	Paulo Raposo - Andréa Câmara - Mônica Raposo - Moisés Andrade	1997
Residencial Wind Place	N.E (PIAUÍ)	Gustavo Almeida	1998
Cemitério-Parque	NORTE (PARÁ)	José Maria Coelho Bassalo - Flávio Campos - Michella Vieira	1999
Centro Cultural Dragão do Mar	N.E (CEARÁ)	Delberg Ponce de Leon - Fausto Nilo	1999
Edifício Stadium	S.E (SÃO PAULO)	Jorge Königsberger e Gianfranco Vannucchi	1999
Hotel Unique	S.E (SÃO PAULO)	Ruy Ohtake	1999
Parque Canal da Maternidade	NORTE (ACRE)	Eliene Guedes - Alejandra Maria Devecchi	1999
Restaurante Ritz	S.E (SÃO PAULO)	André Vainer - Guilherme Paoliello	1999
Aquário Municipal	C.O. (MATO GROSSO)	Ademar Poppi	2000
Sede Santo Antônio	S.E (ESPÍRITO)	Gregório Repsold - Olímpia Repsold	2000

Stones	SANTO)		
Central de vendas de imóveis	N.E (RIO GRANDE DO NORTE)	Felipe Bezerra - Flávio Góis	2000
Metropolitan Hotel	N.E (PIAUÍ)	Adriano Melo	2001
Sítio Passarim	NORTE (AMAZONAS)	Roberto Moita	2001
Correios	NORTE (TOCANTINS)	Tadeu Baptista - Soraya Hungria Pereira	2005

Tabela 1 - Quadro Brasil pós-moderno - ordem cronológica. Fonte: Produzido pelo autor, 2021

Somente para fins didático-históricos, nesta versão adotou-se na apresentação do Quadro Síntese Brasil pós-moderno uma ordem cronológica para elucidar as mudanças dos paradigmas arquitetônicos no Brasil. Uma das constatações abstratas está ligada à percepção da linguagem associada ao tempo cronológico. As linguagens adotadas no Brasil vão se distanciando da Escola Paulista no final dos anos de 1970 em busca de novos paradigmas. Contudo, no final da década de 1990, a maioria dos arquitetos brasileiros e suas obras manifestaram-se pelo retorno às formas mais puras, distanciando-se dos temas arquitetônicos antimodernos em favor de atitudes ou elementos modernos. Tal fato demonstra o desgaste rápido de algumas vertentes, assim como ocorreu com estilos arquitetônicos do início do século XX, como o *Art Nouveau*. (FICHER, 2007).

Esse mesmo quadro apresentado aqui, em ordem alfabética, visa auxiliar a busca pelas fichas individuais, as quais foram apresentadas seguindo este princípio. Os projetos selecionados, assim, compõem o receituário das pós-modernidade no sentido *lato sensu*. O catálogo é aberto, incompleto e panorâmico. Não busca, assim, esgotar a abordagem da arquitetura pós-moderna. Mas visa reunir um conjunto de obras que podem, posteriormente, serem analisadas, estudadas e reinterpretadas. O receituário ressalta a produção nas décadas de 1980 e 1990, demonstrando a pluralidade de ideias nesse momento de transição, além de destacar como a trajetória profissional de uma mulher brasileira pós-moderna auxiliou na busca dessas liberdades formais que possibilitaram tantas arquiteturas no Brasil. Jô Vasconcellos foi uma pioneira e ver-se-á no decorrer do trabalho a importância de sua figura perante o conjunto arquitetônico desse repositório. Para tanto, recomenda-se o acesso aos arquivos digitais complementares para acesso integral do conteúdo.

BRASIL PÓS-MODERNO		ORDEM ALFABÉTICA	
NOME DO PROJETO	ESTADO	ARQUITETOS	ANO
ADUFMAT	C.O. (MATO GROSSO)	José Afonso Botura Portocarrero	1990
Albarus Gravataí	SUL (RIO GRANDE DO SUL)	Ângela Bohrer - Ester Meyer	1990
Aquário Municipal	C.O. (MATO GROSSO)	Ademar Poppi	2000
Banco do Brasil - Santos	S.E (SÃO PAULO)	Arthur Navarrete - René Guglielmetti	1987

BCN	S.E (SÃO PAULO)	Lélio Machado Reiner - Juan Francisco Camps Andreu	1976
Capela Santana do Pé do Morro	S.E (MINAS GERAIS)	Jô Vasconcellos - Éolo Maia	1979
Casa Bola Amauri	S.E (SÃO PAULO)	Eduardo Longo	1974
Casa Carlos Bratke	S.E (SÃO PAULO)	Carlos Bratke	1992
Casa da Cultura Ivan Marrocos	NORTE (RONDÔNIA)	Heitor Carlos Moreira Filho	1993
Casa da Rua da Paz	C.O. (MATO GROSSO DO SUL)	Jurandir Nogueira	1972
Casa de Praia Serrambí	N.E (PERNAMBUCO)	Roberto Montezuma - Catia Avellar - Glícia Fernandes - Bruno Lima	1997
Casa Eugenia	S.E (MINAS GERAIS)	João Diniz	1996
Casa Gilson Guedes	N.E (PARAÍBA)	Gilberto Guedes	1997
Casa I	S.E (SÃO PAULO)	Anne Marie Sumner	1985
Casa Ilhabela	S.E (SÃO PAULO)	Jorge Königsberger e Gianfranco Vannucchi	1988
Casa na Árvore	NORTE (PARÁ)	João Castro Filho	1995
Casa no Jardim Paulistano II	S.E (SÃO PAULO)	Eduardo de Almeida	1993
Casa RBM	S.E (SÃO PAULO)	Eduardo Longo	1983
Casa Ricardo e Sheila	C.O. (GOIÁS)	Sylvio de Podestá	1979
Casa Seixas	N.E (PARAÍBA)	Gilberto Guedes	1990
Catedral São José de Macapá	NORTE (AMAPÁ)	Adaury Farias	1996
Cemitério-Parque	NORTE (PARÁ)	José Maria Coelho Bassalo - Flávio Campos - Michella Vieira	1999
Central de vendas de imóveis	N.E (RIO GRANDE DO NORTE)	Felipe Bezerra - Flávio Góis	2000
Centro Barão do Rio Branco	SUL (RIO GRANDE DO SUL)	Flávio Leão Lambert	1986
Centro Cultural Carmélia	S.E (ESPÍRITO SANTO)	José Daher Filho	1985
Centro Cultural Dragão do Mar	N.E (CEARÁ)	Delberg Ponce de Leon - Fausto Nilo	1999
Centro da Cultura Judaica	S.E (SÃO PAULO)	Roberto Loeb	1990

Centro de Arte e Cultura Manoel	S.E (MINAS GERAIS)	Saul Vilela - Ana Beatriz Campos - Sandra L. Nankran Rosa	1979
Centro de Dados Unibanco	S.E (SÃO PAULO)	Roberto Loeb	1989
Centro de Lançamento Alcântara	N.E (MARANHÃO)	Luis Espallargas Gimenez	1988
Centro Empresarial Cuiabá	C.O. (MATO GROSSO)	Antônio C. Cândia - Helder Cândia - Ivo Dalmaz - Darlei Ribeiro	1994
Centro Empresarial INCEPA	SUL (PARANÁ)	Paulo Cesar B. Pacheco	1989
Citicorp Center	S.E (SÃO PAULO)	Roberto Aflalo - Gian Carlo Gasperini	1983
Colégio 7 de Setembro	N.E (CEARÁ)	Delberg Ponce	1990
Complexo do Hospital São Julião	C.O. (MATO GROSSO DO SUL)	Jurandir Nogueira	1974
Condomínio Angra dos Reis	N.E (ALAGOAS)	Ruben Wanderley Filho - Olga Wanderley - Maurício Espinosa Cacho, Luiz Fernando Carneiro - Maria Ângela Guimarães	1997
Conjunto Jardim Jaçanã	NORTE (PARÁ)	José Maria Coelho Bassalo	1997
Conjunto Rio das Pedras	S.E (SÃO PAULO)	Héctor Vigliecca - Bruno Padovano - Leny Omura - Hélio Rorato - Luciene Quel - Francisco Scagliusi	1991
Conservatório de MPB	SUL (PARANÁ)	Fernando Popp - Valéria Bechara	1992
Contaud Contabilidade	C.O. (MATO GROSSO)	Augusto Mário Boccara	1990
Correios	NORTE (TOCANTINS)	Tadeu Baptista - Soraya Hungria Pereira	2005
Cuiabá Work Center	C.O. (MATO GROSSO)	Antônio C. Cândia - Helder Cândia	1992
Ed. L Arche	S.E (SÃO PAULO)	Julio Neves	1989
Edf. Maximino Perez Garrido	N.E (BAHIA)	Fernando Peixoto	1997
Edifício Alberto Abujamra	SUL (PARANÁ)	João Guilherme Dunin	1986
Edifício Antoni Gaudi	SUL (PARANÁ)	Bruno de Franco - Sérgio Luiz Silka	1992
Edifício Atrium	N.E (PARAÍBA)	Expedito Arruda	1985
Edifício Bretagne	S.E (SÃO PAULO)	Artacho Jurado	1952
Edifício Comercial da XV	SUL (RIO GRANDE DO SUL)	Ricardo Ramos	1990

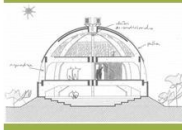
Edifício Francisco Sá	N.E (BAHIA)	Fernando Peixoto	1985
Edifício Ianelli	S.E (SÃO PAULO)	Julio Neves	1985
Edifício Metropolis	SUL (RIO GRANDE DO SUL)	Ângela Bohrer - Ester Meyer	1985
Edifício Michelle Cler	C.O. (MATO GROSSO)	Augusto Mário Boccara	1988
Edifício Os Sertões	SUL (RIO GRANDE DO SUL)	Ceres M. Storch - Antônio Carvalho da Rocha - Sérgio Moacir Marques	1986
Edifício Paiaguás	C.O. (MATO GROSSO)	Antônio C. Cândia - Marilene Imamura	1997
Edifício Rio Branco 1	S.E (RIO DE JANEIRO)	Edison Musa - Edmundo Musa	1989
Edifício São Luiz Gonzaga	S.E (SÃO PAULO)	Edison Musa - Jaci Hargreaves	1997
Edifício Solar da XV	SUL (RIO GRANDE DO SUL)	Marta Costa Amaral - Noe Vega Cotta de Mello - Luiz Augusto Oliveira King	1994
Edifício Stadium	S.E (SÃO PAULO)	Jorge Königsberger e Gianfranco Vannucchi	1999
Edifício Terra Brasilis	S.E (SÃO PAULO)	Gianfranco Vannucchi e Jorge Königsberger	1986
Escola Guignard	S.E (MINAS GERAIS)	Gustavo Penna	1989
Escritórios Huis-Clos	S.E (SÃO PAULO)	Pitanga do Amparo	1981
Estação Tubo	SUL (PARANÁ)	Jaime Lerner - Abrão Assad - Carlos Eduardo Ceneviva	1991
Fazenda Água Comprida	S.E (MINAS GERAIS)	Eduardo de Almeida	1988
Fórum de Recife	N.E (PERNAMBUCO)	Paulo Raposo - Andréa Câmara - Mônica Raposo - Moisés Andrade	1997
Hotel em Goiânia	C.O. (GOIÁS)	Tadeu Baptista - Hugo Hamilton	1987
Hotel Praia das Alagoas	N.E (ALAGOAS)	Mário Aloísio Melo - Ovídio Pascual Maestre	1986
Hotel Terra Ronca	C.O. (GOIÁS)	Fernando Simon	1987
Hotel Unique	S.E (SÃO PAULO)	Ruy Ohtake	1999
Igreja N.S. de Guadalupe	C.O. (MATO GROSSO)	Hans S. Amen	1988
Indústria de Cosméticos Natura	S.E (SÃO PAULO)	Roberto Loeb	1996
Interpass Club	NORTE (PARÁ)	Milton Monte	1989

Loja Ronda	S.E (SÃO PAULO)	Cíntia Ema Padovan	1987
Maison de Mouette	S.E (SÃO PAULO)	Ruy Ohtake	1988
Memorial de Curitiba	SUL (PARANÁ)	Fernando Popp - Valéria Bechara	1996
Mercado de Artesanato Paraibano	N.E (PARAÍBA)	Régis Cavalcanti - Amaro Muniz	1988
Metropolitan Hotel	N.E (PIAUÍ)	Adriano Melo	2001
Nova Itá	SUL (SANTA CATARINA)	Ronildo Goldmeier - Nelson Saraiva da Silva - Maria Elizabeth de Quadros Pereira Rego - Claudio Luiz Cunha - Maria Cristina Claramunt - Lia Rosa Camargo Martins - Almir Francisco Reis	1982
Oficina de Projetos	C.O. (GOIÁS)	Rita de Cássia Castro - Sílvio Antônio de Freitas - Elias Daud Neto - Sônia Daud	1985
Palácio da Cultura Nenê	NORTE (RORAIMA)	Otilia Natália Pinto Latgê - Antero Correa de Sá Neto - Maruem de Castro Hatem	1993
Paraqueira Pedra do Sal	N.E (PIAUÍ)	Gerson Castelo Branco	1986
Parque Canal da Maternidade	NORTE (ACRE)	Eliene Guedes - Alejandra Maria Devecchi	1999
Parque Gráfico	NORTE (PARÁ)	Aurélio Meira	1991
Pavilhão Jacques Cousteau	SUL (PARANÁ)	Domingos Henrique Bongestabs	1991
Portal de Santa Felicidade	SUL (PARANÁ)	Paulo Pacheco - Renato Koswiski	1989
Praça do Ferreira	N.E (CEARÁ)	Fausto Nilo - Delberg Ponce	1991
Quadras de Palmas	NORTE (TOCANTINS)	Edison Eloy de Souza	1994
Rainha da Sucata	S.E (MINAS GERAIS)	Sylvio E. de Podestá - Éolo Maia	1985
Res. no Alto de Pinheiro	S.E (SÃO PAULO)	André Vainer - Guilherme Paoliello	1986
Residência Asdrubal	C.O. (DISTRITO FEDERAL)	Elvin Mackay Dubugras	1985
Residência Flavio Demasi	S.E (SÃO PAULO)	Pitanga do Amparo	1987
Residência Schuster	NORTE (AMAZONAS)	Severiano Mário Porto	1977
Residência Van Damme	S.E (MINAS GERAIS)	Humberto Serpa	1983
Residencial Wind Place	N.E (PIAUÍ)	Gustavo Almeida	1998

Restaurante Ritz	S.E (SÃO PAULO)	André Vainer - Guilherme Paoliello	1999
Rio Mar Shopping	N.E (SERGIPE)	André Sá - Francisco Mota	1987
Rio Poty Hotel Praia	N.E (PIAUÍ)	Ricardo Roque	1993
Rosehouse	C.O. (MATO GROSSO)	Luís Cláudio Bassam	1982
Sede Águia Branca	S.E (SÃO PAULO)	Gregório Repsold - Olímpia Repsold	1984
Sede Santo Antônio Stones	S.E (ESPÍRITO SANTO)	Gregório Repsold - Olímpia Repsold	2000
SESC Nova Iguaçu	S.E (RIO DE JANEIRO)	Héctor Vigliecca - Bruno Padovano - Equipe	1985
Shopping Center Bouganville	C.O. (GOIÁS)	Tadeu Baptista - Hugo Hamilton	1988
Sítio Passarim	NORTE (AMAZONAS)	Roberto Moita	2001
Torre Pluralista	S.E (SÃO PAULO)	Miguel Juliano - Ricardo Julião - Ruy Ohtake - Carlos Bratke - Paulo Casé - Eduardo de Almeida - Marcos Acayaba - Roberto Loeb - Paulo Mendes da Rocha - Tito Lívio Frascino - Vasco de Mello - Eduardo Longo	1990

Tabela 2 - Quadro Brasil pós-moderno - ordem alfabética. Fonte: Produzido pelo autor, 2021

Fichas catalográficas das obras na ordem listada acima:

PROJETO: ADUFMAT	
	INFORMAÇÕES DO PROJETO ANO DO PROJETO: 1990
	CLIENTE UFMT
	LOCAL Cuiabá
	ARQUITETOS José Afonso Botura Portocarrero
	

PROJETO: Albarus Gravataí



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1989
ANO DA CONSTRUÇÃO: 1990
ÁREA CONSTRUÍDA: 9.000M²



CLIENTE

Empresa Albarus

LOCAL

Gravataí

ARQUITETOS

Ângela Bohrer - Ester Meyer

PROJETO: Aquário Municipal



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO:
ANO DA CONCLUSÃO: 2000
ÁREA CONSTRUÍDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Prefeitura de Cuiabá

LOCAL

Cuiabá

ARQUITETOS

Ademar Poppi

PROJETO: Banco do Brasil - Santos



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1987
ANO DA CONSTRUÇÃO: 1990
Sede Regional - 16.000 m² - Ag. Santos



CLIENTE

Banco do Brasil

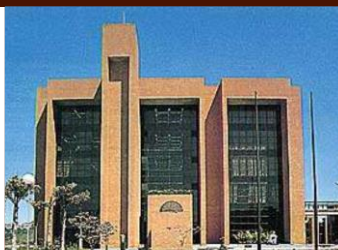
LOCAL

Santos, São Paulo

ARQUITETOS

Arthur Navarrete - René Guglielmetti

PROJETO: BCN



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1976
ANO DA CONCLUSÃO: 1985
ÁREA CONSTRUIDA: 120.000 m²
ÁREA DO TERRENO: 291.200 m²



CLIENTE

BCN

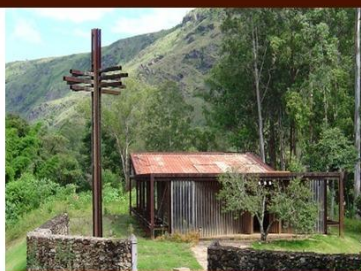
LOCAL

Barueri

ARQUITETOS

Lélio Machado Reiner - Juan Francisco Camps Andreu

Arquitetura: Capela Santana do Pé do Morro



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO - 1980
ANO DA CONSTRUÇÃO - 1980
TOMBAMENTO - 2002



CLIENTE

Usiminas S.A.

LOCAL

Hotel Fazenda Pé do Morro-
Ouro Branco

ARQUITETOS

Jô Vasconcellos - Éolo Maia

PROJETO: Casa Bola Amauri



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1974
ANO DA CONSTRUÇÃO: 1979



CLIENTE

Eduardo Longo

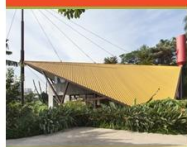
LOCAL

São Paulo, SP

ARQUITETOS

Eduardo Longo

PROJETO: Casa Carlos Bratke



CLIENTE

Carlos Bratke

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

Carlos Bratke

INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO-1992

PROJETO: Casa da Cultura Ivan Marrocos



CLIENTE

Secretaria de Estado dos
Esportes, da Cultura e do Lazer
- SECEL

LOCAL

Porto Velho

ARQUITETOS

Heitor Carlos Moreira Filho

INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1993

ANO DA CONCLUSÃO: 1994

ÁREA CONSTRUIDA:

ÁREA DO TERRENO:

PROJETO: Casa da Rua da Paz



CLIENTE

Casa do Arquiteto

LOCAL

Campo Grande

ARQUITETOS

Jurandir Nogueira

INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1972

ANO DA CONCLUSÃO: 1972

ÁREA CONSTRUIDA:

ÁREA DO TERRENO:



PROJETO: Casa de Praia Serrambi



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1997
ANO DA CONCLUSÃO: 1998
ÁREA CONSTRUÍDA: 380m²
ÁREA DO TERRENO: 600m²



CLIENTE

Privado - Habitacional

LOCAL

Ipojuca - PE

ARQUITETOS

Roberto Montezuma - Catia Avellar - Glícia Fernandes -
Bruno Lima



PROJETO: Casa Eugenia



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO- 1993
ANO DA CONSTRUÇÃO - 1999
ÁREA DO TERRENO- 1.650 M²
ÁREA CONSTRUÍDA- 86 M²



CLIENTE

Eugenia e Jorge

LOCAL

Condomínio Estância das
Amendoiras,
Lagoa Santa, MG

ARQUITETOS

João Diniz

PROJETO: Casa Gilson Guedes



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DA CONCLUSÃO: 1997
ÁREA DO TERRENO: 665M²
ÁREA CONSTRUÍDA: 441M²



CLIENTE

Gilson Guedes

LOCAL

João Pessoa

ARQUITETOS

Gilberto Guedes

PROJETO: Casa I



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1985
ANO DA CONCLUSÃO: 1986
ÁREA CONSTRUÍDA: 165m²
ÁREA DO TERRENO: 10.265m²



CLIENTE

Privado - Habitacional

LOCAL

Campos do Jordão

ARQUITETOS

Anne Marie Sumner

PROJETO: Casa Ilhabela



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO-1988
ÁREA DO TERRENO: 230M²



CLIENTE

Vera Schmuizber

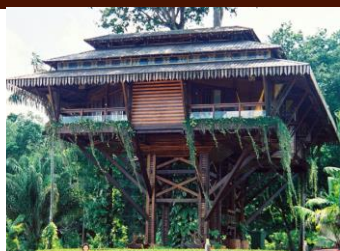
LOCAL

Ilhabela

ARQUITETOS

Jorge Königsberger e Gianfranco Vannucchi

PROJETO: Casa na Árvore



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1995
ANO DA CONCLUSÃO: 1996
ÁREA CONSTRUÍDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Rede Hoteleira

LOCAL

Barcarena

ARQUITETOS

João Castro Filho

PROJETO: Casa no Jardim Paulistano II



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1993
ANO DA CONCLUSÃO: 1999



CLIENTE

Cidinha Brito

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

Eduardo de Almeida

PROJETO: Casa RBM



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1992



CLIENTE

RBM

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

Eduardo Longo

PROJETO: Casa Ricardo e Sheila



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO- 1979
ANO DA CONSTRUÇÃO - 1980
ÁREA DO TERRENO- 575.50M²
ÁREA CONSTRUÍDA- 240 M²



CLIENTE

RICARDO E SHEILA

LOCAL

Setor Marista, Goiânia, GO

ARQUITETOS

Sylvio de Podestá

PROJETO: Casa Seixas



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1991
ANO DA EXECUÇÃO: 1995-2000
ÁREA DO TERRENO: 1.170M²
ÁREA CONSTRUÍDA: 460M²



CLIENTE

Família Guedes

LOCAL

João Pessoa

ARQUITETOS

Gilberto Guedes

PROJETO: Catedral São José de Macapá



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1996
ANO DA CONCLUSÃO: 2006
ÁREA CONSTRUÍDA: 4792M²
ÁREA URBANIZAÇÃO: 4350M²



CLIENTE

Diocese de Macapá

LOCAL

Macapá

ARQUITETOS

Adaury Farias

PROJETO: Cemitério-Parque



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1999
ANO DA CONSTRUÇÃO: 2000
ÁREA DO TERRENO: 215.931M²



CLIENTE

Grupo privado

LOCAL

Belém

ARQUITETOS

José Maria Coelho Bassalo - Flávio Campos - Michella Vieira

PROJETO: Central de vendas de imóveis



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 2000
ANO DA CONCLUSÃO: 2001
ÁREA CONSTRUIDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Incorporadora

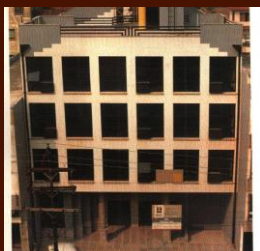
LOCAL

Natal

ARQUITETOS

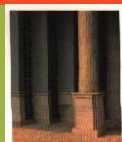
Felipe Bezerra - Flávio Góis

PROJETO: Centro Profissional Barão do Rio Branco



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1986
ANO DA CONCLUSÃO: 1987
ÁREA CONSTRUIDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Privado - Comercial

LOCAL

Porto Alegre

ARQUITETOS

Flávio Leão Lambert

PROJETO: Centro Cultural Carmélia



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1985
ANO DA CONCLUSÃO: 1986
ÁREA DO TERRENO: 12.000M²
ÁREA CONSTRUIDA: 4.000M²



CLIENTE

Departamento Estadual de Cultura

LOCAL

Vitória

ARQUITETOS

José Daher Filho

PROJETO: Centro Cultural Dragão do Mar



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO - 1994
ANO DA CONSTRUÇÃO - 1999
ÁREA DO TERRENO - 30.000 M²
ÁREA CONSTRUÍDA - 13.500 M²



CLIENTE

Secretaria de Cultura -
Govern do Estado do Ceará

LOCAL

Fortaleza - Ceará

ARQUITETOS

Delberg Ponce de Leon - Fausto Nilo

PROJETO: Centro da Cultura Judaica



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1990
ANO DA OBRA: 1996/2003
ÁREA DO TERRENO: 2.200M²
ÁREA CONSTRUÍDA: 6.000M²

Arquitetura: Roberto Loeb e Arquitetos associados

Colaboradores: Nicola Pugliese, Rodrigo Mindlin Loeb, Mauro Magliozzi, Francisco Cassimiro, Carlos Eduardo Machado, Maria Fernanda Nogueira, Luis Capote, André Leirner



CLIENTE

Associação Judaica

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

Roberto Loeb

PROJETO: Centro de Arte e Cultura Manoel



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1979



CLIENTE

Prefeitura de Uberlândia

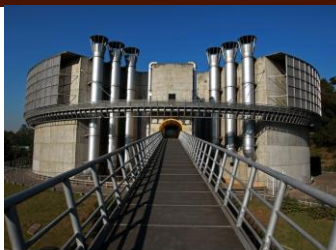
LOCAL

Uberlândia

ARQUITETOS

Saul Vilela - Ana Beatriz Campos - Sandra L. Nankran Rosa

PROJETO: Centro de Dados Unibanco



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1991
ANO DA OBRA: 1992
ÁREA CONSTRUIDA: 12.000m²



CLIENTE

Unibanco

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

Roberto Loeb

PROJETO: Centro de Lançamento Alcântara



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1988
ANO DA CONCLUSÃO: 1991
ÁREA CONSTRUIDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Governo Federal

LOCAL

Alcântara

ARQUITETOS

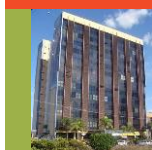
Luis Espallargas Gimenez

PROJETO: Centro Empresarial Cuiabá



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1994



CLIENTE

Empresarial

LOCAL

Cuiabá

ARQUITETOS

Antônio C. Cândia - Helder Cândia - Ivo Dalmaz -
Darlei Ribeiro

PROJETO: Centro Empresarial INCEPA



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO - 1989 - 1990
ANO DA CONSTRUÇÃO - 1992 - 1994
ÁREA DO PROJETO: 18.000M²



CLIENTE

INCEPA

LOCAL

Curitiba

ARQUITETOS

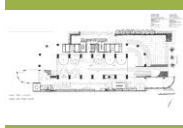
Paulo Cesar B. Pacheco

PROJETO: Citicorp Center



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1983
ÁREA DO TERRENO: 4.288M²
ÁREA CONSTRUÍDA: 47.000M²



CLIENTE

Citicorp

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

Roberto Aflalo - Gian Carlo Gasperini

PROJETO: Colégio 7 de Setembro



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DA CONCLUSÃO: 1990



CLIENTE

Grupo Educacional 7 de Setembro

LOCAL

Aldeota, Fortaleza, Ceará

ARQUITETOS

Delberg Ponce

PROJETO: Complexo do Hospital São Julião



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1974
ANO DA CONCLUSÃO: Década de 1990
ÁREA CONSTRUIDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Irmãdade católica

LOCAL

Campo Grande

ARQUITETOS

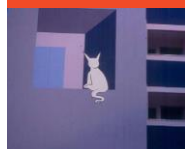
Jurandir Nogueira

PROJETO: Condomínio Angra dos Reis



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1997
ANO DA CONCLUSÃO: 1999
ÁREA CONSTRUIDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Privado - Habitacional

LOCAL

Maceió

ARQUITETOS

Ruben Wanderley Filho - Olga Wanderley - Maurício Espinosa Cacho, Luiz Fernando Carneiro - Maria Ângela Guimarães

PROJETO: Conjunto Jardim Jaçanã



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1997
ANO DA CONSTRUÇÃO: 1998-2000



CLIENTE

LOCAL

Belém

ARQUITETOS

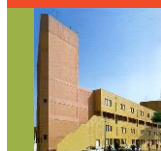
José Maria Coelho Bassalo

PROJETO: Conjunto Rio das Pedras



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1991
ANO DA CONCLUSÃO: 2003
ÁREA DO TERRENO: 19.160M²
ÁREA CONSTRUÍDA: 39.048M²



CLIENTE

Prefeitura de São Paulo

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

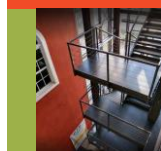
Héctor Vigliecca - Bruno Padovano - Leny Omura -
Hélio Rorato - Luciene Quel - Francisco Scagliusi

PROJETO: Conservatório de MPB



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1992
ANO DA CONCLUSÃO: 1993



CLIENTE

Prefeitura Municipal

LOCAL

Curitiba

ARQUITETOS

Fernando Popp - Valéria Bechara

PROJETO: Contaud Contabilidade



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1990-93



CLIENTE

Empresa Countaud

LOCAL

Cuiabá

ARQUITETOS

Augusto Mário Boccara

PROJETO: Correios



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 2005
ANO DA CONCLUSÃO:
ÁREA CONSTRUÍDA: 4.811m²
ÁREA DO TERRENO: 3.600m²



CLIENTE

Correios

LOCAL

Palmas

ARQUITETOS

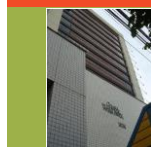
Tadeu Baptista - Soraya Hungria Pereira

PROJETO: Cuiabá Work Center



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1992



CLIENTE

Empresarial

LOCAL

Cuiabá

ARQUITETOS

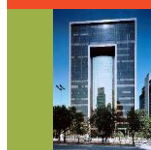
Antônio C. Cândia - Helder Cândia

PROJETO: Ed. L Arche



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1989
ÁREA DO TERRENO: 4.696,76M²
ÁREA CONSTRUÍDA: 38.067m²



CLIENTE

HSBC

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

Julio Neves

PROJETO: Edf. Maximino Perez Garrido



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DA CONCLUSÃO: 1997
ÁREA CONSTRUÍDA: 1.489 M²



CLIENTE

FERSAN Construções

LOCAL

Salvador

ARQUITETOS

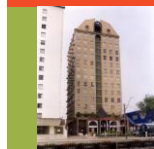
Fernando Peixoto

PROJETO: Edifício Alberto Abujamra



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1986
ANO DA CONCLUSÃO: 1989
ÁREA CONSTRUÍDA: 7.915m²
ÁREA DO TERRENO: 1.123m²



CLIENTE

Privado - Comercial

LOCAL

Curitiba

ARQUITETOS

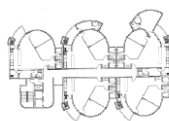
João Guilherme Dunin

PROJETO: Edifício Antoni Gaudí



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1992
ANO DA CONCLUSÃO: 1995
ÁREA CONSTRUÍDA: 6.426m²
ÁREA DO TERRENO: APROX.2.500m²
CONSTRUTORA MORO



CLIENTE

Privado - Habitacional

LOCAL

Curitiba

ARQUITETOS

Bruno de Franco - Sérgio Luiz Silka



PROJETO: Edifício Atrium



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1985
ANO DA CONCLUSÃO: Década de 80
ÁREA CONSTRUÍDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Privado - Comercial

LOCAL

João Pessoa

ARQUITETOS

Expedito Arruda

PROJETO: Edifício Bretagne



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1952
ANO DA CONCLUSÃO: 1959
ÁREA CONSTRUÍDA: 32.000m²
ÁREA DO TERRENO: 4.000m²
CONSTRUTORA MONÇÕES
TOMBAMENTO - 1995



CLIENTE

Privado - Habitacional

LOCAL

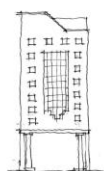
São Paulo

ARQUITETOS

Artacho Jurado



PROJETO: Edifício Comercial da XV



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1990
ANO DA CONCLUSÃO:
ÁREA CONSTRUÍDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Privado - Comercial

LOCAL

Pelotas

ARQUITETOS

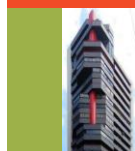
Ricardo Ramos

PROJETO: Edifício Francisco Sá



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DA CONCLUSÃO: 1988



CLIENTE

Privado - Habitacional

LOCAL

Salvador

ARQUITETOS

Fernando Peixoto

PROJETO: Edifício Ianelli



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1985

ÁREA DO TERRENO: 1.258M²

ÁREA CONSTRUÍDA: 4.193M²



CLIENTE

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

Julio Neves

PROJETO: Edifício Metropolis



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1985

ANO DA CONCLUSÃO: 1988

ÁREA CONSTRUÍDA:

ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Privado - Comercial

LOCAL

Porto Alegre

ARQUITETOS

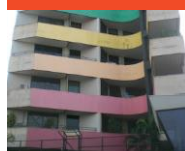
Ângela Bohrer - Ester Meyer

PROJETO: Edifício Michelle Cler



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1988



CLIENTE

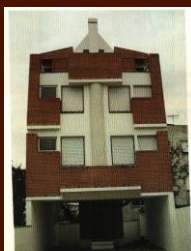
LOCAL

Cuiabá

ARQUITETOS

Augusto Mário Boccara

PROJETO: Edifício Os Sertões



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1986

ANO DA CONCLUSÃO: 1988

ÁREA CONSTRUÍDA:

ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Privado - Habitacional

LOCAL

Porto Alegre

ARQUITETOS

Ceres M. Storchi - Antônio Carvalho da Rocha - Sérgio Moacir Marques

PROJETO: Edifício Paiaguás



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1997



CLIENTE

LOCAL

Cuiabá

ARQUITETOS

Antônio C. Cândia - Marilene Imamura

PROJETO: Edifício Rio Branco 1



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1989
ANO DA CONCLUSÃO: 1990
ÁREA DO TERRENO: 2.935M²
ÁREA DO PROJETO: aprox. 70.000M²



CLIENTE

Casa Mauá

LOCAL

Rio de Janeiro

ARQUITETOS

Edison Musa - Edmundo Musa

PROJETO: Edifício São Luiz Gonzaga



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DA CONCLUSÃO: 1997
ÁREA DO PROJETO: 40.000M²



CLIENTE

Construtora Romeu Chap Chap

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

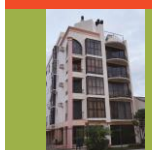
Edison Musa - Jaci Hargreaves

PROJETO: Edifício Solar da XV



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1994
ANO DA CONCLUSÃO:
ÁREA CONSTRUÍDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Privado - Habitacional

LOCAL

Pelotas

ARQUITETOS

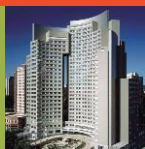
Marta Costa Amaral - Noe Vega Cotta de Mello - Luiz Augusto Oliveira King

PROJETO: Edifício Stadium



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1999
ANO DA CONCLUSÃO: 2002
ÁREA CONSTRUÍDA: 62.550M²
ÁREA DO TERRENO: 7.700M²



CLIENTE

Alphaville

LOCAL

Alphaville - São Paulo

ARQUITETOS

Jorge Königsberger e Gianfranco Vannucchi

PROJETO: Edifício Terra Brasilis



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1986
ANO DA CONCLUSÃO: 1990



CLIENTE

Privado - Comercial

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

Gianfranco Vannucchi - Jorge Königsberger

PROJETO: Escola Guignard



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1989
ANO DA CONCLUSÃO: 1994
ÁREA CONSTRUÍDA: 7.500m²
ÁREA DO TERRENO: 4.000m²



CLIENTE

Secretaria de Obras Especiais do
Deop-MG

LOCAL

Belo Horizonte

ARQUITETOS

Gustavo Penna

PROJETO: Escritórios Huis-Clos



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1981
ANO DA CONSTRUÇÃO: 1982
ÁREA: 200M²



CLIENTE

Huis-Clos

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

Pitanga do Amparo

PROJETO: Estação Tubo



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1991



CLIENTE

Prefeitura Municipal

LOCAL

Curitiba

ARQUITETOS

Jaime Lerner - Abrão Assad - Carlos Eduardo Ceneviva

PROJETO: Fazenda Água Comprida



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1988



CLIENTE

Isio Bakaleinik

LOCAL

Uberaba

ARQUITETOS

Eduardo de Almeida

PROJETO: Fórum de Recife



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1997
ANO DA CONCLUSÃO: 2001
ÁREA CONSTRUIDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

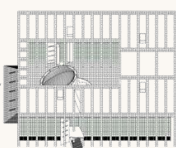
Poder Legislativo

LOCAL

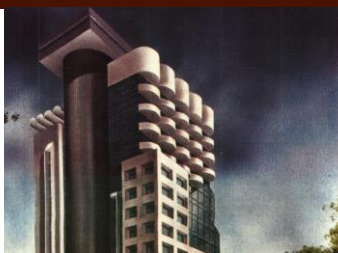
Recife

ARQUITETOS

Paulo Raposo - Andréa Câmara - Mônica Raposo -
Moisés Andrade



PROJETO: Hotel em Goiânia



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1987
ANO DA CONCLUSÃO:
ÁREA CONSTRUIDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Rede Hoteleira

LOCAL

Goiânia

ARQUITETOS

Tadeu Baptista - Hugo Hamilton

PROJETO: Hotel Praia das Alagoas



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1986
ANO DA CONCLUSÃO: 1987
ÁREA CONSTRUIDA: 1.590m²
ÁREA DO TERRENO: 450m²



CLIENTE

Rede Hoteleira

LOCAL

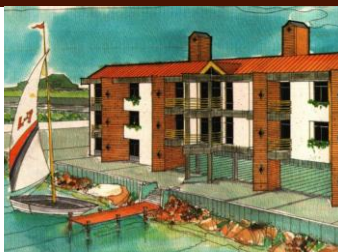
Maceió

ARQUITETOS

Mário Aloísio Melo - Ovídio Pascual Maestre

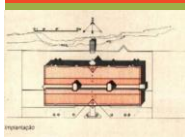


PROJETO: Hotel Terra Ronca



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1987
ANO DA CONSTRUÇÃO: 1988
ÁREA CONSTRUÍDA: 1.562 M²



CLIENTE

Rede Hoteleira

LOCAL

São Domingos, Goiás

ARQUITETOS

Fernando Simon

PROJETO: Hotel Unique



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1999
ANO DA CONCLUSÃO: 2002
ÁREA DO TERRENO- 6.615 M²
ÁREA CONSTRUÍDA- 24.952 M²



CLIENTE

Rede hoteleira

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

Ruy Ohtake

PROJETO: Igreja N.S. de Guadalupe



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1988
ANO DA CONCLUSÃO: 1991
ÁREA CONSTRUÍDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Prefeitura de Cuiabá

LOCAL

Cuiabá

ARQUITETOS

Hans S. Amen

PROJETO: Indústria de Cosméticos Natura



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1996
ANO DA OBRA: 2001
ÁREA CONSTRUÍDA: 70.000m²
ÁREA DO TERRENO: 750.000M²



CLIENTE

Natura

LOCAL

Cajamar

ARQUITETOS

Roberto Loeb

PROJETO: Interpass Club



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1988-89



CLIENTE

Interpass

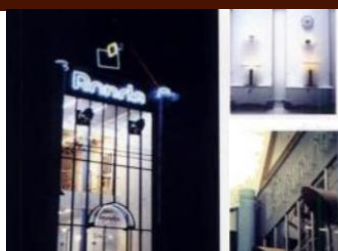
LOCAL

Belém

ARQUITETOS

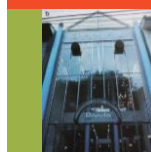
Milton Monte

PROJETO: Loja Ronda



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1987
ANO DA CONCLUSÃO: 1987
ÁREA CONSTRUÍDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Ronda Iluminação

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

Cintia Ema Padovan



PROJETO: Maison de Mouette



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO-1988
ANO DA CONSTRUÇÃO- 1990
ÁREA DO TERRENO- 1.600 M²
ÁREA CONSNUÍDA- 8.650M²



CLIENTE

Construtora Encol AS

LOCAL

Santo Amaro-São Paulo

ARQUITETOS

Ruy Ohtake

PROJETO: Memorial de Curitiba



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1996



CLIENTE

Prefeitura Municipal

LOCAL

Curitiba

ARQUITETOS

Fernando Popp - Valéria Bechara

PROJETO: Mercado de Artesanato Paraibano



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1988
ANO DA CONCLUSÃO: 1991
ÁREA CONSTRUÍDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Prefeitura de João Pessoa

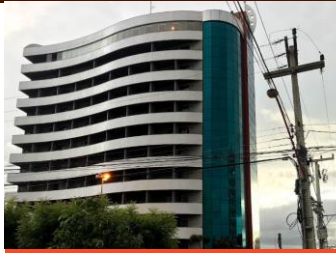
LOCAL

João Pessoa

ARQUITETOS

Régis Cavalcanti - Amaro Muniz

PROJETO: Metropolitan Hotel



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO:
ANO DA CONCLUSÃO: 2001
ÁREA CONSTRUÍDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Grupo R. Damásio

LOCAL

Teresina

ARQUITETOS

Adriano Melo

PROJETO: Nova Itá



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1982
ANO DA CONCLUSÃO: 1996



CLIENTE

ELETROSUL

LOCAL

Nova Itá

ARQUITETOS

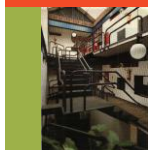
Ronildo Goldmeier - Nelson Saraiva da Silva - Maria Elizabeth de Quadros Pereira Rego - Claudio Luiz Cunha - Maria Cristina Claramunt - Lia Rosa Camargo Martins -

PROJETO: Oficina de Projetos



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1985
ANO DA CONCLUSÃO: 1987
ÁREA CONSTRUÍDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Escritório de Arquitetos

LOCAL

Goiânia

ARQUITETOS

Rita de Cássia Castro - Sílvia Antônio de Freitas - Elias Daud Neto - Sônia Daud

PROJETO: Palácio da Cultura Nenê



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO:
ANO DA CONCLUSÃO: 1993
ÁREA CONSTRUIDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Secretaria da Cultura

LOCAL

Boa Vista

ARQUITETOS

Otilia Natália Pinto Latgé - Antero Correa de Sá Neto -
Maruém de Castro Hatem

PROJETO: Paraqueira Pedra do Sal



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1986
ANO DA CONCLUSÃO: 1987
ÁREA CONSTRUIDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Privado - Habitacional

LOCAL

Ilha de Santa Isabel, Piauí

ARQUITETOS

Gerson Castelo Branco



PROJETO: Parque Canal da Maternidade



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1999
ANO DA CONCLUSÃO: 2002
ÁREA CONSTRUIDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Seop-AC

LOCAL

Rio Branco

ARQUITETOS

Elene Guedes - Alejandra Maria Devecchi

PROJETO: Parque Gráfico



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1991
ANO DA CONCLUSÃO: 1996
ÁREA CONSTRUÍDA: 10.000m²
ÁREA DO TERRENO: 12.000m²



CLIENTE

Jornal O Liberal

LOCAL

Belém

ARQUITETOS

Aurélio Meira

PROJETO: Pavilhão Jacques Cousteau



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1991
ANO DA CONCLUSÃO: 1992



CLIENTE

Unilivre

LOCAL

Pilarzinho, Curitiba

ARQUITETOS

Domingos Henrique Bongestabs

PROJETO: Portal de Santa Felicidade



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DA CONCLUSÃO: 1989
ÁREA PROJETADA: 45M²



CLIENTE

Prefeitura Municipal de Curitiba

LOCAL

Santa Felicidade, Curitiba

ARQUITETOS

Paulo Pacheco - Renato Koswiski

PROJETO: Praça do Ferreira



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DA REVITALIZAÇÃO: 1991



CLIENTE

Prefeitura de Fortaleza

LOCAL

Fortaleza

ARQUITETOS

Fausto Nilo - Delberg Ponce

PROJETO: Quadras de Palmas



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1994

ANO DA CONCLUSÃO:

ÁREA CONSTRUÍDA:

ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Prefeitura Municipal

LOCAL

Palmas

ARQUITETOS

Edison Eloy de Souza

PROJETO: Rainha da Sucata



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1985

ANO DA CONCLUSÃO: 1992

ÁREA DO TERRENO: 620 M²

ÁREA CONSTRUÍDA: 1.460 M²



CLIENTE

Secretaria de Esporte, Lazer e Turismo

LOCAL

Praça da Liberdade - Belo Horizonte

ARQUITETOS

Sylvio E. de Podestá - Éolo Maia

PROJETO: Res. no Alto de Pinheiro



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1986
ANO DA CONSTRUÇÃO: 1989
ÁREA CONSTRUÍDA: 390M²
ÁREA DO TERRENO: 640M²



CLIENTE

Privado

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

André Vainer - Guilherme Paoliello

PROJETO: Residência Asdrubal



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1985
ANO DA CONCLUSÃO: 1986
ÁREA CONSTRUÍDA: 580m²
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Asdrubal Brandão Filho

LOCAL

Brasília, SHIS QL 20 Conjunto 03

ARQUITETOS

Elvin Mackay Dubugras



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1987



CLIENTE

Flávio Demasi

LOCAL

São Paulo

ARQUITETOS

Pitanga do Amparo

PROJETO: Residência Schuster



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1977
ANO DA CONCLUSÃO: 1981
ÁREA CONSTRUÍDA: 315,60 m²
ÁREA DO TERRENO: 5.790 m²



CLIENTE

Robert Schuster e Luzia Silva
Gonçalves de Alencar

LOCAL

Manaus

ARQUITETOS

Severiano Mário Porto

PROJETO: Residência Van Damme



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO-1983
ÁREA DO TERRENO- 570M²



CLIENTE

Johan Van Damme

LOCAL

Belo Horizonte - MG

ARQUITETOS

Humberto Serpa

PROJETO: Residencial Wind Place



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO:
ANO DA CONCLUSÃO: 1998
ÁREA CONSTRUÍDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Privado - Habitacional

LOCAL

Teresina

ARQUITETOS

Gustavo Almeida

PROJETO: Restaurante Ritz



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1999
ANO DA CONCLUSÃO: 2000
ÁREA CONSTRUÍDA: 278M²



CLIENTE

Ritz

LOCAL

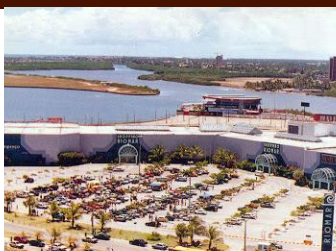
São Paulo

ARQUITETOS

André Vainer - Guilherme Paoliello



PROJETO: Rio Mar Shopping



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1987
ANO DA CONCLUSÃO: 1989
ÁREA CONSTRUÍDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Grupo João Carlos Paes
Mendonça

LOCAL

Araçáju

ARQUITETOS

André Sá - Francisco Mota

PROJETO: Rio Poty Hotel Praia



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1993
ANO DA CONCLUSÃO: 1995
ÁREA CONSTRUÍDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Rede Hoteleira

LOCAL

Luis Correia, Piauí

ARQUITETOS

Ricardo Roque

PROJETO: Rosehouse



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1982



CLIENTE

Rose

LOCAL

Chapada dos Guimarães, MT

ARQUITETOS

Luís Cláudio Bassam

PROJETO: Sede Águia Branca



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1984

ANO DA CONCLUSÃO: 1987

ÁREA DO TERRENO: 65.450M²

ÁREA CONSTRUÍDA: 14.980M²



CLIENTE

Viação Águia Branca

LOCAL

Cariacica

ARQUITETOS

Gregório Repsold - Olímpia Repsold

PROJETO: Sede Santo Antônio Stones



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 2000



CLIENTE

Santo Antônio Stones

LOCAL

Cachoeiro do Itapemirim

ARQUITETOS

Gregório Repsold - Olímpia Repsold

PROJETO: SESC Nova Iguaçu



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1985
ANO DA CONCLUSÃO: 1992
ÁREA DO TERRENO: 45.300m²
ÁREA CONSTRUÍDA: 16.300M²



CLIENTE

SESC Rio de Janeiro

LOCAL

Nova Iguaçu

ARQUITETOS

Héctor Vigliecca - Bruno Padovano - Equipe

PROJETO: Shopping Center Bouganville



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 1988
ANO DA CONCLUSÃO: 1990
ÁREA CONSTRUÍDA:
ÁREA DO TERRENO:



CLIENTE

Encol

LOCAL

Goiania

ARQUITETOS

Tadeu Baptista - Hugo Hamilton

PROJETO: Sítio Passarim



INFORMAÇÕES DO PROJETO

ANO DO PROJETO: 2001
ANO DA CONCLUSÃO: 2002
ÁREA CONSTRUÍDA: 270 m²
ÁREA DO TERRENO: 7.500 m²



CLIENTE

Roberto Moita e família

LOCAL

Manaus

ARQUITETOS

Roberto Moita

PROJETO: Torre Pluralista

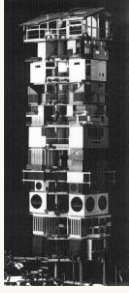
		INFORMAÇÕES DO PROJETO ANO DO PROJETO: 1987 NÃO CONSTRUÍDA ÁREA CONSTRUÍDA: ÁREA DO TERRENO:
	CLIENTE Método Engenharia e Gaetano Pesce	
	LOCAL São Paulo	
ARQUITETOS Miguel Juliano - Ricardo Julião - Ruy Ohtake - Carlos Bratke - Paulo Casé - Eduardo de Almeida - Marcos Acayaba - Roberto Loeb - Paulo Mendes da Rocha - Tito Lívio Frascino - Vasco de Mello - Eduardo Longo		

Tabela 3 - Fichas catalografadas no Receituário Brasil pós-moderno. Fonte: Produzido pelo Autor, 2021

1.3 Do Palácio das Artes à Rua Paraíba

“(...) Enquanto eu ainda estudava, eu tive escritório com uns amigos meus, que se chamava *Yellow Submarine*, que era um escritório que fazia apresentação de projetos, perspectiva, e detalhamento de projetos para arquitetos.” (VASCONCELLOS *in* BRAGA, 2004, p.332)

Jô Vasconcellos nasceu durante um eclipse solar e seus anos de estudo, por infortúnio, ocorreram durante os anos sombrios da ditadura militar. Tal evento, porém, não impediria Jô de tornar-se uma arquiteta. Todavia, antes da arquitetura houve outra grande paixão dela no mundo das artes: o *ballet*. A arquiteta-bailarina nasceu em Belo Horizonte, na capital de Minas Gerais, neta de imigrantes espanhóis e italianos e prima de uma ilustre figura: Sylvio de Vasconcellos, diretor da Escola de Arquitetura da UFMG na década de 1960. Em segundo grau, Jô tinha parentesco do mestre de todos os arquitetos da Rua Paraíba, segundo Mello (*in* IAB-MG, 1979).

Durante os anos de faculdade, Jô desenvolveu a paixão de observar a arquitetura brasileira e pode testemunhar de perto os cenários associados às modernidades de Belo Horizonte: da Savassi, dos Funcionários, do Centro²⁷ à Praça da Liberdade. Segundo Julião (1996) *apud* Baeta e Nery (2016), a capital de Minas era tida como obra simbólica da República recém-proclamada, tendo uma imagem de grande envergadura no cenário regional. Belo Horizonte, cidade concebida nas pranchetas, assim como outras, simbolizam a vontade modernizadora da sociedade em superar os eventos anteriores à sua concepção, deixando a memória e tradições em último plano (FREITAG, 2002).

De acordo com Pallasmaa (2013), a arquitetura é a principal ferramenta de orientação do homem. Neste caso, a imagem orientadora da cidade sempre foi sua malha urbana pioneira, seus edifícios monumentais e o simbólico paisagismo da Praça da Liberdade. Jô “já tinha certa tendência a observar muito essa coisa da arquitetura antiga [ecléctica] de Belo Horizonte, a colonial e a vernacular” (VASCONCELLOS, 2019) e durante seus estudos na Escola da Rua Paraíba desenvolveu ainda mais seu olhar crítico.

O ecletismo foi a primeira linguagem moderna adotada e primeira experiência arquitetônica profunda dos belo-horizontinos e Vasconcellos flanou entre essas edificações suntuosas diversas vezes. Entre 1967 e 1971, ela vivenciava a riqueza arquitetônica em seu percurso diário entre a Escola de Arquitetura e a Companhia de ballet, na qual exercia a paixão pela dança, conciliando seu tempo exíguo com os trabalhos universitários. O trajeto era (e ainda é) repleto desta modernidade estabelecida no final do século XIX.

A imagem escolhida pela Comissão Construtora²⁸ certamente impactou muito não apenas Jô, mas toda população do estado, criando uma “sedução” a todos os visitantes. Nessa vontade de modernização constante, a cidade adota várias linguagens arquitetônicas nas décadas seguintes: diferentes combinações ecléticas, neoclássicas, *Art Déco*, modernistas e pós-modernistas. O modernismo, no contexto eclético da Praça da Liberdade, é recebido positivamente como linguagem modernizadora. (GUIMARÃES, 2013).

A presença do Edifício Niemeyer no imaginário coletivo se confirma pela estampagem iconográfica de sua figura. As fotografias na capa de catálogo telefônico ou em anúncios de empresas imobiliárias, bem como sua representação lúdica na pintura de ônibus escolares e em

²⁷ Bairros do planejamento inicial de Belo Horizonte.

²⁸ Órgão responsável pelo planejamento e construção de Belo Horizonte chefiado pelo Engenheiro Aarão Reis.

anúncios turísticos, são exemplos da multiplicação e da disseminação de sua imagem no espaço urbano. (GUIMARÃES, 2013, p.5)

Os prédios de Niemeyer, principalmente, foram os mais bem recebidos pela população, após seu sucesso com o conjunto da Pampulha (1943), pois como diria Pallasmaa (2013, p.138) provoca “inconscientes do imaginário poético a fim de criar imagens que podem se tornar parte de nossas vidas, imagens que nos comovem pela sutileza e pelo frescor de sua autêntica novidade.” No imaginário de Jô havia dois prédios marcantes da arquitetura modernista: o prédio da Escola de Arquitetura da UFMG e Palácio das Artes, local de apresentações dos grupos de dança da cidade. O primeiro, de autoria de Shakespeare Gomes e Eduardo Mendes Guimarães Jr., projetado dentro da “lavra modernista” (SOARES, 2016) no ano de 1947. O segundo, autoria de Niemeyer com intervenções de Hélio Ferreira Pinto, projetado em 1942 com finalização em 1971.

Estas edificações reuniam as paixões de Jô, as noites de sono mal dormidas na biblioteca da faculdade, os projetos elaborados nas pranchetas dos ateliês, o amor pela dança, pelos ensaios, espetáculos e apresentações no Palácio das Artes (VASCONCELLOS, 2019). Contudo, não foram todas as obras modernistas que entraram no imaginário coletivo da cidade.

O prédio projetado sob encomenda do interventor de 1968 para o Palácio da Liberdade [não construído] não respeitava a pré-existência, executando um conceito de terra arrasada (REVISTA MDC, 2013), tal como o Plano Voisin de Le Corbusier para Paris. Seguindo este modelo, outros prédios modernistas demoraram a ser incorporados à imagem da cidade. O exemplo mais claro foi o Palácio dos Despachos (atual Casa Fiat de Cultura), erguido pelo regime militar, sendo sua imagem fortemente associada à repressão e censura.

Tanto o Palácio da Liberdade quanto o dos Despachos encontram-se na Praça da Liberdade, símbolo da mudança da capital estadual de Ouro Preto para Belo Horizonte, a qual marcava a modernidade e o poder em Minas Gerais. Este espaço público, no qual Jô conviveu durante sua juventude, seria posteriormente um marco em sua vida profissional. As transformações que ali ocorreram moldaram a trajetória e os posicionamentos de Jô, desde seus primeiros anos de estudo, passando pela reação à substituição da arquitetura eclética por edifícios do modernismo comercial, sem qualidade arquitetônica, (VASCONCELLOS *in* BRAGA, 2004) até suas intervenções profissionais no sítio.

Belo Horizonte possui camadas históricas distintas, com quatro ou cinco momentos, os quais apresentam suas respectivas linguagens arquitetônicas e a Praça da



Figura 21 - Fotos do Palácio das Artes na década de 1970. Fonte: encurtador.com.br/hjAHM, 2017



Figura 22 - Escola de Arquitetura da UFMG, inaugurada em 1954. Fonte: SOARES, 2016

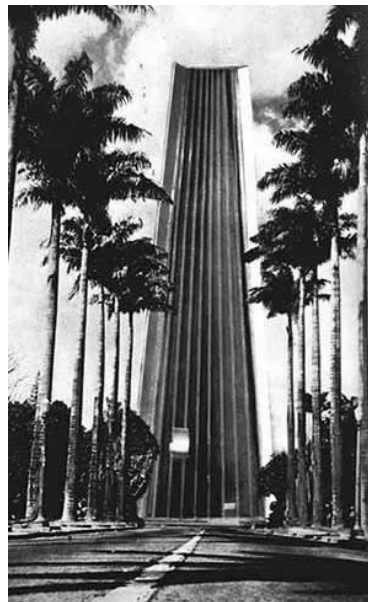


Figura 23 - Projeto não realizado para o Palácio da Liberdade. Belo Horizonte, Oscar Niemeyer, 1968. Fonte: FEROLLA, 2013

Liberdade é uma síntese desse processo. A implantação do espaço, na colina Alto da Boa Vista, foi estrategicamente planejada pelo Engenheiro Aarão Reis para criar uma perspectiva monumental à praça e ao Palácio da Liberdade, sede do executivo estadual projetada em 1895 por José de Magalhães. Segundo Baeta e Nery (2016), a Comissão Construtora da capital, após Reis deixar sua chefia, modifica o plano de isolar o Palácio da Liberdade e transfere as Secretarias de Estado para o entorno da praça. Entre os anos de 1895 e 1897, são edificadas as três primeiras secretarias, projetadas também pelo arquiteto José de Magalhães em estilo eclético. A quarta secretaria que compõe o entorno imediato da praça foi projetada em 1926 pelo arquiteto Luiz Signorelli, em estilo eclético, com características neoclássicas e *Art Déco*. (CIRCUITO LIBERDADE, 2019a).

No final do século XIX, a Praça da Liberdade era apenas um largo descampado que articulava os prédios governamentais recém-construídos. Posteriormente, adota-se um paisagismo bucólico de características inglesas, o qual teria sido supostamente, planejado pelo paisagista francês, Paul Villon somente no século XX e perdurando até 1920. (BAETA e NERY, 2016). Nessa época, em razão da estadia do monarca belga no Palácio da Liberdade, a praça foi totalmente modificada, passando a apresentar um paisagismo geométrico com fontes e estátuas, conservando apenas o coreto da proposta anterior. O projeto do paisagista Reynaldo Dieberger, segundo Veloso e Andrade (2015), possuía uma linguagem mais racionalista, inspirada na geometria dos jardins do Palácio de Versalhes, na França.

O início do século XX foi o período de consolidação do entorno deste espaço público. Em 1906, no terreno triangular da Avenida Brasil, o arquiteto João Morandi edificou o Palacete Dolabela, de propriedade privada. Na segunda metade deste século, a praça sofreu mais uma reforma consistente. Essa modificação foi desenhada pelo arquiteto Dilson Gestal Pereira, em 1969 (BAETA e NERY, 2016).

Na década anterior, durante o governo de Juscelino Kubitschek, o Palacete Dolabela do entorno da praça foi demolido e em seu lugar foi edificado um residencial vertical assinado por Niemeyer. O arquiteto também criou a Biblioteca Pública Estadual Professor Luís de Bessa na mesma época, marcando a paisagem do entorno com dois edifícios de tipologias distintas (CIRCUITO LIBERDADE, 2019a).

Neste período, a unidade original do entorno da praça começa a se fragmentar. Segundo Baeta e Nery (2016), a Praça da Liberdade viveu seu auge de conformação coesa e unitária entre a edificação da Secretaria de Luiz



Figura 24 - Fotografia da festa de inauguração de Belo Horizonte na Praça da Liberdade. Ano 1897. Fonte: GUIMARÃES, 2013.



Figura 25 - Foto aérea da Praça da Liberdade em 1934. Coesão e conformação visual. Fonte: BAETA e NERY, 2016



Figura 26 - Edificação da Secretaria do arquiteto Luiz Signorelli entre o Palacete Dolabela e a Secretaria de Viação e Obra. Década de 1930. Fonte: encurtador.com.br/tvx45, 2020



Figura 27 - Reconstituição do Palacete Dolabela em 1911. Vista da Praça da Liberdade. Fonte: encurtador.com.br/fgsR2, 2021

Signorelli²⁹, a qual completou a simetria das três primeiras, até os anos de 1950. Os edifícios modernistas, posteriores a esse período, possuem implantações destoantes no conjunto. Depois da construção do Ed. Niemeyer, o terreno simétrico à ele continuaria vazio, enquanto o prédio do arquiteto Galileu Reis, foi implantado ao lado do Prédio Rosa, reforçando a assimetria.

Nesta época, no final dos anos de 1960, Jô ainda cursava Arquitetura no prédio de Shakespeare Gomes. Porém, já trabalhava com Arquitetura. Segundo Vasconcellos (2019) e Caldeira (2002), ambos, colegas de faculdade, juntamente com mais alguns colegas criaram o escritório *Yellow Submarine*, referência clara à rebeldia dos garotos de Liverpool. Na época, o estágio na universidade não era obrigatório, então, segundo Vasconcellos (2019), era comum os estudantes prestarem serviços para arquitetos mais experientes. Portanto, Jô e seus amigos prestaram serviços para arquitetos, como Wagner Schroden e o escritório Equipe 58. Nesta época, Éolo Maia era integrante deste escritório, sendo o arquiteto com o qual Jô iniciou um namoro em 1969 (CALDEIRA, 2002).

Segundo Jô, o escritório de representação arquitetônica possuía muitos trabalhos, chegando a ganhar mais que os próprios arquitetos que os contratavam. Um exemplo era o próprio namorado Éolo Maia, com o qual colaborou no projeto do Viaduto Castelo Branco (VASCONCELLOS *in* Braga, 2004). Éolo havia se formado em 1967, ainda recém-formado trabalha em Brasília com Lelé [João Filgueira Lima], sendo uma experiência frutífera com o qual abre um leque de visões.

Lá nós fizemos um grande colégio, que se inspira nas ideias de arquitetura de Louis Kahn. São blocos alternados, dentro de ruelas, quase becos medievais, onde as pessoas se encontram em pracinhas que se abrem e se fecham; não é aquele pátio aberto igual Brasília. Foi a primeira reação contra aquele espaço muito aberto de Brasília. Foi muito engraçado, porque ninguém tinha ouvido falar de Louis Kahn; ninguém estudava arquitetura. (MAIA *in* BRAGA, 2004, p.328)

Esta experiência de Maia com outros arquitetos influenciou Jô neste momento de sua trajetória. Além dessa confluência de ideias entre Jô, Éolo e arquitetos internacionais, como Kahn, a arquiteta possuía muitas influências locais. Dentro do corpo docente da universidade, a professora Suzy de Mello, arquiteta com



Figura 28 - Vista da Praça da Liberdade. Ângulo similar da imagem digital anterior. O Palacete foi substituído pelo Edifício Niemeyer. Foto: BAETA e NERY, 2016



Figura 29 - Praça da Liberdade na década de 1970. Desequilíbrio unitário. Fonte: encurtador.com.br/ikIPS, 2021

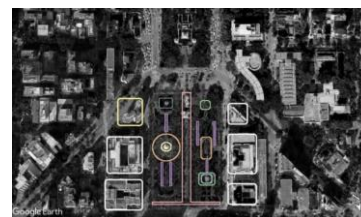


Figura 30 - Retorno da coesão a partir da década de 1990. Fonte: encurtador.com.br/mwW02, 2021

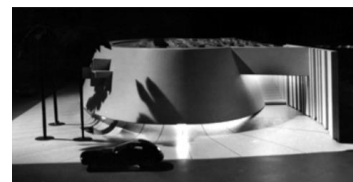


Figura 31 - Igreja São Benedito, Uberaba (1969). Projeto de Wagner Schroden e desenhado por Jô Vasconcellos. Fonte: Revista Pampulha - Podestá, 2016

²⁹ Atual Centro Cultural Banco do Brasil

muitas qualificações, admirada e reconhecida pelos alunos e seus pares (ESPERIDIÃO e SILVA, 2021), os professores Cuno Roberto Lussy e Humberto Serpa foram os mestres que moldaram o pensamento arquitetônico de Jô nesta fase embrionária. Segundo Vasconcellos (2019), Suzy a fez amar a arquitetura brasileira e a despertou para a preservação da arquitetura colonial. Os professores de projeto a inspiravam na área do projeto, com destaque para o método construtivo com madeira desenvolvido por Cuno Lussy. Estes três professores colaboraram com a Revista Pampulha, editada por arquitetos mineiros no final da década de 1970, dentre eles, Jô Vasconcellos.

Ainda na Escola de Arquitetura, Jô aproveitou a estrutura da biblioteca universitária para atualizar-se sobre o cenário internacional. Nos anos de chumbo, era extremamente difícil a importação de publicações, mas segundo Vasconcellos (2019), o acervo da Rua da Paraíba era invejável, com vários títulos internacionais e livros raros sobre arquitetura clássica, egípcia e colonial. Possibilitou, assim, aos estudantes daquele período acesso às revistas como a brasileira Módulo, a italiana Casabella, a editora Taschen, a inglesa The Architectural Review, a francesa L'Architecture d'Aujourd'hui, a americana Architectural Record, entre outras.

Além disso, a escola permitiu, por um período, o acesso 24 horas à biblioteca e aos ateliês. Assim, os alunos aproveitavam para participar de concursos de arquitetura voltados para estudantes e os próprios professores apoiavam essa participação permitindo a liberação das disciplinas de projeto (VASCONCELLOS, 2019). Jô participaria do concurso para estudantes da X Bienal Internacional de São Paulo em 1969, projetando uma Escola de Arquitetura. Durante sua trajetória acadêmica, suas referências locais deslocaram de Raphael Hardy e Eduardo Mendes Guimarães à Humberto Serpa e Cid Horta; em plano nacional migrou de Vilanova Artigas e Niemeyer à Éolo Maia, esta sua maior referência arquitetônica; e suas admirações internacionais passaram de Le Corbusier e Mies van der Rohe para Louis Kahn e, posteriormente à Mário Botta.

Esta mudança de postura não foi repentina. A abertura arquitetônica de Jô foi lenta, gradual e segura, ocorrendo desde sua formação acadêmica, perpassando por seus trabalhos profissionais e prosseguindo na editoração da Revista Pampulha. Um pouco mais de uma década para garantir a transição arquitetônica. Essa jornada não se difere da ocorrida pelos debates internacionais na década de 1950 no Atlântico Norte. Segundo Montaner (2015), um confronto geracional começou a ocorrer em 1953, no IX Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, ocorrido na França.

A terceira geração de arquitetos modernistas manifestaram críticas fortes em relação à temática proposta pela primeira geração, assim, Le Corbusier propôs que esses arquitetos, que ficariam conhecidos como TEAM X organizassem o X CIAM na Iugoslávia em 1956. A reunião posterior, na Holanda, ocorreu em 1959, contudo para Montaner (2015) essa já seria a primeira reunião do TEAM X e não mais do CIAM. Essa reunião em Otterlo, Holanda, marcaria o reconhecimento de Louis Kahn como mestre e referência para as gerações posteriores (MONTANER, 2015). Ainda segundo o autor (1997), Kahn foi um dos principais protagonistas anti-funcionalistas na arquitetura, abrindo caminho para uma pluralidade de ideias.

Essas influências kahnianas chegam ao Brasil e impactam a ordenação formal de Éolo, até então bastante ligada ao brutalismo de Artigas (SANTA CECÍLIA, 2004). O arquiteto, portanto, inicia na década de 1970 um alinhamento internacional com a linguagem à maneira de Kahn. Este alinhamento em Jô, todavia, transformaria mais o modo dela entender a “noção de ‘construir o lugar’, atribuída a Vittorio Gregotti e evidenciada na obra de Louis Kahn e Alvar Aalto, essencial ao regionalismo crítico” (NESBITT, 2013, p.503) do que o emprego formal kahniano, como vista na obra de Éolo. Por conseguinte, não se percebe um grande destaque formal desta matriz

kahniana na arquitetura coordenada por Jô, porém, em seus primeiros projetos em parceria com Éolo existe esta linguagem como na segunda Residência Dr. Gandra de 1973.

Nesta residência e na de Hélio Carvalho (1978-1979)³⁰, segundo Santa Cecília (2004) percebe-se o repertório kahniano sendo utilizado, porém, Bastos e Zein (2015) salientam que a presença mais livre de rasgos puros e geometrizados inspira-se nas ideias de Mário Botta³¹ para a Casa em Cadenazzo (1970-1971). Segundo Pizzi (1994), esta casa em Canadezzo inaugurou as pesquisas do arquiteto ítalo-suíço sobre a temática da moradia e introduziria as inovações compositivas nas obras subsequentes. Portanto, as aberturas circulares que emolduram a paisagem desta obra seminal de Botta, inspiraram a arquiteta ainda na primeira metade da década de 1970.

A residência Dr. Gandra de 1973 é a segunda versão do projeto realizado por Vasconcellos. A primeira opção havia sido realizada por ela em 1971 logo após se formar em Arquitetura e enquanto realizava mais um ano de Urbanismo, prática ofertada pela Escola de Arquitetura em sua época, como um modo de continuação e aprimoramento dos estudos (VASCONCELLOS, 2019). Desta maneira, encerrou-se o ciclo de vivência diária da Rua Paraíba para Jô, contudo, continuaria sendo ainda recebida diversas vezes por professores, amigos e alunos como convidada para palestras, rodas de conversas e momentos de estudos na instituição. Em contrapartida, sua relação com o Palácio das Artes se manteve por mais tempo, compartilhando o amor entre a arquitetura e a dança.

³⁰ Residência formalmente muito parecida com o segundo projeto do Dr. Gandra. Nesta obra não há registro da participação de Jô Vasconcellos.

³¹ Mário Botta era um discípulo de Kahn, colaborando com ele em 1969. (PIZZI, 1994)

2. PÓS-MINEIRIDADE



Capela Santana do Pé do Morro

2.1 Uma bailarina restauradora (1972 -1979)

“Ele e Jô, com sua postura delicada de bailarina clássica, por dezessete anos impuseram à placidez de Minas Gerais, ideias tão revolucionárias e criativas quanto sua própria coragem (...)”
(BRATKE *in* PEREIRA, 1995, p.06)

Jô Vasconcellos formou-se arquiteta em 1971 e em sua primeira década de atuação ocorreram profundas transformações sociais, políticas, econômicas e, como era de se esperar, no campo da arquitetura. Sua contribuição, nas décadas seguintes, para a arquitetura brasileira tornar-se-ia mais evidente para as gerações posteriores de arquitetos e entusiastas da arquitetura. Em um Brasil pós-moderno vê-se a obra mineira na busca da pluralidade arquitetônica. Essa quebra com a mesmice e busca de renovação iniciou-se em meados da década de 1970 em Minas Gerais e se confundem com a atuação da arquiteta. Neste período, Jô mantém o hábito da leitura de revistas, livros e novas experiências arquitetônicas após o término do curso de graduação. Ela relata que essa atitude foi alimentada por suas leituras e bagagem teórica.

Esse livro [Complexidade e Contradição em Arquitetura], na época, foi muito importante para nós, porque questionou os dogmas que nos foram impostos. A nós que tivemos uma formação modernista. Agora, também era muito fácil ser modernista, porque também era legal.
(MAIA *in* BRAGA, 2004, p. 322)

Outro quesito que se entremeia na obra de Jô é a presença ativa de seu namorado Éolo Maia. Segundo Vasconcellos (2019), Éolo, em conjunto com as artes, eram suas principais influências. Das artes veio a paixão por artistas plásticos locais, pela música e principalmente pela companhia de dança. Jô, em 1971, era integrante do Movimento I do Palácio das Artes, primeiro período de três, caracterizado por Meireles (2016) a propósito de experiências e estruturação da companhia.

(...) refere-se aos primeiros anos de estabelecimento da Companhia, que, uma vez institucionalizada, investe em ações de formação profissional de bailarinos, instituição de seu corpo de baile e composição de seu repertório, tempos de grandes desafios, nos quais todos buscam aprender o que, literalmente, significa ser uma Companhia Estatal de Dança. (MEIRELES, 2016, p.49)

Neste momento, Jô adotava um novo nome artístico na dança: Josefina Maia. Este pseudônimo nasceu após a união com Éolo em janeiro de 1972 e perduraria alguns anos até sua saída do grupo de dança. Segundo Vasconcellos (*in* Braga, 2004), depois do casamento, ela se dividia entre a dança, seus próprios trabalhos esporádicos, o cuidado da família e a colaborava em “*off*” nos trabalhos de Maia. Jô, juntamente com seu companheiro, recebiam todos muito bem. Segundo Caldeira (2002, p.01), “além dos arquitetos, poetas, escritores, músicos, cantores e compositores, artistas plásticos, dançarinos, gente louca de toda espécie, com quem sempre vivemos momentos muito ricos”.

Em 1972, mudou-se para um marco da paisagem belo-horizontina, o Condomínio Tinguá³², de autoria de Éolo Maia. Neste residencial, ela viveu por 20 anos com seu cônjuge e família. Foi um período de muitos projetos, mesmo se dividindo entre suas inúmeras paixões.

³² Primeira obra de Éolo Maia realizada após seu retorno de Brasília para Belo Horizonte.

Entre os anos de 1972 e 1979, Vasconcellos teve mais de 40 projetos arquitetônicos, nas mais variadas áreas: paisagismo, cenografia, arquitetura de interiores, reformas, restauros, concursos, colaborações e autorias próprias. Um de seus trabalhos cenográficos estava intimamente ligado com seu envolvimento com a dança. Em 1973, projetou e executou o cenário para o Festival de Ballet da Escola Helena Vasconcellos³³. Neste ano, ela teria as primeiras parcerias arquitetônicas (coautorias) com outros arquitetos, como Éolo e Alvimar Machado. Contudo, ainda haveria em sua obra predomínio de projetos próprios e esporádicos, focados em paisagismo e arquitetura de interiores. A arquitetura paisagística foi uma grande área de interesse da arquiteta.

Assim, ela procurou se especializar nesta área com o paisagista e artista Waldemar Cordeiro em 1968 e, posteriormente, frequentou outro curso na UFMG entre os anos de 1971 a 1973. Jô reconhece sua atuação como paisagista, mas não se reconhece como detentora de todos os conhecimentos, como a botânica e a jardinagem.

Eu também estudei paisagismo, mas assim, um curso curto com Waldemar Cordeiro. Ele esteve aqui em Belo Horizonte e eu fiz. Trabalhei muito com paisagismo, mas é sempre apoiada por gente que conhecia de espécies. Porque não é minha [área – a botânica], eu não domino. Mas procuro orientadores que possam me ajudar no projeto, quando eu não domino a matéria. (VASCONCELLOS, 2019)

Após 1973, principalmente nos anos de 1974 e 1975, Jô diminuiu sua atuação arquitetônica, atuando como empreendedora na Loja Ficção³⁴ e permanecendo como bailarina até o nascimento de sua segunda filha (VASCONCELLOS, 2019). No ano de 1976, ela retomou a produção dos seus projetos arquitetônicos e participou como colaboradora de concursos importantes, como a sede COBAL, a sede ACESITA e a sede do Banco de Crédito Real. Estes últimos foram laureados com os prêmios de terceiro e primeiro lugar respectivamente. Estes trabalhos fomentam o desejo de se envolver com grandes projetos institucionais e concursos, que marcariam sua atuação nos anos seguintes.

“Em nome da história, o início da carreira de Jô, no final dos anos 1970, foi em grande parte voltada para a restauração arquitetônica ” (LEMONS in PEREIRA, 1995, p. 153). Entre 1976 - 1978, a arquiteta bailarina se especializou em Restauração e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos – Convênio SEPLAN-



Figura 32 - Publicação semanal da Fundação Palácio das Artes – Revista Ars Media. – nº 242 – ANO V, p.1 e 2. Belo Horizonte, 4 de dezembro de 1977 Fonte: MEIRELES, 2016



Figura 33 - Concurso Sede ACESITA, colaboração de Jô Vasconcellos. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

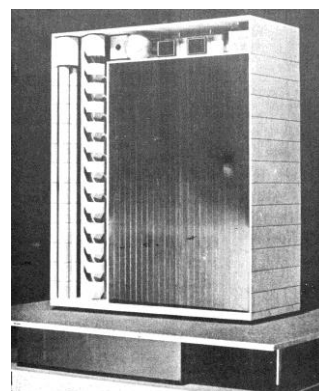


Figura 34 - Concurso do Banco de Crédito Real, colaboração de Jô Vasconcellos. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

³³ Colega e professora da Companhia de Ballet

³⁴ Jô Vasconcellos era sócia da loja de objetos de decoração com design arrojado e criativo

PR/SPHAN/FUNDEP/UFMG. Durante o curso, ela já colocou em prática seus conhecimentos teóricos adquiridos e realizou os primeiros projetos de restauro na residência de Edson Xavier e no Sobrado Vermelho, situado na Rua Dom Pedro II em Sabará – MG, sendo este, última parte do trabalho de conclusão da especialização.

Até porque, antes disso, as ações eram um pouco mais sensíveis, dependiam mais da sensibilidade das pessoas, e não eram baseadas nas técnicas e teorias. A partir daí, as teorias foram mais estudadas e discutidas, mais pessoas começaram a se interessar pelo assunto, houve um aumento de técnicos na área, que por um lado é muito bom. Entretanto, por outro lado, surgiram também muitos profissionais com extrema rigidez teórica e pouca sensibilidade. É preciso haver um equilíbrio, uma harmonia. (VASCONCELLOS *in* PEREZ, 2009, p.181-182)

A bailarina tornou-se definitivamente uma arquiteta preocupada com a questão patrimonial. “É uma área que eu gosto de trabalhar e ralei muito, trabalhei muito e daí para frente eu mudei muito o meu pensamento em relação à Arquitetura.” (VASCONCELLOS, 2019). Após o término do curso, o marido de Jô foi contratado pela AÇOMINAS para realização de uma série de projetos em Ouro Branco. Nos trabalhos de restauração, Jô assessorou o arquiteto colocando “novas propostas menos ortodoxas e puristas na solução destes problemas” (FELIPPO *in* MAIA, VASCONCELLOS e PODESTÁ, 1982, p.11).

O trabalho de Vasconcellos tornou-se fundamental para a equipe e passou a integrar a equipe do projeto do Hotel Verdes Mares da AÇOMINAS em Ouro Branco. O projeto foi desenvolvido entre os anos de 1976 e 1977, por Éolo, Jô e Márcio Lima. Segundo Felippo (MAIA, VASCONCELLOS e PODESTÁ, 1982), há referências espaciais e construtivas de Kahn nesta obra. Assim como a Residência Gandra 2, o repertório kahniano foi utilizado, porém, Santa Cecília (2004) além de enfatizar a afinidade com Kahn, destaca o modo de agenciamento dos espaços, aproximando-se do resultado aditivo dos metabolistas japoneses.

O resultado arquitetônico destaca-se na paisagem do entorno devido ao seu aspecto formal irreverente e à implantação urbana, a qual Santa Cecília (2004), denomina como referência à espacialidade típica das cidades barrocas de Minas. Os arquitetos projetaram uma edificação que respeita a escala, mas destaca-se por seus espaços e materialidade. A luz no pátio interno filtrada pelos tijolos de vidro criam espaços amplos e penumbras, refletindo as paredes coloridas das alas e contrastantes com a escultórica escada de concreto – bem barroca³⁵. A sensibilidade arquitetônica de Jô aprimorada pelo seu curso de restauro se expressa neste projeto e nos demais em Ouro Branco.

E então, trabalhando para a AÇOMINAS, ele [Éolo] foi encarregado do restauro da fazenda Pé do Morro e de sua capela. E, como eu estava no auge do aprendizado do curso de especialização em restauro, desenvolvi este projeto junto com o Éolo. Foi uma ótima oportunidade, porque eu ainda estava no final do curso. Então eu fiz a restauração da Fazenda Pé do Morro e da Capela com ele. Foi um trabalho que teve repercussão, sendo que depois participei também dos projetos de restauração para as fazendas das Carreiras e do Cadete. A restauração da capela da fazenda Pé do Morro foi premiada pelo IAB-MG, em 1982. (VASCONCELLOS *in* BRAGA, 2004, p. 213)

³⁵ Santa Cecília (2004) classifica a solução arquitetônica da circulação central como próxima a estética barroca, sendo uma referência ao convívio dos arquitetos com as cidades históricas de Minas Gerais.

O projeto do Hotel abriu as portas para Jô intervir em vários projetos da AÇOMINAS, como os restauros de fazendas históricas da região, bem como a icônica encomenda da Capela Santana do Pé do Morro, em 1979. “Entre o antigo e os imperativos do novo, nasce do traço da arquitetura o objeto imprevisível, impregnado de força simbólica, ou seja, nasce um bem etiquetado com o dom da eternidade.” (LEMONS *in* PEREIRA, 1995, p.153).

Tanto o hotel quanto a capela receberam premiações, como o Prêmio IAB-MG e repercussões na mídia, sendo a última tombada pelo IEPHA³⁶. “Foi quando eu me toquei que já podia ‘soltar minhas asinhas’. Então eu fui trabalhando e fui tentando conquistar o meu espaço” (VASCONCELLOS *in* BRAGA, 2004, p. 333). Para Jô, a relação profissional dela com o marido não era de competição, mas de colaboração e apoio mútuo. Havia, portanto, uma intensa troca de experiências e influências, mas os trabalhos individuais eram comuns e encarados com naturalidade pelas partes. Em sua trajetória profissional, a maioria dos seus projetos foi realizada apenas por Jô, totalizando quase 200 projetos sem coautoria e aproximadamente 100 com coautores. A maioria dos projetos com coautores são justificados pela complexidade programática, pelo tempo exíguo ou pela participação em concursos. “Jô considera a participação em concurso como fonte de aprendizado, que propicia a formação de um arcabouço de conhecimentos, diversificando o seu campo profissional. Tudo acontece.” (LEMONS *in* PEREIRA, 1995, p.153).

Em 1979, Jô enfrentou um novo desafio em sua carreira. Ela participou, de maneira tímida, como colaboradora de Éolo na Revista Vão Livre do Suplemento mensal do Informador das Construções. Éolo incentivava Jô a publicar e participar de palestras: “Eu acredito que eu conquistei este espaço com o apoio dele, mas também e, principalmente, graças ao meu trabalho.” (VASCONCELLOS *in* BRAGA, 2004, p. 334).

Durante a edição da Revista Vão Livre, o espírito de independência se fortalece entre seus editores. Assim, um grupo de arquitetos mineiros perceberam a necessidade de um espaço independente de poder econômico ou político, no qual estaria “reunindo os interesses e a vontade de arquitetos numa difusa e não-direcionada discussão arquitetônica” (SEGAWA, 2018, p.194). Deste modo, nasceu a Revista Pampulha nos fins de 1979. Essa revista seria um marco pluralista nas publicações especializadas, chegando a referir-se ao pós-modernismo cultural já em sua primeira edição. Nos anos seguintes, a revista provocaria e alimentaria muitos debates profícuos sobre o tema envolvendo principalmente a arquitetura como campo de discussão.

³⁶ O Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais promoveu o tombamento do conjunto arquitetônico e paisagístico, em nível estadual, em 17 de dezembro de 2009.

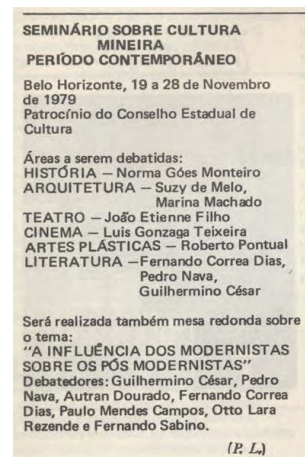


Figura 35 - Primeira referência ao pós-modernismo - Revista Pampulha nº 01 (Novembro/Dez. de 1979); Fonte: PODESTÁ, 2016

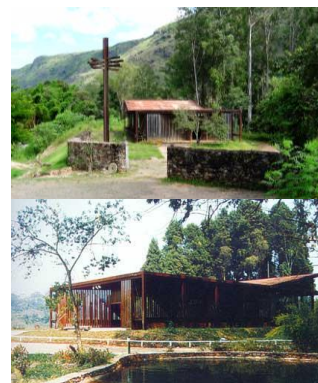


Figura 36 - Capela Santana do Pé do Morro, Ouro Branco. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos.

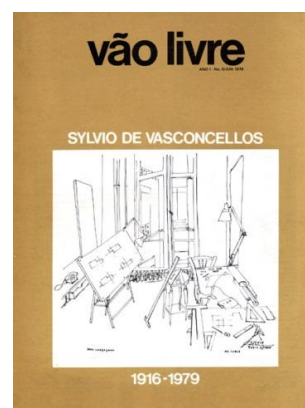


Figura 37 - Revista Vão Livre nº 00 (Jan. de 1979) Fonte: Podestá, 2016

2.2 Gambás de Minas (1980-1988)

(...) mas de um grupo coeso de profissionais – os “gambás” mineiros –, conscientes que a cidade e a arquitetura terão que ajudar a construir a felicidade das pessoas que nela vivem. (SEGRE, 2002, p. 02)

A Revista Pampulha de arquitetura, arte e meio ambiente foi fundada em Dezembro de 1979. Segundo Segawa (2007), era uma publicação incerta por não estar no mercado, mas essa foi sua vitalidade. Seu editorial colaborativo e pluralista permitia um perfil alternativo com conteúdo artesanal mais próximo do amadorismo do que do jornalismo, mas engajada ao ponto de tornar-se uma revista de circulação nacional, levando a arquitetura não-alinhada de Minas Gerais ao jovens arquitetos e estudantes (SEGAWA, 2008). Bastos e Zein (2015) e Segawa (2008; 2018) relatam a importância das reflexões e a maneira com a arquitetura era abordada na revista, estimulando uma reabertura em um momento histórico conturbado.

A revista iniciou-se no final da década de 1970 e, em suas 12 edições na década de 1980 envolveria multidões. O ambiente editorial de Pampulha era realmente diverso, repleto de arquitetos, artistas e gente de todos os tipos. Dezenas de nomes colaboraram ou fizeram parte da equipe editorial, movimentando a cena arquitetônica de Minas Gerais:

Álvaro Hardy (Veveco), Ana Maria Schmidt, Eduardo Tagliaferri, **Éolo Maia**, Francisco Moreira de Andrade Filho, Herbert Teixeira, José Carlos Laender, José Eduardo Ferolla, Maurício Andrés Ribeiro, Miguel Vorcaro, Nathan Rosembaum, Otávio Ramos, Paulo Laender. Reinaldo Guedes Machado, Ronaldo Massoti Gontijo, **Sylvio Emrich de Podestá**, Uziel K. Rozenwajn, Vitor Almeida, Ana Beatriz Campos, Carlos Alexandre Dumont (Carico), Freuza Zechmeister, Luiz Antônio Fontes Queiroz, Marcus Vinicius Meyer, Mariza Machado Coelho, Paulo Greco, Rogério Franco, Sandra Nankran, Saul Vilela, Thais Cãnfora, Thales Siqueira, Altino Barbosa Caldeiro, **Jô Vasconcellos**, Angélica Rodrigues Silva, Raul Abujanra, Rogério Magalhães, Cícero Silva Júnior, Luiz Carlos de Assis Bernardes, Márcio Pita Moreira, Mário Vale, José de Anchieta Corrêa, Affonso Romano de Sonfanna, Fernando Gabeira, Cristina Natalie Bergman,



Figura 38 - Revista Pampulha nº 01 (Nov./Dez. de 1979) Fonte: PODESTÁ, 2016



Figura 39 - Cartas sobre Nº 01 - Revista Pampulha nº 02 (Janeiro/Fev. de 1980); Fonte: PODESTÁ, 2016



Figura 40 - Revista Pampulha nº 05 (Maio/Jun. de 1981) Fonte: PODESTÁ, 2016

Beto Massinha, Régis Gonçalves, Guido Rocha, Newton Silva, João Delphino, Thales Siqueira, Odilon Araújo, Frederico Moraes, Capitão, Alda Stutz, Marcos Coelho Benjamim (Benja), Priscila Simões, José Luiz Pederneiras, Fernando Brant, Cláudio Martins, Paulo Augusto Gomes, Paulinho Assunção, Adão Ventura, Roberto Barros de Carvalho, Heloisa Gama de Oliveira, Luiz M. Pereira, Marcelo Moreira, Lourival Caporali, Sônia Barbosa, Gilberto de Abreu, Pedro Paulo Delpino Bernardes, Luiz Márcio Pereira, Flávio Grilo, Fernando Ziviani, Marcelo Moreira Xavier, Marco Otávio Teodoro (Marão), Lúcio Libânio, Roberto Luiz Monte Mor, Carlos Antônio Leite Brandão, Eustáquio Soares, Lor, Murilo Antunes, Márcio Ferreira, Martim Francisco Coelho de Andrade, Ricardo Mineiro (Cadinho), Eduardo Barroso, Alceu Castelo Branco, Marcos Fonseca Emídio, Paula Castelo Branco, Yolanda Pignatari, Maria do Carmo Mansur, Lu Bertoni, Ricardo Prata, Marcelo Resende, Alonso Lamy, Eduardo Pardal, João Diniz, Júlio B. Gomide, Murilo Rubião, Rui César dos Santos, Hildebrando Pontes, Apoio Lisboa, Rodamés Teixeira, Romi Mandil, Lídia Avelar Estanislau, Alceglon Monteiro, Pedro Paulo Gabriel, Francisco Iglesias, Eunice Impeilizieri, Helena Greco. José Reinaldo de Lima, Renato Dourado, Marilene & Ricardo, Sérgio Ennes, Mônica Sartori, Rodrigo Andrade, Fernando Porta, Flavio Carsalade, Juan Carlos Di Fillipo, Tânia Oberlaender, Jorge Asian, Rodrigo Godoy (Guga), A. L. M. Andrade, Sérgio Santana, Edmundo de Werna Magalhães, José Gonçalves Dias, Paulo Vilara, Armando e Rosa Wood, Raul Córdula, Luiz Alberto do Prato Passaglia, Sérgio Machado, Luiz Gonzaga Scortecchi de Paula, Maria Luiza Cardoso, Celton (Lacarmélio Alfêo de Araújo), Gil César Moreira de Abreu, Adalgisa Arantes Campos, Jorge dos Anjos, Anamélia, Sérgio Trópia, Wander Pirolli, Suzy de Mello, Arnaldo de Meira Carvalho, Augusto Sarreiro Auler, Cláudia Rodrigues da França, Cláudio Vieira Rocha, Flávio Chaimowicz, Luiz Beethoven Pilo, Fabiano Lopes de Paulo, Gisele Rocha Silva, Roberto Drummond. (PODESTÁ, 2016 – grifo nosso)

Esta listagem segue a ordem cronológica da equipe editorial da revista e o nome de Jô Vasconcellos aparece após a trigésima posição porque nas três primeiras edições ela participou como colaboradora. Ela tornou-se membro do corpo editorial na revista número 4 até o derradeiro número 12. Este grupo, segundo Glusberg (*in* Pereira, 1995), guiado por Maia fez de Pampulha um manifesto, um elemento propositivo para reformulação da arquitetura nacional, baseado na liberdade de expressão e no debate do modernismo em favor à pluralidade de ideias, tal como a intensa diversidade cultural do Brasil. Segundo Vasconcellos (*in* BRAGA, 2004), a fundação de Pampulha ocorreu envolvendo em torno de 20 arquitetos que estavam cansados da solução randomizada da caixa de vidro vinculada ao Estilo Internacional.

A proposta de uma arquitetura mais complexa, que possibilitava o uso da liberdade ante a norma, era extremamente atraente. De fato, tanto as instituições quanto os empreendedores haviam se 'rendido' ao modernismo, banalizando seus princípios ao convertê-los em vocabulário inevitável. (MONEO, 2008, p.51).

A esse grupo inicial foram incorporados outros profissionais, tanto na equipe editorial quanto na colaboração. Contudo, com o passar do tempo a equipe foi diminuindo e o trabalho se concentrou nas mãos de três arquitetos: Jô Vasconcellos, editora de Patrimônio, Éolo Maia e Sylvio de Podestá, editores de projeto. Desta parceria nas revistas surgiu, em 1981, o escritório 3 Arquitetos, no qual Jô, Éolo e Podestá se permitiriam experimentar de diversas soluções arquitetônicas.

Segundo Santa Cecília (2004), os projetos do escritório seguiram a razão da Revista Pampulha, ao combater o formalismo do Estilo Internacional, bem como a “vigilância”³⁷ e princípios da arquitetura modernista, propondo uma liberdade arquitetônica fora da estrutura de pensamento (arquitetônico) moderno. Seguindo, portanto, as premissas expressas por Mahfuz em seu texto para Revista Projeto “Quem tem medo do pós-modernismo” (1987), no qual o autor esclarece que o maior embate do paradigma pós-moderno é em relação à vanguarda do *International Style* do que em relação ao Movimento Moderno em sua totalidade, indo ao encontro da declaração de Vasconcellos (2019) em entrevista. Para Santa Cecília (2004), essa liberdade do trio inaugurou a arquitetura pós-moderna, no sentido jencksiano do termo, no Brasil.

Uma sublevação contra as regras vigentes, uma inconfidência mineira que virtualmente se confunde com a introdução do pós-modernismo arquitetônico entre nós. Éolo Maia e Jô Vasconcellos são nomes que se confundem também com essa desobediência (...). No início dos anos 80, eles subvertem a ordem seus desenhos pós-modernos. Hoje, esses desenhos se submetem à tranquilidade de uma ruptura consolidada. Deve ser a pós-mineiridade. (SEGAWA in PEREIRA, 1995, p. 157)

O Grupo 3 Arquitetos, segundo Segre (2002), influenciou a prática e a linguagem arquitetônica dos arquitetos mineiros mais proeminentes, como Cid Horta, Gustavo Penna, João Diniz, Álvaro (Veveco) Hardy, José Eduardo Ferolla, Saul Vilela, Júlio Araújo Teixeira, Flávio Almada e arquitetos mais novos. Esses arquitetos, em conjunto com Jô, Éolo e Podestá, formariam o clube mineiro dos “gambás”. (SEGRE, 2002). O termo *gambá* adotado por Éolo, então, passou a designar um grupo de arquitetos mineiros que possuíam afinidades intelectuais e arquitetônicas. O grupo, todavia, nunca foi homogêneo e nunca se viu como uma “escola mineira”, como defendeu Segre (2002). Eram, portanto, arquitetos buscando o novo e incomodando o *establishment* da arquitetura moderna, como marsupiais americanos, pois os sariguês³⁸, de então, pouco incomodavam.

Éolo sempre foi um inventor de formas, tanto na linguagem arquitetônica quanto na linguagem coloquial. Era hábito dele inventar palavras e ele criou muitas expressões que repetia até se tornarem

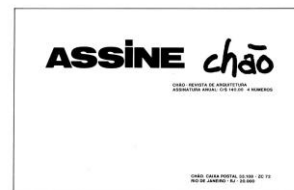


Figura 41 - Propaganda Revista Projeto e Revista Chão - Revista Pampulha nº 02 (Janeiro/Fev. de 1980); Fonte: PODESTÁ, 2016



Figura 42 - Primeira matéria de Jô Vasconcellos - Revista Pampulha nº 01 (Nov. /Dez. de 1979); Fonte: PODESTÁ, 2016



Figura 43 - Matéria de Ruth Verde Zein sobre o Fórum de Arquitetura de Porto Alegre – ilustrada com projeto de Jô e Éolo (imagem inferior). Fonte: Revista Projeto nº58.

³⁷ Termo usado por Jô Vasconcellos em entrevista realizada pelo autor em 2019.

³⁸ Nome popular do gambá-de-orelha-preta brasileiro, o qual produz menos odores do que a espécie marsupial americana.

corriqueiras também para os outros. Quem o conheceu sabe da capacidade de verbalizar e ironizar com as palavras. Chamava de gambá àqueles com quem sentia algum ponto em comum, alguma afinidade, e criava apelidos e nomes estranhos para coisas já conhecidas. (CALDEIRA, 2002, [online])

Os gambás, em comum, além do afetuoso neologismo de Maia, compartilhavam da aproximação da arte e da arquitetura. Outro denominador comum foi a participação em Pampulha, sendo que a maior parte colaborou com a revista em algum momento. Assim, o movimento arquitetônico mineiro se unia à boemia do movimento artístico debatendo temas afins de maneira serena e distante da retórica do Eixo Rio – São Paulo. Segundo Segawa (2018), esses mineiros catalisaram, com Pampulha, os sentimentos coletivos reprimidos dos arquitetos, dando-lhes espaço para discussões plurais.

A publicação da revista Pampulha demonstrava o amadurecimento das discussões e questionamentos do grupo. Nas edições de 1980/1981³⁹, na perspectiva de alguns autores, já era evidente a procura pelo combate direto das “formas e princípios estruturais da arquitetura moderna em favor da liberdade de criação arquitetônica inaugurando a arquitetura pós-moderna no Brasil.” (SANTA CECÍLIA, 2004, p.74). Outros, porém, adotavam uma postura cautelosa:

Chamar de ‘pós-moderno’ a qualquer debate e/ou arquitetura acontecidos no Brasil antes de 1981-1982 é um exercício de futurismo retroativo, que, aliás, começou logo em seguida, entre 1983 e 1985. Como nenhuma crise dá-se de súbito, mas se prepara algum tempo antes de vir à tona, a crise da modernidade brasileira – ou mais precisamente, a consciência dessa crise – principia a se manifestar alguns anos antes. (BASTOS e ZEIN, 2015, p.221)

Essa questão da consciência pós-moderna, como marco da arquitetura pós-moderna, é bastante complexa. Cada autor visualiza e revisita de maneira distinta os acontecimentos e marcos arquitetônicos do período para demarcar a arquitetura pós-moderna. A construção de consensos, neste quesito, é árdua ou bastante imprecisa, situando o marco na primeira metade da década de 80. Deste modo, Bastos e Zein (2015) situam o Fórum de Arquitetura de Porto Alegre, no qual Zein (1983) conheceu Éolo e analisou sua participação na Revista Projeto. Assim, na edição número 58 da revista deu-se o primeiro debate crítico sobre a arquitetura pós-moderna e a segunda citação ao arquiteto mineiro. Zein (1983) o caracteriza como brasileiro antropófago, que assume beber água nas fontes internacionais e reinterpreta de modo sensível e nacional.

Meu depoimento é como profissional arquiteto e como brasileiro. Desde que fomos colonizados assumimos ‘naturalmente’ as características estéticas de fora, que foram ou muito bem adaptadas, ou simplesmente importadas. O brasileiro em geral assimilou correntes que lhe foram impostas, abrigando-as desde o Brasil colônia até o pós-moderno. Não se pode ser radical e recusar o que vem de fora, se sempre o adaptamos, como no belo exemplo de Aleijadinho nas escadarias do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas do Campo. (ZEIN, 1983, p.41)

³⁹ Revista Pampulha nº 02 (fev. de 1980); nº 03 (Abr de 1980), nº 04 (Abr de 1981); nº 05 (Jun de 1981)

A posição de Éolo, Jô e Podestá foi reforçada nesse fórum e tornou-se reconhecida nacionalmente, mas não significa que as obras deles se tornaram pós-modernas neste momento. Elas já eram. Assim como Venturi se valeu de suas obras (como a Casa Vanna Venturi) para exemplificar *Complexidade e Contradição em arquitetura*; Éolo, representando os 3 Arquitetos, também utilizou a trajetória do grupo para ilustrar sua fala em favor do pós-modernismo. Zein (1983) escolheu a escada barroca do Hotel Verdes Mares, de Éolo, Jô e Márcio, para demonstrar as inovações na arquitetura mineira.

Por outro lado, Bastos e Zein (2015) apontam os concursos CARPE de 1981, publicados na sexta edição da Revista Pampulha, como importantes iniciativas para a arquitetura pós-moderna, mas acreditam “ser pouco provável que qualquer uma delas já então tivesse plena consciência de si própria como ‘pós-moderna’” (BASTOS e ZEIN, 2015, p. 222).

Em contraposição, Colin (2004) elege o Grupo Escolar Vale Verde (1983-1985) como uma das obras canônicas do pós-modernismo mineiro, sendo que esta obra foi baseada no projeto desenvolvido pelos 3 Arquitetos para o concurso de Grupo Escolar Rural da CARPE. Assim, o autor explicita o discernimento pós-moderno dos arquitetos Maia, Jô e Podestá - já no concurso de 1981 - relacionando a apropriação vernacular da proposta Vale Verde como os projetos de Hassam Fathy⁴⁰, enquanto a escala proporia relações com os irmãos Krier e com o grupo neorracionalista italiano *Tendenza*. (COLIN, 2004).

Santa Cecília (2004), analisando a trajetória de Maia, mostra outra vertente da compreensão pós-moderna do arquiteto. Salienta-se, primeiramente, que a reflexão não foi individual, mas antes, uma ideia coletiva surgida dos debates dos gambás mineiros. Portanto, a pós-modernidade na arquitetura de Minas não foi fruto de uma individualidade, e sim, das discussões coletivas vistas em Pampulha e nas reuniões boêmias deste grupo. Dentro desta ótica coletiva, frisa-se a importância de Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá, bem como de outros arquitetos como Mário Botta.

Realizado este adendo, a interpretação de Santa Cecília (2004) aponta a Residência Marcos Bicalho (1980) como a primeira obra com mudanças em relação à autonomia compositivo-formal em relação à funcionalidade, mas ainda, há referências kahnianas marcantes. Já no ano seguinte, Maia e Podestá projetaram a Residência Hélio e Joana (1981-1982) com características evidentes do paradigma pós-moderno, se assemelhando as posturas formais venturianas da Casa Vanna Venturi,



Figura 44 – Hotel Verdes Mares, Ouro Branco. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

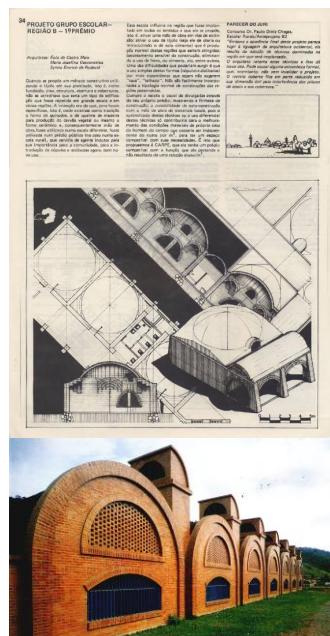


Figura 45 – Escola do concurso CARPE e Projeto derivado Grupo Vale Verde. Fonte: Podestá, 2016 e Acervo Jô Vasconcellos



Figura 46 – Residência Hélio e Joana. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

⁴⁰ O arquiteto egípcio utiliza-se da técnica das abóbadas autoportantes em materiais vernaculares, como o adobe, como modo de responder a dicotomia custo x qualidade. Esta proposta se assemelha em parte com a proposta do Grupo Arquitetura Nova de Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre.

complementando-a com uso de cúpulas de tijolo antecedendo Vale Verde e reinterpretando os desejos do morador do interior de Minas (SANTA CECÍLIA, 2004).

Este projeto, por consequência, rompeu com a arquitetura moderna brasileira. A partir desse momento, ver-se-ia muito mais Venturi, Aldo Rossi, James Stirling (SANTA CECÍLIA, 2004), Peter Eisenman e Mário Botta (VASCONCELLOS, 2019) nas obras do trio mineiro. Todavia, observando mais atentamente o conjunto da obra dos 3 Arquitetos, percebe-se características formais similares à Residência Hélio e Joana no projeto do Hotel Classe A - Concórdia (1977-1978) em Ouro Branco (SANTA CECÍLIA, 2006).

O projeto do hoteleiro classe A foi realizado um ano após o Hotel Verdes Mares para a mesma cidade. O primeiro localizar-se-ia entre a fazenda Pé do Morro e o sítio histórico de Ouro Branco, enquanto o segundo foi edificado na porção central da cidade. Portanto, evidencia-se a diversidade de experiências arquitetônicas da mesma equipe - Jô, Maia e Lima - para mesma tipologia em data anterior à edição da Revista Pampulha. Não seria, portanto, uma decisão consciente da postura pós-moderna do grupo?

Outra obra importante que define a clareza do emprego da linguagem pós-moderna na arquitetura de Jô Vasconcellos é a Residência Eurípedes/Telma em 1983. O projeto consistia em uma reforma com acréscimo de área construída, contando com a coautoria de Éolo e colaboração do artista e escultor Roberto Vieira e do estagiário Márcio França. A expressão plástica do artista neste projeto foi incorporada à arquitetura que assumia um repertório *pop art*. Segundo Santa Cecília (2004), os objetos artísticos efetivam uma contribuição estética e funcional ao corpo edificado. Portanto, os arquitetos, ao empregarem composições venturianas, colagens aliadas ao *pop art* e escalas cromáticas contrastantes em uma reforma, evidenciaram um alinhamento explícito às liberdades pós-modernas.

Retomando o argumento da importância da Revista Pampulha na cristalização das ideias plurais, os gambás articularam, juntamente com o arquiteto argentino radicado no Brasil Juan Carlos Di Felippo, exposições de arquitetos internacionais, como a de Mário Botta, na Escola de Arquitetura da UFMG em 1981, bem como organizou no mesmo ano a exposição da arquitetura de obras de Éolo e Jô em Buenos Aires. (DI FELIPPO in MAIA, VASCONCELLOS e PODESTÁ, 1982, p.09) A arquitetura mineira ganhava o mundo e a arquitetura do mundo era recebida em Minas. No ano seguinte, Jô, Maia e Podestá lançaram o livro 3 Arquitetos (1982) por meio da Revista Pampulha.

Justamente neste período de reflexão que a gente estava fazendo revista,

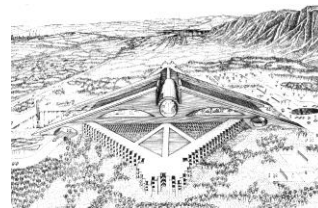


Figura 47 – Hotel Classe A: Concórdia, Ouro Branco. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos



Figura 48 - Residência Vanna Venturi, 196. Fonte: Santa Cecília (2004)



Figura 49 – Residência Eurípedes e Telma, 1983. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

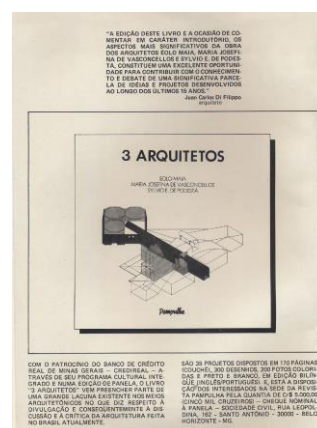


Figura 50 – Propaganda do livro 3 Arquitetos - Revista Pampulha nº 07 (Agosto/Set.de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016

livro. E pra você fazer um livro, você tem que escrever, a coisa é mais complicada. Você não pode falar bobagem, porque está escrito. Então você tem que escrever mais “tchan”, porque falar tudo bem, falei mentira; agora pra escrever... Aí você é obrigado a ter uma visão crítica mais aprofundada. (MAIA *in* BRAGA, 2004, p. 313)

O livro foi planejado para coincidir com o XI Congresso Brasileiro dos Arquitetos em Salvador, para “coroar o esforço de discussão e divulgação aludido” (FELIPPO *in* MAIA, VASCONCELLOS e PODESTÁ, 1982, p.09). Desta forma, as obras recentes do trio seriam expostas, reforçando o debate arquitetônico nacional. Não por acaso, a próxima edição do congresso ocorreria em 1985 na cidade de Belo Horizonte, consagrando a obra de Jô Vasconcellos, Éolo, Podestá e dos demais gambás mineiros. Antes do XII Congresso, outro acontecimento abalaria a crítica arquitetônica brasileira. Mário Botta visitaria o Brasil em abril de 1983. “Mário Botta era muito amigo nosso, veio aqui em Belo Horizonte. Ele ficou aqui conosco, fomos a Ouro Preto.” (VASCONCELLOS, 2019).

A obra do arquiteto ítalo-suíço já era conhecida pelos mineiros (1981), pelos cariocas (exposição IAB-RJ, 1982) e pelos paulistas (exposição IAB-SP, 1983). Nas demais localidades, Botta foi apresentado por publicações internacionais. Mas sua visita com palestras proferidas em São Paulo, Brasília, Belo Horizonte e Rio de Janeiro impactou o modo de ver a arquitetura brasileira. Os gambás já possuíam afinidades com a obra de Botta, tendo alguns já reinterpretado sua linguagem em solo brasileiro, todavia, em São Paulo era uma grande novidade, causando uma grande repercussão (MAIA *in* BRAGA, 2004).

Esse conjunto de fatores, que se iniciou com a primeira edição de Pampulha e percorreu vários acontecimentos até a publicação do segundo livro 3 Arquitetos para o XII Congresso Brasileiro dos Arquitetos em 1985, permitindo a liberdade arquitetônica no Brasil. Em algum momento neste íterim consagrava-se a arquitetura pós-moderna no Brasil e abria-se também a caixa de Pandora⁴¹ patropi⁴².

No Brasil, exemplos de arquiteturas pós-modernas foram aparecendo a partir do final da década de 70 e início da década de 80, tendo como produção nacional de maior destaque a obra de Severiano Porto na região amazônica e o neo-ecleticismo formal dos arquitetos mineiros Éolo Maia, Jô Vasconcellos e



Figura 51 - Jô Vasconcellos e os gambás no aniversário de Mário Botta - Revista Pampulha nº 08 (Novembro/Dez. de 1982 – Publicada em Abril de 1983); Fonte: PODESTÁ, 2016

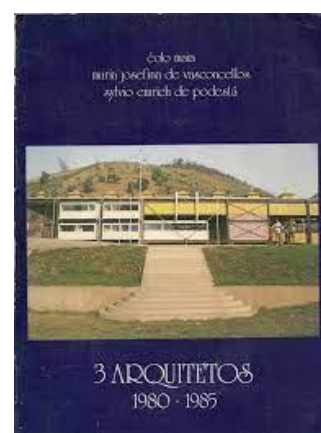


Figura 52 – Livro 3 Arquitetos (1980 – 1985). Fonte: Acervo do autor.



Figura 53 – Reação da Revista Pampulha ao autoritarismo estatal, nº 12 (Janeiro/Fev. de 1984); Fonte: PODESTÁ, 2016

⁴¹ Referência à citação de Nesbitt (2013, p.91) sobre a obra de Venturi (1966)

⁴² Um dos neologismos cunhado por Maia e adotado pelos gambás mineiros

Sylvio E. de Podestá. Trabalhos isolados de evidente conteúdo revisionista ocorreram em vários estados brasileiros, com algum interesse nas obras de contextualismo urbano realizadas pelo meu escritório, a Padovano & Vigliecca Arquitetos e por arquitetos como Luis Espallargas Gimenez, Jorge Konigsberger e Gianfranco Vannucchi, entre outros, em São Paulo, e Luís Paulo Conde e Paulo Casé no Rio de Janeiro. Uma outra vertente, mais abstrata, reconhecia a influência do arquiteto nova-iorquino Peter Eisenman, em trabalhos como os realizados em São Paulo por Anne Marie Sumner. (PADOVANO *in* MARQUES, 2002, Prefácio)

Assim, as publicações dos 3 Arquitetos, tal como a obra seminal venturiana, não pregavam a utilização indiscriminada da arquitetura pós-moderna. Todavia, a efervescência dos calorosos debates, as discussões geracionais em ambientes acadêmicos e o temor dos catedráticos dogmáticos perante tais acontecimentos elevou a situação à excessos em todos os níveis. “Muitos pensavam que pós-modernismo era uma linha, mas na verdade era um processo de transformação pelo qual o mundo e a cultura passavam, e que se refletia na arquitetura. Não era apenas um modelo a ser seguido.” (MAIA *in* ROCHA, 2002). Portanto, a caixa foi aberta buscando uma reação ao autoritarismo, contra as ideias pré-estabelecidas e não, um samba-do-criolo-doido⁴³:

[Houve a] demolição total [de BH] com construção de uma arquitetura sem qualidade. Então, acho que foi uma reação a esta arquitetura que estava sendo implantada nos anos 1970. Resolvemos reagir e reunimos vários arquitetos e começamos essa reação através da Revista Pampulha, que foi a primeira revista que reagiu ao Modernismo, não o Modernismo bacana que existiu, mas ao Modernismo nojento que estava acontecendo nos anos 1970. (VASCONCELLOS *in* BRAGA, 2004, p. 335-336)

Esta reação de Jô Vasconcellos no início da década de 1980 ocorreu paralela à crise econômica e escassez de trabalho no campo da arquitetura. Deste modo, sua atuação se concentrou na realização de diversos concursos de arquitetura. Ela participou de mais de 10 concursos na primeira metade desta década. Este momento, portanto, se tornaria um período de



Figura 54 - Charge sobre o moderno x pós-moderno - Revista Pampulha nº 12 (Janeiro/Fev.de 1984); Fonte: PODESTÁ, 2016

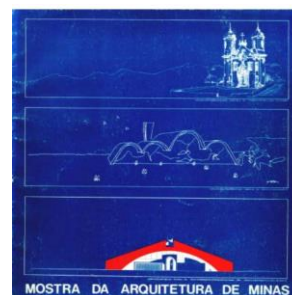


Figura 55 - Catálogos da Mostra de Arquitetura de Minas - Nov. 1983 e do XII Congresso Brasileiro de Arquitetos Vilanova Artigas - Nov. 1985. Fonte: Santa Cecília, 2004



Figura 56 - Exposição Arquitetos Brasileiros, realizada no IFA em Paris – 1987. Fonte: Padovano, 2002

⁴³ Acontecimento absurdo ou sem nexos; música popular brasileira

experimentações, reflexões, estudos e intensa participação de exposições e bienais. Segundo Vasconcellos (2019), principalmente nas bienais internacionais de países latino-americanos, ela pode estar com Jean Nouvel, Toyo Ito, Jorge Din Goldemberg, Zaha Hadid e Mário Botta. Esses dois últimos mais próximos da arquiteta, sendo recebidos em Belo Horizonte por ela e pelos demais gambás.

Jô, neste período, esteve em diferentes eventos, exposições e bienais, tornando-se uma conferencista em vários deles. Segundo Vasconcellos (*in* BRAGA, 2004), muitas vezes os organizadores chamavam apenas Éolo Maia para proferir apresentações, mas ele fazia questão de colocá-la na “roda” e dividia o tempo de exposição dos trabalhos com ela. Essa cumplicidade do casal foi fundamental para divulgação dos trabalhos em conjunto, mas também para dar publicidade às ideias e projetos individuais de Jô. A arquiteta esteve em vários eventos importantes desse período, assim, destaca-se os XI e XII Congresso Brasileiro de Arquitetos (1982 e 1985, respectivamente), a Mostra da Arquitetura de Minas⁴⁴ (1983), a Exposição Arquitetos Brasileiros em Paris (1987), bienais e exposições itinerantes.

Esta produção “alternativa”, alimentada pelo pós-modernismo europeu e norte-americano, mas também por outros movimentos, como o desconstrutivismo e o minimalismo da segunda metade da década de 80, traria ao país uma diversidade de produtos arquitetônicos, parcialmente registrada pela exposição “Arquitetos Brasileiros”, realizada no IFA - Institut Français d'Architecture em Paris, em 1987. Naquela exposição era possível perceber a coexistência de tardo-modernismos, com exemplos de regionalismo, neo-vernacular, contextualismo, neo-ecleticismo e minimalismo, que, com a exceção do desconstrutivismo (uma linha de pesquisa arquitetônica até hoje pouco explorada no Brasil em função talvez, das dificuldades técnicas e financeiras), espelhavam a própria diversidade da produção internacional. (PADOVANO *in* MARQUES, 2002, Prefácio)

Este período de reflexão e (re)conhecimento da arquitetura brasileira e internacional foi bastante enriquecedor para o repertório arquitetônico de Jô Vasconcellos. A arquiteta passou a experimentar diversos conceitos e paradigmas arquitetônicos em sua obra na década de 1980. Contudo, esse estudo conceitual e formal não era gratuito. Antes disso, era um reflexo consciente do momento histórico que estava ocorrendo, uma busca por conceitos que

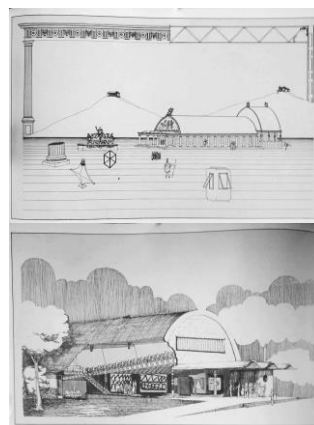


Figura 57 - Concurso do Teatro Francisco Nunes. Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985

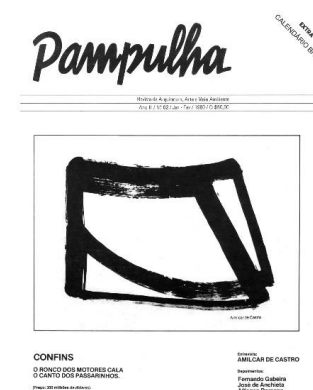


Figura 58 - Obra de Amílcar de Castro na Capa - Revista Pampulha nº 02 (Janeiro/Fev. de 1980); Fonte: PODESTÁ, 2016

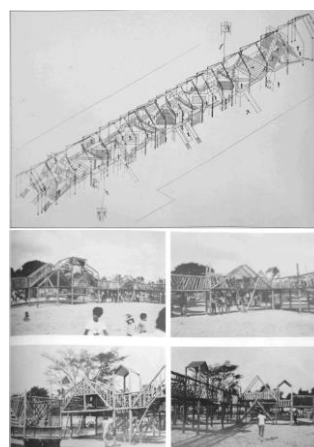


Figura 59 — Brinquedos pedagógicos de Belo Horizonte. Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985

⁴⁴ Jô Vasconcellos também participa da organização desta Mostra

atendessem os programas arquitetônicos sem uma direção pré-estabelecida.

Essa insatisfação tornou-se uma procura de uma nova linguagem, novos espaços, novos materiais, novas estruturas, novas experiências sensoriais e os artistas conosco... a gente já tinha vários artistas conosco... nos incentivando ao trabalho. Não uma procura de novidade por procurar novidade. Era uma procura incessante de linguagens que fossem outras, né? Que atendessem as demandas da arquitetura, as demandas dos programas e [as demandas] programáticas. (VASCONCELLOS, 2019)

Essa proximidade dos gambás com artistas plásticos refletia o espírito da época: uma maior liberdade formal e a introdução de novos paradigmas conceituais, artísticos e sociais. Os 3 Arquitetos formavam parcerias com artistas mineiros em seus projetos e abriam espaço para eles nas sessões da Revista Pampulha. No concurso para a intervenção no Teatro Francisco Nunes, de Jô e equipe, ficou evidente o modo operativo de inclusão artística em seus projetos. Na perspectiva seccionada apresentada à banca avaliadora, o foyer do teatro foi ilustrado com ampliações de Amílcar de Castro⁴⁵, as quais “levariam ao encontro do povo o casamento técnica/arte” (MAIA, VASCONCELLOS e PODESTÁ, 1982). Percebe-se a preocupação da equipe em permitir o acesso popular às sensibilidades e subjetividades artísticas, possibilitando condições para apreciar a tectônica, o patrimônio e a cidade.

Essas questões eram caras para os 3 Arquitetos, especialmente para Jô. Ainda nesse período observam-se estas mesmas preocupações voltadas para o público infantil. Nos projetos para os equipamentos infantis e brinquedos públicos pedagógicos de Minas Gerais e do Pará e no concurso do Parque da Gameleira (ambos de 1981), a subjetividade da criatividade infantil, bem como a percepção sensorial aliada ao meio ambiente, eram princípios organizadores dos projetos. O lúdico, o movimento corporal e o paisagismo são temas que Vasconcellos integrou nestes projetos que buscaram, assim, como o Teatro Francisco Nunes, questionar as cidades brasileiras.

Embora a arquiteta não reconheça em sua obra a influência de Aldo Rossi (VASCONCELLOS, 2019), na série de praças desenvolvida para a cidade mineira de Timóteo, entre 1981 e 1985, Jô retornou com os brinquedos pedagógicos, inserindo-os em cenários ora

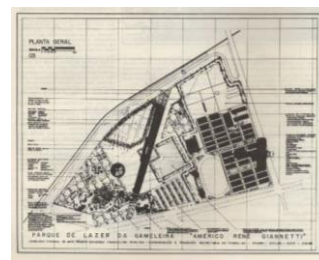


Figura 60 - Parque da Gameleira. Revista Pampulha nº 06 (Abril/MAio. de 1982);
Fonte: PODESTÁ, 2016

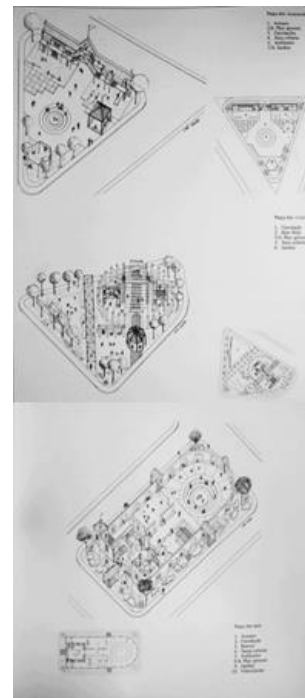


Figura 61 - Praças dos Ipês, Cedros e Jacarandás, Timóteo.
Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985



Figura 62 - Praça do Timirim/Coliseu, Timóteo. Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985

⁴⁵ Artista plástico e escultor mineiro, expoente do movimento neoconcretista no Brasil.

com conotações neoclássicas ora rossianas. Há uma evidente intenção teatral neste paisagismo, articulando planos cenográficos sucessivos para criar ilusões tridimensionais. A disposição dos planos paisagísticos concretizava sonhos juvenis até então irreais. Jô e Éolo pretendiam provocar sonhos, suggestionar o renascimento das praças do interior, do local de encontro popular. Praças cromáticas, com tectônica regional e símbolos locais, enfim, uma construção alegórica para alegrar a população mineira e mineradora.

O hedonismo desse conjunto de seis praças recorda a exposição da *Strada Novissima* de Veneza, contudo, o lazer e o prazer não eram autocelebrativos. O foco da festa não era a população, as crianças e os devotos. A crítica de Arantes (2015) sobre a arquitetura simulada, baseia-se no narcisismo arquitetônico, na auto-referência, na linguagem pela linguagem. Nas praças dos Ipês, Cedros e Jacarandás, projetos não executados percebe-se que referência é a comunidade, detentora por direito do espaço público. Os símbolos são provenientes da arquitetura popular brasileira: releitura do coreto, das ruínas coloniais (típico de uma sociedade que não preserva seu passado) e das casas populares. De todo modo, o único projeto executado foi Praça do Timirim de Maia, o qual possuía uma abstração dos anfiteatros romanos, imagem clara o suficiente para a população apropriá-la e rebatizá-la de Praça do Coliseu.

O paisagismo, bem como a intervenção em pré-existência, foram pontos proeminentes na sua trajetória profissional. Na década de 1980, a arquiteta aplicou diferentes experiências e paradigmas conceituais na sua arquitetura paisagística. Assim, ela recuperou tipologias antigas como as fontes d'água e coretos, experimentando linguagens e soluções programáticas distintas em cada projeto. Para além do resgate tipológico, Jô criava novos espaços de convívio por meio do lúdico, de estruturas-esculturas e elementos ressignificados como pode se observar no Campus Universitário FESURV, em Rio Verde – GO (1984), em *A Montanha, o Rio e o Ar*, em Ipatinga - MG (1986) e na Praça da Chácara (1986).

A intervenção em pré-existência é um campo operativo de Vasconcellos. A arquiteta, assim como no paisagismo, adotava posturas diferentes em suas obras. O marco deste campo de atuação dos 3 Arquitetos seria a Casa do Arcebispo de Mariana (1983), uma construção nova inserida no entorno colonial da cidade mineira. Segundo Vasconcellos (*in* PEREZ, 2009), o projeto, mesmo atendendo a volumetria e escala da cidade, foi contestado pelo IPHAN. Contudo, ela afirma que existia um ambiente de diálogo para sugerir novos materiais e colocar suas posições mais criativas. Mesmo assim, a obra foi embargada por mais de um ano e ganhou relevância na crítica especializada e em outros veículos de comunicação.

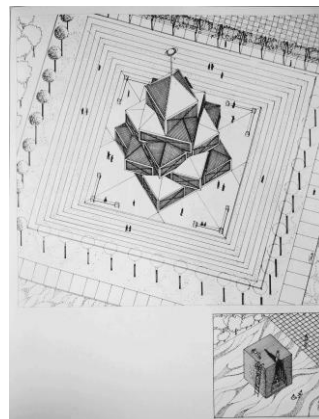


Figura 63 – Paisagismo do Campus FESURV, Rio Verde. Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985



Figura 64 – Recuperação paisagística A Montanha, o Rio e o Ar. Fonte: PEREIRA, 1995



Figura 65 – Casas do Arcebispo de Mariana. Fonte: PEREIRA, 1995

O exterior austero se contrasta com interior, caracterizado por linguagens pós-modernas e “um pouco fantasioso” nas palavras de Jô (VASCONCELLOS *in* PEREZ, 2009, p. 185) ou alegórico, exuberante e popular nas palavras de Braga (2004). Para Comas (2002), o conjunto ambíguo e com ênfase pós-moderna é mais complexo do que a primeira impressão sugere, denotando questões populares, instruídas e híbridas no processo arquitetônico.

Outra obra que se destaca é a Fazenda da Cachoeira, para a qual Jô realiza dois projetos, sendo o primeiro de intervenção e o segundo de arquitetura residencial, mais distante do conjunto histórico e próximo à queda d'água que nomeia as terras. No primeiro projeto de 1983, a solução adotada configura-se entre um restauro tradicional com uma intervenção criativa. Baseia-se no retorno da volumetria original, eliminando anexos recentes e aproveitando as potencialidades existentes como o pé-direito alto e o porão. Os quartos foram deslocados para mezaninos com balcões internos, configurando a sala como uma praça coberta delimitada pelos mesmos. O porão acomoda a cozinha em um nível intermediário e uma área de lazer no nível com o pé-direito mais baixo.

Essa experiência arquitetônica auxiliaria Jô em um projeto solo para uma fazenda em Caetanópolis – MG (1984), no qual ela apropriou-se da noção de praça interna para criar duas alas cobertas interligadas e um anexo com duas torres menores para criar um espaço pergolado interno e externo. O uso da madeira também seria crucial para esse projeto rural, tendo como referência obras de Cuno Lussy, mas também o imaginário pós-moderno e cartunesco⁴⁶ de obras dos 3 Arquitetos.

No ano seguinte, o proprietário da Fazenda Cachoeira chamaria Jô e Lúcia Candiottto para projetarem a Casa da Cachoeira⁴⁷. As arquitetas utilizaram as experiências prévias para projetarem espaços abertos para as visadas desejadas usando três partidos: o uso do cunhal como linguagem local em contraste com outras experiências internas; o jogo de espaços interno/externos, adotando balcões perspectivados e níveis delimitadores de ambiências; a referência exógena nipônica das aberturas, desejada por permitir mais contato com a natureza. Assim, externamente há volumetria e duas elevações que remetem à ambientação brasileira, uma releitura do colonial mineiro. Enquanto os demais perímetros da casa possuem um conjunto de influências que remetem à arquitetura tradicional japonesa absorvida pela cultura *pop*.

Essa apropriação da cultura *pop* esteve bastante presente nos concursos dos 3 Arquitetos. Ela se manifestava em croquis e em perspectivas com situações inusitadas ou relacionadas a temas cotidianos, em axonometrias, em



Figura 66 – Restauro da Fazenda Cachoeira, Caeté.
Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985

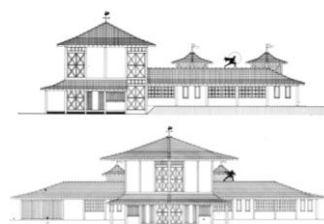


Figura 67 – Sede de Fazenda em Caetanópolis. Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985



Figura 68 – Casa da Cachoeira, Fazenda Cachoeira, Caeté.
Fonte: PEREIRA, 1995.

⁴⁶ Desenhos técnicos com referências aos mangás japoneses, típico do humor dos 3 Arquitetos.

⁴⁷ Recebeu a Medalha de Ouro da Associação Argentina de Críticos de Arte.

maquetes com destaque cromático, em diagramações irreverentes e carimbos lúdicos. As pranchas do concurso para o Museu do Homem Americano (Piauí, 1987) exemplificam o estilo do grupo, enquanto as pranchas do concurso de Reestruturação do Quartier de Hamma (Argélia, 1984), apesar da apresentação dos mesmos traços e preferências arquitetônicas não demonstraram a ousadia de Jô, Éolo e Podestá. Talvez, tal medida, se relacione pela localidade – ainda não tinham elaborado projetos fora do Brasil – ou pela inexperiência em concursos internacionais, sendo este o primeiro da série.

Paralelo ao concurso de Hamma, em setembro de 1984, os três arquitetos foram entrevistados pelos alunos de arquitetura da PUC de Campinas na primeira edição da Revista Óculum – de arquitetura, arte e cultura. Para Vasconcellos (2019), uma revista feita por acadêmicos e recém-formados simbolizava o momento histórico do final das tensões políticas e a rebelião juvenil por um país e uma arquitetura mais livres. Neste mesmo ano, a Revista Pampulha foi encerrada, em sua 12ª edição, devido à sobrecarga de atribuições sobre Jô, Éolo e Podestá. O trio preferiu, portanto, publicar seu segundo livro 3 Arquitetos 1980-1985 e posteriormente retornariam ao mercado editorial em meados de 1988 como jornal homônimo.

Na segunda metade dos anos 80, o cometa Halley já se aproximava da Terra iluminando a escuridão de mais de 20 anos de estagnação da cultura brasileira. O despertar das liberdades, da pluralidade e do pós-modernismo já era uma realidade latente no Brasil. Todavia, ainda existia muita aversão por parte das universidades e dos arquitetos da geração pré-Brasília. Em Belo Horizonte, a liderança representada pelos 3 Arquitetos possibilitaria uma maior participação do trio em obras de relevância na cidade, sendo o Centro de Informações Turísticas Tancredo Neves⁴⁸, popularmente conhecido como Rainha da Sucata, a denominação mais representativa para o momento histórico (BRAGA, 2004). A participação de Jô neste projeto foi colaborativa, auxiliando em detalhamento executivo, não participando das decisões do projeto. Porém, não se pode negar que a Rainha, bem como a Casa do Arcebispo de Mariana, foram marcos para o historicismo criativo, para as pós-modernidades, para a arquitetura pós-moderna no Brasil.

A opção pós-modernista foi um “Ufa! Que bom, chega dessa chatice de Modernismo!”, o que é mais ou menos a mesma coisa que o “Less is a bore”, do Venturi. Saiu-se daquelas cadeias, daquelas amarras do Modernismo, e se



Figura 69 - Concurso do Museu do Homem Americano, Piauí. Fonte: PODESTÁ, 2016

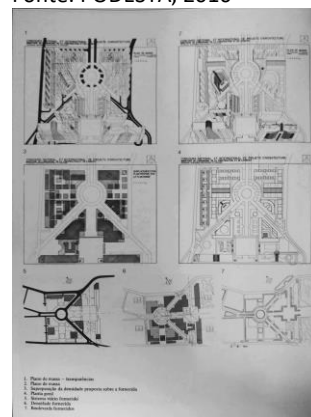


Figura 70 – Concurso Quartier de Hamma, Argélia. Fonte: MAIA, VASCONCELLOS E PODESTÁ, 1985

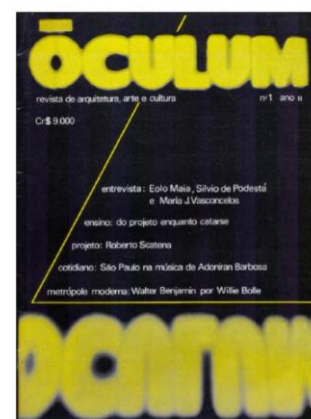


Figura 71 – Revista Óculum – Capa da edição nº01 com entrevista dos 3 Arquitetos. Fonte: SEGAWA, 2008

⁴⁸ Homenagem ao presidente eleito Tancredo Neves. Sua eleição representou o fim do longo período de Ditadura e repressão às liberdades no país. Segundo Vilanova Artigas, o único político capaz de unir as forças políticas progressistas e democráticas (BRAGAIA, 2019). Ele faleceu em 1985, mas a democracia continuou garantida, culminando com a Constituição Federal de 1988.

deu espaço para, por exemplo, uma brincadeira como a Praça Itália, do [Charles] Moore. (...) Então um espaço para um historicismo criativo, no Brasil isto definitivamente não aconteceu. Tem um exemplo aqui e acolá, como o Elvin Dubugras em Brasília, o Éolo Maia, o Podestá, o Gustavo [Penna] em Belô, mas não seriam os únicos, tem outros. (FICHER, 2007, p.12)

A visibilidade possibilitada pelo conjunto da obra do trio, a luz da democracia e a expectativa de uma economia melhor⁴⁹, fariam com que os arquitetos fossem mais requisitados para projetar obras privadas, institucionais ou de grande porte, nicho pouco explorado por eles até o momento. Seus projetos estavam na “boca do povo”⁵⁰ e, sobretudo, eram divulgados pelo Jornal 3 Arquitetos, publicação restrita aos feitos do escritório, material de divulgação e posicionamento arquitetônico que foi publicado em 3 edições em 1988. O jornal findou-se no final daquele ano constituinte, após o fim da parceria profissional de Jô e Éolo com o arquiteto Sylvio de Podestá. O retrato do momento veio na última página do Jornal 3 Arquitetos desejando um feliz 1989, porém indo mais além, desejando a chegada do Novo Milênio e tempos melhores após a passagem do cometa.



Figura 72 - Diagramação do Jornal 3 Arquitetos nº 0 (Maio/Jun. de 1988). Fonte: PODESTÁ, 2016



Figura 73 – Centro de Informações Turísticas Tancredo Neves – Rainha da Sucata. Fonte: Acervo do autor



Figura 74 – Última página do Jornal 3 Arquitetos nº2 (setembro/outubro de 1988); Fonte: PODESTÁ, 2016

⁴⁹ A economia não teve uma melhora significativa até 1994 com o Plano Real, mas as expectativas em 1985 eram altas em relação ao Plano Cruzado e as liberdades recém conquistadas.

⁵⁰ Expressão usada por Segawa em “Pós-mineiridade” in PEREIRA (1995)

2.3 Arquitetos editores (1988-1995)

Ao nosso ver, a divulgação impressa da arquitetura é um meio de refazê-la e transformá-la através da reflexão. Um projeto nunca está terminado enquanto os seus autores não encerram o que poderíamos chamar de interferências, ou reinterpretação direta.

(MAIA e VASCONCELLOS *in* PEREIRA, 1995)

Na tarde do dia 5 de Outubro de 1988 a Constituição Cidadã foi promulgada, restaurando o Estado democrático de direito em sua plenitude. Neste mesmo mês, o segundo número do Jornal 3 Arquitetos era distribuído e estampava em sua capa as principais repercussões e obras em andamento do escritório. Além disso, destacava a visita de Hugo Segawa, então colaborador da Revista Projeto, na qual o crítico de arquitetura selecionava projetos para publicação de uma série de cadernos regionais. A pós-mineiridade estava em seu auge após o XII Congresso Brasileiros de Arquitetos, que havia consagrado o concurso do Centro de Cultura e Lazer SESC em Nova Iguaçu – RJ.

Este concurso, vencido por Hector Vigliecca e Bruno Padovano possuía identificações com vertentes pós-modernas. Bragaia (2019) salienta as referências de Venturi e Scott Brown neste projeto para o SESC. Segundo Bastos e Zein (2015), apesar de tímida nas discussões e participação de escritórios⁵¹, a competição arquitetônica foi exitosa ao combinar inovações e rupturas adequadas ao momento de transição do cenário nacional. A equipe dos arquitetos premiados propôs uma mistura de abordagens, as quais seriam debatidas, principalmente na Revista Projeto. Maia resumiu o cenário desta época em entrevista com Braga:

Então a história foi mais ou menos esta, foi um período histórico justamente na década de 1970, de 1980, quando aconteceu essa discussão aliada a uma crise de trabalho (como está hoje quando não se tem muito trabalho). Neste ponto é até bom, que você fica pensando e fica refletindo, publicando e pesquisando. Isto também refletiu em uma série de Bienais, que estavam ocorrendo em Buenos Aires, as Bienais Internacionais, que a gente participava e participa muito ativamente. Aí você tinha o contato com o pessoal do mundo inteiro, as novas tendências, por exemplo: Jean Nouvel e Zaha Hadid; e arquitetos latino-americanos também. Poucos brasileiros participavam, quase nenhum. Depois o pessoal de São Paulo começou a ir, como o Carlos Bratke, com uma turma contemporânea da gente, na época. (MAIA *in* BRAGA, 2004, p. 309)

Nos anos seguintes, as bienais tornaram-se o principal meio de divulgação dessa vertente arquitetônica, visto que a visão regionalista com referências historicistas começou a ser contestada nas publicações da Revista Projeto⁵². Bragaia (2019) elenca uma série de artigos e textos de periódicos especializados que, a partir da constituinte, iniciaram um debate em desfavor da arquitetura pós-moderna no Brasil. “O embate entre correntes regionalistas e historicistas e correntes universalistas passa por um processo de reorganização ao longo dos primeiros anos da década de 1990.” (BRAGAIA, 2019, p.22).

⁵¹ Apenas 62 equipes participaram do certame.

⁵² A Revista Projeto possuía uma linha editorial pluralista, mas os principais críticos de arquitetura que nela publicaram advinham de uma formação modernista, especialmente da Escola paulista.

Paradoxalmente, a liberdade, a globalização⁵³ e o acesso mais fácil às discussões propiciadas pela redemocratização ampliou o contato brasileiro com a crítica internacional. Parte desta, por sua vez, na segunda metade da década de 1980 já abordava o desgaste de várias vertentes da arquitetura pós-moderna. A parte brasileira, após um breve período de reaproximação e reorientação com a crítica de arquitetura estrangeira, iniciou um momento de formação de novas visões menos ideológicas e mais preocupadas com a disciplinaridade arquitetônica.

Em virtude dessa convergência, especialmente com relação aos críticos não saxônicos⁵⁴, como os teóricos espanhóis e franceses, a predominância por outras atitudes tardo-modernas começam a destacar-se nos anos 90 (COLIN, 2004). Em 1992, a realização do concurso da Expo 92 de Sevilha marcou uma inflexão nacional pelos paradigmas cunhados pela continuidade ao modernismo. O *gambá* melhor colocado seria Paulo Laender com uma menção especial para o seu pavilhão com cobertura de chapas metálicas amarelas e aberturas zenitais. Enquanto isso, os arquitetos paulistas, agora de uma nova geração⁵⁵ marcariam o cenário dos debates acerca da presença modernista na arquitetura brasileira ao vencerem a competição.

Nesse momento, os arquitetos que se identificavam com o modernismo e tinham visto suas posturas dogmáticas esvaziadas pela pós-modernidade voltaram-se para um processo de reflexão introspectiva. Alguns, inclusive, teceram críticas momentâneas⁵⁶ ao projeto selecionado para Expo 92 durante esse processo de auto-conhecimento e reposicionamento no cenário de grandes mudanças. Enquanto isso, os europeus e americanos embarcavam no desconstrutivismo arquitetônico, inaugurado pela exposição Arquitetura Desconstrutivista do MoMA em 1988. (BRAGAIA, 2019). Maia destaca essa relação entre a busca da modernidade apropriada⁵⁷ e a apropriação das vertentes paradigmáticas:

Acabou o pós-moderno e o desconstrutivismo passou muito rápido. Zaha Hadid me disse, certa vez, que o desconstrutivismo jamais chegaria ao Brasil, porque, com tantas favelas, o país já é desconstruído naturalmente. Ainda há arquitetos, principalmente no

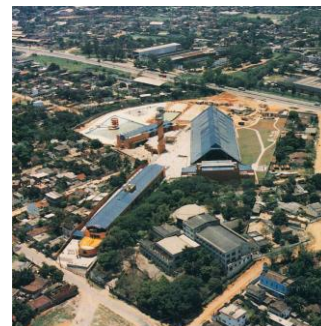


Figura 75 - Centro de Cultura e Lazer SESC em Nova Iguaçu – RJ, Vigliecca e Padovano. Fonte: encurtador.com.br/syJNT, 2020



Figura 76 – Maquete do Pavilhão Expo 92 de Paulo Laender. Fonte: encurtador.com.br/mnrsP, 2021



Figura 77 – Maquete do Projeto premiado em 1º lugar. Autores: Bucci, Puntoni, Villela. Fonte: encurtador.com.br/mnrsP, 2021

⁵³ Pressupostos defendidos pela pós-modernidade.

⁵⁴ Estados Unidos e Reino Unido mantêm argumentações mais próximas às teorias pós-modernas

⁵⁵ A equipe ganhadora era composta por Ângelo Bucci (FAU-USP - 1987), Álvaro Puntoni (FAU-USP - 1987), José Oswaldo A. Villela (FAU-USP - 1982), com colaboração de Edgar Dente e Geraldo Vespasiano Puntoni.

⁵⁶ Posteriormente, segundo Bastos e Zein (2015), em menos de uma década as vozes críticas passariam a elogiar a obra, bem como seus autores.

⁵⁷ Conceito criado por Cristián Fernández Cox e utilizado pelos arquitetos nos Seminários de Arquitetura Latino-americana, em busca da necessidade de construção identitária de cada país ou região.

Rio Grande do Sul, fazendo um trabalho muito voltado para a arquitetura moderna, que acho fantástica. Lógico que é, só que ela não pode ser uma camisa-de-força. O que teóricos e práticos estão querendo é uma fórmula para fazer arquitetura, ninguém quer procurar o novo. Então fica todo mundo perdido. Ótimo. A inexistência de rumo dá mais força para trabalhar e renovar. (MAIA in ROCHA, 2002, [online])

Nesta mesma linha de pensamento, Jô Vasconcellos e os demais pós-mineiros reconheceram as qualidades arquitetônicas dos grandes mestres modernistas do Brasil (BASTOS e ZEIN, 2015). Além disso, Vasconcellos avaliava as obras arquitetônicas desses autores como parte do patrimônio nacional. Estas, em sua visão, até hoje são relevantes, principalmente em relação à Escola paulista, na qual ela percebe continuidades, apesar da mudança de posturas da geração atual. (VASCONCELLOS, 2019). O questionamento de Jô e dos demais gambás com os modernistas não era no campo arquitetônico, mas estava calcado na procura por se distanciar da vigilância ideológica e das restrições formais dogmáticas do Movimento Moderno.

Superada essa questão e alcançada a pluralidade de ideias e apropriações, a obra de Jô passou por transformações na década de 1990. A inexistência de rumos propiciada pelos embates da década de 1980 permitiram Jô e seu companheiro desenvolverem novas experiências arquitetônicas, agora não focadas apenas no historicismo pós-moderno ou em apropriações regionais. A pesquisa dos arquitetos, na primeira metade dos anos de 1990 estava voltada para um dinamismo paradigmático, associado a diferentes tendências, diversos materiais e uma maior liberdade formal.

O pluralismo de início dos anos 1990 não pode ser primariamente traduzido em três ou quatro vertentes. A cada solicitação – programa e lugar – a arquitetura parece dispor de ampla gama de recursos – formas que colidem, repartem-se ou deslizam, blocos maciços fracionados por nescas, o comentário ou a reelaboração sobre outras arquiteturas, o espaço livre como forma criada nas articulações do conjunto. (BASTOS e ZEIN, 2015, p.302)

Na Revista Pampulha nº 11 e 12⁵⁸, as seções Aviso Prévio e Cartas demonstravam as preferências arquitetônicas do grupo pelo historicismo abstrato com pitadas de

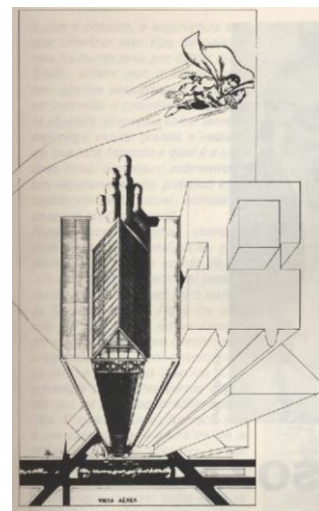


Figura 78 - Desenho bem humorado dos 3 Arquitetos + Marcos Emídio - Revista Pampulha nº 07 (Agosto/Set. de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016



Figura 79 - Editorial do Jornal 3 Arquiteto nº 01, 1988. Fonte: Podestá, 2016



Figura 80 - Seção Cartas do Jornal 3 Arquiteto nº 01, 1988. Fonte: Podestá, 2016

⁵⁸ Publicadas em 1983 e 1984 respectivamente.

regionalismo e releitura nacional, reconhecendo-se pós-modernos. Já em 1988, Vasconcellos, no editorial do *Jornal 3 Arquitetos*⁵⁹, afirmava que sua arquitetura tentou “conciliar o real, o lúdico, a ficção e a fantasia.” (MAIA, VASCONCELLOS e PODESTÁ, 1988, p.02). Maia, neste mesmo editorial, caracterizou a arquitetura deles pela busca das técnicas apropriadas para atingir o conforto e integridade da população, conciliando as realidades locais e universais, tal como, Barragan, Kahn e Fahty. Podestá, na sua parte, definiu o arquiteto como um organizador das filosofias, técnicas e culturas das distantes realidades brasileiras, e como tal, não poderia praticar uma arquitetura padronizada, mas uma obra eclética derivada dessas informações coletivas. (MAIA, VASCONCELLOS e PODESTÁ, 1988b). Em editorial anterior, os três arquitetos resumiam suas percepções da arquitetura produzida por eles:

Novas arquiteturas de novos Brasis surgem como transformação das manifestações culturais de nosso povo, da nossa latinidade a caminho da universalidade, queira ou não os tradicionais e reacionários do modernismo ortodoxo. Arquiteturas voltadas para a rua, o homem, o dia-a-dia. Para tal, suas propostas estéticas e espaciais serão sempre pluralistas. Sempre reformuladas, reinterpretadas, assimilando os momentos holísticos de transição deste final de terceiro milênio. Arquiteturas mais em equilíbrio com o ser humano, com a técnica e com o próprio planeta. (MAIA, VASCONCELLOS e PODESTÁ, 1988a, p.02)

No escritório de Jô e Éolo, na década de 1990, três ou quatro vertentes não davam conta de esclarecer ou elucidar nem metade das experimentações que o casal praticou neste período. Inclusive por conta desse cenário de multiplicidade de tendências e apropriações o escritório, agora sem Podestá, deixava de se identificar como pós-moderno. Vasconcellos (2019), de fato, nunca gostou de rótulos. Ela assumia a rotulação, no auge da filiação pós-moderna, com bom humor em meados de 1980, mas posteriormente, a arquiteta recorreu a uma variedade de propostas, muitas das quais não se encaixavam em uma única vertente.

Os temas arquitetônicos se expandiram em sua obra projetual e escrita. Em 1988, após sua linha editorial na área do patrimônio em Pampulha, Jô assumiu a editoria de projetos em conjunto com Éolo e Sylvio no *Jornal 3*

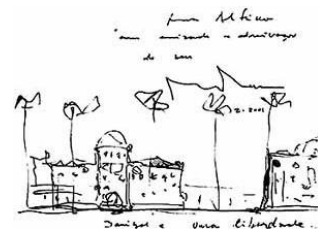


Figura 81 - Croqui de Paulo Mendes da Rocha para Jô e Éolo. Fonte: Caldeira, 2002



Figura 82 - Colagem dos 3 Arquitetos + Marcos Emídio - Revista Pampulha nº 07 (Agosto/Set.de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016



Figura 83 – Depoimentos do evento de lançamento do *Jornal 3 Arquitetos*. Fonte: Podestá, 2016

⁵⁹ O editorial foi publicado em português, francês e inglês como parte da Exposição *Arquitetos Brasileiros* do Institut Français d'Architecture de Paris.

Arquitetos. A publicação possuía menor alcance do que a revista, mas o engajamento ainda se manteve robusto. Era perceptível o vigor editorial e recepção calorosa de grandes arquitetos nacionais e internacionais, críticos de arte e autoridades públicas na seção de Cartas nas edições 01 e 02. Segundo Lemos (*in* PEREIRA, 1995), desde a publicação do Livro 3 Arquitetos, Vasconcellos foi para a disciplinaridade arquitetônica uma ativista obstinada pela qualidade estética e compositiva, cujos elementos significativos em conjunto com as forças temporais e do lugar criam a arquitetura. Essa qualidade da arquiteta como agenciadora do campo arquitetônico tornou-se proeminente nos jornais que escreveria como modo de divulgar não apenas sua arquitetura, mas também, a pluralidade de ideias e debates em que participou nos anos iniciais da redemocratização brasileira.

Hoje há teorias e mais teorias tentando explicar o fenômeno que é tão facilmente inteligível sob o prisma da arquitetura. A expressão individual contrapondo-se ao coletivo. O respeito às ideias dos outros. Um não alinhamento automático a correntes dogmáticas. Daqui duzentos, trezentos, quinhentos anos muitos não vão entender essa desavença, e a obra de Éolo e Jô continuará exposta, estudada e admirada. (BRATKE *in* PEREIRA, 1995).

As relações técnicas do casal também favoreceram aproximações com arquitetos consolidados como Carlos Bratke e Edson Mahfuz. Porém, foram as relações interpessoais, o jeito mineiro de Jô - tímido e destemido, bem-humorado e sem ressentimentos, ousado e empático - em conjunto com a conversa eloquente e boêmia⁶⁰ de Maia, que os caracterizavam como lideranças da pós-mineiridade. (SEGAWA *in* PEREIRA, 1995).

Com o encerramento do Jornal 3 Arquitetos, a vontade de publicar permaneceu latente. Em 1990, Jô e Éolo concretizaram esse propósito por meio de um novo jornal, denominado Arquitetos. Uma clara referência ao antigo jornal da parceira com Sylvio, mas também ao Jornal Arquiteto/SP⁶¹. Portanto, entre os anos de 1990 e 1992, o MA & A⁶² teria um espaço para publicar seus pensamentos sobre a causa arquitetônica. Através do órgão informativo, Jô e Éolo continuaram impactando as jovens gerações por



Figura 84 – Jô Vasconcellos, família e amigos, Fonte: CALDEIRA, 2002.



Figura 85 - Jornal Arquiteto / SP. Número 22, 1975. Fonte: encurtador.com.br/crsJ8, 2021



Figura 86 – Jornal Arquiteto / SP. Número 74, 1980. Fonte: encurtador.com.br/crsJ8, 2021

⁶⁰ Sua personalidade estava expressa nos seus desenhos irreverentes dos anos 80

⁶¹ Periódico de 74 edições, publicado entre Junho de 1972 a Janeiro de 1980, organizado pelo IAB-SP e pelo Sindicato dos Arquitetos de São Paulo (SASP). Na sua última edição, destacou a organização dos arquitetos mineiros em organizar uma associação classista e do apoio do SASP em transformá-la em um sindicato.

⁶² MA & A – o escritório Maia e Arquitetos Associados, posteriormente, seria rebatizado de Jô Vasconcellos & Associados.

meio da divulgação das suas participações de concurso, de obras edificadas, dos seus artigos e das incontáveis palestras proferidas na época.

A pluralidade de ideias e o ativismo arquitetônico exigiram de Jô Vasconcellos contínuas leituras e atualizações. Estar nas rodas de debates e conviver com grandes arquitetos nas bienais eram grandes fontes de aprendizado. Todavia, Lemos (*in* PEREIRA, 1995), salienta que para Jô, os concursos eram a maior força motriz na formação e conhecimento no campo da arquitetura. Participar de concursos, na sua visão era um meio para diversificação da abordagem arquitetônica e, ao mesmo tempo, uma pesquisa voltada para o redescobrimiento dos caminhos regionais. (LEMONS *in* PEREIRA, 1995). O exótico e o familiar ocorreram nas suas obras de diferentes maneiras: na materialidade, no formalismo, na temática e no conjunto de apropriações, muitas vezes inusitadamente corriqueiras e outras tantas claramente inesperadas, porém sempre entre o ficcional e o baseado em fatos reais.

Essa complexidade e contradição nos projetos de concursos de Jô, ou melhor, esse "trem doido e ducontra"⁶³, representaram o momento de experimentação arquitetônica pelo qual a arquiteta valeu-se de diferentes tendências arquitetônicas, não isolando sua arquitetura apenas no pós-modernismo historicista. Entre 1989 e 1995, Jô participou de nove concursos de arquitetura⁶⁴, dos quais 3 apresentavam uma estética historicista. O primeiro, de 1989, foi da tríade o mais historicista. No projeto do Centro Empresarial Raja Gabaglia havia referências às torres das igrejas barrocas de Minas Gerais. Portanto, a arquiteta utilizou um arquétipo local, empregando-o por meio da linguagem pós-moderna *pop* no centro empresarial. A solução da epiderme do edifício deu-se pelo emprego de materiais diversos e cromatismo lúdico, solucionando as expressividades plásticas e da paisagem urbana. (SANTA CECÍLIA, 2009). Segawa (*in* PEREIRA, 1995) elegeu esse concurso como marco da verticalização da obra dos arquitetos. A partir dele, inaugurou-se a tipologia de edifícios em altura, já almejada pela dupla, mas não concretizada em prédios com grandes alturas. Nesse ato inaugural, eles intensificaram o desejo pela altitude, dividindo o projeto em dois blocos e ladeando o vazio com duas torres maiores, verticalizando o conjunto. Esse tratamento, segundo Glusberg (*in* PEREIRA, 1995), de verticalização associado aos volumes cromáticos, poderia reconhecer antecedentes no Archigram e nos trabalhos de Richard Rogers e Norman Foster. Ainda assim, a divisão típica de obras pós-modernas⁶⁵ em base, corpo e coroamento ocorreu nesse projeto, criando duas escalas, uma visada próxima identificada pelo embasamento e outra



Figura 87 – Vista do Raja Gabaglia a partir do Hospital Madre Tereza. Fonte: encurtador.com.br/pFKU7, 2020

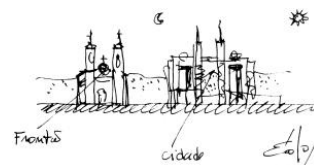


Figura 88 - Croqui do Raja Gabaglia e Igreja barroca. Fonte: Santa Cecília, 2009



Figura 89 – Imagem do concurso para o Raja Gabaglia. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos



Figura 90 – Desenho do concurso para o SESC São Gonçalo. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos

⁶³ Expressões coloquiais locais de Minas; uma livre tradução de complexidade e contradição.

⁶⁴ Em duas modalidades: concurso aberto e concurso fechado, que exigem a comprovação de experiência prévia.

⁶⁵ Composição resgatada da arquitetura eclética

distante associada pelo binômio corpo-arremate. A fantasia completa ficou com os pacientes do Hospital Madre Tereza, local adequado para visualizar a composição tripartida.

A exemplo do Centro Empresarial Raja Gabaglia, os edifícios comerciais produzidos por Éolo neste período destacam-se por sua inserção marcante na paisagem. Nestes projetos Éolo se vale da liberdade oferecida por um programa de necessidades relativamente simples na geração de volumes formalmente mais trabalhados. Para tanto, recorre a uma estratégia compositiva que parte de prismas geométricos autônomos, trabalhados através da adição e subtração de volumes menores, sobre os quais dispõe livremente as aberturas necessárias, atenuadores solares e outros elementos sem função definida. (SANTA CECÍLIA, 2004, p.79)

Em 1991, para o concurso do SESC de São Gonçalo, a arquiteta recorreu novamente à vertentes historicistas e regionalistas, com uma linguagem mais próxima do arquiteto Mário Botta. Adotou-se uma solução em pórtico que poderia lembrar a apropriação dele na Escola em *Morbio Inferiore* de 1972. Todavia, não se poderia esquecer que o concurso era para o SESC, a mesma instituição que já tinha empregado linguagens inovadoras no concurso de Pompéia com Lina Bo Bardi (1986) e especialmente com a unidade de Nova Iguaçu de 1985. As escolhas de Vasconcellos e Maia para o espaço de lazer dos comerciários teve relação direta com o projeto de Padovano e Vigliecca, que ainda estava em execução. A menção honrosa de Jô e Éolo, portanto, refletiram o desejo da instituição em incentivar as tendências arquitetônicas mais recentes, uma vez que, as propostas atendessem o programa de lazer com qualidade e custos não elevados. (BASTOS e ZEIN, 2015)

A última aplicação da vertente historicista no concurso desse período foi um tanto polêmica. O certame para a Torre habitacional com preservação de imóvel previa a recuperação da fachada, visto que o restante da edificação não havia sido preservado. A solução dos arquitetos foi criativa por utilizar a composição tripartida para responder a espacialidade de uma inserção nova em pré-existência eclética. O imóvel existente tornou-se a base da edificação apoiada sobre um trapézio espelhado, enquanto a torre mais retilínea se desenvolveria até um coroamento em frisos horizontais. Essa atitude revela uma crítica ao modelo de preservação apenas da fachada ao evidenciar o escoramento da mesma. A solução do espelhamento para valorização do imóvel existente, recentemente em 2020, foi realizada por Gustavo Penna para a Casa Rosada na Rua da Bahia. As novas gerações de arquitetos e estudantes



Figura 91 – Escola Morbio Inferiore, Mário Botta. Fonte: encurtador.com.br/nEOP0, 2021



Figura 92 – SESC Pompéia, Lina Bo Bardi. Fonte: encurtador.com.br/brH25, 2021

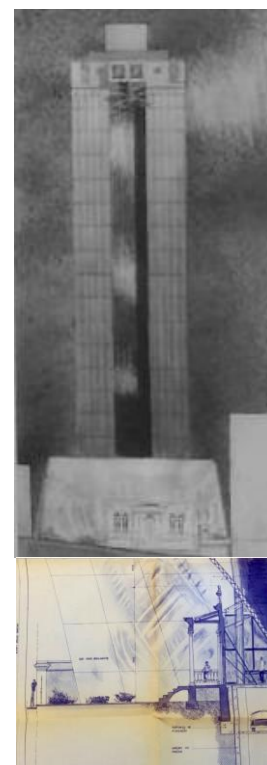


Figura 93– 1º lugar do concurso fechado para Torre habitacional com preservação de imóvel. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos

não apoiaram o resultado, mas o projeto foi chancelado pelos órgãos responsáveis e edificado.

Os concursos restantes desse período apresentaram diferentes abordagens entre si, cada um, fruto de uma experiência nova ou de estudos de tendências arquitetônicas recentes aliada a interpretação local de Vasconcellos e Maia. Por exemplo, a Praça 7 de Setembro e reformulação da Rua Carijós (1990-2003), segundo Santa Cecília (2004), assemelhou-se a aplicação da Teoria dos Espaço, Eventos e Movimentos do arquiteto Bernard Tschumi no projeto do *Parc de la Villete*. Do mesmo modo, os concursos internacionais para a Igreja Notre Dame de la Source (1991) e para o Pavilhão brasileiro da Expo 92 de Sevilha possuíam preocupações de percursos e momentos próprios desta teoria.

Esses projetos se aproximavam da encenação teatral com suas estruturas delgadas que permitiam uma integração com a natureza e o imprevisível. A busca por uma materialidade, ao mesmo tempo brasileira e universal e um paisagismo holístico e simbólico, demonstrava a preocupação da dupla em religar os valores contraditórios do ser brasileiro. Essa discussão da busca da expressão brasileira, inclusive, seria o grande mote dos embates sobre o projeto da Expo 92. O binômio materialidade-paisagismo no pavilhão configurou-se em uma tensão criativa, na qual a solução formal em estrutura metálica contrapunha-se com o paisagismo tropical⁶⁶, propiciando conexões interculturais almejadas. (LEMONS in PEREIRA, 1995).

Jô, em 1994, competiu contra Éolo em um concurso. Tal fato aconteceu no certame da Casa na Rua dos Arquitetos para a II Bienal Internacional de Arquitetura de Olinda (1994). Vinte quatro arquitetos foram convidados a projetar uma casa para um colega imaginário. Éolo confeccionou sua casa mirante-roda gigante (premiada no concurso) e Jô projetou a Casa do Se. Este projeto foi analisado como resultado de um acúmulo de experiências da arquiteta. A primeira experiência foi o Projeto Sensações, no qual arquitetos projetaram com artistas vários “chalés” integrados a um Centro de Artes. Jô, nesse momento, propôs uma Casa-Moldura, uma armação branca que emoldura a paisagem e, ao mesmo tempo, uma tela mutante, espaço para várias manifestações artísticas. O segundo experimento foi a Casa Cícero, uma residência cubo de 8x8x8m - objeto de cores contrastantes e operações aditivas no céu anil do Planalto Central.

Estes dois casos se coadunaram na alegórica Casa do Se. O processo iniciou-se em um modelo cúbico branco, no qual se subtraiu o interior formando uma armação repleta de frisos. Apoiado nestes, havia vigas cilíndricas que pareciam engastar na estrutura alguns aditivos, como blocos suspensos cromáticos e uma piscina translúcida.

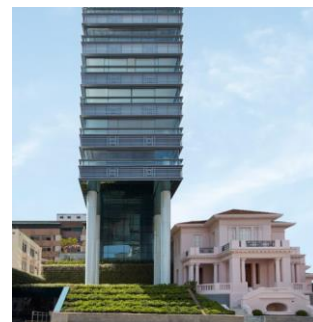


Figura 94 – Casa Rosada, Gustavo Penna, 2020. Fonte: encurtador.com.br/gkP34, 2021

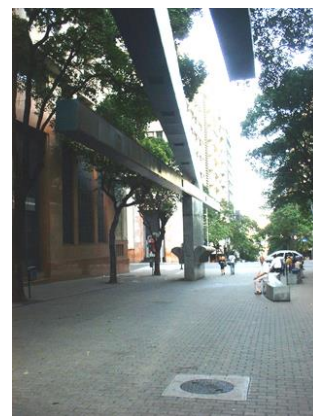


Figura 95 – Praça Sete de Setembro – Rua Carijós. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos



Figura 96 – Pavilhão da Expo 92 Sevilha de Jô Vasconcellos e Éolo Maia. Fonte: encurtador.com.br/mnrsP, 2021



Figura 97 – Igreja Notre Dame de la Source, 1991. Fonte: encurtador.com.br/mnrsP, 2021

⁶⁶ Constituído por igarapés e palmeiras.

Estas adições fragmentadas foram agenciadas por uma circulação vertical cilíndrica. Esta operação arquitetônica poderia recordar algumas experiências arquitetônicas, como a Torre Pluralista São Paulo⁶⁷ (1990) e a arquitetura desconstrutivista da década de 1990. Jô propôs, assim, um projeto arrojado, mas com programa corriqueiro e o descreve com alguns versos da seguinte maneira:

CASA DO SE ...

Se quiser descansar – descanse/ Se quiser ler – leia
 Se quiser dormir – durma / Se quiser estudar – estude
 Se quiser comer – coma / Se quiser nadar – nade
 Se quiser encontrar – encontre / Se quiser transar – transe

(VASCONCELLOS *in* PEREIRA, 1995)

As duas obras restantes de competições de projetos apresentam questões formais pioneiras no conjunto projetado por Jô Vasconcellos e seu parceiro. São elas: o Centro Cultural USIMINAS (1994) e o CREA-DF (1995). Segundo Santa Cecília (2004), a partir desses concursos, a obra dos arquitetos passou a ser caracterizada por uma matriz plástica e formas escultóricas. Entretanto, essa conquista formal-escultural foi precedida por uma pesquisa tectônica⁶⁸. O tectonismo pós-moderno de Jô Vasconcellos, segundo Yanni (2020), esteve presente no repertório alegórico da arquiteta, em obras como a Capela Santana do Pé do Morro e no Edifício Officenter (1989).

Este último, de acordo com o levantamento hipotético de Yanni, representaria o envelope tectônico “patropi” por essência. Este projeto, nesta visão, seria o resultado de uma configuração operativa baseada no estudo da posição solar com a adequada utilização de materiais em camadas (YANNI, 2020). O processo compositivo e formal, nesta obra, foi parte da premissa dos arquitetos. Como relata⁶⁹ Jô, houve diversos estudos e croquis, uma vez que havia a necessidade de aproveitamento de materiais existentes, como forma de viabilizar o empreendimento. A escolha formal pelo método de adição e subtração, portanto, buscava atender soluções estéticas e econômicas alinhadas à preocupação de conforto ambiental.



Figura 98 – Casa do Éolo Maia para Rua dos Arquitetos, II Bienal de Olinda. Acervo: Jô Vasconcellos



Figura 99 – Casa do Se- Jô Vasconcellos para Rua dos Arquitetos, II Bienal de Olinda. Acervo: Jô Vasconcellos



Figura 100 - Casa-Moldura. Projeto Sensações, 1992. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos



Figura 101 - Casa Cícero, DF. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

⁶⁷ Idealizada pelo arquiteto italiano Gaetano Pesce. Arquitetos brasileiros convidados: Miguel Juliano, Ricardo Julião, Ruy Ohtake, Carlos Bratke, Paulo Casé, Eduardo de Almeida, Marcos Acayba, Roberto Loeb, Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Longo.

⁶⁸ Segundo Rizzuto, o discurso contemporâneo mais aceito definiria tectônica como uma estratégia formal na qual a forma emerge da natureza dos seus materiais e métodos de construção ou fabricação, distintamente da mera expressão estrutural. (RIZZUTO, 2010 *apud* YANNI, 2020)

⁶⁹ Em palestra proferida no Congresso ArchiSur Belo Horizonte, 2019.

A arquiteta projetou outros edifícios nessa época, como o Porto de Sagres (1988). Conjunto habitacional de 18 unidades marcado pela horizontalidade e apropriação do terreno. A gleba angular exigiu das arquitetas Jô Vasconcellos e Lúcia Candiottto um procedimento volumétrico similar ao proposto por Mário Botta em 1977 para o concurso do Banco do Estado em Friburgo. Todavia, as arquitetas adequaram a fragmentação em blocos independentes geométricos para seu programa e terreno. Além disso, propuseram uma escala cromática mais lúdica, destacando a forma cilíndrica de modo inverso ao proposto pelo arquiteto suíço.

Outros residenciais seriam projetados neste período, como o Edifício Le Corbusier (1991 – 1996) – nome escolhido à revelia dos arquitetos⁷⁰ –, Edifício Fashion Center (1991) e o Edifício Sirius (1992). Estas edificações em altura apresentam soluções regionalistas e tectônicas criativas (LE MOS *in* PEREIRA, 1995), tal como as residências Ivan/ Sheila (1990) e R. Ede (1991). Esta última se radicalizou no emprego de estruturas metálicas, criando um exoesqueleto metálico mais elaborado que o da Casa Rubens/ Cristina (1984), na qual Jô participou da elaboração da arquitetura de interiores.

Aliás, nesse campo de atuação profissional Jô Vasconcellos exerceu durante toda sua trajetória e, no decorrer dela, aprimorou seus processos criativos. Um exemplo da sua apropriação foi a Loja Mercator de 1993 em Belo Horizonte, na qual a arquiteta utilizou-se de poucos materiais para acentuar as cores e texturas do mostruário. Estes estabeleceram interconexões espaciais por meio do detalhamento pormenorizado das peças inovadoras, incluindo o design minucioso do tapete assinado por Jô (LE MOS *in* PEREIRA, 1995).

Na periodização proposta, o marco temporal de inflexão desta fase encontra-se na publicação do livro *Éolo Maia & Jô Vasconcellos – Arquitetos*. Nesta obra organizada por Marcos da Veiga Pereira, os arquitetos expressaram seu desejo, contido desde 1985, em publicar um novo manuscrito. Esse desejo provinha das experiências editoriais adquiridas pelos arquitetos durante os anos de publicação do *Jornal 3 Arquitetos* e *Arquitetos*. Assim, após uma década, o material foi publicado em formato de livro com capa dura. No compêndio foram publicadas mais de 40 obras de Jô e Éolo, divididas em especialidades temáticas ou campos de atuação. Muitos projetos ilustrados desta dissertação advêm do esforço da dupla em publicar, refletir e divulgar suas ideias, sem solucionar o labirinto das suas composições:



Figura 102 - Torre Pluralista, São Paulo, 1990. Fonte: encurtador.com.br/cEGQX, 2021

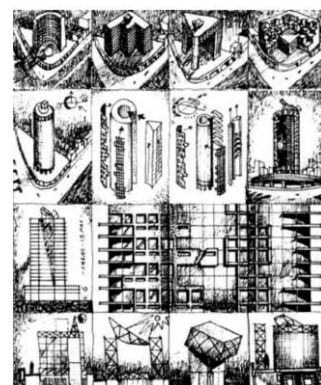


Figura 103 - Croqui de estudo do Officenter. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

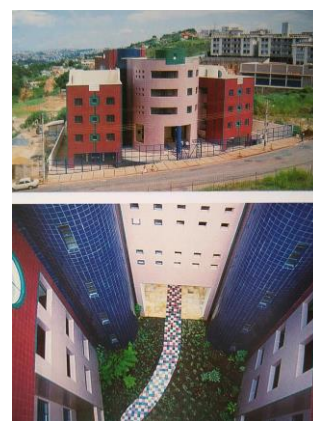


Figura 104 - Edifício Porto de Sagres, 1988. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

⁷⁰ Jô Vasconcellos relata em entrevista (2019) que não concordou com a mudança do nome Verdes Mares para Le Corbusier. Posteriormente, ela modificou o interior do Hall de acesso para dialogar com o nome escolhido pela associação de moradores.

O labirinto compositivo das obras de Jô e Éolo se traduz no jogo com o olhar do observador, ou seja, na brincadeira. Com labirinto, apresenta um caos ordenado pela inteligência humana, uma desordem voluntária que tem seu próprio desfecho. Percorrer escrituras criadas por Jô e Éolo é como “fazer cócegas na inteligência” daquele que a percebe. (CELINA in PEREIRA, 1995, p. 155)

Analisando as obras publicadas no livro de 1995, percebeu-se um destaque maior para duas obras: o Officenter e a Praça da Liberdade. Projetos, pelos quais Vasconcellos (2019) possui um apreço maior em relação ao conjunto da obra, por representar desafios e reflexões da sua atuação. Indubitavelmente, a intervenção paisagística na Praça da Liberdade foi um projeto de grande repercussão local, com o qual, Jô continuaria vinculada durante sua vida. Esse espaço público, portanto, está intrinsecamente ligado com a atuação da profissional.

Seu contato cotidiano com o principal espaço coletivo de Belo Horizonte aconteceu durante todas as fases da sua vida, mas intensificou-se a partir do projeto do CAT Rainha da Sucata. A contribuição de Jô Vasconcellos nesse projeto foi pontual, mas possibilitou um exercício de leitura tipológica do entorno edificado e do contexto urbano mais preciso e dirigido à Praça da Liberdade. Maia destaca como a capital dos mineiros sempre esteve mais aberta às diferentes leituras morfológicas em relação às outras cidades.

O paulista não faz um prédio como o carioca faz, tipo Copan. Só o Oscar Niemeyer, um carioca, que faria aquilo em São Paulo. É diferente, a arquitetura de São Paulo é mais pesada, porque a cidade é assim. Belo Horizonte é uma cidade mais “light”, e ela é mais diversificada e é mais provinciana. Então aqui você tem uma vantagem: você pode fazer mais experiências porque não tem uma ideia pré-estabelecida. (MAIA in BRAGA, 2004, p. 323-324)

A proposta urbana e volumetria da Rainha solucionou, além do programa definido com participação dos arquitetos, a coesão e unidade edificada do entorno da praça levantada por Baeta e Nery (2016). A questão plástica do conjunto foi restaurada com a inauguração, em 1991, do Centro de Atendimento ao Turista Tancredo Neves, de autoria de Éolo Maia e Sylvio de Podestá, com colaboração no detalhamento de Jô Vasconcellos. A obra, contudo, foi polêmica, por apresentar uma linguagem com várias referências complexas e contraditórias empregadas de



Figura 105 - Banco de Friburgo, Mário Botta. Fonte: PIZZI, 1994

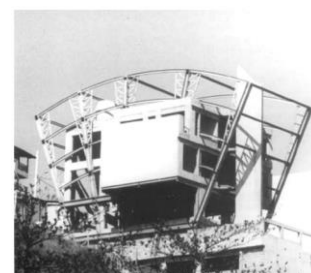


Figura 106 – Casa R. Ede, 1991. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos



Figura 107 - Casa Rubens/Cristina, 1984. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos



Figura 108 - Loja Mercator, 1993. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos



Figura 109 - Equipe da intervenção da Praça da Liberdade. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

forma bem-humorada, com aspectos regionais (BRAGA, 2004) e outros importados da obra Rossi, James Stirling (CREMASCO, 2011) ou Botta. Essa atitude polivalente demarcou uma nova fase para a Praça da Liberdade, com intervenções mais plurais.

A sociedade mineira já havia se modificado muito desde a construção de Belo Horizonte e a Praça da Liberdade acompanhou tais mudanças. A praça, na década de 1990, já não era um lugar de lazer, galanteios e *footing* como relatado nas décadas de 1930 e 1940. (BAETA e NERY, 2016; VELOSO e ANDRADE, 2015). Agora, as feiras locais e de artesanato ocupavam o espaço público, degradando rapidamente o paisagismo existente. Assim, fez-se urgente uma restauração da Praça da Liberdade. Em 1989, foi encomendado um projeto de restauração, revitalização e intervenção paisagística para Jô Vasconcellos, coordenado pela mesma até a inauguração em 1991. O projeto da arquiteta envolveu equipes multidisciplinares, e estas fizeram um trabalho de reconstrução arqueológica. A arquiteta coordenaria, assim, uma pesquisa extensa sobre as intervenções, mudanças arbitrárias⁷¹, história e estórias⁷² da praça.

Com a conclusão da pesquisa decidiu-se por um retorno ao paisagismo de 1920, rebaixando a praça ao nível original para permitir a visão da base até o coroamento dos edifícios e foram propostos desenhos de novos equipamentos públicos para o sítio e entorno imediato. O projeto de intervenção de Jô foi parcialmente realizado, enquanto o restauro e instalação de mobiliário foi plenamente concluído em 1992. Todo esse processo foi acompanhado pelo IEPHA⁷³ devido ao tombamento em nível estadual no ano de 1977 e financiado pela empresa Vale. Essa parceria público-privada foi a primeira que envolveu a Praça da Liberdade e a partir desta, tornou-se o embrião de futuras intervenções do Circuito Liberdade. Esse procedimento de parceria entre as esferas públicas e privadas sob o acompanhamento do órgão patrimonial se repetiria em vários projetos que transformariam a paisagem da Praça da Liberdade nos anos seguintes.

Atualmente, restam poucos mobiliários projetados por Jô Vasconcellos no entorno da praça cívica. Todavia, um dos dois equipamentos subterrâneos propostos durante sua

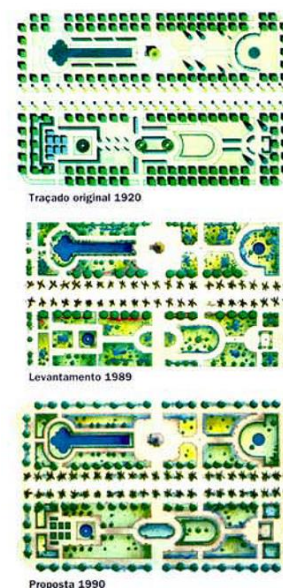


Figura 110 – Estudo e Proposta da Praça da Liberdade. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos



Figura 111 - Núcleo de Apoio da Praça da Liberdade com vista para Rainha da Sucata. Fonte: Acervo do autor, 2021



Figura 112 – Núcleo de apoio. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

⁷¹ Ainda no final da década de 1960, a praça resistiu às propostas de reforma e demolição do Palácio da Liberdade, mesmo sem nenhuma proteção legal. A despeito disso, na década de 1970, sofreu reduções em sua largura, a eliminação da moldura de fícus e a remoção dos postes de iluminação de 1928. As modificações objetivaram ampliar as pistas laterais. As polêmicas geradas pelas alterações foram decisivas na criação do IEPHA - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, em 1972. (FERNANDES, 2011, p.63)

⁷² Jô Vasconcellos em entrevista no apêndice conta alguns casos interessantes e inusitados desse projeto

⁷³ Órgão de proteção patrimonial do Estado de Minas Gerais

intervenção foi edificado. O Núcleo de Apoio concentrou os controles dos serviços do espaço público, como iluminação, energia, irrigação e funcionamento das fontes. Essa edificação encontra-se entre o Espaço do Conhecimento (2005) de autoria da própria arquiteta e a Rainha da Sucata. Sob o passeio público, sua entrada é caracterizada por um volume de vidro que funciona como fonte, mecanismo de iluminação e ventilação natural. Um projeto de baixa complexidade programática, mas com uma apropriação que recorda as obras de Zaha Hadid da década de 1980.

A contribuição de Jô para a Liberdade, de sobremaneira, não será esquecida. Seus esforços editoriais e o interesse pela arquitetura nas décadas de 80 e 90 foram transcritos para livros, revistas e jornais. Entretanto, a publicação do livro *Arquitetos* em 1995 é, até o momento, o último manuscrito com foco na obra da arquiteta. Vasconcellos (2019) relatou que estava desenvolvendo um quarto livro em 1999, mas que este material se perdeu após algum tempo, não sendo publicado. Deste modo, a obra produzida por Jô a partir de 1995 está dispersa em diferentes fontes. Todavia, o conjunto dos projetos entre 1995 e 2000 foi analisado por ser um recorte primordial para compreender suas mudanças de paradigmas, os quais marcariam sua atuação no Novo Milênio.

2.4 Paradigmas do Novo Milênio (1995 - 2000)

É importante que tenhamos informação de nossa própria cultura arquitetônica, porque, do contrário, vamos sucumbir nesse processo de globalização. Se não se tem história, passado, tradição, não se tem nada. (MAIA in ROCHA, 2002, [online])



Os anos de 1994-1995 foram marcantes para o cenário político, econômico e social no Brasil (SERAPIÃO, 2013). O mineiro Itamar Franco, presidente da República após a renúncia de Fernando Collor⁷⁴, implantou o Plano Real, eliminando a hiperinflação nos bens de consumo. No final do seu mandato, seu sucessor foi eleito por vias democráticas, mantendo, no ano seguinte, a política econômica em estabilidade de caráter liberal (BRAGAIA, 2019) e abrindo o país para novas tecnologias ou as popularizando, como o sistema CAD⁷⁵ e a internet comercial. Em menos de 5 anos, o serviço de dados estaria em milhares de lares no Brasil, possibilitando o acesso às informações e aos projetos de arquitetos internacionais e brasileiros, como no site bilíngue do escritório de Jô e Éolo desde 2000.

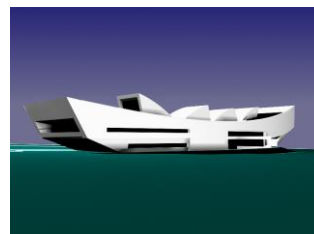


Figura 113 – Memorial de Campo Grande, 1999 . Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos

Além dessas inovações, para a obra de Jô, a publicação do livro *Éolo Maia & Jô Vasconcellos: Arquitetos* em 1995 foi um importante momento de reanálise de sua obra. Neste mesmo ano foi entregue o projeto concorrente do concurso do Centro Cultural USIMINAS (1994-1995). O trabalho não foi incluído no exemplar, mas tornou-se fundamental para compreender a mudança paradigmática da obra da arquiteta pós Plano Real. A partir deste período, com a plástica mais elaborada agora não seria somente associada aos artistas por meio da integração de esculturas e gravuras, mas interpretada como parte integrante do processo criativo.

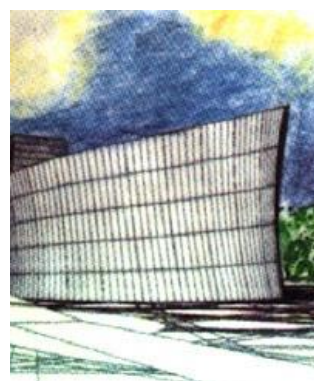


Figura 114 – Maquetes e croqui do concurso para o Centro Cultural USIMINAS, 1994 . Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos

O concurso para USIMINAS, mesmo sem ser executado, inaugurou essa abordagem, em detrimento do processo presente nos projetos do Teatro Francisco Nunes e Residência Eurípedes/Telma, no qual a arte era integrada ao ato criativo, mas não intervia no processo formal. Posteriormente, a arquiteta executou um dos seus trabalhos favoritos⁷⁶ com essa novidade processual, a Academia Wanda Bambirra (1997). Segundo Santa Cecília (2004), a pesquisa formal e tecnológica tornou-se constante nesse período. Deste modo, a matriz escultórica estaria pautada na busca pela originalidade, pela brasilidade e pela alegoria, esta última manifestada pela plástica e não por elementos

⁷⁴ Primeiro presidente eleito democraticamente renúncia em outubro de 1992 após avanço do processo de *impeachment*. (CREMASCO, 2011)

⁷⁵ Desenho assistido por computador.

⁷⁶ Em entrevista, a arquiteta elencou as obras Officenter e Academia Wanda Bambirra como suas prediletas, apesar do estado atual de descaracterização da última (VASCONCELLOS, 2019).

próprios da linguagem arquitetônica da década anterior.

Esses elementos da linguagem pós-moderna, carinhosamente chamados de “pinduricalhos”⁷⁷, deixaram de predominar na obra de Jô neste momento, marcando uma verdadeira mudança de paradigma em curso desde 1989 e reforçada a partir de 1994. Segundo Santa Cecília (2004), nesse período houve uma atenuação da lacuna temporal entre as obras de Jô e Maia em relação aos projetos e teorias que os influenciavam. Os arquitetos interpretavam ao modo mineiro as vertentes do metabolismo, do *high tech*, do desconstrutivismo arquitetônico, da arquitetura disjuntiva⁷⁸ e de atitudes tardo-modernas (COLIN, 2004), logo após a divulgação da obra, sem o lapso temporal dilatado dos anos de 1980.

Colin (2004) define as atitudes tardo-modernas como não pertencentes ao quadro da arquitetura pós-moderna. Segundo o autor, a última preocupa-se com a ornamentação, o historicismo e as operações semânticas. Segundo Serapião (2013), a arquitetura brasileira do sentimento *fin-de-siècle* absorveu as contradições do pós-modernismo e dos elementos modernos. Enquanto isso, Silvio Colin associa o tardo-modernismo ao simbolismo tecnológico de caráter expressionista, às linguagens abstratas e à apropriação de materiais inovadores. Essas atitudes apresentadas vão ao encontro das características das obras analisadas na terceira fase do período nomeado de Maturidade arquitetônica, (Santa Cecília, 2004) para periodizar a trajetória de Maia.

Apoiado nesta divisão, o autor elencou no conjunto projetual de Jô e Maia, os projetos do Centro Cultural USIMINAS, da Academia Wanda Bambirra e o Memorial de Campo Grande (1999) como marcos da nova matriz operativa volumétrica da dupla. Todavia, cada uma destas obras possuía uma plasticidade única e não relacionada entre si. O primeiro, um concurso da USIMINAS para seu centro cultural, contou com a participação de Jô Vasconcellos e Maia e a colaboração do escultor alemão Thomas Schönauer. A aproximação formal e a composição volumétrica entre este projeto e as esculturas de Schönauer demonstraram a autonomia formal e a evidente filiação escultórica:

O projeto para o Centro Cultural USIMINAS parte da adaptação do programa de necessidades aos estudos volumétricos realizados pelo artista, invertendo a relação que o modernismo julgava inevitável entre forma e função. No entanto, por privilegiar a autonomia da forma em relação às demandas arquitetônicas, esta estratégia carece de lastros com as demandas de ordem



Figura 115 – Esculturas de Thomas Schönauer. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos



Figura 116 - Academia Wanda Bambirra, 1997. Exterior e Estrutura interna. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos



Figura 117 - Museu Guggenheim Bilbao (1991-97). Frank O. Gehry. Fonte: SANTA CECÍLIA, 2004

⁷⁷ Em entrevista com o arquiteto Rafael Yanni. (YANNI, 2020)

⁷⁸ Teoria adotada pelo arquiteto Bernard Tschumi.

técnica e funcional que, ao invés de concorrerem para a forma edificada, passam a constituir valores secundários e, portanto, adaptáveis à situação plástica desejada. (SANTA CECÍLIA, 2004, p.181)

O segundo, projeto executado para a academia Bambirra, Jô e Maia adotaram uma pesquisa escultural abstrata próxima da “arquitetura de Frank Gehry, pela imprevisibilidade desconcertante” (GABARINI, 2002, p.01). Segundo Santa Cecília (2009), para alcançar a epiderme amorfa os arquitetos estudaram diversas tecnologias apropriadas e de custo-benefício compatível. Assim, a casca foi estruturada por materiais abundantes no Brasil, como as formas as esteiras de bambu⁷⁹ e escoramento de madeira. Essa utilização de materiais baratos e nacionais para propor uma arquitetura plástica comparada por Santa Cecília (2004) ao Museu Guggenheim de Bilbao (Gehry, 1991-1997) demonstra as intenções regionalistas e universais na obra de Jô Vasconcellos. A imaginabilidade e a experimentação da obra foram bem recebidas pela população belo-horizontina, acarretando apelidos⁸⁰ relacionados à plástica formal como Cupinzeiro e relacionadas à técnica *Uai-tech* (em alusão ao termo *High Tech*).

O concurso do Memorial de Campo Grande seguiu processo similar aos projetos anteriores. Segundo Santa Cecília (2006), a diferença formal foi resultante da referência plástica de Jô e Maia, que não elencaram a solução volumétrica em esculturas ou processos abstratos, mas elegeram obras anteriores como repertório projetual. Para Santa Cecília (2006), era evidente a aproximação formal do concurso com o projeto do Centro Administrativo, parte integrante da revitalização da orla da Lagoa da Pampulha (1997). Também, destaca-se a influência do concurso do CREA-DF (1995), projeto de Jô Vasconcellos, Éolo Maia, Álvaro Abreu e Afonso Carlos, no processo projetual do memorial. O mesmo procedimento operativo aconteceu com o Museu FIAT do automóvel, na Pampulha (1999).

Outro projeto paradigmático que alteraria a percepção arquitetônica de Jô Vasconcellos seria o concurso de Hellersdorf, Berlim (1998). O projeto consistia na revitalização do Bairro Amarelo da Berlim Oriental, intervindo logo após a unificação da Alemanha em conjuntos habitacionais edificadas durante a guerra. Pedro Moreira (2002) foi o arquiteto responsável por convocar os escritórios brasileiros deste concurso fechado voltado para arquitetos latino-americanos. Assim, o arquiteto optou por escritório com atitudes projetuais distintas, convidando Anne Marie Sumner, Brasil Arquitetura, Jô Vasconcellos e Éolo Maia e Marcos Acayaba. Sendo que o último declinou ao

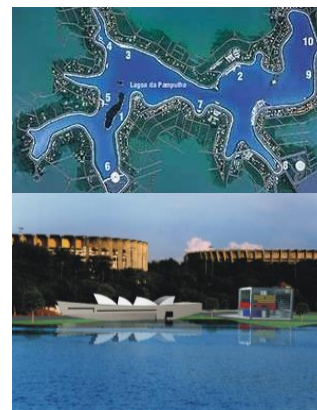


Figura 118 – Centro Administrativo do Projeto Pampulha, 1997 . Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos



Figura 119 - CREA-DF, 1995. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos



Figura 120 - Museu FIAT de Automóveis, 1999. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos



Figura 121 – Bairro Hellersdorf, Berlim, 1998. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

⁷⁹ Esteiras trançadas artesanalmente com taquaras de bambu (VASCONCELLOS, 2019)

⁸⁰ Cupinzeiro (SANTA CECÍLIA, 2009); Uai-tech (GABARINI, 2002)

convite.

O projeto seguiu a matriz escultórica empregada por Jô e Éolo neste período, contando novamente com a colaboração de Thomas Schönauer. Antes de iniciarem o projeto, os arquitetos conversaram com o filósofo Moacyr Laterza⁸¹ e concluíram que deveriam orientar a intervenção baseada em elementos da natureza. Assim, cada prédio possuía fachadas correspondentes às interpretações cromáticas dos elementos selecionados: a luz, o céu, a vegetação, a água, etc. Uma visão bem brasileira, mas universal. A dupla ficou em segundo lugar, todavia, a experiência de Jô e Éolo com a Europa foi bastante proveitosa. Segundo Moreira (2002), eles voltaram para o Brasil cheios de ideias, buscando soluções para os problemas nacionais. Mas encontraram um cenário desalentador:

Não sei se é por causa da virada do milênio, todo mundo anda meio choroso assim... de Rapunzéis, Idade Média, aquele sonho romântico da morada tipo aquelas casas de Miami, imitando essa lagoa dos ingleses, Alphaville da vida, aquelas coisas: "E o Vento Levou". Quer dizer, o pessoal está com uma certa nostalgia de um passado que acabou. Você tem hoje a Internet, uma comunicação total, e a arquitetura tem que seguir isso. A arquitetura hoje, principalmente no Brasil, está completamente ultrapassada, defasada. (MAIA in BRAGA, 2004, p. 320)

Em 2000, Jô e Éolo se queixavam do estado da arquitetura no Brasil. Eles não buscaram a liberdade para propor revivalismos acrílicos e pastiches de arquiteturas do passado. Desde a entrevista da dupla para a Revista *Óculum* na década de 1980, existia uma preocupação em evitar edificações "coloniosas, modernas e pós-modernas"⁸², excessos de arquitetos saudosistas ou sem bagagem teórica. O novo milênio chegou, Jô havia modificado sua arquitetura, já havia experimentado várias atitudes arquitetônicas, mas as artes continuaram presentes em sua vida. Artistas como Amílcar de Castro, Richard Serra, Franz Weissmann, Christo tornaram-se grandes influências para Vasconcellos durante os anos seguintes, que correspondem ao Quarto Movimento.

Antes de prosseguir com o Quarto Movimento e as obras do Novo Milênio foi criado uma tabela catalogando as obras de Jô. Essa tabulação contrapõe-se com o receituário do Brasil pós-moderno, visto que busca demonstrar a trajetória exclusiva de Jô entre os períodos compreendidos entre o escritório *Yellow Submarine* em 1969 até os projetos do ano 2000. Assim, o livro de receitas das pós-modernidades levanta as obras de diferentes arquitetos em todos os estados brasileiros, enquanto aqui se inventaria apenas os projetos de Jô Vasconcellos. Deste modo, o procedimento permite comparar a produção arquitetônica da arquiteta com os demais arquitetos brasileiros. Conclui-se, assim, que a produção pós-mineira exerceu um papel norteador para as demais pluralidades e atitudes arquitetônicas nas décadas de 1980 e 1990, influenciando gerações contemporâneas de Jô Vasconcellos, assim como, as mais novas.

Segue a tabela em ordem cronológica:

⁸¹ Filósofo mineiro, professor doutor da UFMG, ex-diretor do Laboratório de Estética da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

⁸² Pastiches e/ou exageros arquitetônicos.

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
IGREJA SÃO BENEDITO	Igreja	Desenho Técnico	Lattes	JV_001	1969	UBERABA
CASAS USIMINAS 58	Residencial	Desenho Técnico	Lattes	JV_002	1969	IPATINGA
VIADUTO 58	Obra de Arte de Engenharia	Desenho Técnico	Lattes	JV_003	1969	BELO HORIZONTE
ESCOLA DE ARQUITETURA - CONCURSO DE ESTUDANTE	Escolar	Concurso	Lattes	JV_283	1969	SÃO PAULO
POSTO DE GASOLINA LIMA	Oficina e outros	Desenho Técnico	Lattes	JV_004	1970	Não Identificado
PRAÇA SUDECAP	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	Lattes	JV_005	1970	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA HGL	Residencial	Desenho Técnico	Lattes	JV_006	1970	BELO HORIZONTE
NATAL BANCO GUANABARA	Banco	Cenografia	Lattes	JV_007	1971	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA DR. GANDRA	Residencial	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_008	1971	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA DR. BRAGA	Residencial	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_009	1972	BRASÍLIA
PAISAGISMO DR. GROSSI	Residencial	Paisagismo	Lattes	JV_010	1972	BELO HORIZONTE
PLAYGROUND MERCADO CRUZEIRO	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	Lattes	JV_011	1972	BELO HORIZONTE
CLÍNICA DE MEDICINA PREVENTIVA	Clínica e Hospital	Reforma	Lattes	JV_012	1972	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA DR. CARNEIRO	Residencial	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_013	1972	BRASÍLIA
FESTIVAL DE BALLET	Cenários	Cenografia	Lattes	JV_014	1973	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA M. BEDRAN	Residencial	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_015	1973	BRUMADINHO

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
RESIDÊNCIA DR. GANDRA 2	Residencial	Projeto de Arquitetura	Lattes; SC_OC_01	JV_016	1973	BELO HORIZONTE
LOJA DE PRESENTES	Comercial e Escritório	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_017	1973	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA DR. GUIMARÃES	Residencial	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_018	1973	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA DR. TAVARES	Residencial	Paisagismo	Lattes	JV_019	1973	BELO HORIZONTE
LOJA FICÇÃO	Comercial e Escritório	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_020	1973	BELO HORIZONTE
EDIFÍCIO MADRIGAL RENASCENTISTA	Residencial Multipavimentos	Projeto de Arquitetura	SC_OC_01	JV_169	1973	BELO HORIZONTE
SEDE PRÓPRIA DA ACESITA	Institucional	Colaboração	3_ARQ	JV_222	1974	TIMÓTEO
RESIDÊNCIA DR. PRUDENTE	Residencial	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_021	1975	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA DR. BRITO	Residencial	Paisagismo	Lattes	JV_022	1975	BRASÍLIA
NATAL RUAS DE SABARÁ	Urbano e Equipamento público	Cenografia	Lattes	JV_023	1976	SABARÁ
CASA DE CULTURA DE SABARÁ	Cultural	Reforma	Lattes	JV_024	1976	SABARÁ
RESIDÊNCIA DR. OLIVEIRA	Residencial	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_025	1976	BRASÍLIA
BIBLIOTECA PÚBLICA DE SABARÁ	Cultural	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_026	1976	SABARÁ
HABITAÇÃO SANTA LÚCIA	Residencial Multipavimentos	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_027	1976	BELO HORIZONTE
HOTEL CLASSE C VERDES MARES	Edifício Hoteleiro	Projeto de Arquitetura	SC_OC_01	JV_171	1976	OURO BRANCO

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
CONCURSO SEDE COBAL	Institucional	Colaboração	3_ARQ_85	JV_225	1976	BRASÍLIA
SEDE DO BANCO DE CRÉDITO REAL	Banco	Colaboração	SC_UFM G	JV_239	1976	BRASÍLIA
AZULEJO HOTEL VERDES MARES	Representação Gráfica	Designer	Lattes	JV_028	1977	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA SR. XAVIER	Residencial	Restauo	Lattes	JV_029	1977	OURO PRETO
EDIFÍCIO CONDOMÍNIO MONTREAL	Residencial	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_030	1977	BELO HORIZONTE
CENTRO COMERCIAL NOVO GAMA	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	Lattes	JV_031	1977	BRASÍLIA
APARTAMENTO SR. SILVA	Residencial	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_032	1977	BELO HORIZONTE
FAZENDA DO CADETE AÇOMINAS	Residencial	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_033	1977	OURO BRANCO
RESTAURAÇÃO FAZENDA PÉ DO MORRO - AÇOMINAS	Residencial	Restauo	SC_OC_01	JV_172	1977	OURO BRANCO
HOTEL CONCÓRDIA	Edifício Hoteleiro	Colaboração	SC_UFM G	JV_240	1977	OURO BRANCO
ESCRITÓRIO DE ÁREA - AÇOMINAS	Institucional	Projeto de Arquitetura	ARQS	JV_285	1977	OURO BRANCO
USIMEC	Comercial e Escritório	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_034	1978	IPATINGA
SOBRADO VERMELHO	Residencial	Restauo	Lattes	JV_035	1978	SABARÁ
APARTAMENTO DRA. MELLO	Residencial	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_036	1978	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA DRA. GOMES	Residencial	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_037	1978	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA DR. SHAAT	Residencial	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_038	1978	Não Identificado

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
ACADEMIA JUGIBAL	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Reforma	Lattes	JV_039	1978	BELO HORIZONTE
SEDE DO BANCO DE SANTA CATARINA	Banco	Concurso	3_ARQ	JV_223	1978	FLORIANÓPOLIS
RESIDÊNCIA R. G.	Residencial	Projeto de Arquitetura	ARQS	JV_286	1978	BELO HORIZONTE
FÁBRICA TÊXTIL RIBERA	Comercial e Escritório	Reforma	Lattes	JV_040	1979	CAPIM BRANCO
BOUTIQUE LIBÉLULA	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_041	1979	BELO HORIZONTE
FAZENDA DAS CARREIRAS AÇOMINAS	Residencial	Restauração	Lattes	JV_042	1979	OURO BRANCO
CASA DE BALCÃO - BECO DA TECLA	Residencial	Restauração	Lattes	JV_043	1979	DIAMANTINA
CAPELA SANTANA DO PÉ DO MORRO	Igreja	Intervenção em Patrimônio	SC_OC_01	JV_173	1979	OURO BRANCO
EQUIPAMENTOS DE PLAYGROUND	Urbano e Equipamento público	Designer	Lattes	JV_044	1980	BELO HORIZONTE
CLUBE AEA	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Projeto de Arquitetura	3_ARQ	JV_224	1980	OURO BRANCO
CONCURSO (CARPE) ARQUITETO EDUARDO MENDES GUIMARÃES - GRUPO ESCOLAR RURAL	Escolar	Concurso	SC_OC_01	JV_174	1981	TRIÂNGULO MINEIRO
CONCURSO (CARPE) ARQUITETO EDUARDO MENDES GUIMARÃES - GRUPO ESCOLAR PARA PERIFERIAS URBANAS	Escolar	Concurso	SC_OC_01	JV_175	1981	MINAS GERAIS
CONCURSO (CARPE) ARQUITETO E. M. GUIMARÃES - GRUPO ESCOLAR RURAL	Escolar	Concurso	SC_OC_01	JV_176	1981	MINAS GERAIS

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
CONCURSO (CARPE) ARQUITETO E. M.G. GRUPO ESCOLAR	Escolar	Concurso	SC_OC_01	JV_177	1981	MINAS GERAIS
CONCURSO (CARPE) ARQUITETO E. M.G. GRUPO ESCOLAR	Escolar	Concurso	SC_OC_01	JV_178	1981	MINAS GERAIS
PARQUE DE LAZER DA GAMELEIRA	Urbano e Equipamento público	Concurso	SC_OC_01	JV_179	1981	BELO HORIZONTE
REFORMA TEATRO FRANCISCO NUNES	Cultural	Concurso	SC_OC_01	JV_180	1981	BELO HORIZONTE
EDIFÍCIO SEDE SINDICADO / CASA DOS JORNALISTAS	Comercial e Escritório	Concurso	SC_OC_01	JV_181	1981	BELO HORIZONTE
BRINQUEDOS PEDAGÓGICOS	Urbano e Equipamento público	Designer	SC_OC_01	JV_182	1981	BALNEÁRIO ESCARPAS DO LAGO - MG
FONTE SEBASTIÃO LAGO	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	3_ARQ_85	JV_228	1981	BELO HORIZONTE
LOJA LIBÉLULA CONFECÇÕES	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_045	1982	BELO HORIZONTE
CONSULTÓRIO DENTAL CALIFÓRNIA	Clínica e Hospital	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_046	1982	Não Identificado
APARTAMENTO DRA. SALES	Residencial	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_047	1983	BELO HORIZONTE
MÓVEIS EM MADEIRA FAZENDA DA CACHOEIRA	Mobiliário	Designer	Lattes	JV_048	1983	CAETÉ
FONTE DA PRAÇA CASA SEM TETO	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	Lattes	JV_049	1983	TIMÓTEO
RESIDÊNCIA SR. ALBANO	Residencial	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_050	1983	FORMIGA
SEDE DE FAZENDA ANIBAL E KÁTIA	Residencial	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_051	1983	CAETANÓPOLIS
CASA DO ARCEBISPO DE MARIANA	Residencial	Intervenção em Patrimônio	Lattes	JV_052	1983	MARIANA

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
RESIDÊNCIA DR. SILVA	Residencial	Reforma	Lattes	JV_053	1983	BELO HORIZONTE
LIBÉLULA CONFECÇÕES	Representação Gráfica	Designer	Lattes	JV_054	1983	BELO HORIZONTE
FAZENDA DA CACHOEIRA	Residencial	Intervenção em Patrimônio	Lattes	JV_055	1983	CAETÉ
GRUPO ESCOLAR VALE VERDE	Escolar	Projeto de Arquitetura	SC_OC_01	JV_184	1983	TIMÓTEO
GRUPO ESCOLAR CACHOEIRA DO VALE	Escolar	Projeto de Arquitetura	SC_OC_01	JV_185	1983	TIMÓTEO
PRAÇA DO ARTESÃO	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	3_ARQ_85	JV_227	1983	CURVELO
MÓVEIS DO APARTAMENTO DRA. SALES	Mobiliário	Designer	Lattes	JV_056	1984	BELO HORIZONTE
CLUBE DE TIMÓTEO - BAIRRO SANTA MARIA	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	Lattes	JV_057	1984	TIMÓTEO
APARTAMENTO SAINT GERMAIN	Residencial	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_058	1984	BELO HORIZONTE
CAMPUS UNIVERSITÁRIO FESURV	Escolar	Paisagismo	Lattes	JV_059	1984	RIO VERDE
PRAÇA DOS IPÊS	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	SC_OC_01	JV_186	1984	TIMÓTEO
PRAÇA DOS JACARANDÁS	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	SC_OC_01	JV_187	1984	TIMÓTEO
PRAÇA DOS CEDROS	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	SC_OC_01	JV_188	1984	TIMÓTEO
CONCURSO REESTRUTURAÇÃO DO QUARTIER DE HAMMA - ARGÉLIA	Urbano e Equipamento público	Concurso	SC_OC_01	JV_189	1984	ARGÉLIA
CENTRO DE INFORMAÇÕES TURÍSTICAS TANCREDO NEVES - RAINHA DA SUCATA	Institucional	Colaboração	SC_OC_01	JV_190	1984	BELO HORIZONTE

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
CASA RUBENS E CRISTINA	Residencial	Arquitetura de interiores	3_ARQ_85	JV_226	1984	NOVA LIMA
RESIDÊNCIA MARIA VASCONCELLOS	Residencial	Restauo	Lattes	JV_060	1985	SABARÁ
MÓVEIS DA CASA DO ARCEBISPO DE MARIANA	Mobiliário	Designer	Lattes	JV_061	1985	MARIANA
CASA DA CACHOEIRA - FAZENDA DR. NOLLI	Residencial	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_077	1985	CAETÉ
ESCOLA ESPECIALIZADA IMEPE	Escolar	Projeto de Arquitetura	SC_OC_01	JV_191	1985	BELO HORIZONTE
EDIFÍCIO TÊXTIL GABARITO	Oficina e outros	Projeto de Arquitetura	SC_OC_01	JV_192	1985	CAPIM BRANCO
RESTAURANTE ESTAÇÃO DE MARIANA	Comercial e Escritório	Intervenção em Patrimônio	Lattes	JV_062	1986	MARIANA
PRAÇA EM CAETANÓPOLIS	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	Lattes	JV_063	1986	CAETANÓPOLIS
RESTAURANTE ESTAÇÃO DE OURO PRETO	Comercial e Escritório	Intervenção em Patrimônio	Lattes	JV_064	1986	OURO PRETO
PRAÇA EM IPATINGA	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	Lattes	JV_065	1986	IPATINGA
RESIDÊNCIA DRA. SALES	Residencial	Paisagismo	Lattes	JV_066	1986	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA DRA. SALES	Residencial	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_067	1986	BELO HORIZONTE
BOUTIQUE TUCHA	Comercial e Escritório	Reforma	Lattes	JV_068	1986	BELO HORIZONTE
CENTRO TÊXTIL GABARITO	Oficina e outros	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_069	1986	CAMPIM BRANCO
CENTRO TÊXTIL GABARITO	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_070	1986	CAMPIM BRANCO
CENTRO TÊXTIL GABARITO	Oficina e outros	Paisagismo	Lattes	JV_071	1986	CAMPIM BRANCO

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
EDIFÍCIO TRATEX	Residencial Multipavimentos	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_072	1986	BELO HORIZONTE
FAZENDA DA CACHOEIRA DR. NOLLI	Comercial e Escritório	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_073	1986	CAETÉ
FAZENDA DO PADRE DR. NOLLI	Oficina e outros	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_074	1986	BARBACENA
FAZENDA DO PADRE DR. NOLLI	Residencial	Paisagismo	Lattes	JV_075	1986	BARBACENA
RESIDÊNCIA DR. NOLLI	Residencial	Paisagismo	Lattes	JV_076	1986	Não Identificado
GRUPO ESCOLAR PRIMÁRIO CEMIG	Escolar	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_085	1986	NOVA PONTE
FAZENDA SÃO SEBASTIÃO	Residencial	Restauração	Lattes	JV_092	1986	LAGOA SANTA
A MONTANHA, O RIO, O AR	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	SC_OC_01	JV_194	1986	IPATINGA
PRAÇA DA CHÁCARA	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	ARQS	JV_230	1986	BELO HORIZONTE
PAISAGISMO DO KARTÓDROMO	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Paisagismo	ARQS	JV_232	1986	IPATINGA
GINÁSIO CEMIG	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_078	1987	NOVA PONTE
CLUBE CEMIG	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Paisagismo	Lattes	JV_079	1987	NOVA PONTE
CLUBE CEMIG	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_080	1987	NOVA PONTE
CORETO CEMIG	Urbano e Equipamento público	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_081	1987	NOVA PONTE
GRUPO ESCOLAR CEMIG	Escolar	Paisagismo	Lattes	JV_082	1987	NOVA PONTE
GRUPO ESCOLAR CEMIG	Escolar	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_083	1987	NOVA PONTE

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
GRUPO ESCOLAR CEMIG	Escolar	Paisagismo	Lattes	JV_084	1987	NOVA PONTE
CENTRO COMUNITÁRIO BOA ESPERANÇA	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_086	1987	BELO HORIZONTE
USINA DE LEITE FAZENDA DA CACHOEIRA	Oficina e outros	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_087	1987	CAETÉ
CENTRO CULTURAL ACESITA	Cultural	Paisagismo	Lattes	JV_088	1987	TIMÓTEO
CASA ATELIER LE CORBUSIER	Residencial	Concurso	Lattes	JV_091	1987	BELO HORIZONTE
CENTRO EMPRESARIAL TRATEX	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	SC_OC_01	JV_193	1987	BELO HORIZONTE
EDIFÍCIO SEDE DEMETRÔ	Institucional	Concurso	SC_OC_01	JV_195	1987	BELO HORIZONTE
CORETO PARQUE MUNICIPAL	Urbano e Equipamento público	Concurso	Lattes-02	JV_236	1987	BELO HORIZONTE
MUSEU DO HOMEM AMERICANO	Cultural	Concurso	SITE_PO DESTA	JV_253	1987	SÃO RAIMUNDO NONATO
TERMINAL RODOVIÁRIO URBANO	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	Lattes	JV_089	1988	IPATINGA
SISTEMA FINANCEIRO RURAL	Banco	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_090	1988	BELO HORIZONTE
EDIFÍCIO PORTO DE SAGRES	Residencial Multipavimentos	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_093	1988	BELO HORIZONTE
PRAÇA MARÍLIA DE DIRCEU	Urbano e Equipamento público	Restauração	Lattes	JV_094	1988	BELO HORIZONTE
CONCURSO EDIFÍCIO SEDE DO TRIBUNAL DE CONTAS	Institucional	Concurso	SC_OC_01	JV_196	1988	RIO DE JANEIRO
SHOPPING ABERTO	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	SC_OC_01	JV_197	1988	BELO HORIZONTE
METROPOLITAN APART-HOTEL	Edifício Hoteleiro	Projeto de Arquitetura	SC_OC_01	JV_198	1988	BELO HORIZONTE

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
ASSEMBLEIA NACIONAL DOS BAHÁ'IS DO BRASIL	Institucional	Paisagismo	J3A	JV_284	1988	BRASÍLIA
PRÉDIO COMERCIAL	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_095	1989	Não Identificado
SEDE CONSÓRCIO TECHCON	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_096	1989	BELO HORIZONTE
CENTRO COMERCIAL TÊXTIL GABARITO	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_097	1989	CAMPIM BRANCO
CONDOMÍNIO OFFICENTER	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_103	1989	BELO HORIZONTE
PRAÇA LIBERDADE	Urbano e Equipamento público	Intervenção em Patrimônio	Lattes	JV_108	1989	BELO HORIZONTE
CENTRO EMPRESARIAL RAJA GABAGLIA	Comercial e Escritório	Concurso	SC_OC_01	JV_199	1989	BELO HORIZONTE
MUSEU DE ARTE DE BELO HORIZONTE	Cultural	Concurso	ARQS	JV_231	1989	BELO HORIZONTE
CLÍNICA MÉDICA ACTION LASER	Clínica e Hospital	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_098	1990	RIO DE JANEIRO
CLÍNICA MÉDICA ACTION LASER	Clínica e Hospital	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_099	1990	SÃO PAULO
CLÍNICA MÉDICA ACTION LASER	Clínica e Hospital	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_100	1990	CURITIBA
CLÍNICA MÉDICA ACTION LASER	Clínica e Hospital	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_101	1990	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA IVAN/SHEYLA	Residencial	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_102	1990	NOVA LIMA
BANCO RURAL	Banco	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_104	1990	SÃO PAULO
BANCO RURAL	Banco	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_105	1990	VÁRIOS ESTADOS
CANTEIROS DAS AVENIDAS DE BH	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	Lattes	JV_106	1990	BELO HORIZONTE

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
LOJA NO COMERCIAL FLORESTA	Comercial e Escritório	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_107	1990	BELO HORIZONTE
BOUTIQUE TUCHA	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_109	1990	BELO HORIZONTE
CONCURSO REFORMULAÇÃO DA RUA CARIJÓS – PRAÇA 7 DE SETEMBRO	Urbano e Equipamento público	Concurso	SC_OC_01	JV_201	1990	BELO HORIZONTE
EDIFÍCIO LE CORBUSIER	Residencial Multipavimentos	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_110	1991	BELO HORIZONTE
EDIFÍCIO BAIRRO FLORESTA	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_111	1991	BELO HORIZONTE
EDIFÍCIO FASHION CENTER	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_112	1991	BELO HORIZONTE
EDIFÍCIO RUA ZURIQUE	Residencial Multipavimentos	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_113	1991	BELO HORIZONTE
LAZER DA CASA DA CACHOEIRA - FAZENDA DR. NOLLI	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Paisagismo	Lattes	JV_114	1991	CAETÉ
TECHCON FACTORING	Oficina e outros	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_115	1991	BELO HORIZONTE
BANCO RURAL	Banco	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_116	1991	VÁRIOS ESTADOS
LOJA DEE JAY'S	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_117	1991	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA R. EDE	Residencial	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_118	1991	BELO HORIZONTE
MOBILIÁRIO PRAÇA LIBERDADE	Mobiliário	Designer	Lattes	JV_119	1991	BELO HORIZONTE
APARTAMENTO DRA. RABELLO	Residencial	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_120	1991	BELO HORIZONTE
CONCURSO PAVILHÃO DO BRASIL SEVILHA EXPO 92	Urbano e Equipamento público	Concurso	SC_OC_01	JV_202	1991	ESPANHA

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
CONCURSO IGREJA NOTRE DAME DE LA SOURCE	Igreja	Concurso	SC_OC_01	JV_203	1991	FRANÇA
CENTRO DE CULTURA E LAZER SESC ARRJ	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Concurso	Lattes-02	JV_237	1991	SÃO GONÇALO
BANCO RURAL	Banco	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_121	1992	RIBEIRÃO PRETO
EDIFÍCIO BAIRRO SÃO PEDRO	Residencial Multipavimentos	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_122	1992	BELO HORIZONTE
LOJA URBZ	Comercial e Escritório	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_123	1992	BELO HORIZONTE
EDIFÍCIO AV. CONTORNO	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_124	1992	BELO HORIZONTE
LOJA DEE JAY'S	Comercial e Escritório	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_125	1992	UBERLÂNDIA
LOJA DEE JAY'S	Comercial e Escritório	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_126	1992	DIVINÓPOLIS
LOJA DEE JAY'S	Comercial e Escritório	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_127	1992	BELO HORIZONTE
CASA CÍCERO	Residencial	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_128	1992	BRASÍLIA
W&P AGÊNCIA DE AUTOMÓVEIS	Oficina e outros	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_129	1992	BELO HORIZONTE
PROJETO SENSACÕES	Residencial	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_130	1992	BELO HORIZONTE
TORRE HABITACIONAL F.G.F.	Residencial Multipavimentos	Projeto de Arquitetura	SC_OC_01	JV_183	1992	BELO HORIZONTE
EDIFÍCIO COMERCIAL COM MINI-SHOPPING - TRATEX	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	SC_OC_01	JV_200	1992	BELO HORIZONTE
CENTRO EMPRESARIAL VILLA RIZZA	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	SC_OC_01	JV_204	1992	BELO HORIZONTE
CONCURSO EDIFÍCIO SEDE CFC - CONTABILIDADE	Institucional	Concurso	SC_OC_01	JV_205	1992	BRASÍLIA

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
CASA VALÉRIA	Residencial	Projeto de Arquitetura	EOLOJO	JV_287	1992	BELO HORIZONTE
EDIFÍCIO MONTREUX RESIDENCE 385	Residencial Multipavimentos	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_131	1993	BELO HORIZONTE
COMPLEXO AV. PRUDENTE DE MORAES	Multifuncional	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_132	1993	BELO HORIZONTE
APARTAMENTO DRA. BUCCINI	Residencial	Reforma	Lattes	JV_133	1993	BELO HORIZONTE
LOJA MERCATOR	Comercial e Escritório	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_134	1993	BELO HORIZONTE
AGÊNCIA HYUNDAI	Oficina e outros	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_135	1993	BELO HORIZONTE
CLÍNICA MÉDICA ACTION LASER	Clínica e Hospital	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_136	1993	BELO HORIZONTE
CONCURSO TORRE HABITACIONAL COM PRESERVAÇÃO DE IMÓVEL	Residencial Multipavimentos	Concurso	SC_OC_01	JV_206	1993	BELO HORIZONTE
COMPLEXO SHOPPING E HABITACIONAL	Multifuncional	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_137	1994	Não Identificado
CASA RUA DOS ARQUITETOS	Residencial	Concurso	Lattes	JV_138	1994	OLINDA
CENTRO CULTURAL USIMINAS	Cultural	Concurso	Lattes	JV_139	1994	IPATINGA
PRAÇA PIRAPORA	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	Lattes	JV_140	1994	PIRAPORA
RESIDÊNCIA SR. BARBARÁ	Residencial	Paisagismo	Lattes	JV_141	1994	BRUMADINHO
TORRES SÃO PAULO	Residencial Multipavimentos	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_142	1994	SÃO PAULO
SHOPPING E TORRE MARIALVA	Multifuncional	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_143	1994	SÃO PAULO

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
FACHADA DE PRÉDIO SETOR DOS FUNCIONÁRIOS	Residencial	Arquitetura de interiores	ARQS	JV_229	1994	BELO HORIZONTE
HARAS LAGOA SANTA	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Projeto de Arquitetura	EOLOJO	JV_246	1994	LAGOA SANTA
ASSOCIAÇÃO MINEIRA DE PARAPLÉGICOS	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Reforma	Lattes	JV_145	1995	BELO HORIZONTE
JARDIM BOTÂNICO DE BELO HORIZONTE	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	Lattes	JV_146	1995	BELO HORIZONTE
TERMINAL CENTER HOTEL	Edifício Hoteleiro	Reforma	Lattes	JV_147	1995	Não Identificado
CENTRO DE ENTRETENIMENTO	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Anteprojeto	Lattes	JV_148	1995	BELO HORIZONTE
PRAÇA GOVERNADOR VALADARES	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	Lattes	JV_149	1995	GOVERNADOR VALADARES
RESIDÊNCIA SRA. FERREIRA	Residencial	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_150	1995	NOVA LIMA
ANEXO PUC	Institucional	Projeto de Arquitetura	SC_OC_01	JV_208	1995	BELO HORIZONTE
SEDE CREA-DF	Institucional	Concurso	SC_OC_02	JV_221	1995	BRASÍLIA
PRAÇA DA ESTAÇÃO	Urbano e Equipamento público	Concurso	Lattes-02	JV_235	1995	BELO HORIZONTE
GALERIA MACACOS	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	EOLOJO	JV_247	1995	MACACOS
ÁREA DE LAZER NA PAMPULHA	Residencial	Paisagismo	Lattes	JV_151	1996	BELO HORIZONTE
RESTAURANTE DO RAJA GABAGLIA	Comercial e Escritório	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_152	1996	BELO HORIZONTE
ASSOCIAÇÃO DOS PARAPLÉGICOS DE MINAS GERAIS	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_153	1996	BELO HORIZONTE

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
CENTRO DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL SENAR	Escolar	Concurso	Lattes-02	JV_234	1996	RIBEIRÃO PRETO
ACADEMIA WANDA BAMBIRRA	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_144	1997	BELO HORIZONTE
RESTAURANTE PIACERE	Comercial e Escritório	Intervenção em Patrimônio	Lattes	JV_154	1997	OURO PRETO
CONCURSO MUSEU CONSTANTINI	Cultural	Concurso	SC_OC_01	JV_209	1997	ARGENTINA
PROJETO PAMPULHA	Urbano e Equipamento público	Projeto de Arquitetura	SC_OC_01	JV_211	1997	BELO HORIZONTE
CLUBE ITAJUBENSE	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Concurso	EOLOJO	JV_242	1997	ITAJUBÁ
RESIDÊNCIA VILA DEL REY	Residencial	Projeto de Arquitetura	EOLOJO	JV_248	1997	NOVA LIMA
MUSEU DA ÁGUA DO PROJETO PAMPULHA	Cultural	Projeto de Arquitetura	S_D	JV_281	1997	BELO HORIZONTE
VERTEDOIRO DA LAGOA DA PAMPULHA	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	Lattes	JV_155	1998	BELO HORIZONTE
SALÃO DE FESTAS DO OFFICENTER	Comercial e Escritório	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_156	1998	BELO HORIZONTE
REVITALIZAÇÃO AUTO-SUSTENTÁVEL DA LAGOA DA PAMPULHA	Urbano e Equipamento público	Paisagismo	Lattes	JV_157	1998	BELO HORIZONTE
CONCURSO REVITALIZAÇÃO DO BAIRRO HELLERSDORF	Urbano e Equipamento público	Concurso	SC_OC_01	JV_212	1998	ALEMANHA
MUSEU DO AÇO DE VITÓRIA	Cultural	Concurso	EOLOJO	JV_241	1998	VITÓRIA
TAPETE COLEÇÃO ARQUITETOS	Mobiliário	Designer	EOLOJO	JV_245	1998	BELO HORIZONTE

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
GALERIA A CÉU ABERTO	Cultural	Projeto de Arquitetura	Lattes	JV_158	1999	BELO HORIZONTE
PORTO DOS CANAIS	Urbano e Equipamento público	Concurso	SC_OC_01	JV_213	1999	RECIFE
CONCURSO MEMORIAL DE CAMPO GRANDE	Cultural	Concurso	SC_OC_01	JV_214	1999	CAMPO GRANDE
CONCURSO COMPLEXO DE CONVIVÊNCIA UNIVERSITÁRIA DE UFJF	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Concurso	Lattes-02	JV_233	1999	JUIZ DE FORA
COLÉGIO N.D. ^a	Escolar	Concurso	Lattes-02	JV_238	1999	BRASÍLIA
MUSEU FIAT DE AUTOMÓVEL	Cultural	Concurso	EOLOJO	JV_243	1999	BELO HORIZONTE
CASA LUMINÁRIAS	Residencial	Projeto de Arquitetura	EOLOJO	JV_244	1999	LUMINÁRIAS
RESIDÊNCIA SANTA RITA	Residencial	Projeto de Arquitetura	EOLOJO	JV_249	1999	BELO HORIZONTE
BAR DO BECO CACHAÇARIA	Comercial e Escritório	Arquitetura de interiores	EOLOJO	JV_250	1999	OURO PRETO

Tabela 4 - Projetos de Jô Vasconcellos entre 1969 e 1999. Fonte: Produzido pelo autor, 2021

3. QUARTO MOVIMENTO



O Quarto Movimento não está inserido no recorte desta pesquisa. A pós-mineiridade de Jô Vasconcellos é a questão norteadora deste trabalho. Contudo, a produção recente da arquiteta abordada neste capítulo busca complementar o panorama arquitetônico desenvolvido nos períodos anteriores. Assim, como modo de retratar essa fase de Jô elenca-se alguns projetos marcados por parcerias com outros arquitetos mineiros, muitos dos quais amigos pessoais de Jô, ou por procedimentos individuais após o falecimento do seu companheiro Éolo Maia. A obra de Jô Vasconcellos foi repleta de movimentos culturais: dança, arte, moda, paisagismo e arquitetura. A periodização do Quarto Movimento foi feita por Jô, baseada nas pesquisas de Santa Cecília (2004) sobre a obra de Maia. Desta forma, Vasconcellos (2019) confirma a ausência do seu companheiro como uma inflexão em sua trajetória profissional. Todavia, esta pesquisa propõe abarcar a virada do milênio como fator mais proeminente da mudança arquitetônica desde as revisões paradigmáticas em curso a partir de 1995.

Analisando a produção entre 2000 e 2004, não se percebe uma mudança processual na sua arquitetura. O ano de 2002, portanto, não é um marco arquitetônico, mas sim, uma questão pessoal para a arquiteta. Para Santa Cecília (2004), cujo foco do estudo dá-se, exclusivamente, na trajetória da obra de Maia, o ano de 2002 demarcou o recorte temporal da pesquisa. Entretanto, quando se analisa a produção com foco nas obras de Jô Vasconcellos, o ponto de inflexão ocorreu na virada do Milênio, proporcionado por mudanças sociais, econômicas e pessoais que perdurariam até 2004.

Assim, o Quarto Movimento possui dois períodos, um demarcado por essas transformações citadas, no qual se destaca a participação de Jô Vasconcellos em grandes concursos internacionais, experimentando diferentes parcerias arquitetônicas e uma segunda etapa, marcada pelos seus trabalhos com grandes equipamentos institucionais. Essa segunda periodização encerra-se em 2015, após o fim da experiência no Escritório de Estratégias do Governo de Minas Gerais. Ressalta-se, porém, que sua produção continua ativa, com trabalhos recentes entre 2015 e 2021. Estes projetos aguardam o momento oportuno para serem inseridos ou analisados em uma revisão historiográfica. Até esse momento, a pesquisa de Yanni (2020) pode auxiliar, apesar de não pretender ser um trabalho sobre a obra da arquiteta, com a questão tectônica de alguns destes projetos.

3.1 Grandes concursos (2001- 2004)

Quarto Movimento, sinfonia de Beethoven, a 5º que eu amo, tem quatro movimentos. Agora estou no quarto movimento e espero que continue movimentando bastante.

(VASCONCELLOS, 2019)

A esperança econômica do Plano Real sofreu um abalo em 1999. Desde sua criação a nova moeda possuía o câmbio fixo em relação ao dólar, ou seja, havia uma paridade em relação à moeda americana. Contudo, neste período houve uma pressão inflacionária que acarretou o aumento dos juros bancários (FIGO, 2020). Para conter os juros, o governo instaurou o sistema de câmbio flutuante e, em janeiro de 2001, o dólar possuía uma valorização de 100%, chegando a dois Reais. Vasconcellos (2019) afirma, com bom humor, que o Brasil vivia crises econômicas sucessivas, o *bug* do Milênio já não a preocupava após tantas crises nacionais.

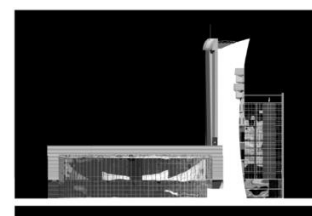
Todavia, a crise financeira entre 2000 e 2001, modificou o modo de operação arquitetônica de Jô Vasconcellos. Seu escritório de arquitetura foi transferido para a cobertura do seu apartamento, desocupando as salas do Officenter. Durante essa transição de local de trabalho, Jô e Éolo participaram do concurso para a sede do CREA-CE.

Os primeiros anos do novo século foram marcados pela participação de Jô Vasconcellos em grandes concursos de arquitetura e em vários processos de restauração e intervenção no patrimônio edificado. Em 2001, em parceria com Éolo Maia, Alexandre Brasil e Carlos Alberto Maciel, a arquiteta participou de um concurso relevante que englobaria as duas áreas de atuação da arquiteta. A competição internacional de ideias para reabilitação do centro histórico de Cusco foi a primeira parceria com os Arquitetos Associados⁸³, que perduraria até 2003.

O projeto da Praça São Francisco de Cusco no Peru (2001) foi o primeiro momento que os ex-estagiários de Jô Vasconcellos e Maia atuaram com a dupla após o período de aprendizado. Segundo Vasconcellos (2019), Alexandre Brasil foi o primeiro estagiário que desenhava em CAD, sendo responsável por auxiliar na implantação do sistema computadorizado no Maia & Arquitetos Associados em meados dos anos de 1990. A parceria de Maciel e Brasil com Jô e Éolo era fundamentada pela melhor ideia, como relata Vasconcellos (*in* BRAGA, 2004, p.335): “A melhor ideia nem sempre era a dele, nem sempre era a minha. A gente respeitava o que era a melhor ideia, mas para ter um bom caminho.”



Figura 122 – Praça São Francisco de Cusco, 2001.
Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos



FACHADA OESTE
ESCALA 1:500



FACHADA LESTE
ESCALA 1:500

Figura 123 - Sede do Pampulhate Clube – PIC SUL, 2002.
Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

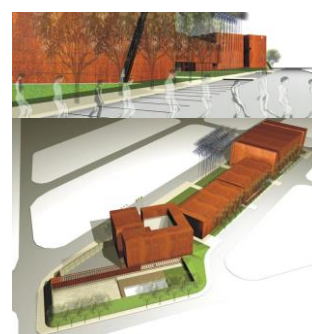


Figura 124 - Centro de Arte Corpo, 2002. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

⁸³ Escritório de arquitetura de Alexandre Brasil, Carlos Alberto Maciel, Bruno Santa Cecília, André Luiz Prado e Paula Zasnicoff Cardoso.

A busca pela qualidade arquitetônica por meio das experiências coletivas foi o mote desse período. Deste modo, Jô participou de outros concursos importantes, como a Sede do Pampulha late Clube – PIC SUL (2002), o Centro de Arte Corpo (2002), o Grande Museu do Cairo (2002), a Biblioteca da Cidade do México (2003), a Procuradoria Regional do Rio Grande do Sul (2004) e o Conselho Regional de Medicina – MG (2004). Além disso, a atuação de Jô também se concentrou em projetos de restauro e intervenção nas cidades mineiras de Ouro Preto e Congonhas.

A Sede do Pampulha late Clube – PIC SUL (2002) foi premiada em 1º lugar, contudo o projeto não foi construído. Jô Vasconcellos desenvolveu este projeto em parceria com Éolo Maia. Em memorial, os arquitetos afirmam que o projeto tinha a preocupação de adotar uma imagem arquitetônica inovadora compatível com o novo milênio. Essa argumentação evidencia a busca constante pela adequação da arquitetura às novas tecnologias, novos materiais, novas ideias, ou seja, aos novos tempos do século XXI.

O projeto para concurso do Grupo Corpo, deste mesmo ano, possuía preocupações similares. Nesta competição arquitetônica Jô Vasconcellos, Maia, Brasil e Maciel repetiram a equipe da Praça de Cusco e projetaram um centro de arte para a o renomado Grupo Corpo⁸⁴. O concurso foi organizado pelo Grupo Corpo e pela USIMINAS, tendo caráter nacional e atraindo mais de 500 inscrições. Mesmo sendo acirrado a equipe de Jô passou para a segunda fase contra dois escritórios paulistas. O projeto da equipe da arquiteta foi a vencedora, mas não impediu de receber inúmeras críticas por parte dos concorrentes:

Nós trabalhamos com o Amílcar de Castro e eles [concorrentes] achavam que a gente estava agigantando uma escultura para morar dentro. Se você lê a memória descritiva você entende perfeitamente como foi feito aquilo. Aquilo foi [feito] todo utilizando sistemas com aço blocos sólidos e separados. O Amílcar nos orientou muito para separar as funções, para criar os atalhos, para criar as praças (tem várias praças). (VASCONCELLOS, 2019, [ENTREVISTA])

Em memorial, os arquitetos buscam responder às especificidades do local de diferentes modos: por meio da geografia (volume - paisagem), da estrutura urbana existente, da relação entre o edifício e o espaço público,

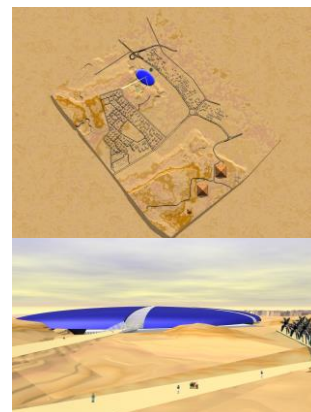


Figura 125 - Implantação do Grande Museu do Cairo, no Egito, 2002. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos



Figura 126 – Colégio N.D.A., Brasília, 1999. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

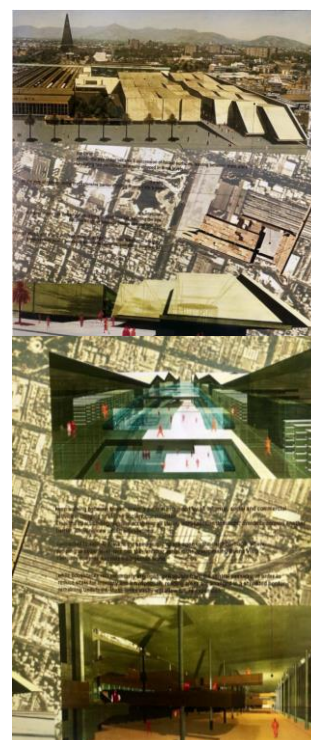


Figura 127 - Biblioteca da Cidade do México, 2003. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

⁸⁴ Grupo de dança de Minas Gerais. Em 1976, lançaram o espetáculo Maria Maria. Houve uma matéria sobre o grupo na Revista Pampulha.

das características geomorfológicas do sítio, da articulação dos espaços internos, da logística projetual, construtiva e da estratégia conceitual do uso do aço. Segundo a equipe, a matriz escultórica do aço era a síntese entre a expressão regional e universal, como a dança contemporânea do Grupo Corpo.

Somente com o Centro de Arte Corpo, essa matriz escultórica é incorporada ao edifício de maneira mais complexa e consistente. O projeto parte da identificação e entendimento dos procedimentos formais operados pelo escultor mineiro Amílcar de Castro na composição dos seus trabalhos. (...) O Centro de Arte Corpo logra um casamento profícuo entre arte e arquitetura por superar a sua mera representação e garantir a integridade de ambas através da aproximação de suas lógicas operativas internas. (SANTA CECÍLIA, 2004, p.181)

Ainda em 2002, Jô Vasconcellos, Éolo Maia, José Eduardo Ferolla e Maurício Campomori participaram do Concurso para o Grande Museu do Cairo, no Egito. Essa competição internacional foi o último projeto de Éolo Maia antes do falecimento precoce em setembro daquele ano. Vasconcellos (*in* BRAGA, 2004) relembra o processo de criação com Éolo hospitalizado, marcado principalmente pela colaboração total da equipe visando um resultado com qualidade. Para Santa Cecília (2004), a matriz escultórica encontrava antecedentes em projetos circulares de Maia, como o Colégio N.D.A de Brasília (1999) em parceria com Jô.

A arquiteta prefere contar uma história mais poética: “É uma elipse em todos os sentidos. Uma elipse em planta, corte e elevação. (...) Então a ideia nossa foi exatamente essa aqui, quer dizer, a pirâmide, que fura o céu e o céu pinga na areia.” (VASCONCELLOS *in* BRAGA, 2004, p. 334-335). O projeto não foi premiado, porém influenciou a produção contemporânea de Jô Vasconcellos.

Em 2003, Jô Vasconcellos participou de outro certame internacional. A Mega Biblioteca da Cidade do México foi o último projeto em parceria com Alexandre Brasil e Carlos Maciel. No ano seguinte, ela participou do concurso para a Procuradoria Regional do Rio Grande do Sul, em parceria com Sérgio Palhares e José Eduardo Ferolla. Neste concurso nacional, a equipe foi laureada com uma menção honrosa, provavelmente, por interpretar as intenções da procuradoria para sua sede: um prédio com “imagem austera, sem ser severa; livre, sem ser indisciplinada; clara e concisa, embora atraente e, por que não? Surpreendente.” (ZERO3, 2021).



Figura 128 – Prancha, perspectiva e maquete da Procuradoria Regional do Rio Grande do Sul, 2004. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos



Figura 129 – Pranchas e perspectiva do Conselho Regional de Medicina, 2004. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

Todavia, Jô Vasconcellos ainda não tinha vencido um concurso após o Centro de Arte Corpo. A arquiteta buscava reforçar sua atuação individual como agenciadora arquitetônica e ser laureada por um certame é um modo de reconhecimento de sua obra. Essa meta foi alcançada por Jô em 2004, na competição organizada pelo IAB-MG, CREA-MG e CRM-MG para a sede do Conselho Regional de Medicina de Minas Gerais. Este projeto foi uma parceria entre Jô e Sérgio Palhares e com colaboração de alguns acadêmicos da FUMEC.

O projeto para sede do CRM possuía alguns elementos da Procuradoria do Rio Grande do Sul e da Sede do PIC Sul. O desenho remete, ainda, às temáticas da surpresa e do inusitado como a Casa do Se da Rua dos Arquitetos da Bienal de Olinda (1994), com seus blocos livres e espaços de convívio, apesar da maior racionalidade construtiva do CRM. As inovações tecnológicas e preocupações sustentáveis foram questões presentes, bem como uma preocupação com a urbanidade e com os espaços livres para socialização.

A premiação em primeiro lugar do projeto de Jô Vasconcellos, agora sem a parceria do seu companheiro encerra o período dos Grandes Concursos. Em 2005, Jô iniciaria uma nova fase como consultora do Circuito Cultural Praça da Liberdade. Esse período foi marcado por projetos institucionais, museus e equipamentos culturais. Sua atuação com o patrimônio também foi crucial para este período que exigiu da arquiteta conhecimento de intervenção em pré-existências e o sobre os trâmites burocráticos da máquina pública.

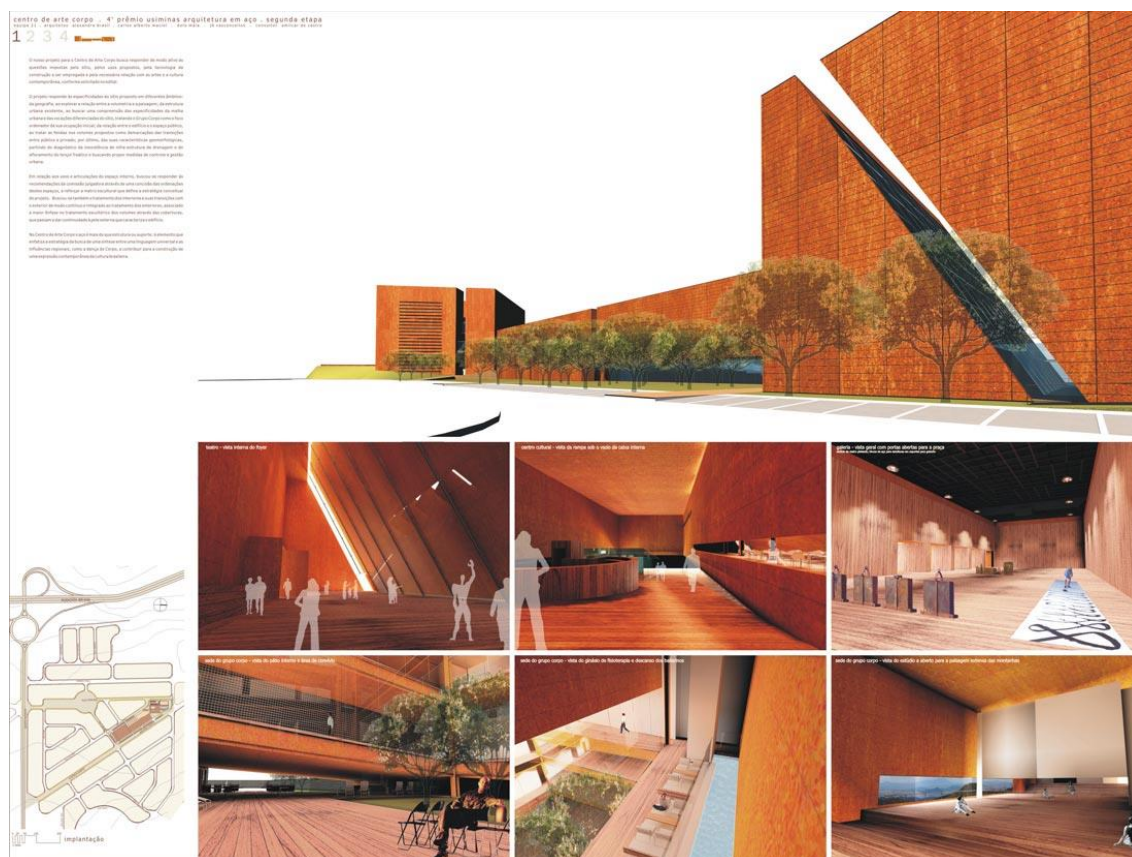


Figura 130 - Prancha do Concurso do Centro de Arte Corpo, 2002. Fonte: Acervo Jô Vasconcellos

3.2 Empreendedora criativa (2005 - 2015)

Projetar o futuro é a essência da própria arquitetura, pois o ato de projetar é de antever. Quando projetamos somente a realidade, podemos gerar a catástrofe. Se criarmos a utopia, estaremos redescobrimo uma nova realidade que atenderá às mais dignas propostas da humanidade, como a história tão bem mostra.

(MAIA E VASCONCELLOS in EOLOJO, 2000, [online])

A experiência bem-sucedida da Restauração paisagística da Praça da Liberdade (1991) gerou novos frutos em 2004. Atores políticos que estiveram à frente do projeto da prefeitura em 1991, nesse momento ocupavam cargos de direção no governo estadual. Esses agentes públicos convidaram Jô Vasconcellos para prestar uma assessoria procurando viabilizar uma ideia de Circuito Cultural que existia desde o centenário de Belo Horizonte. De acordo com Gonçalves, Souza e Abjaud (2015), nas comemorações dos 100 anos da capital, o senador Francelino Pereira propôs um projeto de lei que instauraria o Espaço Cultural da Liberdade. O projeto, de alcance local, não seguiu adiante. A experiência da Restauração da Praça da Liberdade por parceria público-privada (1991) e sua gestão posterior foram os primeiros passos para criação do Circuito Liberdade.

Com a construção da Cidade Administrativa, na zona norte de Belo Horizonte, retornou-se em 2003, o debate sobre a criação do Circuito. (BAETA e NERY, 2016). No ano seguinte, portanto, a empresa Jô Vasconcellos e Arquitetos Associados foi contratada para assessorar a direção de implantação do circuito cultural. O trabalho deveria durar três meses, mas houve vários problemas burocráticos relacionados à aprovação e levantamento das edificações existentes, sendo postergado por período de igual duração. Os trabalhos iniciais foram satisfatórios e, em 2005, a própria arquiteta foi comissionada, como arquiteta-consultora. Assim, se inicia a atual periodização.

Nos anos seguintes, Jô Vasconcellos se dedicou quase exclusivamente a projetar equipamentos culturais e solucionar questões burocráticas que viabilizassem uma série de intervenções de outros arquitetos contratados para constituição do Circuito Cultural Praça da Liberdade. Desta forma, Jô tornou-se uma agenciadora cultural e arquitetônica fundamental para a instalação do projeto. Ainda em 2005, a arquiteta realizou estudos preliminares para implantação de um planetário neste circuito e de um museu de bebidas regionais para um espaço cultural do interior do estado, além de contratar uma empresa para fazer o levantamento e inventário dos prédios do entorno da praça, entre 2005 e 2007.

Em 2007, Jô Vasconcellos foi nomeada como Empreendedora Pública do Escritório de Estratégias do



Figura 131 - Imagem publicitária do Mapa do Circuito Liberdade, Belo Horizonte. Ano 2019. Fonte: Circuito Liberdade, 2019b



Figura 132 - Foto aérea da Praça da Liberdade, Belo Horizonte. FONTE: Acervo do Circuito Liberdade, 2017

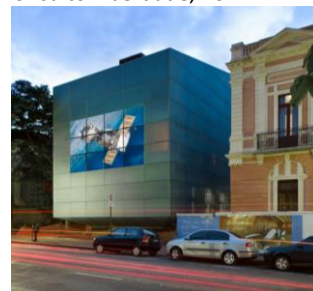


Figura 133 - Espaço do Conhecimento UFMG, 2005 - 2010. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos



Figura 134 - Museu da Cachaça de Salinas, 2006. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos

Governo de Minas Gerais, sendo responsável pelo Projeto Estruturador da Praça da Liberdade. Em 2010, após profunda discussão, foi instalado o Circuito Cultural Praça da Liberdade. Inicialmente, este circuito englobou prédios lindeiros, promovendo intervenções nas antigas secretarias de estado, no entorno imediato desses prédios, no anexo da secretaria de Educação, na época, a reitoria da UEMG e a restauração a Rainha da Sucata.

De todas as intervenções, duas se destacaram: o Espaço do Conhecimento UFMG (2005-2010) e o Museu das Minas e do Metal (2010), por formarem junto com a Rainha da Sucata um repertório contemporâneo contrastante e integrado ao entorno. O primeiro é de autoria de Jô Vasconcellos, sendo este fruto dos estudos preliminares desenvolvidos pela arquiteta em 2005 para um observatório. Um agente privado se interessou por seu estudo preliminar e convidou-a para o desenvolvimento do projeto de intervenção na antiga reitoria da UEMG, convertendo-a em um planetário, conhecido atualmente como Espaço do Conhecimento UFMG. Segundo Baeta e Nery (2016, p.33), o prédio da reitoria era um “edifício modernista, sóbrio e débil, que se destacava negativamente no contexto pelo contraste de sua arquitetura hermética com o exuberante cenário envoltório.” A arquiteta, então propôs, uma solução ousada, ao revestir toda a fachada com um vidro jateado, criando um grande espaço para projetar imagens em suas fachadas, enquanto na fachada posterior ela eleva a edificação instalando a cúpula astronômica. O Espaço do Conhecimento UFMG tornou-se um elemento neutro entre os edifícios da Rainha da Sucata e o Prédio Rosa, antiga Secretaria da Educação.

Este último edifício foi o escolhido para abrigar o Museu das Minas e do Metal. O projeto arquitetônico é de Paulo Mendes da Rocha em parceria com seu filho Pedro Mendes da Rocha e o projeto museográfico do curador Marcelo Dantas. A intervenção propunha um anexo externo nos fundos do prédio eclético. A atuação concentrou-se em um anexo feito em 1960, criando uma caixa de circulação metálica vermelha com um prisma envidraçado. Essa intervenção, segundo Jô Vasconcellos, foi contestada pelo IEPHA, mas a comissão, por meio de realidade virtual e maquetes tridimensionais conseguiu esclarecer as dúvidas e satisfazer o órgão. (CIRCUITO LIBERDADE, 2019a). A arquiteta foi consultora do Projeto Estruturador do Circuito e acompanhou a concepção de todas as etapas deste projeto. (VASCONCELLOS, 2019). Ambas as inserções arquitetônicas não ficaram livres de críticas, por se tratarem de soluções ousadas e criativas como sempre foram as intervenções na Praça da Liberdade.

O segundo estudo que Jô realizou em 2005 para a implantação de um circuito cultural no interior não foi concretizado. Contudo, o Museu da Cachaça de Salinas (2006), parte integrante deste circuito, foi edificado. Esta



Figura 135 – Fotografia interna da intervenção no Museu das Minas e do Metal, 2010. Relação entre novo e pré-existência. Fonte: Acervo do Autor.



Figura 136 – Museu do Barroco em Congonhas, 2005. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos



Figura 137 - Tribunal Regional do Trabalho, Goiânia, 2007. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos



Figura 138 - Prefeitura de Belo Horizonte, 2014. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos

obra foi construída em 2012 e recebeu vários prêmios, como o *ArchDaily Editors Select* e o Akzonobel 2020. Este projeto remete ao projeto não executado do Centro de Arte Corpo e ao estudo cromático realizado por Jô na Casa Cícero.

Paralelo aos projetos desenvolvidos para o governo de Minas Gerais, Jô participou de alguns concursos, como o Museu do Barroco em Congonhas (2005), o Tribunal Regional do Trabalho em Goiânia (2007) e a nova sede da Prefeitura de Belo Horizonte (2014). A arquiteta também projetou algumas residências, como a Casa de Praia E.F (2014) e intervenções em patrimônio, como a Capela do Gogo⁸⁵ (2009). Sua última experiência estatal foi com o projeto da Estação da Cultura Itamar Franco em Belo Horizonte (2011). Esse projeto foi um complexo cultural desenvolvido por Jô Vasconcellos em parceria com o arquiteto Rafael Yanni e José Augusto Nepomuceno. O último foi responsável pela acústica da Sede da Orquestra Filarmônica, equipamento integrante do complexo, que abrigou ainda a sede rádio e da TV estatal.

O escritório de Estratégias e Prioridades do Governo possuía data para se encerrar em 2015. Após essa data, Jô foi dispensada, mas continuou acompanhando a obra como voluntária até a inauguração do complexo em 2016. Nos anos seguintes, Jô realizou alguns projetos relevantes que posteriormente merecem maior atenção por parte dos pesquisadores como a Capela de Mariana (2017) e a sede da Fundação Éolo Maia (2019). Contudo, o Quarto Movimento continua, Jô Vasconcellos ainda agita a roda arquitetônica de Minas Gerais e do Brasil e espera-se que continue movimentando por muito tempo. Desta forma, encerra-se este capítulo com mais uma tabulação das obras de Jô Vasconcellos, mostrando as agitações culturais e arquitetônicas produzidas pela arquiteta entre 2000 até suas obras mais recentes.



Figura 144 - Fundação Éolo Maia, 2019. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos



Figura 139 – Casa de Praia E.F., 2014. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos

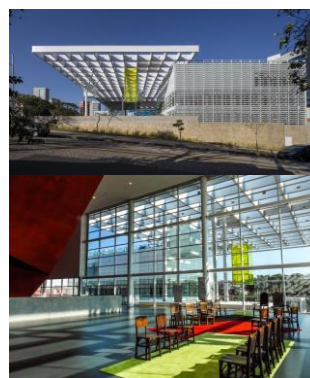


Figura 140 – Estação da Cultura Itamar Franco, 2011. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos



Figura 141 - Capela do Gogo, 2009. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos



Figura 142 - Capela de Mariana, 2017. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos



Figura 143 – Fundação Éolo Maia, 2019. Fonte: Acervo de Jô Vasconcellos

⁸⁵ Desenvolvido em parceria com o arquiteto Altino Caldeira.

Segue a tabela em ordem cronológica:

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
CASA HISTÓRICA DE OURO PRETO	Residencial	Restauração	Lattes	JV_159	2000	OURO PRETO
COBERTURA DO APT. ED. LE CORBUSIER	Residencial	Arquitetura de interiores	Lattes	JV_160	2000	BELO HORIZONTE
CIDADE INFANTIL	Urbano e Equipamento público	Anteprojeto	Lattes	JV_161	2000	VÁRIOS ESTADOS
CONCURSO CREA-CE	Institucional	Concurso	SC_OC_01	JV_215	2000	FORTALEZA
EDIFÍCIO EGESA	Institucional	Projeto de Arquitetura	SC_OC_01	JV_216	2000	BELO HORIZONTE
BANCO RURAL	Banco	Reforma	Lattes	JV_162	2001	SP, RS, MG, PE, PA
CONCURSO REVITALIZAÇÃO PRAÇA DE SÃO FRANCISCO - CUSCO	Urbano e Equipamento público	Concurso	SC_OC_01	JV_217	2001	CUSCO - PERU
FACHADAS DO BECO DOS CANUDOS	Urbano e Equipamento público	Restauração	Lattes	JV_163	2002	CONGONHAS
FACHADA DO HOTEL COLONIAL	Edifício Hoteleiro	Restauração	Lattes	JV_164	2002	CONGONHAS
PRAÇA DOS PASSOS	Urbano e Equipamento público	Restauração	Lattes	JV_165	2002	CONGONHAS
IGREJA BOM JESUS DO MATOSINHO	Igreja	Restauração	Lattes	JV_166	2002	CONGONHAS
PASSOS EM CONGONHAS	Igreja	Restauração	Lattes	JV_167	2002	CONGONHAS
IGREJA SÃO JOSÉ	Igreja	Restauração	Lattes	JV_168	2002	CONGONHAS
SEDE PIC SUL	Esportivo, Comunitário ou Lazer	Concurso	SC_OC_01	JV_218	2002	BELO HORIZONTE
CONCURSO CENTRO DE ARTE CORPO	Cultural	Concurso	SC_OC_01	JV_219	2002	NOVA LIMA

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
CONCURSO GRANDE MUSEU DO CAIRO	Cultural	Concurso	SC_OC_01	JV_220	2002	EGITO
ATELIER DE ARTE	Cultural	Projeto de Arquitetura	EOLOJO	JV_251	2003	MACACOS
PIZZARIA MACACOS	Comercial e Escritório	Projeto de Arquitetura	EOLOJO	JV_252	2003	MACACOS
BIBLIOTECA DA CIDADE DO MÉXICO	Cultural	Concurso	EOLOJO	JV_254	2003	MÉXICO
PROCURADORIA REGIONAL DO RIO GRANDE DO SUL	Institucional	Concurso	CV	JV_255	2004	PORTO ALEGRE
CONSELHO REGIONAL DE MEDICINA - MG	Institucional	Concurso	CV	JV_256	2004	BELO HORIZONTE
CIRCUITO CULTURAL PRAÇA DA LIBERDADE	Urbano e Equipamento público	Consultora	CV	JV_257	2004	BELO HORIZONTE
ESPAÇO DO CONHECIMENTO	Cultural	Projeto de Arquitetura	CV	JV_258	2005	BELO HORIZONTE
MUSEU DO BARROCO EM CONGONHAS	Cultural	Concurso	S_D	JV_278	2005	CONGONHAS
MUSEU DA CACHAÇA DE SALINAS	Cultural	Projeto de Arquitetura	CV	JV_259	2006	SALINAS
JARDIM BOTÂNICO DE OURO PRETO	Urbano e Equipamento público	Intervenção em Patrimônio	CV	JV_261	2006	OURO PRETO
CIRCUITO CULTURAL PRAÇA DA LIBERDADE	Urbano e Equipamento público	Assessora/ Coordenadora	CV	JV_260	2007	BELO HORIZONTE
TRIBUNAL REGIONAL DO TRABALHO - GO	Institucional	Concurso	CV	JV_288	2007	GOIÂNIA
CAPELA DO GOGO	Igreja	Intervenção em Patrimônio	S_D	JV_274	2009	MARIANA
ESTAÇÃO DA CULTURA ITAMAR FRANCO	Cultural	Projeto de Arquitetura	S_D	JV_269	2011	BELO HORIZONTE
PRAÇA DOS ESPELHOS PLUGMINAS	Urbano e Equipamento público	Projeto de Arquitetura	S_D	JV_279	2011	BELO HORIZONTE

NOME DO PROJETO	Tipologia Predominante	Campo de Atuação	Fonte dos Dados	ID	Data	Local
SEDE ONG CORPO CIDADÃO	Institucional	Projeto de Arquitetura	S_D	JV_280	2011	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA FOZ FE	Residencial	Projeto de Arquitetura	S_D	JV_262	2012	FOZ DO IGUAÇU
RESIDÊNCIA FOZ SM	Residencial	Projeto de Arquitetura	S_D	JV_265	2013	FOZ DO IGUAÇU
CINEMA DO EDIFÍCIO ARCANDELO MALETTA	Cultural	Reforma	S_D	JV_271	2013	BELO HORIZONTE
APARTAMENT M.C.-N.	Residencial	Projeto de Arquitetura	S_D	JV_272	2014	BELO HORIZONTE
RESIDÊNCIA DE PRAIA E. F.	Residencial	Projeto de Arquitetura	S_D	JV_273	2014	NATAL
PREFEITURA DE BH (PBH-MG)	Institucional	Concurso	S_D	JV_277	2014	BELO HORIZONTE
CENÁRIO MESSIAS DE HAENDEL	Cenários	Cenografia	S_D	JV_263	2016	BELO HORIZONTE
CENÁRIO ÓPERA DE BELLINI	Cenários	Cenografia	S_D	JV_264	2017	BELO HORIZONTE
APARTAMENTO SM - NYC	Residencial	Arquitetura de interiores	S_D	JV_267	2017	NEW YORK CITY
CAPELA BUNKER DE BENTO RODRIGUES	Igreja	Intervenção em Patrimônio	S_D	JV_275	2017	MARIANA
CAPELA DE SÃO BENTO - BENTO RODRIGUES	Igreja	Restauração	S_D	JV_276	2017	MARIANA
MUSEU DO AUTOMÓVEL E DO RALLY	Cultural	Concurso	S_D	JV_282	2017	FAFE - PORTUGAL
FUNDAÇÃO ÉOLO MAIA	Cultural	Projeto de Arquitetura	S_D	JV_270	2019	NOVA LIMA
APARTAMENTO SM - BH	Residencial	Arquitetura de interiores	S_D	JV_266	2020	BELO HORIZONTE
CASA RL BAHIA	Residencial	Projeto de Arquitetura	S_D	JV_268	2020	BAHIA

Tabela 5 - Projetos de Jô Vasconcellos entre 2000 e 2020. Fonte: Produzido pelo autor, 2021

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Centro de Arte Corpo

Quase quatro minutos de duração⁸⁶

Esta pesquisa pretendeu demonstrar que a Civilização Maia⁸⁷ entendeu o fenômeno do eclipse solar e aguardou o melhor momento para plantar e colher seus frutos. Ser eclipsado é um fenômeno natural, que ofusca o conhecimento do corpo celeste mais distante, mas, após um período, torna-se visível novamente. Assim, os arquitetos brasileiros que já se identificaram com o pós-modernismo, com o regionalismo, com a produção arquitetônica pluralista ou distante do Eixo Rio - São Paulo, vêm ganhando destaque, sendo [re]valorizados, enriquecendo e iluminando os percursos historiográficos da Arquitetura brasileira.

O motivo do eclipse esteve ligado à característica do pós-modernismo, das formas de ação deste no Brasil, bem como pela forte presença do Movimento Moderno na vida acadêmica nacional. O caráter difuso, vanguardista, promotor de rupturas e descontinuidades, no nível internacional, foi bastante teórico. Arquitetos, como Venturi, Jencks, Eisenman, Rossi, Tschumi, entre outros, produziram artigos e livros emblemáticos, com os quais pautaram os debates dos temas arquitetônicos e dos paradigmas teóricos. Além disso, houve a institucionalização da crítica pós-moderna em centros de estudos e pesquisas, com destaque para os Estados Unidos, Reino Unido e Itália e a edição de periódicos independentes ou ligados a universidades que possuíam a percepção da crise moderna (NESBITT, 2013).

Enquanto isso, no Brasil, não houve nenhum ensaio teórico proeminente. A obra de maior destaque da crítica pós-moderna foi o *3 Arquitetos 1980-1985*, de Jô Vasconcellos, Éolo Maia e Sylvio de Podestá. Este, por sua vez, não era um tratado teórico da arquitetura, mas um compilado de projetos-manifestos, muitos dos quais não edificadas. Ainda assim, o livro inspirou gerações, inclusive de arquitetos e estudantes paulistas:

Morreu Artigas, de desgosto, morreu Tancredo. Nossos dilemas oscilavam entre as roupas dark e a estrelinha do PT, saída do forno. E queríamos saber o que era Arquitetura. Mofo institucional, de direita e de esquerda, ressentimentos dos quais não queríamos ser herdeiros. Ao Merino chegavam os primeiros caixotes de livros importados. Procurávamos ar fresco, e nesse momento aparecia o livro de Éolo [Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá]. Eclético, vital, cheio de projetos de cunho social feitos na raça, com cor e forma nova, nova para nós. Vinda de Minas. Capela de Santana do Pé do Morro, acenando para Lúcio Costa. Glórias ao Bispo de Mariana. (MOREIRA, 2002, [ONLINE])

O depoimento do arquiteto Pedro Moreira, estudante da FAU-USP em 1985 relata bem o cenário do momento pela busca da inovação e da liberdade formal. Outro ponto que Moreira destaca são os “primeiros livros importados”. A situação política e econômica dificultava o acesso dos arquitetos brasileiros aos autores seminais internacionais que discutiam os paradigmas teóricos e, em alguns casos, a barreira idiomática, o desconhecimento dos embates estrangeiros ou a ocultação intencional dos professores em restringir acesso aos debates recentes atrasou o processo de interação. Esse cerceamento promovido pelos catedráticos dogmáticos, pelos planos

⁸⁶ Duração aproximada do Eclipse solar de 1947 em Minas Gerais. Ver em: Planos e negociações para observar o céu: a “*National Geographic-Bureau eclipse expedition*” e o eclipse total do Sol de 1947 no Brasil. Disponível em: <encurtador.com.br/vMN25>. Acesso em 05 de Fev. 2021.

⁸⁷ Termo utilizado por Carlos Eduardo Ferreira e Cláudia Roberta dos Santos no artigo da revista portuguesa ARCHITÉCTI, nº3, 1990 para designar Éolo Maia, Jô Vasconcellos e o grupo de arquitetos pós-modernos de Minas Gerais. In: PEREIRA, 1995.

de ensino e referências lacônicas, sem espaço para o contraditório era o lado mais perverso da doutrinação do ensino da arquitetura.

Ao contrário de outros países, as arquiteturas pós-modernas no Brasil não se institucionalizaram. Não houve, por um longo período, centros de ensino que discutissem a arquitetura pós-moderna e as demais atitudes pluralistas. As experiências no Brasil foram muito pontuais e localizadas, geralmente ligadas aos professores que regressaram do exílio ou aos jovens docentes, oriundos de especializações em universidades europeias ou americanas. Estes, por sua vez, encontravam resistências internas dos professores alinhados ao Movimento Moderno e dificilmente promoviam reformas curriculares robustas ao ponto de criar uma formação em arquitetura aberta às pluralidades e inovações arquitetônicas.

Quando o cenário sociocultural, político e econômico permitiu a aproximação com as ideias internacionais, a preferência teórica deu-se em detrimento do pós-modernismo que já estava sendo contestado por vários teóricos europeus. O bonde pós-moderno havia passado e o Brasil não tinha embarcado. Aliado ao academicismo antirreformas de base modernista, o país contava ainda com a ausência de periódicos independentes que discutissem arquitetura. A primeira revista de circulação nacional neste sentido seria, novamente, editada pelos 3 Arquitetos. Portanto, todos os acontecimentos que permearam o desenvolvimento da arquitetura pós-moderna internacional, tiveram em território patropi uma escala menor e temporalmente distante em relação aos acontecimentos externos.

O contato que pude estabelecer com esse ambiente de discussões foi fragmentado e contaminado pelo desejo de controle de professores empenhados em nos manter restritos a ideias de arquitetura já “dominadas”, e que não encontraram muita resistência numa geração de estudantes até então submetidos a um regime que provocou fragmentação cultural e impediu, por alguns anos, o resgate e a reconstrução da memória que se quis apagar. Este período deixou como herança uma cultura acadêmica esquizofrênica e ao mesmo tempo dogmática, já que os professores foram ficando fechados em si mesmos e construíram seus universos particulares de verdades, que consideravam absolutas e queriam impor aos alunos. (BRAGA, 2004, p.22)

Essa lacuna temporal, aliada ao cenário político-econômico e a força ideológica modernista inviabilizaram uma escola pós-moderna em arquitetura no Brasil. Todavia, como discutido, o eclipse teórico foi apenas parcial. Durante os acontecimentos dos fatos, a arquitetura pós-moderna, principalmente a pós-mineiridade influenciou uma geração de arquitetos, como relatou Pedro Moreira. São incontáveis os arquitetos que adotaram, mesmo que de modo tardio, uma arquitetura eclética, irreverente, historicista e *pop*. A repercussão, no final da década de 1980 e início dos anos 90, foi expressiva ao ponto de Maia cunhar, no início dos anos 2000, a expressão “pós-modernidade das universidades”. (MAIA in BRAGA, 2004).

Os 3 Arquitetos eram cientes da influência que tiveram sobre a formação das gerações mais novas nesse período. Contudo, eram críticos da cenografia exagerada dos discípulos. Esse exagero estava intrinsecamente ligado ao ensino de arquitetura no Brasil. Havia dois tipos de arquitetos: os mais teóricos que se voltavam para o ensino de base modernista e os práticos que após a graduação paravam de estudar e se atualizar. O segundo grupo, de perfil mais técnico, era mais aberto às inovações, mas aplicava as atitudes pluralistas sem o senso crítico.

Deste modo, a liberdade, a busca pelo historicismo abstrato e a linguagem *pop* são pressupostos pós-modernos que provocaram o sentimento de restrição em vários arquitetos brasileiros. Porém, as atitudes exógenas, a importação de uma linguagem

sem debates teóricos e a estética revivalista de alguns arquitetos pós-modernos no Brasil (sem as preocupações regionalistas dos 3 Arquitetos) foram as motivações que mais receberam críticas negativas neste momento histórico. Desta maneira, os paradigmas pós-modernos não se tornaram hegemônicos no Brasil, mas cumpriram a função de reinaugurar a disciplina arquitetônica, desvinculando-a da questão heroica e utópica a ela atribuída e possibilitando uma liberdade estética aos arquitetos, sem o vínculo obrigatório com uma escola específica.

Várias figuras foram fundamentais nesse embate que possibilitou a liberdade e a pluralidade de ideias arquitetônicas. Mas não se pode negar a liderança da pós-mineiridade. Dentre estes, como demonstrado, os arquitetos que exerceram papel de liderança entre os *gambás* foram os membros do grupo 3 Arquitetos: Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá. Jô Vasconcellos foi uma figura fundamental para entender os processos nacionais e seu legado impactou a arquitetura pós-moderna no Brasil. Sua arquitetura recebeu influências de várias fontes. Ela apoiou-se nos grandes mestres modernistas, nos seminais pós-modernos, na arquitetura dos seus colegas mineiros, no vernáculo, nas artes plásticas e na histórica arquitetônica do Barroco de Minas.

Jô Vasconcellos foi e é, indubitavelmente, uma mulher pós-moderna. Uma arquiteta firme nas suas ideias, uma agenciadora da causa arquitetônica, uma defensora do patrimônio mineiro e da boa arquitetura nacional. Uma pessoa sensível aos meandros do paisagismo, da intervenção patrimonial e dos pormenores da arquitetura de interiores. Uma artista e uma designer completa – das artes aplicadas aos ofícios, da moda à ornamentação, do desenho do mobiliário ao urbanismo. Jô escreveu, editou, pesquisou, ensinou, palestrou, desenhou, vendeu, projetou, competiu e viveu as pós-modernidades.

Essa personagem e a sua produção foram fundamentais para entender o pós-modernismo no Brasil. Mesmo assim, sua produção foi eclipsada. Nem mesmo os 3 Arquitetos possuem o destaque apropriado à importância que tiveram no cenário nacional nas décadas de 80 e 90. Este fato deve-se ao tratamento dado ao pós-modernismo. Inicialmente, nos anos 2000, a arquitetura pós-moderna foi tratada como uma parte crítica, mas inserida dentro do Movimento Moderno por parte dos teóricos brasileiros. Assim, criou-se o discurso da necessidade do distanciamento histórico, não dispondo de imediata atenção dos críticos, especialmente na disciplina arquitetônica à exceção de Segawa em 1998, reeditado em 2018.

Após alguns anos, autores como Colin (2004), Braga (2004) e Santa Cecília (2006) foram pioneiros nessas discussões, porém não tiveram prosseguimento no debate nacional. Os demais estudiosos da arquitetura contemporânea brasileira preferiram, deliberadamente ou não, concentrar-se na arquitetura produzida antes dos anos de 1980, em arquitetos que praticaram uma arquitetura alinhada ao modernismo, no pós-modernismo internacional - reduzindo a produção brasileira à mera assimilação acrítica ou, quando abordado, o pós-moderno no Brasil era retratado pelos paradigmas teóricos, como a fenomenologia, a linguística, a semiótica, o estruturalismo, entre outros. Enquanto isso, os temas arquitetônicos se concentravam nas teorias urbanas e questões corporais, em detrimento do historicismo abstrato e das demais atitudes arquitetônicas pós-modernas.

Assim, esses pioneiros de meados dos anos 2000 buscaram construir uma historiografia nacional não hegemônica do pós-modernismo em Arquitetura no Brasil. Todavia, apenas Santa Cecília continuou a sua pesquisa lançando em 2006 um livro referência aos estudos da pós-mineiridade. Fora da academia, João Diniz e Sylvio de Podestá continuaram os esforços de publicar sua arquitetura. Contudo, Jô Vasconcellos permaneceria eclipsada pelos estudos científicos até recentemente. Dentro das pesquisas nacionais, Yanni (2020) destaca a relevância de Jô no cenário

pós-moderno e contemporâneo brasileiro. Outros autores só o fazem após a segunda metade da década de 2010, preocupados em questões temáticas, principalmente em relação ao patrimônio, aos equipamentos do Circuito Cultural da Praça da Liberdade e à valorização da figura feminina.

Essa preocupação recente, mas fragmentada, despertou o interesse de elegê-la para auxiliar na discussão do pós-modernismo e inserir sua trajetória neste contexto, preenchendo a lacuna existente por meio do estudo crítico da sua contribuição. Assim, a obra de Jô Vasconcellos foi apresentada, periodizada em momentos chave e analisada dentro do contexto nacional. Tratar de uma personagem feminina na história da arquitetura é uma exceção. Uma feliz ressalva historiográfica no Brasil foi iniciada com estudos sobre Lina Bo Bardi. A oportunidade de conhecer uma arquiteta com Jô Vasconcellos e debruçar sobre sua obra editorial e sobre sua arquitetura é um alento. É uma demonstração de que a pós-modernidade no Brasil é rica, criativa, múltipla, aberta, plural e feminina.

O momento histórico da arquitetura pós-moderna no Brasil coincidiu com uma maior expansão universitária e com a ampliação do acesso das mulheres ao ensino superior. No momento anterior, a participação feminina era bem restrita. Havia poucas arquitetas, e as poucas profissionais eram invisibilizadas. Mesmo assim, Jô teve a felicidade de contar com a professora Suzy de Mello, declaradamente uma fonte de inspiração da arquiteta durante sua formação na EAUFG. Muito além de inspiração, Suzy era uma figura representativa⁸⁸ para todas as estudantes da Rua da Paraíba. Vasconcellos, posteriormente, ocupou e ocupa este posto de representatividade não apenas em Minas Gerais, mas para milhares de arquitetas brasileiras. Revalorizar sua obra, reconhecer sua participação efetiva em projetos ícones em Minas Gerais e no Brasil e reforçar a autoria coletiva e individual de seus projetos são meios de ampliar a representatividade social.

O recorte concentrou-se no período batizado de pós-mineiridade entre os anos de 1972 e 2000, mas abarcou um maior arco temporal para possibilitar a compreensão do panorama completo da trajetória profissional da arquiteta. Assim, a pesquisa contrapôs a obra de Jô Vasconcellos com a produção pluralista prospectada em todas as unidades federativas do Brasil, demonstrando a influência e a importância da arquiteta para o grupo 3 Arquitetos, para os *gambás*, para os arquitetos e para as mulheres arquitetas de todo o Brasil. Este trabalho elencou algumas mulheres pluralistas que deveriam receber mais atenção, tais como: Valéria Bechava (PR), Cíntia Ema Padovan (SP), Ângela Bohrer (RS), Ester Meyer (RS), Marilene Imamura (MT), Rita de Cássia Castro (GO), Olímpia Repsold (ES), Otília Natália Pinto Latgê (RR), Maria Elizabeth de Quadros Pereira Rego (SC), Maria Cristina Claramunt (SC), Lia Rosa Camargo Martins (SC), Ana Beatriz Campos (MG), Sandra L. Nankran Rosa (MG), Luciene Quel (SP), Anne Marie Sumner (SP), entre outras.

Deste modo, espera-se que os levantamentos apresentados sobre as pós-modernidades arquitetônicas e os paradigmas de Jô Vasconcellos auxiliem no entendimento da amplitude das experiências paradigmáticas no Brasil. Enseja-se que a revalorização da arquitetura de Vasconcellos contribua para esclarecer e ilustrar os percursos historiográficos da Arquitetura brasileira entre o pós-Brasília e a contemporaneidade. Enquanto isso, aguarda-se novas pesquisas sobre arquitetos e arquitetas complexos e contraditórios que contribuam para o enriquecimento da reflexão teórica (além da moderna) e para a construção da historiografia da arquitetura pós-moderna no Brasil.

⁸⁸ Suzy de Mello foi a primeira Diretora da EAUFG entre 1980 e 1982 (ESPERIDIÃO e SILVA, 2021).

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otília B.Fiori. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

BAETA, Rodrigo Espinha; NERY, Juliana Cardoso. Interação, sobreposição e ruptura em 70 anos de intervenções arquitetônicas na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. In: IV Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, n.4, 2016, [recurso eletrônico], Porto Alegre, **Anais do IV ENANPARQ**, Porto Alegre: PROPAR / UFRGS, 2016, p. 1-41.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. São Paulo: Zahar, 1999.

CALDEIRA, Altino Barbosa. Algumas verdades e mentiras sobre Éolo Maia. *Arquitextos*. São Paulo, 03.029, **Vitruvius**, outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/737>>. Acesso em: 14 set. 2019.

CAMPOS, HELENA MARIA A. A. “**Rainha da Sucata**”: Uma Obra Polêmica (O Pós-Moderno E A Mudança Cultural). *Cadernos de Arquitetura E Urbanismo (PUCMG)*, V. 15, Nº 16, 2008.

CAVALCANTI, Lauro; LAGO, André Corrêa do. **Ainda Moderno? Arquitetura Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CIRCUITO LIBERDADE, **Linha do Tempo do Circuito Liberdade**. IEPHA, 2019a. Disponível em: <<http://www.circuitoliberalidade.mg.gov.br/pt-br/circuito-liberdade-br/linha-do-tempo>> Acesso em: 1 de Julho de 2019.

CIRCUITO LIBERDADE, **Guia do Circuito Liberdade em Português/Inglês**. IEPHA, 2019b. Disponível em: <http://www.circuitoliberalidade.mg.gov.br/images/documentos/pdf/guia_pdf_circuito_iberdade_english.pdf>. Acesso em: 1 de Julho de 2019.

COLIN, Silvio. **Pós-modernismo: repensando a arquitetura**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2004.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Arquitetura Brasileira: Anos 80**. Um fio de Esperança. *Revista AU (Arquitetura e Urbanismo)*, São Paulo, n. 28, p. 91 – 97, Fev/Mar. de 1990.

COMAS, Carlos Eduardo. Casa do Arcebispo de Mariana. Projeto de Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá. **Arquitextos**, São Paulo, ano 03, n. 029.06, Vitruvius, out. 2002. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/741>>. Acessado em 10 de Janeiro de 2021.

CREMASCO, Matteo Santi. **Origens do Movimento Pós-Moderno em Minas Gerais**. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, São Paulo, V. 21, N. 36, P. 70-83, Feb. 2015. Issn 2317-2762. Disponível em: <[Http://Www.Revistas.Usp.Br/Posfau/Article/View/90247](http://www.Revistas.Usp.Br/Posfau/Article/View/90247)>. Acesso em: 16 Set. 2016.

DISPERSÃO e diversificação da arquitetura brasileira. **LPPM**. Revista Projeto - Revista Brasileira de Arquitetura, Planejamento, Desenho Industrial, Construção. Edição 17, 42, 45, 50, 53, 58, 59, 65, 73, 74, 75, 78, 80, 81, 101, 105, 116. São Paulo, Projeto Editores Associados Ltda., 1979 - 1988. Disponível em: <www.lppm.com.br/?q=node/428>. Acesso em: 08 de Junho de 2020.

DISPERSÃO e diversificação da arquitetura brasileira. **LPPM**. Revista Módulo – Revista de arquitetura e artes visuais no Brasil. Edição 70, 82, 83. Rio de Janeiro, 1982 - 1984. Disponível em: <www.lppm.com.br/?q=node/428>. Acesso em: 08 de Junho de 2020.

EISENMAN, Peter; FRAMPTON, Kenneth; GANDELSONAS, Mario. Editorial statement. **Oppositions**, Nova York, n. 1, set. 1973,

ESPERIDIÃO, Adriana Ferreira dos Santos; SILVA, Maristela Siolari da. Formação e atuação das mulheres arquitetas em Minas Gerais (anos 1930-1960). **Revista Alemur**, v. 6, n. 1, p. 93-117, 2021.

FERNANDES, Ludmila Dias. **As praças cívicas das novas capitais brasileiras**. 2011. 265 f., il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)—Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

FEROLLA, José Eduardo. Oscarianas mineiras. [online]. **Revista MDC**, 2013. Disponível em: <<https://mdc.arq.br/2013/03/18/oscarianas-mineiras/>>. Acessado em 10 de Janeiro de 2021.

FICHER, Sylvia. Anotações sobre o pós-modernismo. **Revista Projeto**, São Paulo, nº 74, p. 35-42, Abril de 1985. Reedição em <<https://revistamdc.files.wordpress.com/2008/12/mdc04-txt-01-a.pdf>>. Acesso em: 14 de setembro de 2016.

FICHER, Sylvia; MACEDO, Danilo Matoso. Reflexões sobre o pós-modernismo. **Revista MDC**. Brasília. nº 4, p. 18–33. 2007. Disponível em <<https://mdc.arq.br/2007/11/30/reflexoes-sobre-o-pos-modernismo/>>. Acesso em: 14 de setembro de 2016.

FIGO, Anderson. A maxidesvalorização do real que fez o Ibovespa saltar 33,4% em um dia e tornou famoso o fundo Verde, de Stuhlberger. **InfoMoney**, 2020. Disponível em: <<https://www.infomoney.com.br/mercados/a-maxidesvalorizacao-do-real-que-fez-o-ibovespa-saltar-334-em-um-dia-e-tornou-o-fundo-verde-de-stuhlberger-famoso/>>. Acesso em: 10 de Março de 2021.

FILIPPO, Juan Carlos Di. Apresentação. In: MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Maria Josefina; PODESTÁ, Sylvio E. de. **3 Arquitetos**. Belo Horizonte, Pampulha, 1982.

FLORESTA, Cleide. **O futuro aponta para o centro**. Revista AU, 2010. Disponível em: <<http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/197/o-futuro-aponta-para-o-centro-181294-1.aspx>>. Acesso em: 1 de Julho de 2019.

FRAMPTON, Keneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRANCO, Ruy Eduardo Debs. **Artacho Jurado: arquitetura proibida**. São Paulo, Senac São Paulo, 2008.

FREITAG, Barbara. **Cidade dos homens**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002, p.19-37.

GAETE, Mário Paredes. Arquitetura no Brasil: Depoimentos. **Revista Arquitectura Panamericana** - Revista de la Federacion Panamericana de Asociaciones de Arquitectos, Brasília, nº4, p.61-122. Maio, 1996.

GARABINI, Elvio Araújo. Éolo Maia em Campo Grande MS. **Arquitextos**, São Paulo, ano 03, n. 029.07, Vitruvius, out. 2002. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/742>>. Acessado em 10 de Janeiro de 2021

GHIRARDO, Diane Yvonne. **Arquitetura contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GONÇALVES, Maria da Glória; SOUZA, Vera Lúcia Borges de; ABJAUD, Tiago. **Circuito Cultural Praça da Liberdade** - um breve olhar sobre a mudança dos espaços, 2015. Disponível em: <www.univali.br/periodicos30>. Acesso em: 2 de Julho de 2019.

GUIA de Arquitetura online de Belo Horizonte. **ARQBH**. [online], Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <www.arqbh.com.br>. Acesso em: 25 de Setembro de 2020.

GUIMARÃES, Marcos Vinícius Teles. A paisagem através da arquitetura: o edifício Niemeyer em Belo Horizonte. **Arquitextos**, São Paulo, ano 14, nº 161.01, Vitruvius, Out 2013. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.133/3921>>. Acesso em: 30 de Junho 2019.

HABERMAS, Jürgen. Arquitetura moderna e pós-moderna. **Novos estudos**. CEBRAP. São Paulo, vol.02, no.18, p.115-124, Set. 1987.

HARDY, Álvaro Mariano Teixeira e MAIA, Éolo de Castro. **Revista Pampulha**. Belo Horizonte: Pampulha Sociedade Civil. 1980-1984. Bimestral. In: Sylvio E. de Podestá Arquitetura. Página Oficial. Disponível em: <<http://www.podesta.arq.br>>. Acesso em: 14 Set. 2016.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

IAB-MG. **Vão Livre**, Ano I e II – Nº00, 17 e 18, 1979–1980. Órgão de Cultura e Divulgação do IAB/MG, Suplemento Mensal do Informador das Construções. Disponível em: <<http://podesta.arq.br/>>. Acesso em: 16 Set. 2016.

JENCKS, Charles. **El lenguaje de la arquitectura posmoderna**. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

JENCKS, Charles. **What then is post-modernism?** In: JENCKS, Charles. The post-modern reader, pp. 14-37. New York: John Wiley & Sons, 2010.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympo, 2015.

MAHFUZ, Edson da Cunha. Quem tem medo do pós-modernismo? Notas sobre a base teórica da arquitetura contemporânea. **Revista Projeto**, São Paulo, n. 101, p. 132-138, jul. 1987.

MAIA, Éolo de Castro. Matéria Sobre A Residência Arquiepiscopal De Mariana/MG. **Revista Veja**, Ano 20, V. 24.

MAIA, Éolo; Vasconcellos, Maria Josefina de; **Jornal Arquitetos**, Belo Horizonte: Órgão Informativo do Escritório de Arquitetura de Éolo Maia e Jô Vasconcellos, [Diversas edições], 1991-1992. Bimestral.

MAIA, Éolo; Vasconcellos, Maria Josefina de; Podestá, Sylvio Emrich de. **3 Arquitetos**. 1ª Ed. Belo Horizonte: Pampulha, 1982.

MAIA, Éolo; Vasconcellos, Maria Josefina de; Podestá, Sylvio Emrich de. **3 Arquitetos**: 1980-1985. 2ª Ed. Belo Horizonte: Cultura, 1985.

MAIA, Éolo; Vasconcellos, Maria Josefina de; Podestá, Sylvio Emrich De. **Jornal 3 Arquitetos**, Belo Horizonte: Jornal Informativo do Escritório de Arquitetura de Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio Emrich De Podestá, 1988a. Nº00. Bimestral. Disponível em: <<http://podesta.arq.br/index.php/3-arquitetos>>. Acesso em: 14 Set. 2016.

MAIA, Éolo; Vasconcellos, Maria Josefina de; Podestá, Sylvio Emrich De. **Jornal 3 Arquitetos**, Belo Horizonte: Jornal Informativo do Escritório de Arquitetura de Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio Emrich De Podestá, 1988b. Nº01. Bimestral. Disponível em: <<http://podesta.arq.br/index.php/3-arquitetos>>. Acesso em: 14 Set. 2016.

MAIA, Éolo; Vasconcellos, Maria Josefina de; Podestá, Sylvio Emrich De. **Jornal 3 Arquitetos**, Belo Horizonte: Jornal Informativo do Escritório de Arquitetura de Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio Emrich De Podestá, 1988c. Nº02. Bimestral. Disponível em: <<http://podesta.arq.br/index.php/3-arquitetos>>. Acesso em: 14 Set. 2016.

MARQUES, S. M.. **A Revisão do Movimento Moderno?** Arquitetura no Rio Grande do Sul dos anos 80. 1ª. ed. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2002. 315p

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Cia de Dança Palácio das Artes de Belo Horizonte**: movimentos de uma experiência artístico-profissional continuada (1971-2013). Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

MONEO, Rafael. **Inquietação e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos**. Tradução: Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno**: arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

MOREIRA, Pedro. Duas lembranças de Éolo Maia. **Arquitextos**, São Paulo, ano 03, n. 029.08, Vitruvius, out. 2002. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/743>>. Acesso em 10 de Março de 2021.

NASCIMENTO, Denise Morado. A **edificação urbana como expressão da prática informacional**: análise do campo tectônico de Belo Horizonte. 2006. 194f. Tese

(Doutorado em Ciência da Informação) - Escola de Ciência da Informação, UFMG, Belo Horizonte.

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013

NOBRE, Ana Luiza. Apresentação. In: PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PALLASMAA, Juhani. **A imagem corporificada**: imaginário e imaginação na arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013, p.118-139.

PEREIRA, Marcos Da Veiga (Ed.). **Éolo Maia & Jô Vasconcellos** - Arquitetos. Belo Horizonte: Salamandra, 1995.

PIZZI, Emilio. **Mario Botta**. São Paulo: WMF Martins Fontes; 1994.

PODESTÁ, Sylvio Emrich de. **Casas**. Belo Horizonte: Ap Cultural. 2000. Sylvio E. De. Podestá Arquitetura. Página Oficial. Disponível em: <<http://www.podesta.arq.br>>. Acesso em: 14 Set. 2016.

PODESTÁ, Sylvio Emrich de. Belo Horizonte. **Sylvio E. de. Podestá Arquitetura**. Página Oficial. 2016. Disponível em: <<http://www.podesta.arq.br>>. Acesso em: 14 Set. 2016.

PODESTÁ, Sylvio Emrich de. **Projetos Institucionais**. Belo Horizonte: Ap Cultural/Dpi. 2001. Sylvio E. De. Podestá Arquitetura. Página Oficial. Disponível em: <<http://www.podesta.arq.br>>. Acesso em: 14 Set. 2016.

PORTOGHESI, Paolo. **Depois da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PROCURADORIA Regional da República. **Zero3**, 2021. Disponível em: <<http://zero3arquitetura.com.br/projeto/procuradoria-regional-da-republica/>>. Acesso em 10 de Março de 2021.

ROCHA, Silvério. Entrevista: Éolo Maia. **Revista Projeto Design**, São Paulo, nº267, Maio de 2002.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (1ª ed. 1966).

SABBAG, Haifa Y. As perspectivas dos arquitetos nos dias atuais. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n.76, p. 59 – 62, 1983.

SABBAG, HAIFA YÁZIGI. ÉOLO MAIA: uma trajetória com o espírito de minas, e muita festa. **Arcoweb**, 2002. Disponível em: < <http://www.arcoweb.com.br/debate/debate41.asp>>, acesso em: 14 set. 2016.

SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho. **Complexidade e contradição na arquitetura brasileira**: a obra de Éolo Maia. 2004. 298 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho. **Éolo Maia e a Construção da Paisagem. Revista MDC**. Brasília, 2009. Disponível em: <<https://mdc.arq.br/2009/02/16/eolo-maia-e-a-construcao-da-paisagem/>>. Acesso em: 14 Set. 2016.

SANTA CECILIA, Bruno Luiz Coutinho. **Éolo Maia**: Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SEGAWA, Hugo. Pós-Mineiridade Revisitada: Éolo Maia. **Revista MDC**. Campinas, n. 4, Dezembro de 2008. Disponível em: <<http://revistamdc.files.wordpress.com/2008/12/mdc04-txt-01.pdf>>. Acesso em: 14 Set. 2016.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. 3ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

SEGRE, Roberto. Éolo Maia (1942-2002): A Perda Do “Gambá” Maior. **Arquitextos**. São Paulo, 03.029, Vitruvius, Outubro De 2002. Disponível em: < <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/736> >. Acesso em: 14 Set. 2016.

SEGRE, Roberto. **Arquitetura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2003.

SERAPIÃO, Fernando. **Arquitetura brasileira**: ASBEA 40 anos. 1 ed. São Paulo: Editora Monolito, 2013.

SOARES, Eduardo Fajardo. **Cidade Universitária da UFMG**: Um território urbano em um Campus?. 2016. 280 f. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) - Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

UFBA. **Cronologia do Urbanismo**, 2021. Página inicial. Disponível em: <<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/>>. Acesso em: 25 de jan. de 2021.

VASCONCELLOS, Jô. Belo Horizonte, 2019. Arquivo digital. **Entrevista**. 127 min. Entrevista concedida à Pedro Henrique Gomes Cardoso d'Ávila.

VELOSO, Clarissa dos Santos; ANDRADE, Luciana Teixeira de. Circuito Cultural Praça da Liberdade: turismo e narrativas museológicas. **Revista Iberoamericana de Turismo- RITUR**, Penedo, Vol. 5, Número Especial, p. 05-17, abr. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufal.br/index.php/ritur>>. Acesso em: 1 de Julho de 2019.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, Tradução Álvaro Cabral (1a ed. 1966).

YANNI, Rafael Prates. **Tectônica do envelope, uma leitura na obra de Jô Vasconcellos**. 2020. 149 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

ZEIN, Ruth Verde. A produção da arquitetura em discussão. **Revista Projeto**. São Paulo, nº58, 1983.

REFERÊNCIAS DO BRASIL PÓS-MODERNO

ARAUJO, Mário Eduardo Pereira de. **A Arquitetura do Lugar na segunda metade do século XX: Os Casos da Europa Latina e Brasil**. 109 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

ARRUDA, Ângelo Marcos. Perdemos Jurandir Santana Nogueira. *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 010.08, **Vitruvius**, mar. 2001. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.010/913>>. Acesso em: 06 de Janeiro de 2021.

BARBOSA, Antônio Agenor. Entrevista com o arquiteto Paulo Casé. *Entrevista*, São Paulo, ano 13, n. 049.02, **Vitruvius**, jan. 2012. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/13.049/4185>>. Acesso em: 06 de Janeiro de 2021.

BARBOSA, Gabriela Biana. **Arquitetura contemporânea em Maceió (1980-2008): Uma reflexão crítica**. 185 f. Dissertação (Mestrado em Dinâmicas do Espaço Habitado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2009.

BARBOSA, Renata Horn. **Fortaleza: arquitetura e cidade no final do século XX.** 187 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BRAGA, Raquel Dias Vieira. **Os riscos da arquitetura contemporânea de Minas Gerais.** 375 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

BRAGAIA, Flavio Antonio D'ugo. **Arquitetura Brasileira da Redemocratização ao Plano Real:** Revisão crítica do discurso a partir de projetos e artigos publicados nas Revistas Projeto e Arquitetura e Urbanismo entre 1985 e 1990. 245 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura, Tecnologia e Cidade) - Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

BUKOWSKI, Claudia de Asevedo. **Arquitetura brasileira contemporânea:** um panorama da atualidade a partir do estudo de residências em Curitiba. 190 f. (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CAETANO, Anne Caroline Almeida. **O processo criativo do arquiteto Gustavo Penna e sua relação com a obra de Amílcar de Castro .** 2014. 256 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

CARRANZA, Edite Galote Rodrigues. **Arquitetura alternativa:** 1956-1979. 2013. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CARSTENS, Frederico R. S. B. **Arquitetura vertical de Curitiba:** Anos 80 e 90 – uma análise pós-moderna. 205 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2002.

CASTOR, Ricardo Silveira. **Arquitetura Moderna em Mato Grosso:** diálogos, contrastes e conflitos. 456 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

COIMBRA, Juliano Moreira. **Temas arquitetônicos e tendências pós-modernas em Pelotas, 1985-2005.** 242 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

COSTA, Ana Lúcia Reis Melo Fernandes da; AMORIM, Luiz Manoel do Eirado. Acre, história e arquitetura. Tradição vernácula e moderna num ambiente de floresta. *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 083.06, **Vitruvius**, abr. 2007. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.083/257>>. Acesso em: 06 de Janeiro de 2021.

COSTA, Carolina. **O pós-moderno na arquitetura nordestina (1985-2000)**. 368 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

CREMASCO, Matteo Santi. **Fundamentos da arquitetura pós-moderna: anotações sobre o pós-modernismo em Minas Gerais**. 2011. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FIGUEIREDO, Nara Grossi Vieira de. **Humberto Serpa: Arquitetura**. 2013. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

HAJLI, Sandra Maalouli. **VASCO DE MELLO: Percurso, Panorama e Análise de sua obra**. 318 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

LOPES, Matheus Franco da Rosa. **Os Arquitetos Não-Alinhados: Contrapontos entre o contexto, discurso e a produção de um grupo de arquitetos paulistas (1977-1985)**. 152 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.

MACEDO, Arthur Justiniano. **VASCO DE MELLO: Análise de projetos não construídos**. 324 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.

MARCONDES, Flávio. **Reflexão vivencial sobre a produção arquitetônica na Cidade de São Paulo: do Moderno ao Contemporâneo**. 122 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.

NASCIMENTO, Claudia H. C.; et all. **Modernidade e contemporaneidade na Arquitetura Pública de Boa Vista – RR**. I SAMA – Seminário de Arquitetura moderna na Amazônia. 2016. Disponível em: <<https://arquiteturamodernanaamazonia.weebly.com/artigos-sama2016.html>>. Acesso em: 09 de Janeiro de 2020.

PEREZ, Vanessa Baggio Franco. **Subsídios para o estudo da história da preservação do patrimônio cultural no Brasil:** os conflitos de uma trajetória. 253 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, 2009.

PRADO, Marcos de Oliveira. **Casas de Sylvio de Podestá:** 1979-1989. 141 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura, Tecnologia e Cidade) - Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

ROCHA JUNIOR, Rui Vanderlei. **Construção arquitetônica contemporânea:** a obra de Gilberto Guedes. 234 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

SARQUIS, Giovanni Blanco. **Diálogos contemporâneos na arquitetura belenense (1979-2007).** 350 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.

SOUZA, Edison Eloy de. **As formas arquitetônicas e suas geometrias:** análises de obras da arquitetura moderna e contemporânea. São Paulo, 2006. 559 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2006.

TRIANI, Angélica P.; SILVA, Ohana P.; RAMALHO, Paulina O. Arquitetos pioneiros na construção do estado de Roraima: décadas de 1980 e 1990. **Revista Amazônia Moderna**, Palmas, v.4, n.1, p.54-77, abr.-set. 2019.

Transcrição da entrevista com Jô Vasconcellos

Pedro: como foi sua formação acadêmica? O Seu Curso? Seus professores? O edifício da UFMG? Esse espaço da UFMG? E depois seu estágio, sua docência (professora por um período pequeno)? Como sua especialização influenciou na sua trajetória?

Jô: Bom, eu estudei na Escola de Arquitetura da UFMG... não existia outras Escolas de (arquitetura em Minas Gerais) nos anos 1970 e 1960... Eu entrei em 1968 e formei em 1971. E não tinha outra Escola a não ser a Federal (UFMG). O vestibular ainda era feito na própria Escola, foi o último vestibular dessa forma, depois passou a ser o vestibular conjunto, onde todo mundo ia para o Estádio do Mineirão e fazia múltipla-escolha. Na minha época tinha português, física, desenho a mão livre, geometria descritiva... enfim, as matérias específicas da Arquitetura e da Engenharia, mas arquitetura ainda tinha o desenho a mão livre. Passei no Vestibular e fiquei.... fiz o curso completo e inclusive após minha formatura eu fiz mais um ano que era Urbanismo, que era uma continuação do curso se você quisesse. Já tinha como disse ontem na palestra (do ArquiSur), desde o terceiro ano, um escritório. A gente montou, nós éramos 5 ou 6, não me lembro bem. E nesse escritório a gente trabalhou muito, principalmente, com trabalho de desenvolvimento de projeto de arquitetos, detalhamento e apresentação de projetos.

A Escola, na minha época, eu acredito que não era tão boa. Como nenhuma das escolas era boa. Como nenhuma das escolas ainda não é boa. Mas nós tínhamos professores que nos inspiravam muito. Alguns deles foram importantíssimos na minha vida profissional. Eu cito a professora Suzy de Mello, que foi Diretora da escola de arquitetura por um período. Foi ela que me despertou (ela era muito amiga de Sylvio de Vasconcellos, inclusive eles tiveram muitos trabalhos teóricos juntos) e foi ela que me despertou para esse lado preservação, de observar a cidade, do patrimônio. Ela dava aula de história da arquitetura brasileira e eu me apaixonei pela arquitetura brasileira, pela arquitetura colonial e na aula ela passeava pelos séculos.

Influenciou-me muito também o professor de projeto que se chamava Cuno Roberto Lussy. Ele era austríaco, não sei se era filho de austríaco ou austríaco era ele. Ele era nacionalizado ou nascido no Brasil. E trabalhava dando aula de projeto e ele tinha uma arquitetura extraordinária, com [muita presença de] madeira, arquitetura rural. Ele fazia muitas casas de fazenda (Fazenda de pecuária, fazenda de produção agrícola) com um sistema construtivo que ele inventou. Ele falava sistemas construtivos para ficar mais barato aproveitar melhor a resistência do material, com maior durabilidade, tecnologias de ventilação. O Cuno foi um professor incrível na escola de arquitetura e também teve outros, como Humberto Serpa, ele era jovem, um jovem professor, que tinha formado e logo depois tinha dar aula e também ajudou muito na área de projeto. Então nós tínhamos bons professores de projeto, uma boa professora de teoria e o resto eram bem mais ou menos.

Enfim, não importa muito porque nós estudávamos em uma biblioteca excelente. A gente não tinha muito acesso a livros e revistas importadas fora da biblioteca porque não temos condições de comprar, pois era tudo importado. Mas a biblioteca da escola sempre importou e comprou todos os livros e revistas (os últimos que saíam) e ensinava as revistas nacionais, como a Módulo, a Projeto e todas as revistas possíveis de arquitetura e algumas até de design, de paisagismo. Então a gente usava a biblioteca demais, estudávamos muito. Nós formávamos pequenos grupos, quase

como se fosse guetos, a gente se familiarizava e ficavam-se amigos de um e de outro. A minha turma foi muito unida, nós éramos no máximo 40 e terminamos 30 e poucos. Fazemos grupos de estudos e íamos para a biblioteca. A biblioteca ficava aberta e a escola ficava aberta 24 horas. Ficamos virando noites na faculdade, levamos colchões e ficávamos morando ali. Mas depois foi proibido por causa de muita confusão. E participávamos de concursos, tinha alguns concursos para estudante, na época eram poucos, hoje deve até ter mais, mas tinha os concursos das Bienais de Arquitetura.

Sempre tinha uma dedicação de concurso para estudante e a gente participava em equipes. Formávamos equipes e participávamos. E para participar tínhamos liberação da frequência da aula, então podemos ficar o dia inteiro trabalhando em concursos. Fizemos concursos, além da prática profissional, porque não éramos obrigados a fazer estágio. Não existia estágio, na época não havia estagiários. Não me lembro de nenhum colega da minha geração que fez estágio, não me lembro. Alguns fizeram assim, secretarias do governo, coisas institucionais, mas em escritórios de arquitetura, muito pouca gente fazia. Os profissionais trabalhavam com outros profissionais.

Daí me formei e eu ainda era bailarina do Palácio das Artes e eu continuei um período, o que foi difícil fazer a universidade por causa dos horários, a gente se dedica muito, né? A gente sabe como é muito puxado (o curso). A dança também.... Eu tinha muito ensaio, eu tinha muita aula, eu viajava para fazer espetáculo fora. Eu tive que organizar minha vida com as duas coisas que eu gostava. Finalmente, eu formei em 1971, casei em 1972 e daí eu tive filhas. Quando eu tive a segunda filha eu larguei a dança, porque não dava mais... inviável. E fiquei com escritório assim, a princípio, eu trabalhava com Éolo muito esporadicamente, e depois eu vim consolidar com ele uma equipe.

Depois em 1979, teve um curso de especialização. Esse curso era praticamente inédito. O primeiro foi organizado pela UNESCO e pela Universidade Federal (UFMG), era um convênio. O primeiro foi em São Paulo, o segundo foi em Salvador e o terceiro foi em BH e eu fiz esse curso de especialização que, assim, foi muito legal. É uma área que eu gosto de trabalhar e ralei muito, trabalhei muito e daí para frente eu mudei muito o meu pensamento em relação à Arquitetura. Eu já tinha certa tendência a observar muito essa coisa da arquitetura antiga de Belo Horizonte, a colonial, a vernacular, e tal. Mas esse curso me incentivou a ter outro olhar sobre isso. Então a minha formação chegou ao máximo a uma especialização. Na minha época não tinha Mestrado e nem Doutorado em Belo Horizonte. Talvez tivesse em São Paulo, não sei. Mas eu não podia fazer, porque eu já tinha escritório, trabalhava, já tinha filho. Então, não tive condições de fazer e não pensei em fazer na verdade. Eu achava que não era tão necessário. Eu já estava trabalhando, mas hoje eu vejo que para dar aula tem que ter cursos, Mestrado e Doutorado. Eu tenho certa dúvida em relação a isso, mas chegamos lá depois.

Pedro: E o seu período como professora da PUC?

Jô: Eu não dei aula na PUC. Ela, numa época, foi depois do meu curso de especialização, abriu a Escola de Arquitetura da Izabela Hendrix. Foi o primeiro curso particular de colégio. Era um colégio que abriu uma faculdade. Tinha cursos de biologia... eu não me lembro de quais os cursos que começaram lá no início. Arquitetura veio logo depois. Então, eu tinha uma colega que dava aula de Arquitetura brasileira: a Selma. Ela veio trabalhar depois no Patrimônio histórico, no IEPHA, não sei se foi para o IPHAN, hoje ela dá aula na PUC. Ela dava aula lá [na Izabela Hendrix] e ela teve que fazer um curso, uma viagem, eu não sei o que foi. E ela me chamou para substituí-la na cadeira, por um período, de Arquitetura Brasileira. Que é um tema que eu dominava bem e tudo... então eu fui. E dei um ano de Arquitetura Brasileira, e aí ela voltou e eles [Coordenação da Escola] me convidaram para permanecer. E eu

falei: “Tudo bem, eu permanece desde seja em Projeto”. Que a minha área, que eu gosto mais. Então eu dei, comecei dando aula no 6º... no último período, para chamada P5, sei lá como chama. Mudou tudo! Eu dei aula para turma que estava formando, estava no término, no projeto final por um ano. E depois me passaram para o P2 ou P1 (não lembro), o iníciozinho. Eu dei aula e no final do ano eu discordei muito da diretoria, do modo que eles estavam levando essa coisa de Projeto lá dentro da Escola. Então eu procurei a Diretoria, fui me informar para saber se haveria alguma outra modificação e eu não queria ser conivente com aquilo que estava rolando lá. Aí eles não se propuseram a fazer modificações, a mudar nada, então pedi demissão e saí. E não dei aula mais, nunca mais.

Pedro: Você falou que tinha livros importados e revistas internacionais na biblioteca da UFMG. Você lembra-se de algum título?

Jô: Todos eles... Octógono, Arquitetura... eu tenho todos aqui, tenho todas. Tenho quase todas. Tenho na Biblioteca, mas tenho que achar. Octágono é Italiana [Casabella?], Casabella, a da Taschen, tinha a AU (que era Internacional), aquela Francesa Revista L'Architecture d'Aujourd'Hui

Pedro: A Opposition?

Jô: Opposition não. Architectural Review; são tantas. Estou lembrando essas agora. Mas depois posso lembrar e te passar outras que tenho aí, basta abrir minhas coisas que encontro às revistas. E tinha os livros também, os livros de Belas Artes, Artes plásticas. Eu adoro Artes Plásticas. Eu coleciono, colecionava (agora não estou colecionando muito, porque colecionador tem que ter dinheiro). Tem muitas coisas do Amílcar, tem artistas importantes aqui em casa. E na escola tinha aqueles livros da Arquitetura clássica. Aqueles livros antigos, você folheava com luva. Arquitetura clássica da Grécia, Egito. Era incrível a biblioteca da escola. Deve ter tudo lá ainda... não sei. Era muito incrível. E as revistas nacionais, a gente, às vezes, conseguia assinar. Então recebíamos em casa. Então nossa formação... [Revista] Architectural Record, que era americana. Qual aquela coleção que eu gostava gente? Era da Taschen, eu acho? Não era GA. Depois eu vejo, realmente agora não estou lembrando.

Pedro: E os arquitetos? Dos nacionais e internacionais, quais mais influenciaram a sua atuação?

Jô: Na nossa época, a gente tinha mais influência da arquitetura nacional, porque a gente não tinha muito acesso, assim, tão vasto da arquitetura internacional. Quem me influenciou muito? O professor Cuno. Influenciou-me o professor Humberto Serpa, o Eduardo Mendes Guimarães, que é o arquiteto daquele prédio da Reitoria que você esteve ontem. Humberto Serpa eu já falei. O Raphael Hardy, que era um professor nosso. Fazia uma arquitetura modernista muito legal. E tinha uns mais jovens que era o Cid Horta, que era o excelente arquiteto. O Éolo, já era arquiteto também e me influenciou muitíssimo. Bom, de fora... de Minas Gerais, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha (que eu conheço bastante), Oscar Niemeyer (para todo mundo, né? Se não influencia, pelo menos conhece, né?), os paulistas em geral, que eram Joaquim Guedes e toda a Escola Paulista. [A Escola Paulista]. Influenciou bastante a gente até os anos 80, mais ou menos, que nós começamos a dar uma virada no nosso sistema de ver a arquitetura.

Internacionalmente, eu gostava... Claro, influencia nossa muito grande de Louis Kahn, dos grandes arquitetos Le Corbusier, Mies Van der Rohe, etc. Enfim, a Bauhaus. Peter

Eisenman, eu gosto muito do Peter Eisenman, ele já estava trabalhando muito. Mário Botta, era muito amigo nosso, veio aqui em Belo Horizonte.

Pedro: Eu li a entrevista que vocês fizeram com ele na Revista Pampulha...

Jô: Ele ficou aqui conosco, fomos a Ouro Preto. Quem mais... Jean Nouvel, também esteve conosco [Ah! Ele esteve?] Aqui não, em Buenos Aires sim! A gente ficava junto lá. Toyo Ito, também conhecemos Toyo Ito; Conheci Zaha Hadid lá em Buenos Aires, fomos juntos para o Chile, ela veio em Belo Horizonte, passamos a noite bebendo e comendo macarrão. Então, enfim, todos os arquitetos, na verdade, a gente conhecia. Ou se não conhecia pessoalmente, conhecia de livros. Olha, na verdade tudo influencia na sua vida. Tudo... não tem jeito de você não se influenciar, você é um acúmulo de coisas do passado. Não adianta falar: Eu não tenho passado... Tem! Tem o passado, tem o presente e o futuro será o que será. Então assim, nós temos influência de muitas coisas, então nós... eu sou muito aberta, muito receptiva para conhecer novas ideias, novas pesquisas e quero também estar sempre participando, então sempre a gente teve muita abertura com os arquitetos [internacionais] e os arquitetos da América Latina também, a gente conheceu alguns. Não vou falar para você porque não lembro o nome de todos. Mas eu conheci o grande arquiteto argentino que era o Goldenberg. Goldenberg e aquele outro [Clorindo Testa] que o maior de todos... eu sou ruim de memória, ta? A gente viajou com ele, fez um projeto na Alemanha. Tem o Goldenberg e o outro [Testa]...

Pedro: Eladio Dieste é do Uruguai?

Jô: Dieste nossa, ele era impressionante. Dieste é maravilhoso. Tem outro... Éolo tinha uma memória incrível para nomes.

Pedro: É o autor do artigo do seu livro?

Jô: Não, esse do artigo é um crítico de artes e arquitetura. Que é o Glusberg! O Glusberg não é arquiteto, ele era (ele faleceu) dono de uma empresa que fabricava iluminação. Acho que ele escreve aqui nesse outro livro. Não né? Acho que não tem ele nesse livro. Não lembro mais. Aqui é o Jacques, que é o fotógrafo; aqui é o Tinoco Rios, que é fotógrafo, o Hugo (Segawa), a Celina e o Brakte. Ele (Glusberg) que nos pôs nas rodas das Bienais da Argentina, porque ele apaixonou pelo trabalho que a gente fazia aqui em Minas. Ele esteve conosco várias vezes, o Glusberg. E ele era o “Bambambam” da Bienal.

{Falando da encadernação do livro}

Jô: Eu conheci... bom... a gente tinha uma adoração pelo Lelé, a gente o conheceu em Salvador, depois ele esteve muito em Belo Horizonte. E uma das pessoas que mais frequentou conosco aqui foi o Sérgio Bernardes. Era uma pessoa extraordinária, um visionário. Da Bahia eu me lembro do Lelé. Em Goiás? O Sylvio de Podestá é de Goiás. Ele é dia uma cidade de Goiás. Eu esqueci o nome. Ele é de Rio Verde. Eu não fui muito à Goiás, eles é que foram. O Éolo foi muito, eu não fui. Eu lembro que estava parindo [piada], então eu fiquei muito em casa. Não frequentei muito. Eu fui muito em Goiás quando eu era Bailarina. A gente ia para Goiânia, apresentava muito em Goiânia. É... no Teatro Goiânia. Enfim, a gente tem influência de milhões de pessoas, milhões de arquitetos, de milhões de “gentes” que não são arquitetos, de... como eu gosto de arte, eu estudo um pouco. Eu tenho muita influência da arte contemporânea

no meu trabalho. Leio arte e estudo os artistas que trabalham com terra, na terra, que fazem intervenções gigantes tipo [artista búlgaro] Christo. Além de outros arquitetos ou não arquitetos, que trabalham com esse tipo de intervenção. Os escultores: eu sou apaixonado por Richard Serra, Amílcar de Castro, pelo Franz Weissmann. O Amílcar me influenciou enormemente, mais do que arquitetos. Pelos trabalhos e projetos de esculturas que ele fez. De pintura e, principalmente, de escultura. E o Franz Weissmann também.

Pedro: Essa obra [em cima da mesa] é dele?

Jô: Não, esse é Jorge dos Anjos. Esse é um ouro-pretano. Ele faz mais recorte. Amílcar é esse aqui. Esse é um desenho de Amílcar, ele trabalhava com uma trinchã, com um só gesto ele fazia essa coisa de espaço, volume. E tem aqui três esculturas dele. É claro que as minhas são simples, porque uma escultura dele custa uma fortuna. A chapa cortada e dobrada, só isso. [Inaudível]

Pedro: Na década de 1980 e 1990, você, o Sylvio [de Podestá] e Éolo são muito associados ao Movimento Pós-moderno. Teve algum desses grandes pós-modernistas que vocês conheciam e tinham contato? Robert Venturi, Aldo Rossi?

Jô: Não. Só o Mário Botta. Quando ele veio aqui, já estava fazendo aqueles projetos que vou dizer entre aspas, “pós-modernos”. Mas a gente conhecia de literatura, de estudos, os pós-modernistas. E a gente já estava assim, beirando o stress com a Escola Paulista, com a Escola... mais Paulista do que a Carioca. E com aquela vigilância, porque existia uma vigilância para aqueles que não faziam arquitetura que não fossem com o sistema, a estrutura e o formal modernista. Existia! Até porque a Escola Paulista foi muito forte. E realmente ela é maravilhosa. Ela continua [presente] e é maravilhosa, de fato. Mas hoje eu já acho que existem muitas coisas, assim, mais ou menos. Hoje! Então, como a gente não teve nenhum Mestre [em MG]. Porque lá em São Paulo teve, você tem os Mestres paulistas. Tiveram e tem! Aqui não, não teve um Mestre que influenciou demais. Então a gente tinha certa liberdade de projetar sem aquela... aquela vigilância ideológica. Isso facilitou um pouco a gente sair daquela arquitetura que estava sendo feita. Talvez se não fosse isso a gente não teria feito o que fez. Porque nós tínhamos essa Liberdade. O que nós tínhamos de forte aqui em Minas Gerais: Nós tínhamos a Arquitetura do Sylvio de Vasconcellos, do Eduardo Guimarães (que morreu jovem demais), do Hardy (que projetou pouco, ele era professor e não projetou tanto) e da Arquitetura Colonial, que é a grande influência nossa... foi a grande influência nossa. Nossas fontes, no começo, eram muito barrocas.

E a Arquitetura Vernacular, que é anônima, mas que tem umas descobertas incríveis, como as cores, os volumes, os recortes. Então a gente começou a observar mais essa história e ficamos assim um pouco regionalistas demais. Até porque com as crises econômicas que se passava, a gente precisava viabilizar nossos projetos. Então a gente trabalhava com estruturas mais simples, materiais mais simples e então nós começamos a nos rebelar. Foi quando a gente começou a publicar. O Éolo começou a publicar primeiro sozinho na Vão Livre, depois começamos a publicar na Pampulha.

A primeira Pampulha fez uma revolução. Por quê? Ela uniu os Estados. A gente realmente não sabia... A gente conhecia alguns arquitetos do norte [do Brasil].

Pedro: Mas não sabia da arquitetura do Rio Grande do Norte, por exemplo, né?

Jô: Não, nós não sabíamos. Tinha aquele da Amazônia, que era genial. A gente o conheceu por causa da Bienal. Qual o nome dele? [Severiano Mário Porto]. Estou com a cara dele aqui na minha cabeça. Mas vou lembrar o nome dele. Então a gente começou a ter contato com essas pessoas, porque como a Revista circulou, a gente que distribuía, levava para as bancas, para o Correio, levava para as Escolas de Arquitetura, para os IAB's tal, levávamos para congressos e éramos chamados para lançamentos e nos lançamentos conhecíamos arquitetos. E aí fomos para o Norte, para o Nordeste, conhecíamos os arquitetos de lá. Severiano, uma figura genial. Aí a gente circulou muito pelo Brasil, então a gente conheceu muito a arquitetura de fora. Conhecemos a arquitetura feita no Nordeste, no Norte. No Sul, a gente conheceu pouco, porque tinha um pessoal do Sul que entrava muito em Concurso Nacional, porque tinha muito concurso nacional na época. E eles sempre “papavam” o primeiro lugar. Então a gente conhecia a arquitetura deles através dos concursos, que [porque eles] eram ótimos arquitetos. E foi assim que a gente começou a fazer, assim, essa insatisfação e [buscar] uma procura de uma nova linguagem, novos espaços, novos materiais, novas estruturas, novas experiências sensoriais e os artistas conosco... a gente já tinha vários artistas conosco... nos incentivando ao trabalho. Não uma procura de novidade por procurar novidade. Era uma procura incessante de linguagens que fossem outras, né? Que atendessem as demandas da arquitetura, as demandas dos programas, programáticas e tal. Então a gente começou a fazer esses projetos e começamos a publicar e que nos levou para as universidades todas e nos ajudou a difundir muito a nossa arquitetura. Foi quando nós lançamos os Três Arquitetos. Tenho todos os livros guardados. Não lembro a tiragem, mas tenho todos aqui. A tiragem era pequena porque foi patrocínio da Usiminas. Acho que eram 1000... 2000.

Nós lançamos primeiro aquele pequenininho, que descola todo. [3 Arquitetos - 1982]. Era mais barato colocado. Depois veio este, [3 Arquitetos - 1985] este foi um livro que nos deu um retorno enorme. Foi muito divulgado, foi para fora do Brasil, foi super divulgado, muito elogiado, muito criticado. Tinha gente escrevendo muito mal, outros muito bem, aquelas coisas. E a gente estava nem aí. E realmente não estava nem aí para rótulo, para se achava bom, se achava ruim. A gente não conseguiu colocar muitas coisas em pé. Já falei isso ontem. [Na palestra do ArchiSur 2019]. A maioria que está aqui nesse caso são concursos, né? Praticamente é concurso. Tem coisa pronta, Casa. São residências poucas, residências e muito concurso. Muita ideia, né? Era o que a gente queria fazer. E nós, como todos os jovens, a gente queria realmente mudar, né? Mudar o sistema. Sair do Sistema imposto naquela ocasião e utilizamos sim, muita influência da Arquitetura Internacional.

Pedro: Era um período de Transição política no Brasil, né?

Jô: Economia péssima para variar. E transição política, saindo da Ditadura entrando no novo estágio. Claro, foi uma época superimportante. A liberdade, a condição de você ter novas informações, novos livros, novas revistas, que a gente não tinha, só tinha quantas revistas tinha no Brasil, de arquitetura, na época da Ditadura? Duas? Duas revistas! E aí começou a surgir a *Óculum* e outras revistas de estudantes, de Escola. Foi um movimento muito legal! Então foi assim, foi uma rebelião e um cansaço, um stress para aquilo que a gente estava fazendo até então. E veio juntamente nessa época, que foi uma época de grandes transformações, e não só aquilo e teve na arquitetura também.

Pedro: O escritório teve várias fases: a 1ª fase com Éolo, a 2ª fase com Éolo e o Sylvio e depois o Sylvio sai.

Jô: Quem saiu fui eu! Quem sai na verdade fui eu! Eu tive um desentendimento com o Sylvio. Eu fui para Bienal, ganhamos alguns prêmios na Bienal e houve um desentendimento com ele. E aí eu saí do escritório. E aí o Éolo, logo, numas duas ou três semanas saiu também. E aí nós montamos [outro escritório]. Mas a gente é amigo, eu gosto do Sylvio. Ele tem alto nível, capacidade, muito legal. Mas eu fiquei bem um tempo, assim, bastante magoada. Mas passa! Minha mãe falava que era débil mental, durmo chorando e acordo rindo. Sou! Eu engoli, vomitei e acabou, entendeu? Não guardo mesmo. Aí eu aluguei um escritório, uma casa aqui perto [Savassi] e fiquei, aí depois veio o Éolo e ficamos juntos neste projeto de dupla. Mas é claro que a gente sempre trabalhou com muitos arquitetos. O Éolo antes, por exemplo, naquele primeiro período que eu passei, ele teve um escritório chamado Equipe 58, que eram 5 ou 6 arquitetos. Esse escritório durou 5 anos, 6 anos, depois que foi desfeito. E aí ele começou a trabalhar na Rua da Bahia, foi quando eu comecei a trabalhar com ele esporadicamente. E definitivamente foi depois que terminei meu curso de especialização.

Pedro: Mais ou menos na época da Capela de Santana do Pé do Morro, ne?

Jô: A Capela Santana do Pé do Morro, na Fazenda Pé do Morro e outras fazendas eu restaurei lá. E essas casas foram restaurações minhas. Eram pequenas coisas, não eram restaurações violentas, nem com intervenções. Eram mais critérios que a empresa teria que adotar para manter as fazendas. E daí para frente começamos a trabalhar juntos: o Sylvio, o Éolo e eu. De 80 a 90. Mais ou menos!

Pedro: Sobre as publicações do escritório

Jô: Quando a Revista Pampulha acabou, morreu, faleceu, a gente queria continuar publicando alguma coisa. A gente sempre publicou. Então nós fizemos um jornalzinho lá no escritório (Sylvio, Éolo e eu), chamava 3 Arquitetos. A gente só publicava os trabalhos do escritório, só. Esse Jornal durou um período bom, talvez uns 3 ou 4 anos. Enquanto a gente esteve junto, no período que estivemos juntos, se foi 8 anos, eu não sei... Durante 3 ou 4 anos tivemos esse jornalzinho. Até o escritório desmanchar. E no escritório que a gente ficou... montou o Éolo e eu, a gente fez "Arquitetos". Nós publicávamos só os nossos projetos. Porque não tinha Facebook, não tinha Instagram, a gente queria publicar. Então fazíamos só com nossos projetos. As novidades, as palestras, tudo sai no jornalzinho. As palestras que eu dava, onde foi, onde lançou o livro, aonde é o projeto, projeto pronto, projeto em execução, tudo a gente publicava. Eu tenho os exemplares dos 3 Arquitetos e dos Arquitetos.

Esse livro "Arquitetos" foi o último livro que a gente fez. Nós estávamos fazendo já o outro livro depois desse. O material estava bem adiantado, mas aí o Éolo adoeceu. Ele foi diagnosticado em 2000 e faleceu em 2002. Então até 1999, mais ou menos, a gente estava juntando material para fazer outro livro. Esse material se dispersou um pouco, sabe? Na mudança, eu fiquei sozinha no escritório. O escritório era no Officenter, aquele prédio redondo. E lá nós tínhamos 4 salas, unidas. A gente trocou [permutou], a gente não recebeu [pelo projeto], dinheiro não existia para gente, quase. Então o que a gente fazia? A gente fazia aquela incorporação que eu falei [palestra do ArquSur]. Esse terreno, deste prédio, era de um amigo do Éolo, que tinha uma loja de trocar vidro de carro. E ele queria construir nesse terreno um galpãozinho com a lojinha dele. Aí a gente conseguiu convencer ele a fazer esse prédio e ele ficar em troca com as lojas de baixo e umas salas. Era aquele negócio de quanto vale a loja, quanto vale...era aquele negócio que não tinha dinheiro, era o escambo, era a permuta do produto. Ele ficou com as lojas de baixo, não todas, mas grande parte e ficou com umas salas. E nós trocamos por salas, só que as salas valiam mais que o nosso projeto. Então a gente teve... projeto custa "X" e as salas depois, estavam

valendo mais que o nosso “X”. Então a gente teve que pagar a diferença e [logo] a empresa quebrou. E aí nós íamos perder as salas. Aí teve que arrumar advogado, todo mundo do prédio teve que arrumar um advogado. Constituímos um advogado só. E acabou que essas salas foram registradas no cartório de Ouro Branco, não sei por que, não me pergunte. Alguma treta foi feita, mas todo mundo recuperou as salas. Todos tinham pagado por elas.

Nós tínhamos 4 salas. Era o nosso escritório. Quatro salas, [formando] 150 metros quadrados. Não precisava de prancheta mais, o escritório era todo de prancheta. Nós tínhamos uma sala que era só de Amostra. Todos os granitos, os mármore, azulejos... tudo pesado. Eram pedaços assim! [Grandes]. Tijolo, blocos, era uma loucura. Era incrível! Quando eu mudei, as pessoas que fizeram a mudança, não era uma empresa, eram uns peões que eu conhecia. Eles construíram uma Casa, uma casinha com todo o material que estava no escritório. Não sei como a laje não afundou lá no prédio. Era muito peso. [Inaudível] Aquela alegria! Aí eu resolvi sair de lá, porque não tinha sentido mais e também em 2000 teve uma crise grande, financeira no Brasil. Aliás, não sei quando não teve. Acho que morrer e não vou ver. E tinha poucos projetos e eu resolvi vender as salas e montar aqui meu terraço [o escritório]. O terraço é meu e tirando a caixa d'água e a casa de máquinas. E eu construí o escritório e teve problema porque este prédio aqui ele tem um grau de tombamento. Ele tem um grau de interesse de Tombamento, como toda a [avenida] Afonso Pena.

Você não pode mudar a cor sem pedir a autorização do Conselho do Patrimônio Municipal, não pode mudar revestimento, mudar janela, nada! Por dentro você pode mexer. Mas não tem um tombamento com Dossiê. Esse aqui eu tive que fazer um Dossiê. Por quê? Eu comecei a construir, casa de Ferreiro espeto de pau! Eu não aprovei na prefeitura. Estava fazendo obra aqui e as pastilhas deste tamanhinho, dos anos 50. Super bonita! Mas estava tudo caído e em ruínas. E caí na Afonso Pena e aí ele é colado na divisa porque a legislação da época deixava. Então estava caindo lá embaixo às pastilhas e machucando as pessoas, teve acidente, fomos notificados e aí tivemos que fazer uma reforma. E eu não sabia, apesar de trabalhar com patrimônio, que eu tinha que aprovar a mudança do revestimento, que seria de pastilha. Eu achei essas pastilhas um pouco maior. Era de 2,5x 2,5. Essa é 5x5cm. E eu comprei, o Patrimônio veio e me vetou. Porque eu tinha que usar a mesma pastilha. Aí eu tive que fazer uma defesa oral no Conselho do Patrimônio Municipal e eu tive que fazer a defesa na véspera de Natal. E eu aproveitei a obra e comecei a fazer a minha estrutura [o escritório] lá em cima. Calculada pelo Chumbinho, que é um calculista extraordinário, que a gente trabalhou com ela a vida inteira. E eu não pensei em aprovar e eu fui notificada também. Mas eu consegui aprovar. Essa área, pela lei do Solo, já tinha estourada, porque esse prédio não tinha nem afastamento, né? Porque ele era dos anos 50. Aí consegui aprovar e terminei meu escritório e mudei para cá. Minha mudança foi feita muito loucamente. Na mudança algumas coisas se perderam, algumas maquetes quebraram (mandei restaurar e tudo, mas algumas ainda estão em estado de conservação ruim), então o escritório ficou lá [no Officenter] 10 anos e quando o Éolo morreu eu vim para cá. E eu não tenho arquiteto comigo aqui. Eu tenho minha área de trabalho e eu tenho umas 3 ou 4 equipes que são arquitetos, (Eu não trabalho com estagiário mais) que trabalharam comigo, foram meus estagiários, montaram empresas, são arquitetos, tem projeto, tem trabalho e quando eu preciso, eu associo com eles. Eu não pago, eles ganham porcentagem do valor que iremos receber. Então eles vestem a camisa junto comigo e fazem a parte que eu não sei fazer, que é o desenho. Eu sei desenhar a mão, mas passar para o computador, para o Revit, para o 3D não.

Pedro: Você não sabe mexer com o AutoCAD e o REVIT?

Jô: Aqui eu não tenho. Eu não sei fazer. Mas meus parceiros sabem disso e trabalham, quando eu preciso. Dessa forma que eu trabalho. Por isso que eu falei que no escritório eu fico mais solitária. Eu trabalho com outros arquitetos: trabalho muito como Ferolla em concurso, trabalho com Sete Palhares em concurso, a gente entrou em concurso até ano passado inclusive. Um concurso Internacional em Portugal, com dois meninos jovens e o Ferolla. Não ganhamos. O projeto não ficou bom. Fizemos assim em toque de caixa e não ficou bom. Mandamos assim, já que tinha feito. E dessa forma eu vou tocando, eu faço palestra, viajo muito, minha filha mora fora. Ela morava em Barcelona e agora está em Londres. Ela trabalha com moda.

Eu tenho outra filha [Silvia] mais nova que é dentista que atende só pacientes especiais. Porque minha filha mais velha é especial. Isadora está na escola. Não saiu arquiteta daqui de casa.

Pedro: Em relação aos projetos que foram executados, com quais você se identifica mais? E por quê?

Jô: Dos antigos projetos, eu gosto mais do Officenter, eu gosto da Academia Wanda Bambirra, apesar de que está totalmente descaracterizada, pintaram ela de prateado. Ficou horrenda! Eu gostava daquele projeto quando ficou pronto. Depois, eu gosto do Museu da Cachaça, da Orquestra Filarmônica. Dos que não foram construídos, eu gosto do Grupo Corpo, eu acho um projeto super. Foi muito difícil ganhar aquele concurso, porque as pessoas foram muito contra. Era muito disputado o concurso, tinha mais de 500 concorrentes. Escolheram 3 para a segunda etapa. Dois paulistas e nós, mineiros. Aí na defesa oral, os paulistas comeram nosso fígado. E no júri tinha um arquiteto português...

Eu gosto muito do Grupo Corpo, uma pena que não foi executado. Quase foi executado. Mas não tem chances de ser executado. O terreno está lá, mas o Grupo Corpo não tem interesse de construir. Porque seria realmente... eu penso assim, hoje a dificuldade financeira que o Grupo passa. É o melhor Grupo de dança do Brasil, senão do mundo e passa dificuldades com patrocínio. Eles têm um gasto muito grande. E eles já tem uma sede, aqui na Bandeirantes que foi o Éolo que fez. Mas não tem muito a cara do Éolo porque eles mudaram muito o projeto. Durante esse período grande desde os anos 70. Maria Maria foi o primeiro espetáculo do Grupo Corpo foi em 1976... O Éolo deve ter feito em 1978, por aí. E hoje manter o nosso projeto, aquilo é grande demais. Eles não têm condições, iria virar uma ruína.

Pedro: Os paulistas foram contra vocês porque vocês eram de Minas Gerais?

Jô: Talvez eles pensassem que era uma máfia. Porque o Grupo é de Minas e nós ganhamos. Mas o porquê... nós trabalhamos com o Amílcar e eles achavam que a gente estava agigantando uma escultura para morar dentro. Se você lê a memória descritiva você entende perfeitamente como foi feito aquilo. Aquilo foi todo utilizado sistema com aço..., aqueles blocos sólidos, separados. O Amílcar nos orientou muito para separar as funções, para criar os atalhos, para criar as praças (tem várias praças). Eu não mostrei o projeto porque não tinha jeito. [ArquiSur]. Eu estourei meu tempo e não mostrei um projeto. Era o Instituto que estou fazendo. Instituto Éolo Maia. Ganhei um terreno, lá em Nova Lima e estou fazendo. Só que não adianta ter um terreno sem dinheiro para construir, né? E também para manter, ter um negócio profissional, eficiente. Então o dono daquela Casa metálica branquinha, o Rubens, o terreno é dele. Ele tem 3 terrenos e é apaixonado pela arquitetura, principalmente em aço. Ele mexeu com aço a vida inteira, ele foi diretor da Usiminas. E aí ele construiu aquela casa no meio de dois terrenos. Ao invés de construir num terreno e ficar com mais dois, ele construiu no meio. No meio não, um pouco avançado no segundo

terreno. Então aquela faixa que sobra no terreno, que é uma faixa de 20x60m, ele está cedendo para fazer o Instituto. Ele tem que desmembrar o terreno dele para fazer essa instituição. Talvez ele consiga porque não temos objetivos econômicos. E é do lado do Instituto Amílcar de Castro. E o Amílcar era muito amigo, amicíssimo nosso. Vinha todo sábado para cá para almoçar, conversar e beber. Ficaria legal, porque [a construção] é um negócio de aço. O Amílcar trabalhou com aço. O instituto é muito lindo, o projeto é até... ficou lindo lá. Não fiz lá, mas foi um arquiteto muito bom que tem aqui em Belo Horizonte, ele faz parte do Conselho do Instituto Amílcar de Castro. E [o do Éolo] seria lá, então teria toda uma atmosfera para o negócio funcionar bem. [inaudível]

Obras que eu gosto, é o Grupo Corpo! Alguns concursos também. Nós fizemos um concurso para uma região aqui, na Gameleira, que é um parque. Também um concurso que poderia ter sido feito, que é muito bacana. A gente ganhou, mas não foi feito. Eu gosto de muitos! Mas prontos são esses que eu te falei.

Pedro: Na sua visão, quais aspectos contribuíram para essa renovação desta arquitetura?

Jô: O que contribui, na verdade, foi uma atitude de rebeldia. A gente era muito rebelde. Eu acho que isso que fez a gente vasculhar outros mundos, penetrar neles e fazer uma arquitetura que não fosse aquela institucionalizada pela cidade e pelo Brasil a fora. E a cidade está aí. Essa coisa que a especulação imobiliária fez, né? Que faz ainda! A gente era contra isso, e sempre tentamos fazer prédios. Não conseguimos. Conseguimos fazer aqueles com economia e com qualidade e também como pontos referenciais da cidade. Você trata o prédio assim, diferentemente de prédio de esquina. A cidade tanto faz se um prédio está aqui ou está ali, sempre a mesma coisa.

Pedro: Seus prédios são marcos! Daqui consigo ver o Raja Gabaglia!

Jô: O Raja foi tampado pelo hospital que está sendo feito atrás dele, e na frente tem outro prédio também que tampou um pouco, mas dá pra ver o Raja.

Nessa época que você está falando [anos 90] nós temos um no centro da cidade que é aquele com azulejo: o Fashion Center, está lá no fundo do centrão, tem o Officenter, o Raja e Le Corbusier, que não tem nada a ver com o Le Corbusier. Ele chamaria Verdes Mares, porque aquilo foi uma incorporação com os geólogos de Ouro Preto, que tem uma empresa chamada geologia e sondagem, e nós os convencemos a fazerem um prédio residencial lá, e na troca cada um ficou com um apartamento bacana. E conseguimos que fizessem, mas, a Ponta Engenharia quebrou. Quando quebrou estavam fazendo Officenter e ele, só porque o Office estava bem mais adiantado, enquanto o Le Corbusier não estava. Então parou as pessoas que estavam ajudando financeiramente ficaram sem condições, e na falência ficou uma massa falida o prédio, para retomar foi uma dificuldade, e quando eles conseguiram retomar, demorou anos, conseguiram com outra empresa para continuar a obra, uma empresa muito legal, [inaudível] que já não tem mais também. E o Le Corbusier, como eles não queriam chamar Verdes Mares, porque eles ficaram implicados. Porque Verdes Mares era o nome de uma república que esses geólogos moravam em Ouro Preto, a geologia só tinha curso em Ouro Preto na UFOP e todos formaram lá. Então moravam na República Verdes Mares. Como quebrou e ficou aquela situação péssima, resolveram trocar o nome e eis que eles puseram o nome de Le Corbusier. Eu até fiz o hall de entrada, internamente eu coloquei aquela mão Le Corbusier fiz uma plotagem, na época aqui não tinha plotagem, então mandei fazer em São Paulo, todo cheio de pixel sabe assim, muito grande, coloquei juntamente com as cadeiras Le Corbusier, para

poder fazer jus ao menos no hall de entrada. A gente não queria que chamasse Le Corbusier porque não tem nada haver com Le Corbusier.

Pedro: Sobre o termo Pós Moderno, na época vocês aceitaram muito esse termo? Ou vocês foram contra essas taxações?

Jô: Essa coisa do rótulo, né? Na verdade, quer dizer, essa rotulação é feita porque as pessoas gostam de rotular, porque fica mais fácil para analisar, para fazer as críticas, boas ou ruins, não me interessa a crítica. Era muito contra tudo isso, mas a gente não estava fazendo arquitetura pós-moderna porque era moda fazer pós-moderna. Aquele era o momento da nossa transformação, a transformação do mundo, da vida de todos, então nós optamos por fazer projetos que tivessem essas características. E hoje, por exemplo, eu não vejo jeito de rotular a arquitetura de hoje: Contemporânea?!? Não tem jeito! Porque hoje nós temos a liberdade, isso é uma coisa bacana, tantos arquitetos incríveis fazendo coisas incríveis. Você vai falar que isso é moderno, moderno tardio, contemporâneo, o que que é? Não, embora as pessoas tenham mania de rotular, rotular é uma coisa que fazem sempre, nós nunca consideramos que deveríamos ser rotulados. Enfim, aceitamos numa boa qualquer coisa, com bom humor, não importávamos. O Sylvio fez uma charge do projeto do Niemeyer com uma flecha. Esse aí do dardo, Niemeyer atirando no P. Johnson. Enfim, esse aqui foi nosso auge de pós-moderno. Foi aqui que a gente começou mesmo. Você vê que tem uma variedade enorme de proposta, ne? Isso aqui não é pós-moderno [olhando o livro]. Isso aqui é lindo, o conjunto que o Éolo fez. Enfim, aceitamos numa boa qualquer rótulo, não importávamos.

[Inaudível] O paisagismo da FESURV é meu. Eu também estudei paisagismo, mas assim, um curso curto com Waldemar Cordeiro. Ele esteve aqui em Belo Horizonte e eu fiz. Trabalhei muito com paisagismo, mas é sempre apoiada por.... sendo apoiada por gente que conhecia de espécies. Porque não é minha [área], eu não domino. Mas procuro orientadores que possam me ajudar no projeto, quando eu não domino a matéria.

Pedro: Esse é o Projeto da FESURV [abrindo o livro], esses elementos...

Jô: Você acredita que isso era um viveiro? Isso aqui, [esses elementos], tudo entrou em paisagismo. Eu fiz muitos paisagismos.

Pedro: E nesse viveiro, por exemplo, não existe nenhuma referência ao Teatro del Mundo, de Rossi?

Jô: Não! Não tem. [Olhando assim, formalmente]. Talvez isso aqui, ne? Não, não teve influência do Aldo Rossi aqui.

[Eu explicando o Câmpus FESURV atualmente]

Jô: Eu fiz uma praça em que eu utilizei mais ou menos isso daqui. Essa praça foi construída e até publicada aí [neste livro]. Eu usei um cubo assim, só que meu cubo lá, nesta praça, é uma fonte luminosa. É uma praça particular. É uma casa na Pampulha.

Pedro: Esse viveiro me lembra da obra de Rossi.

Jô: Não, não... não tem problema. Eu adoro Aldo Rossi, que bom! Mas realmente não houve uma influência.

É essa praça aqui. Numa chácara. Está vendo isso aqui [esse elemento aqui] tem uma coisa a ver com isso aqui. Nesse é um lugar para o pessoal subir, fumar e tal. E nesse aqui é uma fonte luminosa. Esse primeiro é um playground de adulto e esse outro é uma fonte. Nem sei se esse projeto ainda existe lá.

Pedro: E os projetos mais recentes? Você falou que trabalha no seu escritório [Home office], você tem uma demanda grande ou prefere uma demanda menor para poder cuidar da sua família e ter projetos em outras áreas?

Jô: Eu gosto de fazer projetos maiores, projetos grandes, e eu caminhei um pouco pelo institucional porque quando eu fui fazer o Circuito da Praça da Liberdade, eu fui para ficar três meses, para dar assessoria só, mas em três meses você não faz um Circuito Cultural. Impossível. Até porque era complexo, tinha que aprovar tudo. E a Praça da Liberdade não era um terreno, como fala.... Como era do Governo os projetos nunca foram aprovados. Como foi feito em 1897, não existia prefeitura, nunca se fez a divisão de terreno, não tem registro dos terrenos. Então quando eu fui fazer, logo quando cheguei procurei primeiro essas documentações para saber como iria acontecer junto com as aprovações, porque eu teria que ser aprovada. E eu não tinha, então nesses três meses eu fiquei tentando ver como eu faria para aprovar aquilo, aprovar os outros projetos que viriam. Primeiro que não tinham levantamento dos prédios, apesar do IEPHA estar na praça e ser tombado, eles não tinham o levantamento dos prédios. Quando tinha eram levantamentos para dossiê, aqueles croquinhos com as cotas básicas, tudo errado. Então eu tive de levantar todos os prédios, fazer um levantamento completo na época ainda não tinha essas ferramentas como hoje tem, para fazer um levantamento quase perfeito, era na trena.

Então foi feito todos os levantamentos dos prédios e eu tive que aprovar os terrenos, [inaudível] a Praça da Liberdade é minha... porque não tinha dono, não tinha registro nenhum. Aí eu levantei todos e fui à Prefeitura saber como que eu ia aprovar. Então eu tive que aprovar primeiro o levantamento, mas não tinha terreno. O terreno não era de ninguém. Como é que construiu num terreno que não é de ninguém? Olha que loucura! Isso é insano, porque as pessoas até então não entendiam que era possível ter acontecido isso em pleno século XIX e que podia facilitar nossa vida.

Na Praça da Liberdade tivemos o problema de dono também! Na Praça da Liberdade em 1991 tínhamos o problema: É da prefeitura ou do Estado? De quem que é? Não é de ninguém. Acabou que a prefeitura assumiu. Eu também fiz os trâmites todos. Quando eu cheguei ao Estado eu não sabia que o terreno do Estado também não estava registrado. E eu não consegui fazer terreno por terreno, dos prédios. Porque, senão, eu teria que demolir, porque estava invadindo, na lei que estava vigente na época. Olha, que doido! O que vamos fazer? Aí resolveram que eu tinha que aprovar essa faixa como um grande terreno com 4 construções e esta outra, como um grande terreno com 4 construções. Então consegui assim, com o levantamento. E depois eu reaprovei já com as interferências, com as intervenções de restauro e de acréscimo (algumas com acréscimo e outras com decréscimo de área), com aquela sistemática chatíssima de prefeitura, toda na Lei.

Então nesses primeiros meses eu fiquei por conta disso, mas não consegui terminar, é claro! Era uma burocracia e eu tive que “arrombar” portas.

Pedro: O seu título [no Circuito Liberdade] era assessora, coordenadora, diretora?

Jô: Eu era coordenadora. Eu entrei para ajudar o gerente do Circuito Cultural, que foi quem fez a Praça da Liberdade, quando ele era da Prefeitura. Ele era diretor da regional Centro-Sul. Como a restauração da Praça da Liberdade foi muito bem-sucedida. Eu consegui fazer um projeto que a cidade gostou, a praça voltou a ser usada e tal. Ele me chamou para ajudá-lo nesses três meses para estudar que tipo de coisa podia ter em cada prédio, discutir como IEPHA e tal. Eu fui como... a minha empresa foi contratada por três meses. Não conseguimos terminar e recontrataram minha empresa por mais três meses. Imagina se você implanta isso [nesse prazo]. Você implanta isso em anos. Aí também tinha que fazer milhões de coisas, fora a burocracia e as brigas. O IAB foi contra. Eu tive uma luta com eles. Eles abraçaram a Praça, abraçaram os prédios, queriam me matar. Eu fui ameaçada. Foi uma barra, uma batalha. Eu fiquei enlouquecida. Com seis meses eu não podia mais renovar o contrato, porque gerava vínculo empregatício. Então eles arrumaram um cargo para mim, tipo um cargo comissionado. Eu fiquei sendo (tinha o gerente) a coordenadora, a Arquiteta-coordenadora do Circuito Cultural. Só que eu não conseguia fazer tudo sozinha. Então eu tive que chamar outros arquitetos. Aí eu não podia chamar, mas estagiário podia. Então contratei estagiários que dominavam o CAD e fazia 3D para me ajudar. E fiquei ali naquela implantação. Cada projeto eu que dava os critérios de intervenção, tinha que vir aqui no Conselho do Município para as reuniões do Conselho todo. O Conselho era composto da sociedade civil (tinha desde construtora até morador, enfim. Cada um com sua opinião), vários arquitetos e o IAB contra. Os prédios já estavam totalmente vazios, esvaziados. Porque eles [órgãos governamentais] foram saindo dali, porque não cabia mais. E foram para outros prédios ali da região do Bairro dos Funcionários. E ali foi ficando vazio e ficou um só, onde hoje é o CCBB. O órgão, onde hoje é o CCBB, foi o último a sair, eu tirei na raça. Foi igual eu fiz na Praça da Liberdade, eu tirei os feirantes na raça. Contratamos 200 peões com madeirite na mão e levantamos os tapumes. [inaudível]. Isso sem o Governador dar o menor apoio, o prefeito até que deu. Então fiquei como coordenadora desse jeito. Era para eu ficar lá um pouquinho de tempo e eu fiquei oito anos. E eu tive que fechar meu escritório. Porque não pode... pela Lei.. você pode favorecer seu escritório.

Então não pode fazer nada. O governador na época era o Anastasia, ele criou um negócio chamado Escritório de Prioridades Estratégicas. Eram 70 pessoas, 70 profissionais, que vieram da iniciativa privada, de todas as áreas, do Direito, à Arquitetura, à Educação, tudo! Então tinha gente que ficava definindo os asfaltos das cidades do interior, que asfaltou quase todos os acessos entre as cidades mineiras. Outros eram só aeroporto, mexiam com parte de aeroporto; outros com o sistema prisional; eu fiquei na área de Arquitetura com o Circuito Cultural. Eram 70. E para eu fazer parte desse escritório, eu tive que fazer um concurso. Mas é um concurso... cargo comissionado você recebe, mas não tem benefício, você não tem nada, benefício nenhum. Férias eu tive, foi a primeira vez que eu tive férias remuneradas. Fiquei na alegria, eu recebi e viajei. Que coisa boa, eu nunca tive isso! Aí eu fiquei como coordenadora do Circuito e implantei praticamente todo. No final, o CCBB eu consegui implantar 60% da obra e já estava ficando chato, porque já tinha implantado os outros, já tinha inaugurado o Circuito e faltava terminar o Museu de Arte Popular e o CCBB. Ainda inacabados. Eu já estava interessado em fazer a Orquestra. Por quê? Eu não ia fazer a Orquestra. Eu achava que deveria ser um concurso, mas aí o Governador falou: "Olha, a gente fez um concurso para o Circuito da Praça e deu muito errado, não foi feito." Acabou que nós pegamos a mesma equipe que ganhou para fazer um museu que está lá hoje. Achamos justo porque eles já haviam desenvolvido um projeto primeiro, porque ali ia ser uma sala de Orquestra de Câmara. Mas o Maestro não quis e o IEPHA aprovou e depois desaprovou. Sabe, conseguiram fazer isso! E havia ainda o [inaudível] no Conselho municipal também. Então, nessa época, foi fundada uma nova Orquestra. Porque tem Orquestra Sinfônica que são

funcionários do Governo do Estado. Essa Orquestra fica no Palácio das Artes e como ninguém vai ser mandado embora, eles não melhoram a qualidade da orquestra. Fica sempre a mesma coisa. Ai a Secretária da época, que era a “Eleonora Santa Rosa” fundou uma nova Orquestra, que é a Filarmônica. Que não seria uma orquestra de funcionários públicos. Seria uma orquestra gerida pelo terceiro Setor. Seriam músicos escolhidos com audição internacional, 30% da orquestra tem que ser nacional e 70% poderiam ser estrangeiros. A orquestra tem monte de gente da Ucrânia, a Alemanha, da Europa inteira. E uma boa Orquestra só cresce se tiver uma sala, porque eles ensaiavam lá no Palácio das Artes e a Sinfônica também ensaiava na mesma sala. Então havia conflitos. Lá no Palácio das Artes faz de tudo, teatro, Ópera, Shows, como de Marisa Monte. Eles tinham que disputar essa agenda lotada também. Então o Governador decidiu fazer uma sede para a Filarmônica. Só que concurso ele não quis por causa do prazo, prazo político. Porque para um concurso tinha que ter o apoio do IAB, do Conselho, CREA na época, fazer um edital, enfim. Então eu pensei assim, vou consultar a Advocacia Geral do Estado, para ver se eu, como uma contratada do Escritório de Prioridades, se eu posso fazer. Eu e o Rafael Yanni. Eu levei o Rafael comigo, porque ele é um excelente arquiteto e ficou comigo esse tempo, não o Circuito, mas a Orquestra sim. Nós fizemos juntos os projetos. No final lá [inaudível] ele está lá como coautor. Aí nós fomos à Advocacia para ver se não ia ter problema jurídico com essa situação. Eles olharam no computador e disse que nós, como arquitetos podemos fazer projeto... de qualquer coisa. Aí sempre respaldado por um parecer jurídico. Então não havia problema.

Aí nós começamos a fazer a Orquestra e não tinha terreno. Ai o professor Anastasia [Governador], ele mandou a gente procurar terreno, nós começamos a procurar terreno e nós fizemos estudo de viabilidade para 9 terrenos. Não deram certo! Um da prefeitura aqui pertinho, a prefeitura não quis ceder. Fizemos também em terrenos do Estado que tinha construções de Galpão, que podiam ser desmontados e estavam vazios, mas também não deu; da rede Ferroviária também não conseguimos. Finalmente, ele conseguiu esse terreno, onde está hoje. Lá ia ser construído o TJ. Mas o TJ foi para sede da Antiga Telemig, depois Oi, agora TJ! A obra do TJ começou nesse terreno, mas foi embargada. [inaudível]. Embargaram tudo e não fizeram nada. Mas tinha algumas fundações prontas. Poucas fundações e movimento de terra já tinha poucas fundações. Então nesse terreno, o governo decidiu que seria a sede da Orquestra. Só que ele é muito grande, tem 14.400 metros quadrados para fazer a sede da Orquestra. Só que politicamente é ruim. Eu [Governo] estou privilegiando uma instituição, então nós vamos fazer junto a sede da TV Minas, que é estatal. Eles alugavam um prédio na saída de Belo Horizonte, nesse prédio eles pagavam não sei quantos milhões por mês. E a Rádio Inconfidência, que ficava na Rádio Gabaglia, também em um prédio, pagando aluguel. Vamos fazer tudo lá, porque tem haver, tudo é cultura. E um vai ajudar o outro porque pode televisionar um concerto. Enfim, tinha haver. Mas antes dele resolver isso nós já tínhamos feito 5 projetos para aquele terreno. E nenhum o Maestro gostava. Porque o Maestro é muitíssimo exigente e ele faz muito bem em ser. Porque ele nos exigiu demais. Claro que não começa pela arquitetura, salas de concerto. Começa pelo projeto de Acústica, foi feita pela Acústica & Sônica, que Nepomuceno, que é um paulista, que é representante da Acústica & Sônica no Brasil, que fez. Ele que realmente foi o coordenador da Sala. Essa sala é muito complexa. A sala, a cada vez que fazia uma alteração mandava o projeto para Inglaterra, porque existe uma pessoa que trabalha com maquete gigante e trabalha com escala grande usando uma ferramenta ou programa de acústica que dá as respostas acústicas. Também tem um japonês. Então mandava o projeto e falavam aqui vai ter que abaixar 40cm, aqui vai fazer a altura assim... Então a Sala ia mudando e a gente tinha que mudar a Arquitetura. Imagina quando você muda 40cm ela muda. A gente tinha que fazer acessos com acessibilidade universal, com rampa de 8% e com 40cm de diferença você dançou. Uma loucura. Então a gente fez uns 10 projetos

naquele terreno. Até chegar na conclusão... Todos totalmente [linguagem] diferentes, mas o Maestro não queria de jeito nenhum. Eu tenho alguns estudos ainda aqui. Aí chegou nesse final, que foi executado. Eu não acreditava que seria executado, para falar a verdade. Ninguém acreditava. Porque é difícil quando você fez [inaudível] Institucional. E eu descobri esse nicho legal, que é o nicho da terra de ninguém: o espaço público. Porque tem arquitetura para o rico, tem arquitetura mediana e não tem para o pobre, o pobre faz a dele. Mas ali, juntando as pontas, eu descobri uma terra de ninguém, que é o Institucional. Impressionante isso! É aqui, e eu vou aqui, no meu nicho. Vou fazer essa Orquestra mesmo. E com isso eu fiquei 8 anos sem escritório. Na verdade, eu passei, a minha empresa, para minha filha que mora fora. E o escritório fechou. Tinha ninguém. Nem eu. E acompanhei a obra, eu toquei a obra [da Orquestra]. Essa obra, nós fizemos para cumprir o prazo, muito rapidamente. O prazo político para inaugurar dentro do mandato... inaugurou com andaime, ne? Fizemos um evento de casamento, bem falsificado, para fazer a inauguração antes de o governo mudar. Aí eu fiquei tempo sem escritório e eu perdi uma boa época de projetos. Teve um crescimento grande entre 2000 e 2004, até 2009, ne? Muita construção, muita coisa nova e eu não peguei. Não podia pegar. Então eu perdi muito meu mercado. Aí quando na eleição ganhou o Governador Pimentel, ele me exonerou. Mas de qualquer maneira eu tinha que ser exonerada, é normal, isso acontece. Mas também porque esse Escritório de Prioridades Estratégicas tinha prazo, tinha término. Dia 05 de Março de 2015, ele tinha que fechar. Eu teria que sair de qualquer maneira. Só que eu estava ainda com a obra por acabar. Então eu [disse:] vou continuar gratuitamente, eu vou abrir mão [do salário], porque eu tenho uma responsabilidade enorme sobre esse projeto e se eu ficar sem vir aqui... eu ficava um dia sem ir e tinha coisas do arco da velha. Ainda fiquei um ano e meio gratuitamente, sem receber e trabalhando até terminar. Aí entreguei quando a TV estava quase terminando eu parei de ir. Quando eu voltei em 2015, 2016, o mercado estava péssimo, está péssimo. Então assim, eu tenho poucos projetos atualmente. Pequenos eu tenho, mas são coisas muito pequenas. Eu faço projetos assim, pequenos. Mas eu peguei só uma coisa interessante, que eu dei uma assessoria, em Porto Alegre, sobre um gasômetro que iria transformar em museu. Um projeto de arquitetos de lá. Eu analisei o projeto, pedi modificações, enfim. Então agora eu estou fazendo poucas coisas. Eu estou trabalhando, mais com projetos pequenos, apesar de gostar de coisa grande.

Pedro: E com o Instituto Éolo Maia...

Jô: O Instituto eu estou correndo atrás ainda.

Pedro: Antigamente você tinha um site quando o Éolo era vivo e você não tem esse site, ne?

Jô: Eu não mantenho o site. Ninguém vê site atualmente, eu não entro em site mais, de ninguém. Se eu quero ver, eu vou por outros caminhos. E também o seguinte, quando tínhamos o site, quem fez o site era um rapaz que trabalhava conosco, o Guilherme. Ele fez o site e trancou o site. E ele mudou para a Austrália. E eu tinha o contato dele na época quando eu fazia os projetos eu mandava para ele o CD pelo Correio, para ele atualizar. Eu não sabia mexer. Aí ele mudou para outra cidade e eu perdi o contato com ele. E eu olhava aquele site e pensava que o povo achava que eu morri, porque não estava atualizando o site. Um site que não atualiza, a pessoa morreu, não é não? Aí eu ia fazer outro site, mas resolvi fazer site não, porque eu não consulto site mais. É igual telefone fixo ninguém tem mais. É claro se você tem um site bom, com projetos, memorial descritivo, plantas, cortes e fachadas, tudo bem! Projeto completo. Mas site de figurinhas não compensa. Aí não fiz.

Eu tirei o site do ar a anos. Eu até tinha ele aqui no computador. Eu tinha um computador com o site guardado. Aí o computador ficou velho, caquético e eu dei para minha faxineira. Eu esqueci do site. E essa faxineira não trabalha aqui mais e eu nem sei cadê ela. Eu não tenho muita atenção com isso. O Éolo tinha. Eu sou mais distraída e relaxada com esse negócio de publicação, sabe?

Pedro: E o livro que vocês não publicaram, estava nesse computador?

Jô: Não! Está não. O livro estava em uma pasta. A gente redesenhava as plantas para publicar. As plantas são grandes para obra, ne? Depois pegávamos os meninos e redesenhávamos a planta em escala pequenininha com as paredinhas preta para a publicação. Todas as plantas em publicação são desenhadas desse tamanhinho. Essa pasta contém isso! Eu vou achar essa pasta. Contém isso, obras já redesenhadas para publicação. Mas pretendo publicar não.

Pedro: Você ainda tem contato com Sylvio Podestá? Parcerias para projetos?

Jô: Tenho contato socialmente apenas. Encontro-o em exposições, em coisas de arquitetura. Mas parcerias não. Parceria eu faço muito com Sérgio R. Palhares, não tenho feito muito porque ele dá aula na FUMEC e está sobrecarregado agora; faço com Ferolla, eu faço banca com ele quando ele pede. Banca de “Perflex” [Atelier Vertical]. Eu quero fazer parceria, mas agora eu acho que vou fazer para um concurso. Estou aguardando um. Tem até um concurso bom que saiu agora que é da Arena em Brasília. Até bom o concurso, mas eu não achei esse, não sei. Serginho eu sei que não vai poder, porque eu gosto de trabalhar mais com arquitetura. Ferolla vai ser difícil, por conta dos horários. Não sei. Tem outros meninos aí, mas sei como é que eles estão. Tem que ver., mas eu estou pegando projetos menores, por enquanto não estou fazendo parceria. Quando pegar um projeto maior, realmente farei parceria, porque sozinho não dá.

Pedro: Você tem contato com pesquisas da década de 1980 e 1990?

Jô: Eu sei que quem pesquisou bastante foi a Celina Borges. Ela pesquisou, escreveu um livro, ela acompanha muito minha trajetória. É uma pessoa muito bem informada. Talvez fosse bom você ter contato com ela. Uma pessoa também é o Hugo Segawa, ele acompanhou muito de perto nosso trabalho. Outra pessoa é a Ruth Verde Zein, acompanhou a gente direto, principalmente nessa época aqui [bate na capa do livro *Arquitetos*]. Os meninos lá dos Arquitetos Associados, todos trabalharam comigo. A gente fez projetos juntos, com exceção do André. O André não trabalhou no nosso escritório. O “Robim” (Carlos Aberto Maciel) trabalhou muito pouco tempo, o Bruno também não trabalhou. O Alexandre Brasil sim! A Paulinha de São Paulo. Trabalharam como estagiários, o Alexandre foi o que ficou mais tempo conosco. Fizemos o Grupo Corpo, o Alexandre, “Robim” [Maciel], Eu, Éolo e Amílcar. E fizemos também um projeto de concurso em Cusco, que foi o Alexandre Brasil, o “Robim” [Maciel], Éolo e eu. Esse concurso foi muito legal o resultado do concurso. Ah, e fizemos mais um. A Biblioteca do México, a mesma equipe. Os meninos e o Ferolla. Também ficou interessante. Mas eu não tenho praticamente nada desse projeto. Está num disquete. Ninguém usa mais disquete. Se o Instituto abre, ele vai salvar isso. Eu quero abrir o Instituto para fazer isso e deixar a disposição, fazer um site e também ter outros arquitetos. Não só projetos metálicos está lá a Usiminas está financiando, mas não estamos pensando só estrutura metálica não. Pode ser qualquer estrutura pré-fabricada. A gente está pensando isso.... Teria cursos, palestras, exposições. Eu vou te mostrar o projeto.

Aqui é a Casa metálica [Casa Rubens], aqui é a faixa do terreno que sobrou, está vendo?

Aqui é cheio de árvore. Muito lindo, uma maravilha. E eu não estou cortando não. Estou cortando umas pequeninas, que pode. Porque não pode tirar as árvores grandes pela lei. Isso é em Nova Lima. A missão está aqui, tudo que eu quero fazer.

Pedro: Perguntado sobre o nome dela...

Jô: Na verdade ninguém me conhece por Josefina. Só minha mãe, meu pai e meus irmãos me conhecia por Josefina. E quando eu comecei a trabalhar, já me chamavam de Jô desde criança. Dentro da Escola de Arquitetura era Jô. Mas quando comecei a trabalhar eu achava que não podia por o nome, assim que não era meu nome. Eu achava: quem é essa pessoa, ela não tem CPF. Então eu assinava de acordo com o negócio da empresa, senão não tinha validade. Vou entregar o projeto da empresa, então eu assinava meu nome completo: Maria Josefina Vasconcellos Maia. No CREA, eu assinava meu nome completo. Mas depois eu fui deixando de lado. Então tem de tudo: Josefina; Jô; Maria Josefina; Vasconcellos Maia. Na rede social eu sou Vasconcellos Jô, porque já tinha outra. Eu tenho o Maia de casamento, porque era comum, mas só depois eu descobri que não era obrigatório. Eu sofri muito bullying na escola porque chamava Josefina e era muito magra. Muito Bullying, então eu tinha pavor. Eu chamava Maria Josefina Vasconcellos Gonçalves, que na verdade era Gonzales. Meu pai é filho de Espanhol com Italiano. Meu avô chamava Pepe Gonzalez, minha avó, Dinete. Meu pai é José Gonzales Dinete. Aí nós pegamos Gonçalves. Lá perto da minha casa tinha a Laiteria Gonçalves. Eu tinha pavor do Gonçalves. Aí quando eu casei, eu resolvi tirar o Gonçalves. Meu pai reclamou: como você tira o nome do pai. Eu disse: vou deixar o nome da minha mãe, pelo menos combina com meu nome. Eu tirei o Gonçalves e passei para Maia. Mas eu não uso o Maia. As minhas filhas usam o Maia: Isadora Vasconcellos Maia, Nina V. Maia e Silvia V. Maia, ela usa Silvia Maia. Eu falei para Silvia, usa Silvia Vasconcellos para seu primo velho lá.

Pedro: O nome foi por causa dele?

Jô: Não. [risos]. Eu ia colocar o nome dela de Tarsila. Ai minha filha disse: não, quero Silvia. Porque ela tinha uma amiguinha que chamava Silvia.

Pedro: Pensei que era uma homenagem, esta será arquiteta igual o Sylvio de Vasconcellos?

Jô: A gente não queria filha arquiteta não... A Nina fez vestibular como treineira para Arquitetura. Ela treinou e passou em Arquitetura, a sorte que ela não pode fazer. Arquiteto sofre demais. É muito bom, eu amo a profissão, mas não é fácil. Ela partiu para outra história.

Pedro: Meu tema abrange esse período de 1980 -1990, ele é pouco estudado aqui no Brasil...

Jô: É mesmo. Ficou muito renegado, existe muito preconceito, por essa virada. Existe preconceito.

Eu trabalhei com o Gustavo Penna Também. Já fizemos projeto juntos. Quando o Éolo era vivo, nós fizemos um da prefeitura, que era a Praça Sete juntos e fizemos também

um projeto para Ouro Preto, um portal de Ouro Preto, não foi executado. Gustavo é muito amigo.

Pedro: Na palestra do ArquSur, você falou que fez o Quarto Movimento e relacionou a uma Sinfonia. Achei muito interessante, você usar a divisão que o Bruno fez em períodos.

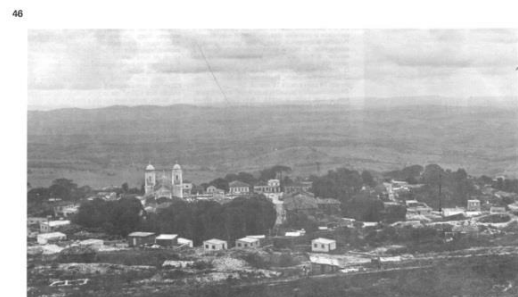
Jô: Eu pedi para ele. Porque todo o material fui eu que forneci para o Bruno. Absolutamente tudo, eu forneci para o Bruno. Só que eu forneci Slides, fotos, painéis e foi o Bruno que digitalizou. Quando o Maurício [diretor da UFMG] para essa palestra, ele disse para eu falar qualquer coisa. Eu pensei, nossa vou ter que digitalizar minhas coisas. Eu queria já fazer essa história de períodos. Eu ia ter que digitar muita coisa. Aí pensei: Que bobagem, o Bruno deve ter tudo! Se eu dei a ele, ele pode me emprestar. Aí liguei para ele: Olha, eu estou baseando minha palestra no seu trabalho de Mestrado, você poderia fornecer o material. Claro, Jô. Eu te passo agora. Aí mandou e era aquela coisa pesadíssima. Aí resumi e usei. Tem muita mais coisa. Aí perguntei se podia usar os períodos. Ele: Pode usar, é claro! Aí usei e tem um período, que eu não quero chamar de quarto período. Quarto Movimento, sinfonia de Beethoven, a 5 que eu amo, tem quatro movimentos. E agora estou no quarto movimento e espero que continue movimentando bastante. Vamos ver o que o mercado me oferece pela frente? Eu gosto de trabalhos que trabalha mais com a população, fazer casa (eu não fiz muitas casas na vida), fazer prédio, eu também gosto de fazer prédio. Eu gostei muito de trabalhar com esses projetos que eu fiz, institucionais. Porque você trabalha com as pessoas. O Museu da Cachaça e outros museus.

Pedro: [Falando do estado do acervo do Tadeu Baptista]

Jô: Pois é, isso é o problema! Eu quis doar para a UFMG, porque eu tenho guardado aqui. Eram 500 pastas de A a Z, eu juntei projeto e tudo. Eu tentei doar, eu tenho muita maquete. Perderam-se algumas maquetes que foram para fora em exposições, voltaram quebradas, outras praticamente tive que fazer outra. Aí eu quis doar para a UFMG, mas aí pensei. Eu dou para UFMG, muda a diretoria, muda a cabeça, as pessoas não valorizam e aí joga fora ou fica lá abandonado. A UFMG tem milhões de coisas incríveis que está lá jogado. As coisas do Professor Cuno que se perdeu. Eu quero recuperar as coisas do professor Cuno Roberto Lussy e botar aqui [no instituto], porque ele foi o Mestre do Éolo, sabe? Um cara genial. E a família também não tem arquiteto, não valorizava, mas deve ter alguma coisa e vamos recuperar. Tenho que fazer isso. Aí pensei em doar para a PUC MG, mas a PUC não quis. A biblioteca ninguém quis. Eu queria doar a biblioteca. A FUMEC falou que queria e iria mandar buscar, eu estou esperando eles há 7 anos. Enfim, interesse zero. Agora, se o instituto sair, eu não vou doar nada. Só o projeto da Capela. [Doador para Casa de Architectura - Portugal]. Eu dei a maquete, todos os slides, todas as fotos, tenho nada. Eles estão digitalizando tudo. Eu queria doar tudo para eles, mas eles não quiseram. Eu doei a Capela, o Gustavo doou a Escola Guignard e os Arquitetos Associados, uma obra de Inhotim, representando Minas Gerais.



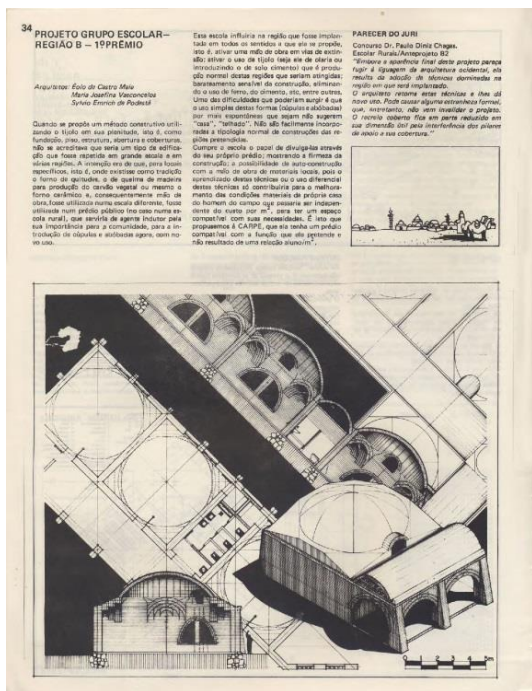
Primeira matéria de Jô Vasconcellos - Revista Pampulha nº 01 (Nov. /Dez. de 1979); Fonte: PODESTÁ, 2016



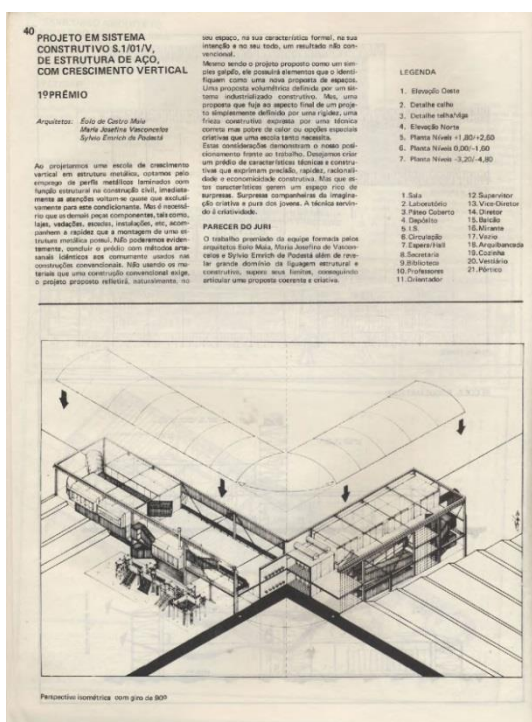
SÃO TOMÉ DAS LETRAS



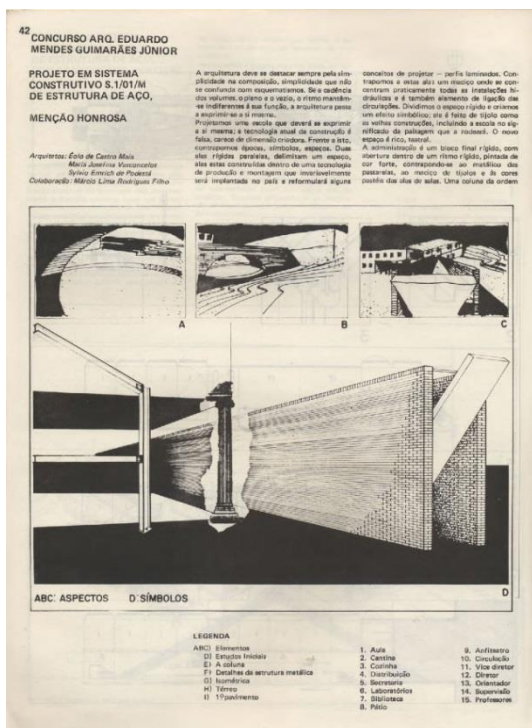
Matéria com participação de Jô Vasconcellos - Revista Pampulha nº 02 (Janeiro/Fev. de 1980); Fonte: PODESTÁ, 2016



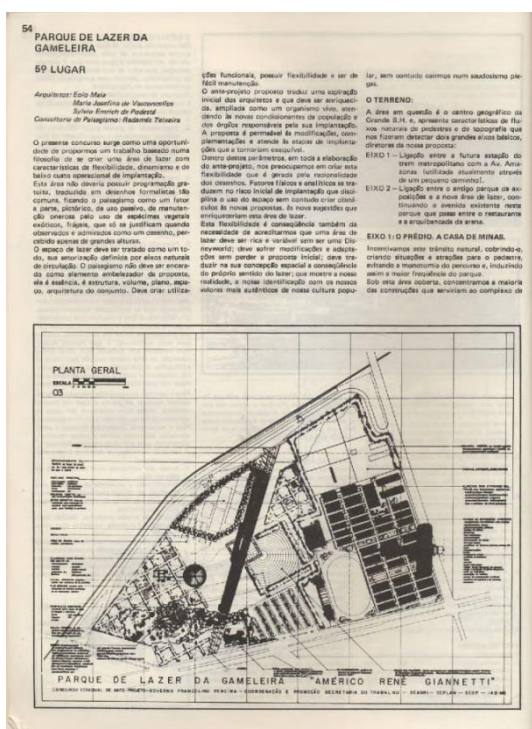
Projeto 3 Arquitetos - Revista Pampulha nº 06 (Abril/Maio. de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016



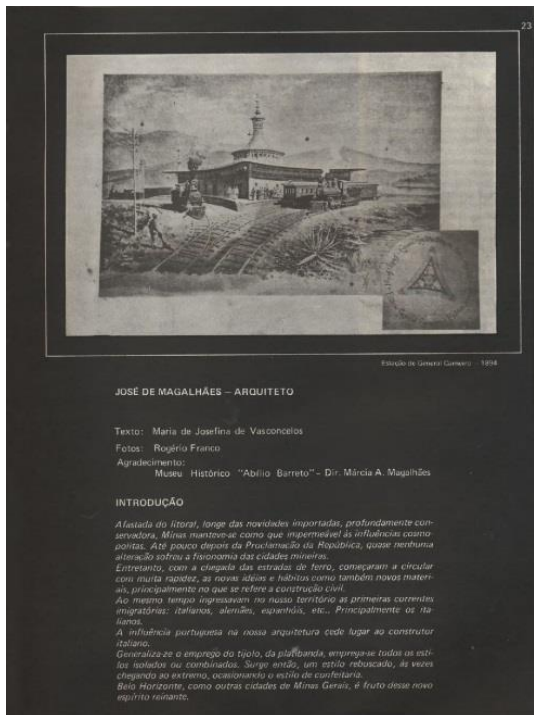
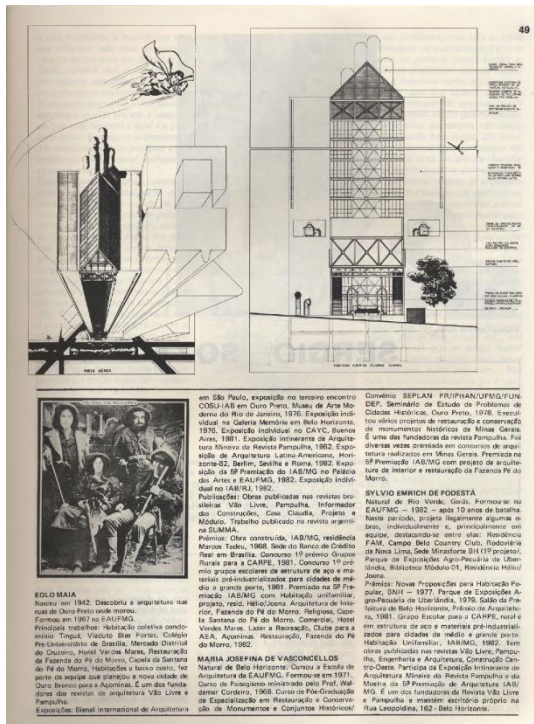
Projeto 3 Arquitetos - Revista Pampulha nº 06 (Abril/Maio. de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016



Projeto 3 Arquitetos - Revista Pampulha nº 06 (Abril/Maio. de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016



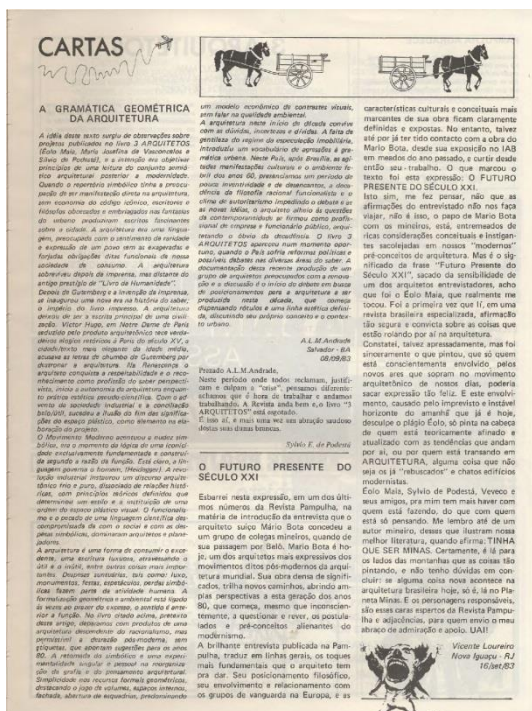
Projeto 3 Arquitetos - Revista Pampulha nº 06 (Abril/MAio. de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016



Matéria de Jô Vasconcellos - Revista Pampulha nº 07 (Agosto/Set.de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016



Colagem com obras de Aldo Rossi - Revista Pampulha nº 07 (Agosto/Set. de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016



Revista Pampulha nº 07 (Agosto/Set. de 1982); Fonte: PODESTÁ, 2016



Jô Vasconcellos e os gambás no aniversário de Mário Botta - Revista Pampulha nº 08 (Novembro/Dez.de 1982 – Publicada em Abril de 1983); Fonte: PODESTÁ, 2016



Revista Pampulha nº 08 (Novembro/Dez.de 1982 – Publicada em Abril de 1983); Fonte: PODESTÁ, 2016



Jô Vasconcellos na Bial de Lima, Peru - Revista Pampulha nº 12 (Janeiro/Fev.de 1984); Fonte: PODESTÁ, 2016



Charge de Paulo Caruso. Revista Projeto nº 81 (1985); Fonte: LPPM, 2020

PPGPC

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
PROJETO E CIDADE

FAV

FACULDADE DE
ARTES VISUAIS



Jô Vasconcellos

contribuição à arquitetura pós - moderna no Brasil

Pedro Henrique Gomes
Cardoso d'Ávila

2021