

Ruínas da Jaguará

matéria do patrimônio

Ana Paula Mendes Silveira
TFG | FAUUSP

2022

Ruínas da Jaguará

matéria do patrimônio

Ana Paula Mendes Silveira

Orientação Luis Antonio Jorge

Trabalho Final de Graduação

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Universidade de São Paulo

julho 2022









Resumo

O Trabalho Final de Graduação aqui apresentado propõe um exercício de projeto como estudo de uma metodologia, um percurso conceitual que entende a arquitetura de uma atmosfera voltada à experiência do lugar dada a partir das relações tectônicas e de materialidade – entendidas como uma esfera material, técnica e ambiental assim como simbólica.

Partindo de dois arquitetos e teóricos fundamentais, Peter Zumthor e Juhani Pallasmaa, conceitos da fenomenologia da percepção, semiótica e tectônica são explorados para compor as diretrizes modelo da experiência de projeto de arquitetura.

O trabalho trata, portanto, projeto de intervenção em patrimônio, proposta para o Conjunto Arquitetônico da Fazenda da Jaguara, no município de Matozinhos, Minas Gerais. O complexo de edifícios do século XVIII inclui as ruínas de uma igreja de autoria de Aleijadinho, três casas e uma série de equipamentos agrícolas.

O conceito da ruína, incorporado às condicionantes do projeto, surge da noção da distinguibilidade inerente às intervenções, conforme os preceitos de conservação vigentes, e a potencialização do uso de materialidades explícitas e diversas - consonantes ou dissonantes - a favor da percepção dos espaços.

Dessa forma, os produtos desse trabalho são a discussão da atmosfera do objeto de intervenção a partir de experimentações, escritas e gráficas, das materialidades encontradas, e o próprio projeto arquitetônico, embasado nos processos anteriores.

Palavras chave

intervenção, patrimônio, percepção, materialidade

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Luís Antônio Jorge, que me incentivou desde quando eu achava que sabia, mas não tinha ideia dos rumos que esse trabalho tomaria. Obrigada por saber quando expandir as ideias, assim como a hora de voltar ao plano do fazer.

Aos membros da banca, Marcelo Ferraz e Helena Ayoub, que gentilmente aceitaram o convite de avaliar e contribuir para esse trabalho.

Aos amigos da FAU, que compartilharam esses (tantos) anos comigo. À Carol, Sarah e Vivian, que estiveram e seguem ao meu lado em todos os momentos, à Vanessa, que acompanhou cada passo desse último ano de TFG, e à Letícia, Luíza, Pamela, Guilherme e Pedro. Vocês são tudo que a FAU é pra mim.

Aos queridos Mário, Letícia e Larissa, os primeiros a ouvir e abraçar minhas ideias desconexas, ao Marcelo, que não sabe a força que seu “só desenha” teve, e a toda a equipe do Andrade Morettin. Foi com vocês que eu aprendi o que é fazer arquitetura.

Por último, à minha família, que é a base disso tudo. À minha tia Regina, minha mãe em São Paulo. Aos meus irmãos, Júlio e Maria, minha maior certeza de parceria, consolo e risadas.

E aos meus pais, Luciana e Milton, que fizeram de tudo pra eu poder chegar aqui, com apoio e amor incondicionais. A vocês dedico este trabalho.

Índice

Introdução	19
Percepções e materialidades	21
Incursão: o percurso por Minas	33
Atmosfera encontrada: a Jaguará	37
Experimentações: projeto	111
Atmosfera criada: considerações finais	222
Bibliografia	224

Introdução

O trabalho final de graduação aqui apresentado trata de uma investigação.

Ao longo dos anos de estudo da arquitetura, estive interessada na maneira como alguns edifícios têm o poder de nos tocar. Como espaços diversos podem desencadear emoções, tão sentidas por mim desde muito antes da imersão na disciplina. O que constrói essas sensações, uma fagulha casual, aparentemente arbitrária, que nos conecta a espaços com os mais variados usos, propósitos, formas e composições em uma esfera por vezes inesperada, por vezes inexplicável. O conjunto de fatores que depois vim a entender ser o resultado de uma experiência corporal, multisensorial, pessoal e cumulativa, aqui chamado *percepção*.

Minha primeira resposta estava nas propriedades inteligíveis e mensuráveis da luz, do som, da temperatura do ar, o que me levou ao estudo do conforto ambiental enquanto metodologia. Entretanto, foi necessário escapar da reflexão quantitativa do desempenho para outra mais especulativa, onde uma situação fora da zona de conforto ideal poderia, talvez, conferir justamente a sensação ideal.

Nesse pulo, me deparei com autores que tratam dessas mesmas propriedades, mas a partir da ótica da percepção. Peter Zumthor (1943) se pergunta “porque diabos me tocam essas obras?”¹ E sua resposta conclui que tudo aquilo que lhe tocou, que é tudo: “as coisas, pessoas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas [...] existe apenas dentro de mim”². É fruto de um

¹ ZUMTHOR, 2009, p.10

² ibid., p.16

“efeito recíproco entre as pessoas e as coisas”, que ele chama de “magia do real”. E nesse real, seu papel é “devolver ao mundo uma experiência de mesma força”³.

À sua primeira pergunta, Zumthor continua: “E como posso projetar tal coisa?”⁴ Para ele, trata-se de criar *atmosferas*. Juhani Pallasmaa (1936) trata mais frequentemente da chamada *corporalidade*.

E nessa chave, um termo aparece repetidamente, na descrição dos variados elementos que compõe essa atmosfera: a luz que reflete no material, o som que reverbera no material, o toque, a textura, a cor, o volume envolto pelo material.

Nesse trabalho, me dediquei à tentativa de entender como alcançar essa arquitetura que nos toca. Partindo de Peter Zumthor e Juhani Pallasmaa, meu estudo é a investigação de uma metodologia, diretrizes para um processo de projeto cujo partido é a percepção.

Para isso, o ato de projetar seria essencial, em uma resposta prática às reflexões propostas. Não pretendo que o resultado seja um projeto propriamente dito em toda sua complexidade, mas um ensaio, um conjunto de intenções, hipóteses transpostas para o desenho. Uma anunciação do potencial da arquitetura.

O projeto de intervenção na Fazenda da Jaguará considera, em sua premissa, o contraste e confronto de materiais, existentes e adicionados, que são então traduzidos em forma arquitetônica. No conjunto edificado que integra as ruínas da igreja, a casa sede, duas instalações de agregados e uma série de equipamentos de uso agrícola, foram experimentadas seis respostas aos estímulos ambientais, materiais e emocionais que seis edifícios pressupõe, obtendo seis soluções distintas, detalhadas ao longo do trabalho.

3 KRPA, 2012, p.28

4 ZUMTHOR, 2009, p. 10

Percepções e materialidades

MOTIVAÇÕES

A crítica ao movimento moderno na arquitetura do século XX acontece a partir do questionamento de alguns de seus princípios, como a racionalidade, funcionalidade e abstração geométrica, fundados no conceito do design universal. No contexto do pós-modernismo, o debate se volta à subjetividade, que “deu espaço a uma importante retomada das discussões sobre os aspectos simbólicos da arquitetura”⁵ ao alçar temas como a fenomenologia, a semiótica, a tectônica e o regionalismo crítico.

Essa tendência se dá alinhada à própria crise do racionalismo e da objetividade científica na filosofia, algumas décadas antes, e representa uma nova posição para o sujeito no mundo, ou usuário, na prática da arquitetura. Sua relação com o espaço, sua percepção dele, dos elementos que o compõem e envolvem, ou seja, a experiência espacial da arquitetura passa a integrar o centro das considerações na segunda metade do século.

Em primeiro lugar, para a semiótica, a percepção da forma enquanto subjetiva não corresponde àquela inteligente, psicológica e fisiológica proposta pela *gestalt*, mas sim é filtrada pela experiência pessoal, sensível à coisa, em uma postura ativa do juízo perceptivo do sujeito, sua vivência e memória, em relação ao seu ponto de vista singular.

“O espaço é em si, ou melhor, é o em si por excelência, sua definição é ser em si. Cada ponto do espaço existe e é pensado ali onde ele

5 AMARAL, 2009, p.160

está, um aqui, outro ali, o espaço é a evidência do onde. Orientação, polaridade, envolvimento são nele fenômenos derivados, ligados à minha presença.”⁶

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) trata do mundo percebido na intenção de possibilitar um contato puro e espontâneo – embora não alienado – com esse mundo ao propor o reencontro com as coisas mesmas e seus fenômenos, rejeitando a explicação delas. Ele coloca o ser-no-mundo, como Heidegger, como um sujeito que percebe e é percebido. Toda relação se dá entre sujeito e objeto, não sendo possível dissociá-los a fim de analisá-los, uma vez que estão ambos no mundo.

“A verdadeira filosofia, seria assim, reaprender a ver o mundo – para isso fenomenologia que, ‘enquanto revelação do mundo, repousa sobre si mesma’, opera tomando a consciência perceptiva como a fundante de todo conhecimento, não como revelação de uma verdade pré-existente, mas como a própria realização de uma verdade.”⁷

A fenomenologia se esforça para descrever fenômenos que apelam diretamente à consciência, em um “olhar puro”, sendo portanto uma visão de sua essência através do sentimento que a consciência experimenta⁸.

Entretanto, deve-se destacar que a percepção não se resume ao dito ponto de vista e, por extensão, ao sentido da visão, empregado de maneira figurada. Gaston Bachelard (1884-1962) se atém à crítica ao *vício de ocularidade*, recorrente na interpretação ocidental do “pensar sempre entendido como uma extensão da ótica, a visão exercendo

6 MERLEAU-PONTY, 2004, p. 28

7 KRPA, 2012, p. 60

8 PALLASMAA, 1996, p. 450

forte hegemonia sobre os demais sentidos”⁹.

Sua distinção está entre o que chamou de imaginação formal e imaginação material – “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de se formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade sobre-humanidade”¹⁰. A primeira, embasada na visão, é redutora, uma simplificação, que posiciona o sujeito como espectador da realidade, distanciado. A segunda, predominada pelo tato, se relaciona à materialidade e tem o homem como modificador do mundo, numa dinâmica transformadora, “moldada à mão”.

Dessa forma, o corpo no mundo pressupõe em si uma experiência corporal integral, uma percepção que “não é uma soma de dons visuais, táteis e auditivos: eu percebo em uma maneira total com todo o meu ser - percebo uma estrutura única da coisa, uma maneira ímpar de ser, que fala a todos os meus sentidos ao mesmo tempo.”¹¹, ou o que Bachelard chama *polifonia dos sentidos*.

“O vínculo da percepção visual com os estímulos captados pelos outros sentidos é um dos temas fundantes de uma fenomenologia do corpo. O olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade.”¹²

Em um movimento de conscientização do fato de nossos sentidos estarem sendo negligenciados, “a arte e a arquitetura têm se tornado

9 PESSANHA, 1994, introdução

10 BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, 1989, citado em PESSANHA, 1994, introdução

11 MERLEAU-PONTY, Maurice. *The film and the new psychology*, in: Sense and Non-Sense. 1964, p.48, citado em PALLASMAA, 2018, p. 56

12 BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. in: O olhar, Adauto Novaes (org.), 1995, p. 65

novamente sensíveis à mensagem da matéria [...] como uma reação à perda de materialidade e experiência temporal em nossos ambientes”¹³, enquanto John Dewey afirma que “a arte sempre é o produto da experiência de uma interação de seres humanos e seu ambiente. A arquitetura é um exemplo notável da reciprocidade dos resultados dessa interação [...] A reformulação das experiências subsequentes por meio das obras de arquitetura é mais direta e mais extensiva do que se dá com qualquer outra forma de arte.”¹⁴

Uma abordagem similar a todas essas questões é bastante evidente ao retomar a frase: “porque diabos me tocam essas obras? E como posso projetar tal coisa?”¹⁵ Partiremos, portanto, dos escritos de Peter Zumthor e Juhani Pallasmaa, bibliografia elementar desse trabalho, para uma tradução aplicada à prática da arquitetura e ao processo de projeto.

A PERCEPÇÃO EM ZUMTHOR E PALLASMAA

Peter Zumthor e Juhani Pallasmaa são comumente associados por tratarem, de forma abrangente, “de uma orientação que se opõe ao caráter predominantemente formalista e objetivo da arquitetura [...] em detrimento dos aspectos multidimensionais, multissensoriais e subjetivos que compreendem nossa percepção do mundo”¹⁶.

As produções dos dois autores estão intimamente ligadas ao tema frequentemente chamado de *arquitetura dos sentidos*, e ambos defendem uma arquitetura capaz de causar um efeito emocional naqueles que a experimentam. A revista OASE trouxe, em sua 91ª

13 PALLASMAA, 2018, p. 50

14 DEWEY, John. *Art as Experience*. 1934, p. 4. citado em PALLASMAA, 2018, p. 105

15 ZUMTHOR, 2009, p. 10

16 KRPA, 2012, p. 12

edição, em 2013, a participação dos dois nomes sob o título *Building Atmosphere*¹⁷. Na publicação, são explicitados paralelos entre os significados atribuídos por cada arquiteto a conceitos e, por vezes, expressões e termos presentes em ambos. O elemento fundamental se encontra na corporalidade e nas sensações corporais como o ponto de referência para a arquitetura.

Esse conceito converge no termo *atmosfera*, empregado de forma constante e carregada de significado por Zumthor, como uma síntese da busca do seu trabalho, e ocasionalmente por Pallasmaa, de forma menos sistemática, mas também atribuída de grande relevância.

Peter Zumthor, arquiteto suíço nascido em 1943, conhecido pela prática da arquitetura e propriamente da arquitetura sensorial, tem em sua obra construída a maior defesa e prescrição de seu argumento. Seu principal texto, *Atmosferas: espaços arquitetônicos – as coisas ao meu redor*, surge da transcrição de uma palestra de mesmo título proferida em 2006. Na ocasião, o arquiteto tratou de suas descobertas decorrentes da observação do próprio processo de pensamento na elaboração de um trabalho, o que o orienta e preocupa na tentativa de criar uma atmosfera em seus edifícios. Zumthor se valeu de vivências pessoais e da prática projetual para explicitar um processo de projeto focado na atmosfera dos espaços, justificando seus trabalhos com o objetivo explícito de instruir e educar seus interlocutores a como buscar a mesma intenção na arquitetura.

Juhani Pallasmaa, finlandês, 1936, é arquiteto, mas sobretudo teórico e pensador da arquitetura. Partindo da fenomenologia e estendendo uma interpretação de seus autores, especialmente Maurice Merleau-Ponty, para as esferas da arte e da arquitetura, coloca o entendimento do corpo, suas percepções e sensações como centro da existência e da

17 OASE. *Juhani Pallasmaa & Peter Zumthor: Building Atmosphere*. Journal for Architecture, v. 91, 2013

relação do homem com o mundo. Em sua tese, a arquitetura não deve reduzir as fontes de estímulo sensorial à hegemonia da visão, destino a que historicamente chegamos.

Esse argumento é bastante explorado em seu *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*, de 1996, que traz em sua primeira metade uma análise histórica de como a visão prevaleceu em detrimento dos demais sentidos como mecanismo de entendimento e experimentação do mundo, e como a produção da arquitetura acompanhou tal tendência. Seu argumento vem acompanhado de uma longa lista de pensadores, como Sloterdijk, Levin, Descartes, Nietzsche, Scheler, Jay, Sartre, Heidegger, Foucault, Derrida, Harvey, Hall, Ong, Febvre, Mandrou, Sontag, Montagu e o próprio Merleau-Ponty.

A visão, desde os antigos gregos, faz parte de um imaginário de metáforas que construíram seu significado associado ao conhecimento. Os demais sentidos, como a audição e o olfato, essenciais para algumas culturas, foram gradativamente substituídos pelo olhar, que alcançou, no Renascimento, o topo da hierarquia sensorial. A transferência da cultura oral para a escrita, para alguns, contribuiu para esse efeito. As tecnologias, como o advento da representação em perspectiva e, recentemente, da fotografia, são também apontadas como vetores dessa mudança. E a velocidade do progresso só pode ser acompanhada pelo sentido da visão.

Entretanto, a produção de imagens, que podem ser “fabricadas, produzidas em massa e manipuladas”¹⁸, passou a buscar um impacto instantâneo, com imagens marcantes que, muitas vezes, levam à perda da temporalidade, confinadas no presente. Esse efeito, na arquitetura, causou o que Heidegger chamou de arquitetura “narcisista e niilista”, focada na auto expressão e isolada da corporalidade, respectivamente.

18 PALLASMAA, 2011, p. 20

“A falta de humanismo da arquitetura e das cidades contemporâneas pode ser entendida como consequência da negligência com o corpo e os sentidos e um desequilíbrio de nosso sistema sensorial.”¹⁹

Na segunda parte de *Os Olhos da Pele*, encontramos um paralelo temático e formal irrefutável com o texto de Zumthor, dez anos depois. Ambos enumeram seus capítulos como pontos a serem considerados na produção de uma arquitetura multissensorial, ou atmosférica, a partir da elucidação da sua importância na percepção do usuário e, conforme Zumthor, na qualidade do projeto.

O texto de Peter Zumthor é composto de 9 tópicos, 2 anexos e uma seção final, enquanto Pallasmaa entrega 15 capítulos, sendo os dois últimos parte de uma conclusão do tema. Além da estrutura análoga, o conteúdo de vários dos capítulos dos dois textos aborda os mesmos elementos, dando importância a aspectos comuns, ainda que de formas diversas.

Em ambos os textos podem ser encontrados tópicos (sempre em Zumthor e Pallasmaa, respectivamente) a respeito da qualidade acústica – *O som do espaço* e *A intimidade acústica*; da importância da iluminação do ambiente – *A luz sobre as coisas* e *A importância das sombras*; da materialidade do edifício – *O corpo da arquitetura* e *A forma do toque*; e da apropriação a partir do uso do espaço – *As coisas que me rodeiam* e *Imagens de ação*.

Alguns temas, existentes em um dos textos como tópicos exclusivos, podem ser encontrados de forma dispersa ao longo da narrativa do outro autor, o que indica a atribuição de ênfases à teoria de cada arquiteto, como será discutido.

No caso de Pallasmaa, sua tese acontece a partir da valorização do tato como o sentido fundamental. Para ele, “todos os sentidos,

19 PALLASMAA, 2011, p. 17

incluindo a visão, são extensões do tato”²⁰, e é a partir dele que entendemos o mundo e experimentamos nossa individualidade. O aspecto multissensorial da arquitetura é exposto como uma decorrência do tato em primeiro lugar. Para isso, o arquiteto perpassa as qualidades ligadas à visão e as sobrepõe com o reconhecimento dos demais sentidos. Em seus capítulos, o corpo e o toque são protagonistas, enquanto a associação direta à visão só é percebida no tangente à luz. Ainda assim, há o destaque da sombra, que corresponderia à ausência de luz e, portanto, da visão.

Após a defesa dos sentidos pouco explorados, o autor recupera, nas conclusões das duas partes do ensaio, a importância da visão e de seu equilíbrio em relação às demais formas de apreensão do mundo.

Em Zumthor, não existe uma hierarquização dos sentidos para compor o discurso. Ao contrário do que se encontra em *Os Olhos da Pele*, o suíço ressalta fortemente a presença da luz, principalmente a natural, mas sem esquecer a importância dos contrastes. Apesar disso, em *Atmosferas*, a ênfase está na materialidade. As coisas como elas mesmas, as reações dos materiais em contato e sua consonância, suas propriedades físicas.

Mesmo os capítulos a respeito da temperatura, iluminação ou de qualidades acústicas retomam a questão da materialidade: a atmosfera que parte das superfícies, a forma como essas superfícies refletem a luz e como os materiais ressoam no ambiente, etc.

A percepção da arquitetura e dos tópicos levantados pelos dois teóricos está estreitamente ligada à sensação. E as sensações são capazes de estimular a memória de experiências passadas. A conexão com a infância aparece nos dois textos: em Zumthor, a lembrança e a associação emocional parte dos sons; em Pallasmaa, sobretudo dos aromas.

20 PALLASMAA, 2011, p. 10

A relação com o passado, quase nostálgica, estabelece paralelos com o tópico da intimidade. Os *Degraus da intimidade*, título de um dos capítulos de Zumthor, dizem respeito à escala e proximidade dos espaços. Em seu texto, Pallasmaa considera o tema no tocante ao aconchego. Os diversos sentidos são tratados, em vários momentos, buscando o sossego: para a visão, aconselha a penumbra, para a audição, o silêncio, e para o tato a proximidade do aconchego do lar.

Outra questão a se destacar nos dois textos é a apresentação da arquitetura como arte. Com mais força em Pallasmaa que em Zumthor, mas sem prejuízos ao segundo, é evidente a forma como a percepção da arquitetura é tratada sem distinção do modo de perceber a arte.

Por último, um aspecto notável nos dois ensaios diz respeito à forma arquitetônica. Nos escritos de Juhani Pallasmaa, o caráter formal das construções, suas geometrias e desenhos não são mencionados. Trata-se de uma arquitetura pensada de dentro para fora, a partir de sua relação íntima com o corpo e da perspectiva do usuário. Já Peter Zumthor se aproxima de uma análise formalista em um último momento. Além de apresentar uma noção de sensualidade e movimento através dos espaços e das formas da arquitetura, o arquiteto considera, em sua conclusão, a *Forma bonita*. Para ele, a forma deve ser analisada como um resultado de todas as demais considerações, e não o contrário.

MATERIALIDADE COMO SÍNTESE

Na leitura proposta dos dois textos, destaco e reitero um ponto: o tratamento de todos, ou quase todos, os elementos pertinentes à construção de uma arquitetura atmosférica em relação à materialidade. Ao se considerar a composição, a luz, o som, a temperatura, o toque, a escala, o volume e por fim a forma, temos sempre uma observação dada pelo material. Sua textura, reflexão, refração, condutividade, frente a outros materiais e ao mesmo tempo ao espaço, são guias do

discurso.

A materialidade apontada pode ser lida, portanto, como a transcrição, a “materialização” do estímulo interpretado pelos sentidos, ao ser formalizada em espaço. Tal questão culmina no conceito da tectônica, muito discutida por Kenneth Frampton em *Studies in tectonic culture*, 1995, recuperando a noção construída no século XIX por Gottfried Semper em seu *Style in the technical and tectonic arts, or, practical aesthetics*. A tectônica converge nos dois autores para as “relações legítimas da forma arquitetural à sua matéria física [...] que ambos confirmam pertencer tanto a uma esfera material e técnica quanto a uma esfera simbólica”²¹. Dessa forma, para eles, a estética e seu uso da matéria construtiva determinam a qualidade do fazer arquitetônico, em uma responsabilidade ética.

Em seu ensaio *An Architecture of the Seven Senses*²², Juhani Pallasmaa reitera que a autenticidade da experiência arquitetônica é fundada na linguagem tectônica do edifício e na capacidade de compreensão, pelos nossos sentidos, do ato da construção.

Da mesma forma, Heinrich Wölfflin destaca que através da experiência pessoal da arquitetura podemos entender o espaço físico, sua estrutura objetiva, mas também reconhecer nossa própria organização como corpo físico, nossa identidade espaço-temporal e, dessa forma, reconhecer quem somos naquele espaço. Para o autor, aqui está o princípio básico da arquitetura: a contraposição entre matéria e força formal, numa correspondência empática²³.

Para Antoine Picon, “a noção de materialidade [...] não designa os materiais em si, nem a técnica da sua aplicação, mas sim a relação

que mantemos com a própria ideia de matéria e com a concretude das coisas, e o que isso pode significar no processo de criação do projeto”²⁴.

Tomando partido do que tenho aqui como conclusão, o exercício de projeto proposto a seguir terá como premissa uma arquitetura que alimenta os sentidos e nos toca ao proporcionar uma experiência. Para esse fim, tratar-se-á de um ensaio guiado pela metodologia, pelas diretrizes apontadas pelos dois autores, Zumthor e Pallasmaa. Sendo assim, a consideração da materialidade anterior à forma será preponderante.

De modo a potencializar o partido dado, mais uma condicionante a favor da materialidade foi incorporada. Em um projeto de intervenção, partir da materialidade é estratégia essencial ao processo, podendo-se trabalhar “tanto através da diferenciação em consonância, quanto por diferenciação em dissonância em relação ao existente”²⁵. Esse efeito é ainda mais visível em se tratando de ruínas, onde a marca temporal se manifesta de forma tão consolidada.

Numa intervenção em ruínas, a distinguibilidade de materiais quando da adição de novos volumes e estruturas é primordial para que se evite a falsificação do documento histórico em questão, como indica a Carta de Veneza – Carta Internacional para a Conservação e Restauro de Monumentos – de 1964.

Dessa forma, escolhi como tema do projeto e de todo esse trabalho uma operação de intervenção em edifício existente, processo detalhado a seguir.

21 AMARAL, 2009, p. 160

22 PALLASMAA, Juhani. *An architecture of the seven senses*. in Questions of perception: phenomenology of architecture. Steven Holl, Juhani Pallasmaa e Alberto Pérez-Gómez, 2006, p. 27-38.

23 CHIODO, 2011.

24 ANGOTTI-SALGUEIRO, 2020.

25 KÜHL, 2006, p. 28

Incursão: o percurso por Minas

ÀS MARGENS DO RIO DAS VELHAS

A partir da decisão de incorporar o conceito da ruína como parte condicionante do projeto, algumas possibilidades diferentes se apresentam na escolha do objeto da intervenção. Seria possível trabalhar em um edifício existente arruinado, na escala própria da arquitetura, ou em um conjunto historicizado, com construções em ruínas como parte do entorno.

Todas as alternativas envolvem questões de patrimônio, do estado de preservação das edificações, da técnica construtiva e materialidade daquelas arquiteturas, sempre considerando a ambiência do conjunto formado por objeto e contexto, e a memória que os envolve.

Na tentativa de revisitar experiências pessoais de viagens e visitas a locais que se assemelhassem a essa descrição, voltei para meu estado de origem, Minas Gerais. Dentre as experiências arquitetônicas pessoais que mais me tocaram, destaco o conjunto do Santuário do Caraça, onde a intervenção de Rodrigo Meniconi e Edwiges Leal nas ruínas do antigo colégio, destruído em um incêndio, abriga hoje a Biblioteca do Caraça. Decidi investigar situações semelhantes naquela região.

Partindo de Sabará, cidade histórica na região metropolitana de Belo Horizonte, onde tinha conhecimento da existência de edifícios em situação de ruínas, dei início a um levantamento de casos similares. A principal fonte do material consultado, com registros sistematizados desse patrimônio, foi o Guia de Bens Tombados do IEPHA-MG, embora tenham sido identificadas também algumas edificações sem proteção de órgãos de tombamento.

Nesse processo, uma característica comum a grande parte dos sítios selecionados se destacou: sua localização às margens de um mesmo rio, o Rio das Velhas. Esse rio, cujo leito se estende do município de Ouro

Preto até a região de Pirapora, onde encontra o Rio São Francisco no norte do estado, cruza algumas cidades da RMBH, incluindo Sabará.

Uma dimensão histórica envolve o Rio das Velhas, tendo sido muito relevante durante o ciclo do ouro, época em que era navegável. A Comarca do Rio das Velhas, cuja capital era aquela Sabará, foi uma das primeiras a serem criadas no país, ainda em 1714.

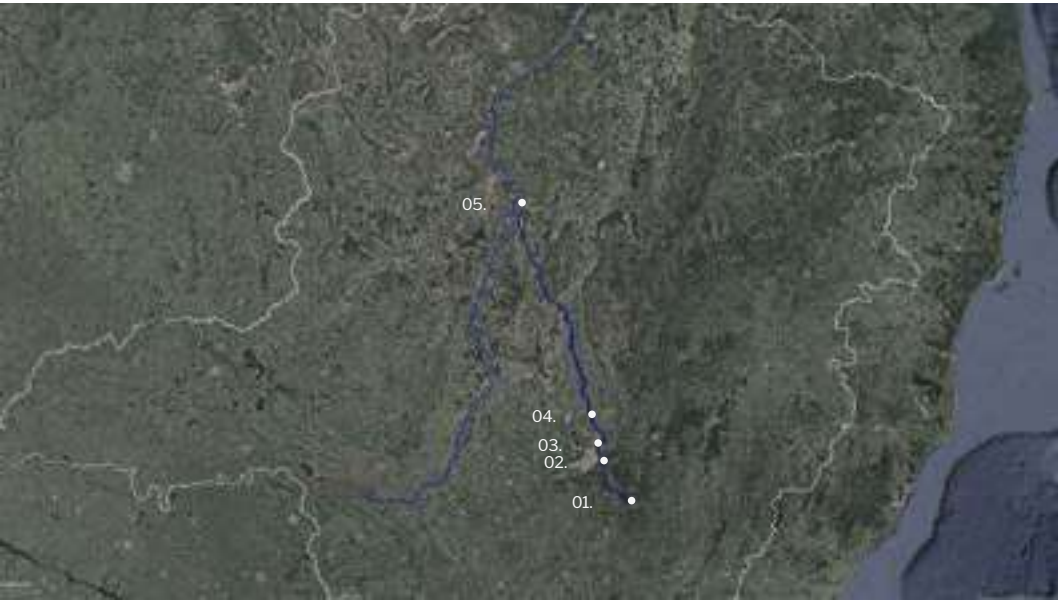
Da mesma forma, sua dimensão poética é igualmente expressiva. Estão ligados a essa história alguns personagens bastante significativos, como Richard Burton, Peter Lund, Auguste de Saint-Hilaire²⁶, por exemplo, que percorreram e registraram grande parte da extensão do rio. Guimarães Rosa tem em suas histórias o Rio das Velhas como cenário recorrente, juntamente ao São Francisco e o Urucuia²⁷. Carlos Drummond de Andrade também escreveu sobre ele no poema II/ SABARÁ, da sequência Lanterna Mágica de Alguma Poesia.

Apesar de a literatura não estar ligada à motivação inicial do trabalho, ela se mostrou importante para a construção da narrativa perseguida na escolha do local onde intervir, apresentando-se então como parte da ambientação e do ato de projeto em si, na medida em que a escolha já pressupõe uma hipótese projetual.

Assim, sendo relevante ao tema do trabalho a experiência física da arquitetura e a sensação dos espaços dos edifícios, se tornou importante que isso se revelasse também na escolha do sítio para intervenção. A partir do levantamento preliminar das ruínas em Minas Gerais, foi criado um roteiro de viagem percorrendo o Rio das Velhas. Apesar de algumas edificações estarem reconhecidas como hipóteses por sua documentação, foi essencial estar sempre aberta e atenta à

26 GOULART, Eugênio Marcos Andrade. *O caminho dos currais do Rio das Velhas: a estrada real do sertão*. Belo Horizonte: Coopmed, 2009.

27 UTÉZA, Francis. *Realismo e transcendência: o mapa das minas do grande sertão*. Scripta, v. 2, n. 3, 1998, p. 127-137.



Rio das Velhas e Rio São Francisco destacados na Hidrografia do Estado de Minas Gerais

Pontos de interesse: 01. Ouro Preto; 02. Sabará; 03. Santa Luzia; 04. Matozinhos; 05. Várzea da Palma

existência de ruínas não previstas, espaços vagos ou o próprio entorno em si, que poderiam se mostrar objetos interessantes para o trabalho. Acompanhando o sentido do rio, o percurso abarcou 7 edifícios em Ouro Preto, Sabará, Santa Luzia, Matozinhos e Várzea da Palma.

Para além da mancha urbana da Região Metropolitana de Belo Horizonte, na zona rural do município de Matozinhos foi identificada a Fazenda da Jaguará. Na propriedade, se encontram as ruínas da Igreja Nossa Senhora da Conceição, que contou com a contribuição de Aleijadinho no projeto e construção. No seu entorno, existem também algumas casas e equipamentos de uso agrícola, construções da mesma época, que configuram o conjunto como um grupo edificado com características de certa urbanidade, com potencial para abrigar uma intervenção e apoiar um programa diverso e coeso. Pela disponibilidade de materiais e apoio pelo IEPHA, a experiência da visita ao local e, principalmente, a atmosfera que envolve as ruínas e todo o complexo de edificações da fazenda, a Jaguará foi escolhida como objeto de estudo e intervenção nesse trabalho.

Atmosfera encontrada: a Jaguará

O CÉU LIVRE DA FAZENDA

Das loucas festas na fazenda da Jaguará
não resta mais nem um cristal trincado.
Matas e lagoas não recordam
o que ali se bebeu e se dançou
enquanto o antigo dono Antônio de Abreu Guimarães
carpia em penitência portuguesa seus pecados
de contrabandista de ouro e diamantes.
As obras pias que a Jaguará devia sustentar
morreram com os festejos. Tempos rotos.
Na torre da igreja da fazenda
a suinara é o epílogo de tudo.

A ganância e a vaidade se ausentaram
destes sítios. Nem mesmo ingleses
escoram mais galerias de Morro Velho com madeiras
cortadas na Jaguará. A natureza
recompõe seus prestígios onde o homem
parou de depredar. A garça branca
pousa delicada nos espalhos d'água remansosa, onde a presença
não se percebe mais a garça rósea.

E vem o gaturamo cantarilho
nas roçadas de milho, o quero-quero
circunvoando juncos. Multicolor.
a plumagem do socozinho vai cruzando
o voo horizontal das jaçanãs.
Repara, homem do asfalto, a seriema

a preparar, no capim alto, seus disfarces,
e a corruíra-do-brejo, a viuvinha,
o lenhador-de-olho-branco, a saracura,
todas essas aves que só existem
nas gravuras dos livros, na empalhada
vitrina dos museus... porque matamos
o que era vida alada em nossa volta.

Ou não repares nada. Tenho medo
de convidar-te a ver o livre espaço
da Jaguará, e teu instinto predatório
novamente açular-se, tua fome
de frequentador de restaurante cinco estrelas
cobiçar a carna tenra e não sabida
que neste lugar-refúgio se compraz
em ter forma voante e livre-azul.

Neste lugar habito em pensamento
quando Marcus Vinícius e Marco Antônio
me emprestam seus binóculos científicos
e apontam para o sabiá-laranjeira
construindo seu ninho; o carcará
metuendo, que não assusta colibris;
e cento e oito mais espécies que aqui vivem
em seus ecossistemas primitivos,
sobrantes por milagre.
Ouço, na gravação, suas linguagens.
Estão perto de mim, reis-fazendeiros
das plantas e dos bichos-alimento.
Já não é a Jaguará voluptuosa,
mas o simples refúgio, ilha de vida,
enquanto a vida nega-se a si mesma

na exacerbação das técnicas de lucro.
Pequeno paraíso vegetal
ou resto de paraíso... à sombra austera
da torre onde a suinara tem sua noite.

Carlos Drummond de Andrade
Corpo, 1984

DO PÓ DE OURO AO PÓ DO TEMPO: HISTÓRIA

O Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Fazenda da Jaguará teve a homologação de seu tombamento pelo Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG) concluída em 1996, quando parte de suas construções já estavam em processo de arruinamento. Localizada a 65 quilômetros do centro de Belo Horizonte, no município de Matozinhos, distrito de Mocambeiro, a fazenda atravessou uma longa história de sucessão de gerações e mudanças de proprietários. O conjunto edificado tem em suas ‘peles’ a marca das mudanças, alterações, adições e demolições sofridas em três séculos de história.

Os edifícios rurais tiveram sua construção iniciada ainda no século XVIII, no período em que o Rio das Velhas era navegável. Por suas características de implantação e infraestrutura, o conjunto se tornou um relevante empório rural em Minas Gerais através do rio, sendo, “no século XVIII, um porto fortificado no Rio das Velhas e sede do vínculo que reuniu novas fazendas de grandes extensões territoriais e um formidável corpo de benfeitorias, maquinarias, alfaias e escravos”²⁸. Já na primeira metade do século XX, “a Fazenda foi adquirida pelo engenheiro inglês George Chalmers [...] responsável por muitas melhorias e modernizações, mas também por algumas demolições (casas de empregados, senzalas, armazéns, paiol, engenhos e rancho de tropas), acréscimos na casa sede, vendas e doações do acervo artístico, como os altares, balaustradas, peças sacras e mobiliário da capela”²⁹.

A Igreja da Nossa Senhora da Conceição da Jaguará foi construída na década de 1780, e é um dos poucos exemplares de igrejas localizadas em contextos rurais com proporções urbanas, com acabamentos

28 IEPHA, 1984

29 IEPHA, 2014, p. 65-70



Sede da Fazenda Jaguará (cima) e porto da Jaguará com barco a vapor, fotografias por Augusto Riedel em 1869

Fonte: <https://sumidoiro.wordpress.com/2012/01/01/a-fazenda-de-muita-historia/>

e mobiliários em padrão costumeiro para matrizes paroquiais. O projeto da fachada, retábulos e coro em madeira é atribuído a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Atualmente, as poucas paredes que restam da construção original estão escoradas por uma estrutura metálica, inaugurada em 20 de novembro de 2001³⁰. A estrutura, construída como solução provisória para o desmoronamento das paredes da igreja terminou por ser mantida até hoje. As paredes externas, que são tudo do pouco que resta, já que pisos, telhados e grande parte da ornamentação se perderam, cederam e se apoiaram integralmente no vigamento metálico da estabilização, sendo este a única coisa que impede sua destruição completa.

Os esforços de preservação do conjunto foram uma iniciativa da família que é atualmente proprietária da fazenda, especialmente dona Leda Torres de Andrade, que se dedicou, por vários anos, a pesquisar e estudar a história do lugar. Seu interesse se conformou em um livro, *Jagoara: do pó de ouro ao pó do tempo*³¹, que retrata, na forma de um romance ficcional baseado em acontecimentos documentados, a trajetória da fazenda e seus ocupantes desde sua fundação e apogeu, durante o ciclo do ouro, até o século XXI, quando seu maior símbolo se vê próximo do perecimento total.

Atualmente, após algumas alterações e reformas em edifícios do conjunto, o núcleo sede da fazenda recebe eventos, como casamentos e ensaios fotográficos, enquanto o restante da área segue empregada em atividades agrícolas como a pecuária.

30 ANDRADE, 2013, p. 435

31 ANDRADE, Lêda Torres de. *Jagoara: do pó de ouro ao pó do tempo*. Belo Horizonte: Neutra, 2013



Fachadas frontal e laterais da Capela de Nossa Senhora da Conceição da Jaguara, fotografias por George Chalmers em 1942, publicadas no Jornal Estado de Minas

Fonte: CARVALHO, 2003



Estado da ruína da igreja em 1986, início do processo de tombamento do conjunto, e em 1995, em sua homologação

Fonte: MACHADO, 2019 (cima esq.); CARVALHO, 2003 (baixo); Arquivo IEPHA (dir.)





Vista da chegada à fazenda, com “casinha” e casa sede ao fundo.

Foto de 1995

Fonte: Arquivo IEPHA



Fachada posterior da casa sede (cima esq.); serraria e estâbulos (baixo esq);
fachada "casinha" (cima dir.); e casa da junta (baixo dir.). Fotos de 1995

Fonte: Arquivo IEPHA

AQUELE LUGAR, AQUELA LUZ

Um raro depoimento sobre a fazenda anterior à sua degradação foi feito por Álvaro da Lagoa Santa Silveira, na década de 1910, que recompõe o imaginário do que um dia sua arquitetura foi.

“Menção especial merece-a um belo templo, igreja de duas torres, construída de madeira, pedra e cal, em 1786, à custa de Antônio de Abreu Guimarães, o instituidor do vínculo do Jaguará. Encerra a igreja vários objetos próprios do culto cristão, atestando a fé dos antigos proprietários, e contém imagens representativas das figuras divinas, dos anjos, dos santos, muitos de umas e outros de mármore ou alabastro, de madeira e de marfim cujo valor artístico melhor avaliarão especialistas, mas deve existir numa escala qualquer respectivamente à história da arte civil e religiosa.

Não afirmarei que a igreja da fazenda do Jaguará, pelo primor da construção ou pela perfeição da traça, seja um monumento a atestar uma civilização ou exprima um gênero especial de arquitetura; apenas notarei que uma construção semelhante no sertão do país, feita a expensas particulares significa esforço, trabalho, fé e mesmo obediência a princípios de ordem jurídica ou legislativa, das capelas. Fora dessas considerações, a igreja da fazenda tem ainda merecimento pelo que encerra.

São de antiguidade notória, de origem europeia talvez, várias imagens que aí estão e cujo aspecto agrada francamente ao menos as vistas profanas em belas-artes.

A par dessas preciosidades, o templo mostra obras de talha algo preciosas e, por muitos, atribuídas ao notável artista, que na legenda ou na história da arte brasileira, é designado pelo nome sugestivo de Aleijadinho ao qual dão a paternidade de curiosos trabalhos em outras igrejas do Estado de Minas. Possível é que haja nisso falsa suposição e

que o artista jamais viesse ao Jaguará, mas o que não se pode negar é que os objetos e obras do templo são peças de valor histórico, antigas certamente, devendo valer como amostras da arte ornamental e das riquezas decorativas nos tempos passados, e quiçá como matéria para estudo e fontes de inspiração, embora modestas dos artistas de hoje. Há também ali uma bela balaustrada de cabiúna - palissandre - cercando a nave ou corpo principal da igreja e outra de madeira-de-lei ornando o coro. [...]

Na casa de residência da fazenda há tetos de madeira pintados a óleo ou sem ele, tratando assuntos diversos, em cores variadas cuja nitidez, apesar de contarem talvez um século de idade ou mais. São trabalhos imperfeitos, vulgares quiçá, vê-se logo, e ninguém diz que os desenhos ali postos denotem, da banda de quem os traçou, sólidos e brilhantes conhecimentos de geometria descritiva, perspectiva e sombra, mas inegável é que em determinados pontos e tons acusam delicadeza de mão e pincel, sensível inteligência no colorido, e posse de uma maneira isenta de demasiada rudeza. Nessas figuras peca sem dúvida o desenho das figuras mas a viveza, harmonia e suavidade das cores a par de relativa variedade nos ornamentos impressionam de alguma forma.”³²

A mim resta descrever apenas o que pude encontrar na fazenda, na ocasião da minha visita, tendo como assumido e consolidado o estado de conservação da ruína da igreja e do restante dos edifícios do conjunto.

O perímetro tombado da fazenda abarca, além da igreja, a casa sede, o estábulo, a “casinha” (antiga casa de pouso), marcenaria, carpintaria e

32 SILVEIRA, Álvaro da Lagoa Santa. *Succinta descrição da fazenda da Jaguará no Estado de Minas Gerais*. Revista do Archivo Público Mineiro. Bello Horizonte, Imprensa Oficial, 1906-1907. p.599-613. in IEPHA, 1984











serraria, com mecanismos movidos a roda d’água, o engenho e a “casa da junta” (que foi recentemente convertida em hospedaria, utilizada em ocasiões de eventos na fazenda).

São implantados em um arranjo comum nas propriedades rurais mais ricas desde o início da colonização, embora a solução da capela anexada à casa seja mais recorrente. “O conjunto de edifícios se organizou basicamente em função da proximidade do curso do Rio das Velhas, que era a via de comunicação dessa fazenda.” Os edifícios se distribuem avizinados, sobre um relevo por vezes em suave aclave, por outras em curtas encostas. A sede, em um corpo contínuo e linear junto ao estábulo e à “casinha”, são uma frontalidade importante no conjunto, alinhado à orientação da igreja. Conformando um espaço central ladeado pelos volumes, a “casa da junta” encerra esse jardim principal.

Na face dos fundos da sede, os equipamentos agrícolas se dispõem ao longo de um bica-me, córrego Água Doce, que liga o interior da Fazenda ao Rio das Velhas, cruzando por baixo da “casinha”.

É inegável o destaque da igreja, mesmo em seu estado atual, frente às demais edificações. John Ruskin coloca o pitoresco encontrado na ruína como fruto da sua *sublimidade parasitária*, que decorre de características acidentais: “supõe-se que consista na deterioração. Sendo que, mesmo buscando aí, trata-se apenas da sublimidade das fendas, ou fraturas, ou manchas, ou vegetação, que assimilam a arquitetura à obra da Natureza, e conferem a ela aquelas particularidades de cor e forma que são universalmente caras aos olhos dos homens”³³.

Pallasmaa, ao tratar do papel da memória na arquitetura como estímulo de recordação tanto como de imaginação, afirma que “as edificações e seus vestígios sugerem histórias de destino humano,

33 RUSKIN, 2008, p. 77

tanto reais como imaginárias. As ruínas e os contextos erodidos têm um poder especial de evocar e emocionar [...] a incompletude e a fragmentação possuem um poder evocativo especial [...] o fragmento isolado basta para fazer surgir a experiência de um ambiente construído completo”³⁴. Em outro contexto, reforça que a força emocional das ruínas, e da qualidade da arquitetura, está não no sentido de realidade que ela expressa, mas na sua capacidade de despertar nossa imaginação, nos afastando do mundo da realidade cotidiana³⁵.

Nesse caso, o tema da arquitetura religiosa se torna relevante ao considerar que, mesmo em ruínas, é possível identificar aderências da construção à ideia conceito de igreja. A noção de beleza heterônoma, dotada de simbolismos, que frequentemente caracteriza edifícios cristãos, ainda tem sua forma nos elementos remanescentes, no delineamento da implantação e vultos de ornamentos que resistem.

Estão resguardados ainda as torres e o frontão da fachada principal, o arco cruzeiro, partes das paredes das naves e uma das laterais da sacristia. É suficiente para identificar uma “organização de planta bastante comum em Minas, com nave, capela-mor ladeada por corredores - que sobressaem lateralmente, ao invés de estarem inseridos no retângulo limitado pela largura da nave - e torres salientes em relação ao corpo da nave”³⁶.

As paredes, ou as partes delas que sobrevivem, se apresentam de forma bastante instigante. Com o colapso da totalidade do telhado, as superfícies ficaram expostas ao tempo, e são poucas as áreas onde restam os revestimentos. Dessa forma, a alvenaria de pedra e a estrutura de madeira estão descobertas, revelando toda sua materialidade, cores, texturas, relevos, volumes.

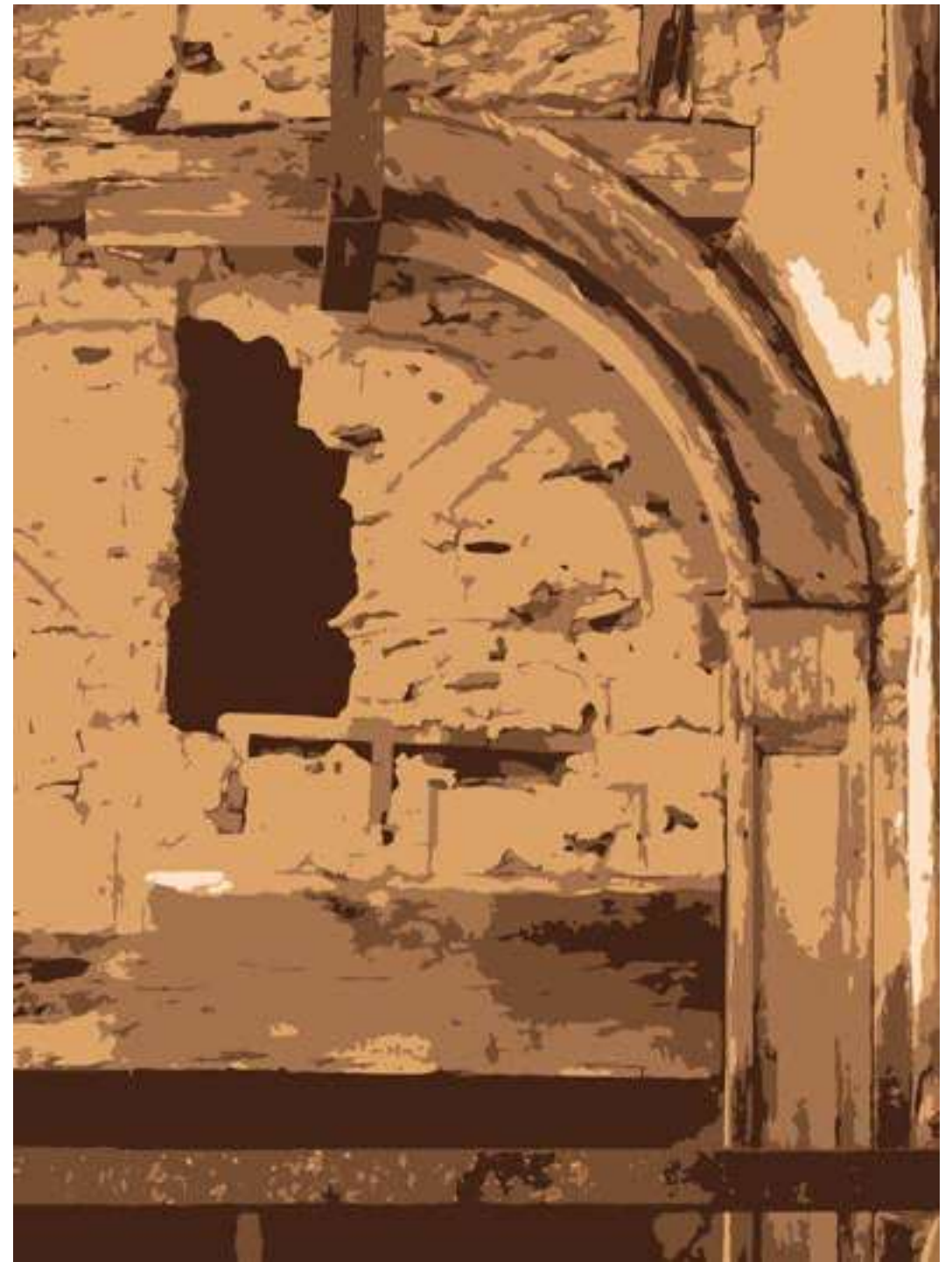
34 PALLASMAA, 2018, p. 19

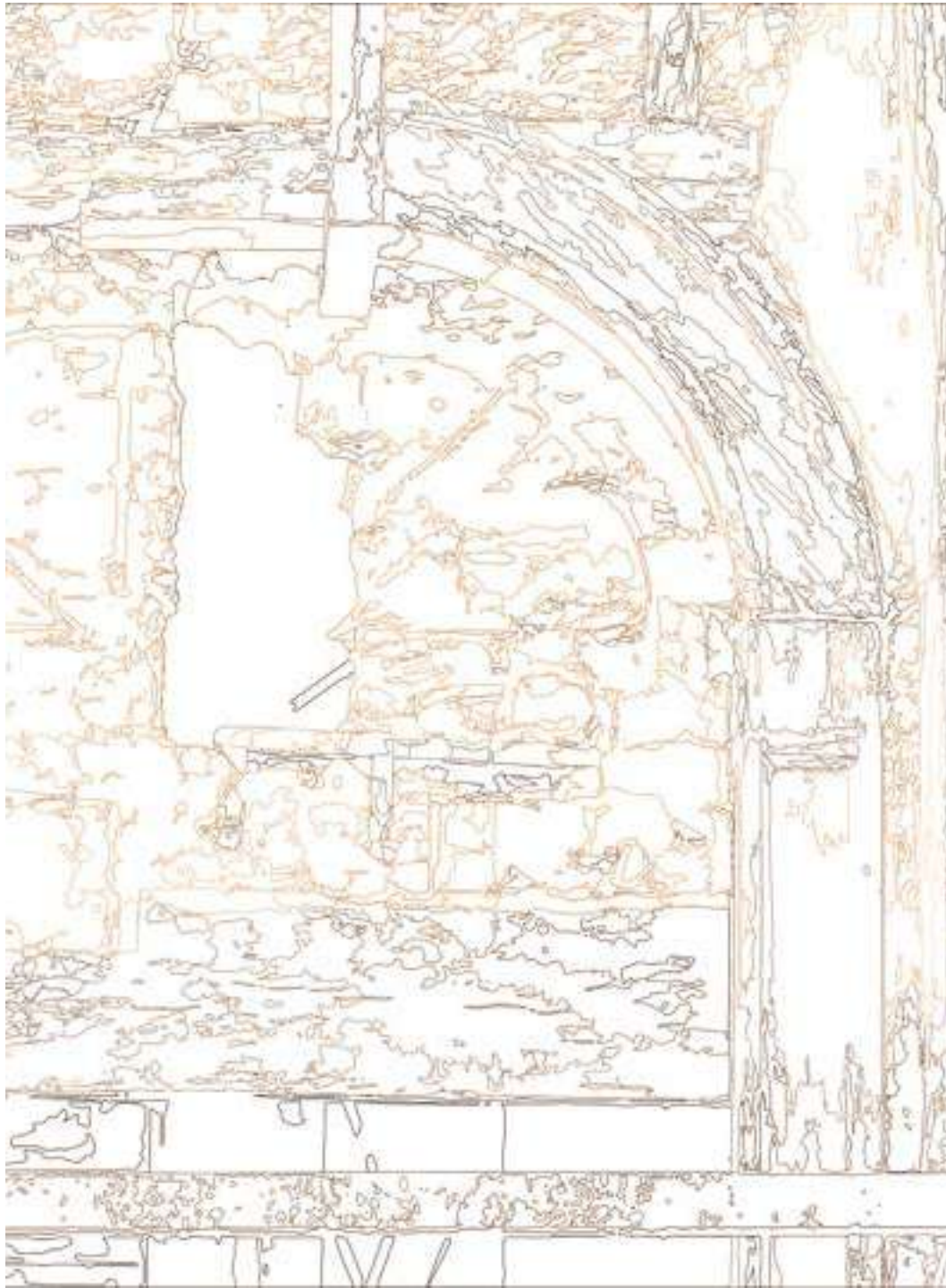
35 PALLASMAA, 1996, p. 452

36 IEPHA, 1984, p. 11

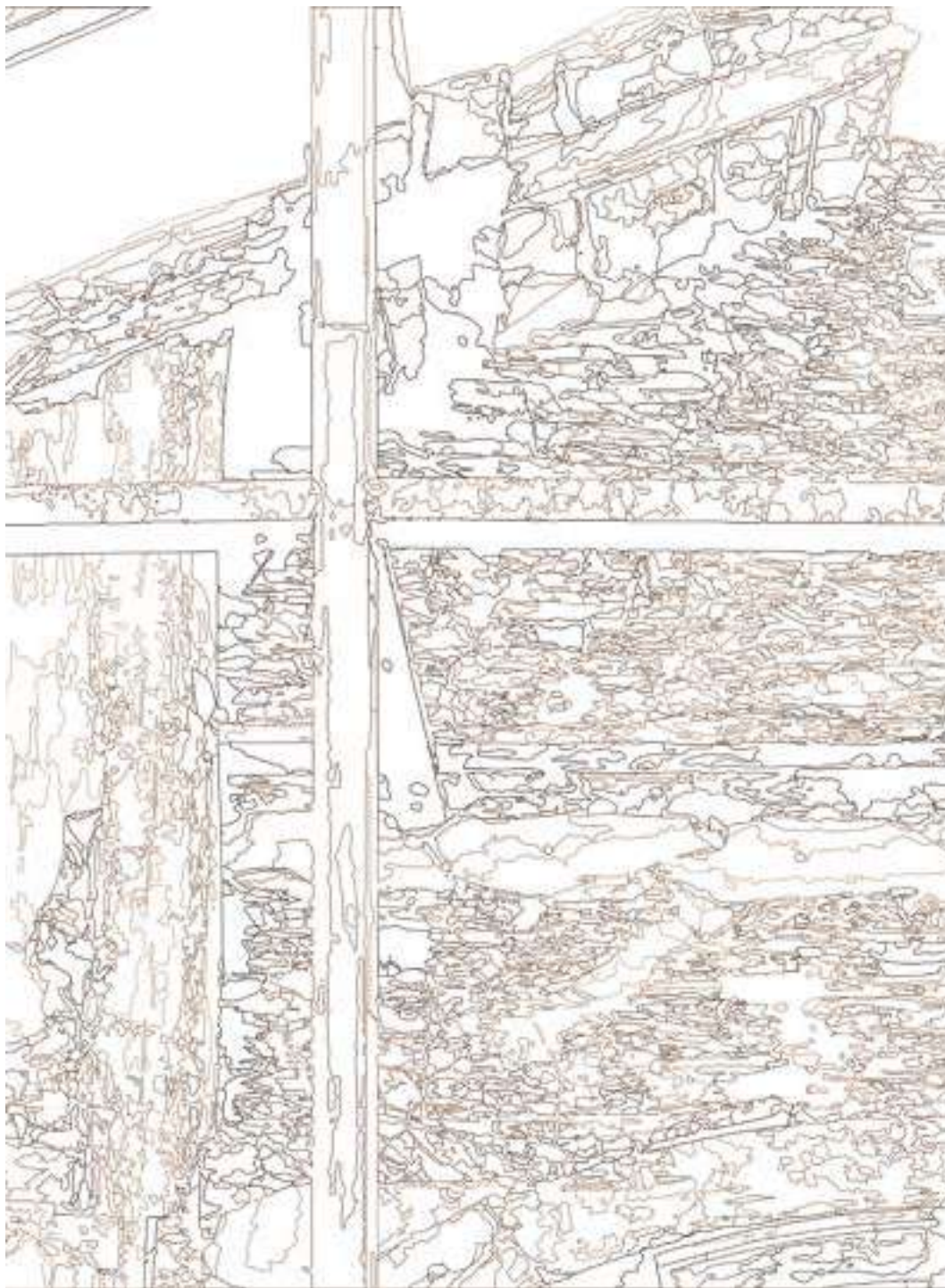












É possível identificar grande quantidade de informações e estímulos sensoriais nessas superfícies, sendo que a concentração e o ajuntamento dos elementos que as compõem causam certa sensação de ruído - visual. A luz, nesse caso o sol, encontra faces complexa com saliências e reentrâncias, e reforça sua volumetria com sombras, em um efeito muito diferente de uma superfície lisa. Dessa forma, as paredes são superfícies enquanto nosso entendimento do elemento em sua função, mas não como sugestão estético sensorial.

Com o objetivo de examinar as características dos estímulos das materialidades, foi desenvolvido um estudo, na forma de experimentações gráficas, de representações dessas propriedades percebidas. Dessa forma, são apresentadas séries de imagens sequenciais com diferentes abstrações a partir da fotografia original, focalizada em momentos de aproximações de materiais distintos ao redor do edifício. Se tratam de abstrações de cor, convertendo toda a imagem a cinco únicas cores predominantes; abstrações de texturas e ruídos, ao transpor todos os limites entre manchas em linhas simples; e outra abstração de relevos, reentrâncias e saliências, e portanto sombras, das superfícies, em um contraste positivo/negativo da imagem.

Sendo um espaço aberto, sem cobertura e com que poucos fechamentos, as ruínas da igreja não conformam um ambiente vedado em si, sofrendo todas as variações do ambiente externo, fazendo com que os materiais existentes tenham um efeito de pouco alcance na sensação do ar, de forma geral.

Sua orientação com fachada voltada para o sul faz com poucas sombras sobreponham outros elementos pelo interior, dado o volume frontal com maior gabarito que o do antigo altar e sacristia, mas quando acontece a forma do arco cruzeiro é a mais notada.

Essas propriedades compõem uma atmosfera, como Ruskin coloca,

de proximidade à natureza e, de certa forma, retorno aos materiais num entendimento anterior à sua existência enquanto arquitetura.

Entretanto, a estrutura metálica inserida para estabilização do edifício ocasiona alguma distorção na compreensão da ruína. Sua organização e disposição não respeitam as proporções do edifício, e comprometem a reconstrução, mesmo que imaginária, da volumetria daquele espaço. Além disso, trata-se de um material em si próprio poroso, que acrescenta à textura já abundante, embora distinguível. O metal tem maior suscetibilidade às variações de calor do que a pedra, madeira e barro, o que prejudica a percepção da materialidade original.

As casas e equipamentos seguem, de forma geral, os mesmos códigos entre si. Paredes de taipa, pau a pique, caiadas são cobertas por telhas de barro capa-canal, em telhados estruturados sempre em tesouras de madeira. Pisos em assoalho de madeira, azulejos cerâmicos ou tijolos rústicos estão sempre nos espaços internos das casas, e esquadrias de madeira emolduram as aberturas. Isso atesta para um comportamento térmico com inércia considerável, em espaços frescos e ventilados.

Tratam-se de edificações bastante tradicionais da arquitetura rural brasileira, horizontalizadas, com uma beleza certamente encontrada nas relações de escala. Embora resultado de uma necessidade quase estritamente funcional - diferente da igreja, que envolve também um apelo espiritual e de contemplação inerente ao programa - as casas e equipamentos agrícolas não deixam de expressar sua relevância formal e sua beleza³⁷. Pode-se pensar aqui a definição de Françoise Choay para monumento histórico, como um artefato com valor não

37 Dino Formaggio, filósofo da Escola de Milão, por exemplo, considera a esfera da necessidade e utilidade como mais que uma condição, sendo essencial para a arquitetura bem exitosa



Casa Sede







Estábulos





"Casinha"





Casa da Junta



intencional para a história, “seja de história factual, social, econômica ou política, de história das técnicas ou de história da arte”³⁸. Esse conjunto de edifícios atesta para a história do local, com suas marcas da passagem do tempo em camadas na sua construção.

A sede passou por uma série de alterações e ampliações, com destaque para o bloco de apartamentos que se distingue do volume principal e para o escritório “de volume avançado e telhado sobreposto à cobertura antiga, com uma série de janelões corridos, vedados por guilhotinas, movidas no sistema de contrapeso”³⁹. Nesse espaço, uma clarabóia permite uma luz difusa e boa ventilação. A sucessão de aposentos, com quase nenhum corredor, cria uma sensação de experimentação pelo movimento de vaguear, quase que em um emaranhado. As varandas da fachada, do bloco de serviços e do pátio mostram uma relação marcante entre interior e exterior. Os diversos tratamentos de forros e alturas de pé direito, em decorrência também do ajuste ao terreno, conferem diferentes graus de intimidade a cada ambiente.

A “casinha”, que servia em um primeiro momento como casa de pouso, divide um mesmo telhado com os estábulos, onde também se encaixam garagem e galpão de máquinas pesadas. É provavelmente a edificação mais antiga do conjunto. Infelizmente, não foi permitida a visitação do interior da construção. Conforme descrição do Guia de Bens Tombados do IEPHA-MG, o piso da casa se escalona em um série de patamares de níveis alternados devido ao declive do terreno, resultando na necessidade de várias pequenas escadarias internas. “Sua sólida estrutura de madeira se apoia sobre baldrame de pedras, passando por sobre o bica de água do córrego que atravessa a estrada de acesso ao conjunto. É possível ver no piso de tabuado largo

38 CHOAY, 2011, p. 11-12

39 IEPHA, 2014, p. 69

as marcas de divisões em tabiques, o que confirma seu uso como hospedaria”⁴⁰. Existe um pequeno alpendre e uma varanda em nível bem inferior, que foi fechada para se transformar em cozinha.

Já a “casa da junta”, cujo interior também não pude acessar, apresenta uma ambiência mais singela que a da sede, embora tenha sido reformada a pouco tempo. Na obra, as vedações originais em taipa de mão foram substituídas por alvenaria de tijolos cerâmicos. A sala de estar sem forro deixa à mostra a solução das peças de madeira da cobertura.

Por último, o volume da serraria e carpintaria “se escalona em três patamares de níveis diferenciados ao longo da encosta que desce para as margens do rio. Os patamares eram arrimados por esteios verticais de madeira, cravados diretamente no solo, mas foram reforçados por muretas de concreto.”⁴¹ Sua volumetria não é mais que uma cobertura suportada por pilares de madeira, já que suas vedações já assumiram formas diversas ao longo dos anos, desde leves esteiras a alvenarias, conforme os registros fotográficos revelam.

O conjunto apresenta, assim, uma grande ambiência enquanto unidade, em sua relação com o terreno, na distribuição funcional e na compreensão da paisagem do seu entorno, muito arborizado e genuinamente rural, que certamente contribuem para a atmosfera de todo o lugar.

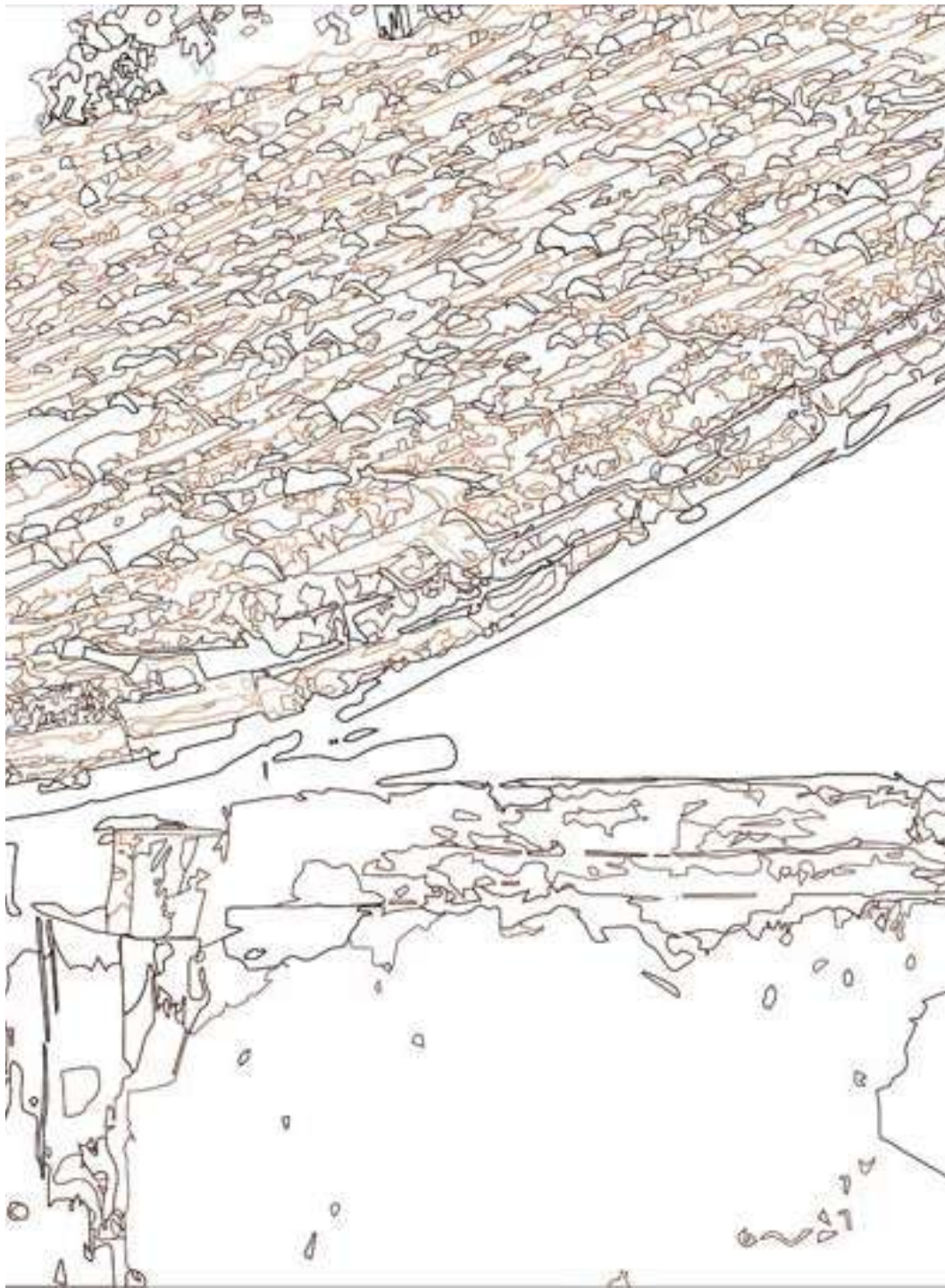
40 IEPHA, 2014, p. 65-70

41 IEPHA, 2014, p. 65-70















VISTA DE SATÉLITE

esc. 1:2500

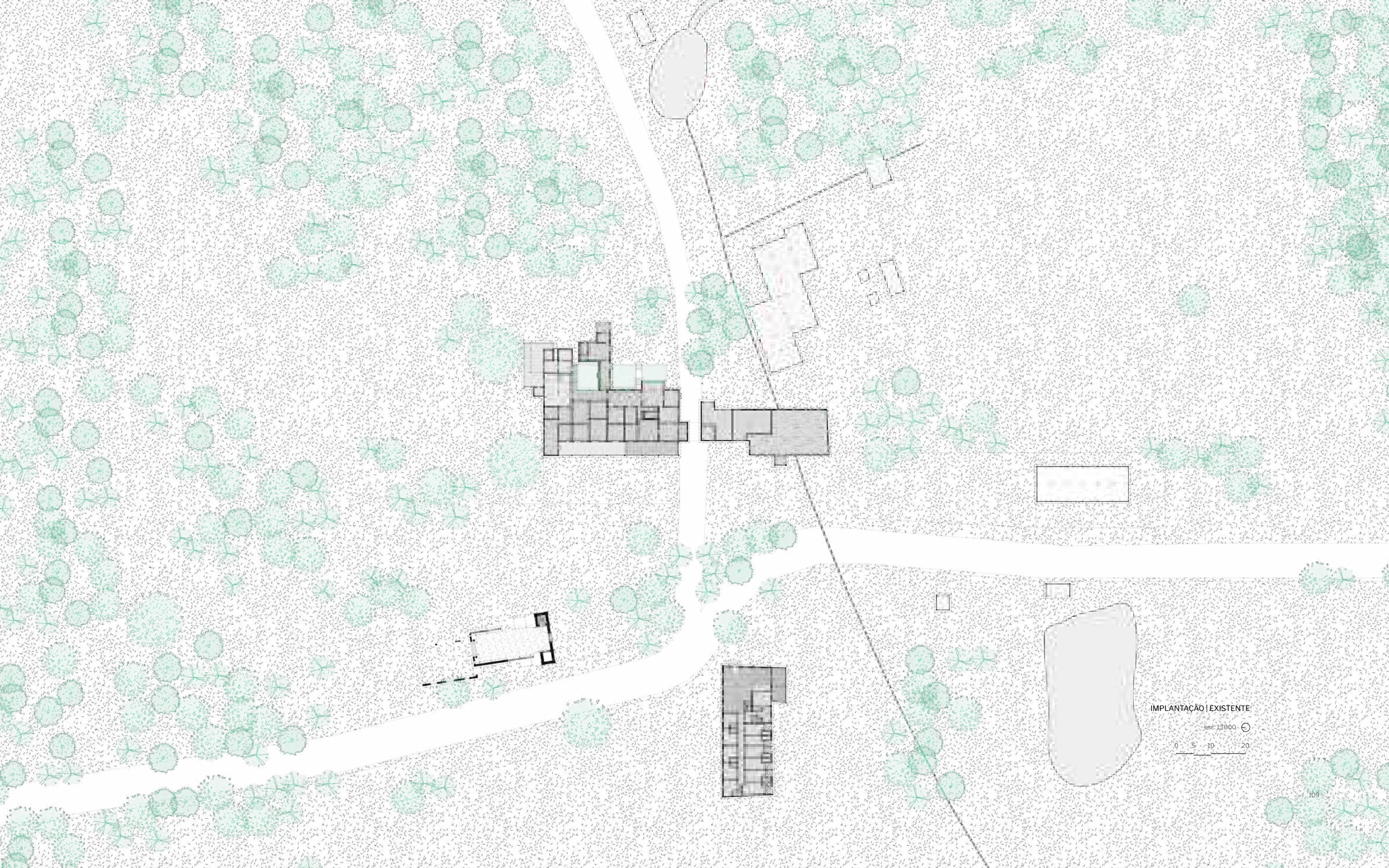
0 10 20 50 100





COBERTURA | EXISTENTE





IMPLANTAÇÃO | EXISTENTE

esc: 1:1000

0 5 10 20

Experimentações: projeto

RESPOSTA AO DRUMMOND

Continuam sendo loucas
As festas nessa Jagoara.
Não por ser inconsequentes,
Faustosas ou indecentes,

Mas por trazeres unida
Certa família mineira
Com tradição de festeira.
Que debaixo da mangueira.
Muita comida e bebida,
Canta a alegria da vida,
Canta a angústia sofrida,
E o que tiver de cantar.

Não há cristais, pratarias,
Ricas baixelas de ouro,
Mil escravos bateando,
Capitães, damas de estofo,
Donos de capitânias,
Mas inda há a Intendência,
Onde num certo barril,
Não há vinho lá do reino,
Mas cachaça do Brasil.

Chico toca o Takamine
Que veio lá do Japão,
Pois nos dedos de quem sabe

É o rei do violão.
Chico canta uma canção...

O Cristo pega a viola,
Tira dela sons divinos.
O violão paciente
Que veio do Sol nascente,
Escuta tão reverente
Cristo cantar a canção...

Kakum segurando a letra
Que ele próprio compôs
Segura todo o conjunto
Com disciplina de algoz.

Jackson canta a canção
O Rúbio toca o pandeiro
Com tamanha competência
Marcando um ritmo forte,
Que sem ele não haveria
O conjunto da Intendência.

Há alguém que bate a timba,
A Nilzinha o chocalho
Diego com o cavaquinho,
Escuta embevecido
Os deuses do seu mundinho.
A festa vai animada,
A tarde vai se apagando,
Vai rompendo noite dentro
Madrugada enlutarada.

Risos, ditos que ressoam,
Canções que todos entoam:
Há algo de diferente,
De eterno, de reverente
Que toca dentro da gente.
Pedaço de paraíso...

Lêda Torres de Andrade
Versos da Capa Verde, 2014

PROPOSTA

O projeto de intervenção na Fazenda da Jaguará é o projeto de um conjunto. Os seis edifícios principais do núcleo sede da fazenda se relacionam em todas as esferas, e devem ser tratados como tal. Ainda assim, mesmo em suas semelhanças e associações, não deixam de ser seis situações ambientais, de luz, sombras, graus de vedações e estados de conservação diferentes, além das características funcionais distintas. Dessa forma, dentro de sua unidade, os seis confrontos de materialidades diferentes me apresentam seis respostas diferentes.

PARÊNTESIS: REFERÊNCIAS

Antes de passar ao projeto em si, é relevante tratar das referências de projetos estudadas e seu papel no entendimento das operações de intervenções em edifícios existentes.

No processo de levantamento de projetos de intervenção na arquitetura brasileira e mundial, me deparei com uma discussão que me ajudou a organizar e estruturar essa longa lista: um texto da Isabella Pezzini⁴² sobre os critérios empregados e a semiótica envolvida nas intervenções de Tadao Ando na Punta della Dogana, e de Renzo Piano na Fundação Vedova, ambos em Veneza. Ela propõe, ao descrever o processo adotado por Ando, uma sistematização ao nomear os procedimentos do projeto e da obra, como um gesto de *subtração/acréscimo*, as *estratificações*, ou o processo de *regeneração*.

De forma similar, designei denominações aos grupos de projetos com estratégias e operações equivalentes. Essa era uma tentativa de entender as possibilidades de resultados formais em intervenções, ou

42 PEZZINI, Isabella. Punta della Dogana (Ponta da Alfândega) e Fondazione Vedova (Fundação Vedova): dois restauros de lugares antigos para a arte contemporânea. arq.urb, n. 4, 2010, p. 141-164.

seja, as maneiras de se inserir e tratar os materiais contemporâneos em confronto ao existente, numa tradução de materialidade em forma. E o que a princípio era uma catalogação com esse único fim, se mostrou muito relevante ao meu processo de projeto, na medida em que reconhecer cada movimento me fazia consciente das minhas decisões dentro de cada operação estudada. São elas:

Manutenção, entendida não como restauro puro – pois elementos e espaços, e consequentemente materialidades, podem ser modificados e adicionados – mas o tratamento dos materiais e superfícies segue códigos semelhantes aos originais, onde o resultado é uma atmosfera mais homogênea e com contrastes sutis entre preexistência e intervenção. A referência mais notória dessa estratégia é São Lourenço do Barrocal, conversão das ruínas de uma fazenda em hotel por Eduardo Souto de Moura;

Completamento, relacionado principalmente à estabilização de estruturas e paredes, é o preenchimento, a continuidade de um elemento parcialmente ruído, recuperando e recompondo sua volumetria ou parte dela com um material distinguível, como é o caso da fachada externa do Museu Kolumba, de Peter Zumthor, e do Museu do Pampa, do escritório Brasil Arquitetura.

Mimese, que diz respeito à reprodução de um elemento, que já não existe, em uma abordagem e materialidade contemporânea. Esse gesto é emblemático das escadarias do Neues Museum, em Berlim, projeto de David Chipperfield. Ali, as antigas escadas do edifício, perdidas em bombardeios da Segunda Guerra Mundial, foram reestruturadas em um desenho minimalista, mas seguindo a forma anterior em sua totalidade.

Estratificação, que trata da sobreposição de camadas temporais de materialidade, do passado e presente na construção, como no próprio caso da Punta della Dogana, assim como na Biblioteca do Caraça, de Meniconi e Leal, e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha

Por último, o que chamei de *adição*, que seria a inserção de um volume independente no contexto existente, que se conforma em si mesmo, como um pavilhão. Essa estratégia pode ser identificada em projetos como o Museu de Hedmark de Sverre Fehn, na Noruega, como no foyer e nas salas de leitura do Sesc Pompeia, de Lina Bo Bardi, onde volumes em concreto se erguem de forma autônoma em relação ao edifício original.

Certamente cada projeto mencionado, dentre tantos estudados, não se atém apenas a uma das estratégias elencadas acima. Esses gestos se intersectam, lado a lado, ou se sobrepõe ao redor dos edifícios. O Museu de Hedmark é caso notório disso. Para além de seus pavilhões e passarelas de concreto que pairam sobre as ruínas do antigo celeiro medieval, seu tratamento das tesouras de madeira do telhado pode ser lido como uma operação de manutenção, ao repor, ainda que com diferenciação, um código já existente no edifício. Entretanto, ao substituir algumas das telhas cerâmicas, em ocasiões pontuais, por telhas de vidro, seu gesto de abrir uma claraboia para entrada de luz funciona como uma mimese da antiga forma. Para além disso, as placas de vidro sobrepostas às aberturas do que eram janelas no edifício são uma clara estratificação.

Em outros projetos, uma mesma solução pode se confundir entre duas das categorias intituladas acima. Gostaria de mencionar, como exemplo desse fenômeno, a intervenção de João Luis Carrilho da Graça para a Praça do Castelo de São Jorge, em Lisboa. Ali, pavilhões de superfícies brancas flutuam sobre as paredes, reconstituindo a altura das fundações e devolvendo o volume dos ambientes do antigo edifício sem nunca tocá-lo, em uma combinação de completamento, adição e mimese simultâneas.



São Lourenço do Barrocal, Eduardo Souto de Moura, 2016

Fonte: Nelson Garrido em Divisare e Rory Wylie para Barrocal



Museu Kolumba, Peter Zumthor, 2007
 Fonte: Rasmus Hjortshøj em Divisare e Jose Fernando Vazquez em Archdaily

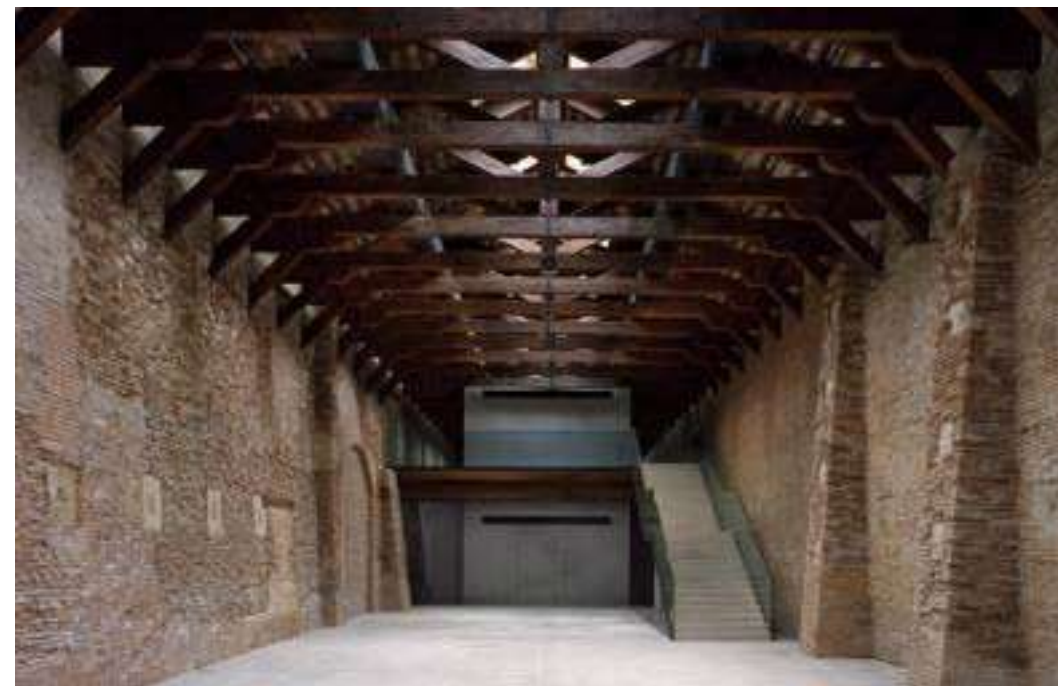


Museu do Pampa, Brasil Arquitetura, 2009
 Fonte: Nelson Kon para Brasil Arquitetura





Museu Novo de Berlim, David Chipperfield e Julian Harrap, 1993-2009
 Fonte: Rory Gardiner em Divisare e Joerg von Bruchhausen em Architectura Viva



Punta della Dogana, Tadao Ando, 2009
 Fonte: Luca Girardini em Archdaily e Andrea Jemolo para Palazzo Grassi



Biblioteca do Caraça, Rodrigo Meniconi e Edwiges Leal, 1986-1989

Fonte: Arquivo pessoal



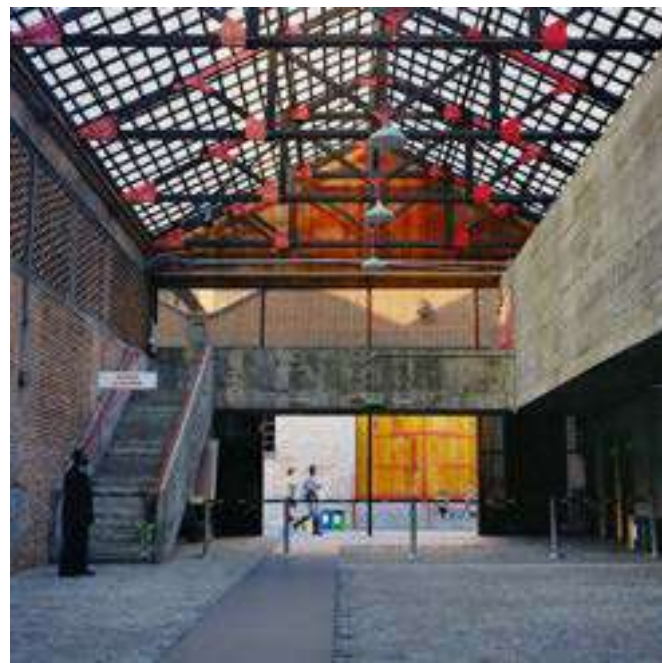
Pinacoteca do Estado de São Paulo, Paulo Mendes da Rocha, Eduardo Colonelli e Weliton Ricoy Torres, 1998

Fonte: Nelson Kon em Archdaily



SESC Pompeia, Lina Bo Bardi, 1986

Fonte: Pedro Kok e Maria Gonzáles em Archdaily



Museu de Hedmark, Sverre Fehn, 1967-2005

Fonte: Hélène Binet e Caroline Vaussanvin em Atlas of Places





Praça Nova do Castelo de São Jorge, João Luís Carrilho da Graça, 2010

Fonte: Fernando Guerra e Sérgio Guerra em Archdaily



PROGRAMA: VOCAÇÃO PÚBLICA

A intervenção proposta para a Fazenda da Jaguará subentende uma adequação do programa. Onde hoje se organiza uma propriedade privada, de acesso restrito e burocrático, pretende-se fazer valer a sua vocação pública enquanto patrimônio.

Em um documento de comunicação interna do IEPHA de 1995⁴³, expõe-se a necessidade de tornar tanto da ruína consolidada quanto das ruínas das estruturas úteis que não se justificam para o uso agrícola no contexto das tecnologias atuais em uma organização “auto sustentável, de formas que ela própria reverta recursos para manutenção e conservação”.

São destacadas 3 possibilidades:

- A criação de um centro de pesquisa “das áreas ambientais, arqueológicos, espeleológicos, históricos, arquitetônicos, etc”.
- Um uso voltado a atividades culturais e de turismo, com “adaptação do espaço para um palco de espetáculos teatrais e cenográficos”;
- E a transformação das ruínas em “galpão de uso rural, obviamente mantendo algumas características essenciais da capela”.

O primeiro uso se justifica amplamente pelo fato de a fazenda estar inserida em uma região de grande relevância para estudos arqueo-espeleológicos, da Lagoa Santa. Nessa região Cárstica foram encontrados os esqueletos de Luzia, fóssil humano mais antigo descoberto na América do Sul, e estão outros sítios tombados, como o Conjunto Arqueológico e Paisagístico dos Poções. Atualmente, são

43 Informes sobre reunião sobre projeto Fazenda da Jaguará, Elizabeth Sales de Carvalho, Superintendente de Patrimônio Edificado, 29/09/1995

conduzidos grandes projetos de pesquisa, como o Projeto Morte e Vida⁴⁴, na Lapa do Santo, a poucos quilômetros da Fazenda da Jaguará.

Complementarmente, considerando o caráter sazonal que muitas metodologias de pesquisa empreendem, poderia ser proposto um uso alternativo temporário às mesmas instalações. Exemplo seria a implementação de programas de residência artística, que frequentemente priorizam localidades afastadas dos grandes centros.

A segunda proposta cumpriria com a aptidão do conjunto ao comportar o recebimento de grande público, tendo como atrações as próprias edificações, com exposição do mobiliário original da casa e dos costumes da vida doméstica rural do passado, no sentido de preservar e dar força educativa à sua existência.

Uma referência de programa similar bem sucedido, também em contexto rural de localização remota, seria o Museu de Hedmark, projeto de intervenção de Sverre Fehn, na Noruega, que cria um museu que exhibe não só os diversos estratos da arquitetura existentes, como utensílios e objetos testemunhos da cultura e história da região, sobretudo a vida rural, religião e guerra.

Para acomodação do programa proposto, portanto, a setorização dos edifícios conforme os usos foi o primeiro passo. Em um panorama geral, as ruínas da igreja e a casa sede serão destinadas à visitação e acolhimento do público, com percurso museológico e adaptação para restaurante. Os demais edifícios serão convertidos em espaços de trabalho, estudo e reunião para abrigar o programa do centro de pesquisa, enquanto a casa da junta terá mantido seu uso como hospedaria.

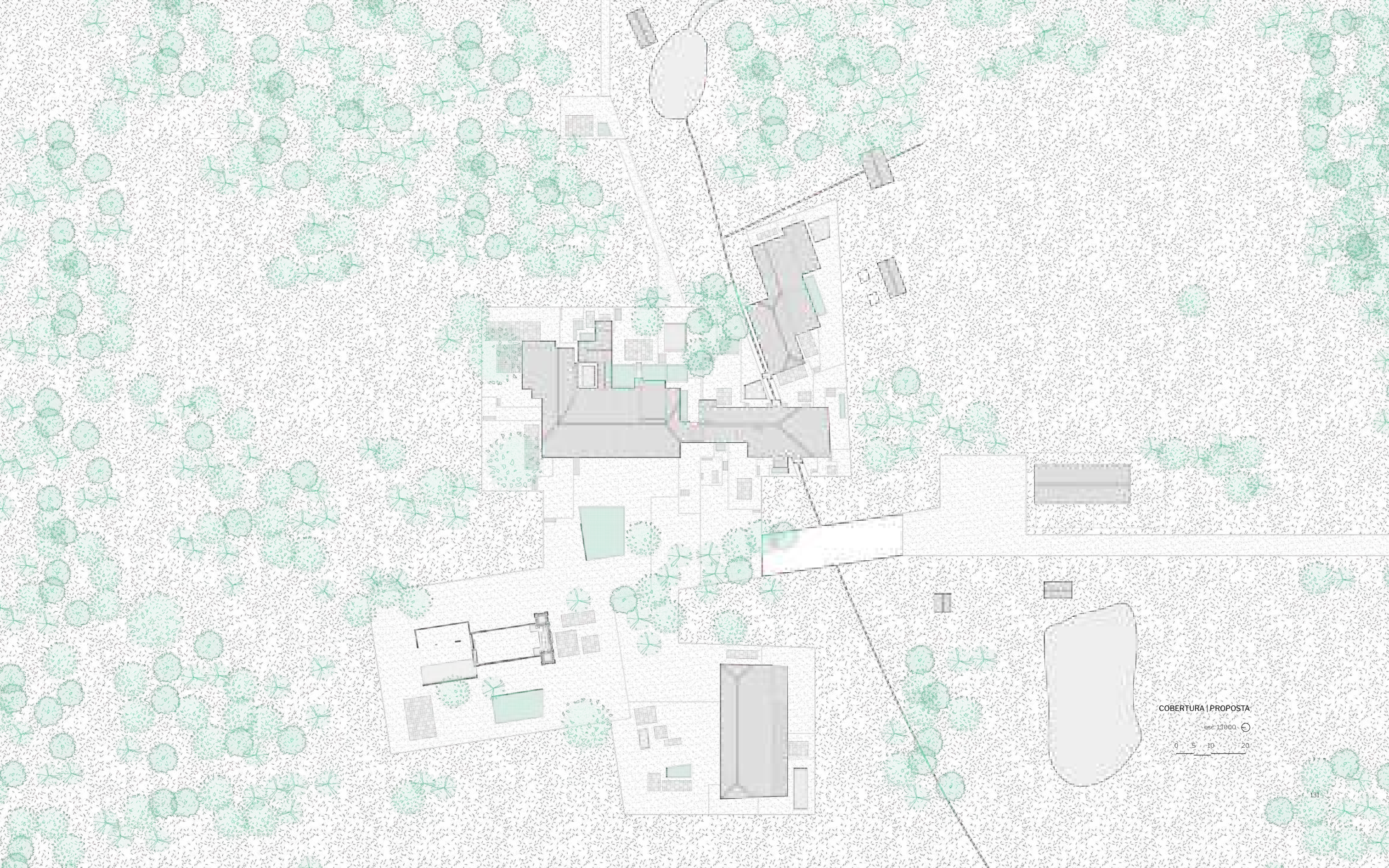
44 Projeto da Universidade de São Paulo que investiga a arqueologia das práticas mortuárias da região, focalizado na Lapa do Santo, a menos de 15 quilômetros da Fazenda da Jaguará

O CONJUNTO COMO CONJUNTO: PAISAGEM

O entendimento do complexo de edifícios como um conjunto fez indispensável seu tratamento como tal, através do desenho da paisagem ao redor. Esse resultado se deu através do tratamento dos caminhos entre edificações e da conformação de espaços vazios, de parada, para contemplação das edificações em platôs e ângulos na paisagem.

Para domar o terreno e configurar um percurso, ainda que não linear, foi adotada a criação de terraços consecutivos, em vários planos que se traduzem em ambiências diversas. Esses patamares acomodam pisos em nível para permanência, canteiros de flores e vegetação, ou espelhos d'água, tirando proveito do bica-me que cruza os edifícios e aproximando o conjunto da relação com a água e o rio.

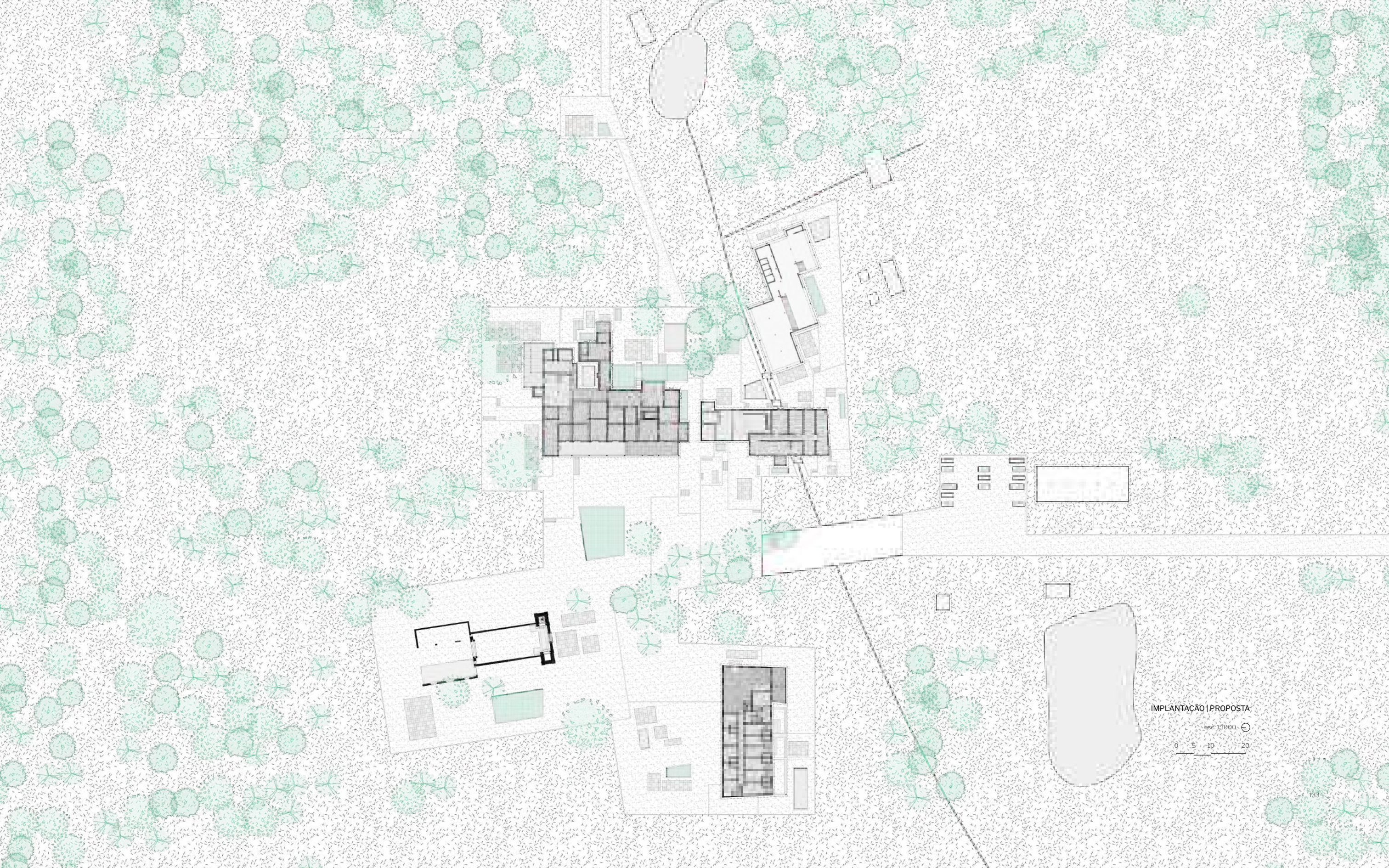
Os terraços e canteiros são, assim, arrimados por estrutura de contenção em acabamento caiado, arrematados em elementos metálicos que se alongam em bancos, em posições estratégicas. A área de livre acesso não é pavimentada, sendo coberta por saibro e cascalhos, garantindo a superfície permeável e evitando os caminhos que limitem a experiência do lugar.



COBERTURA | PROPOSTA

esc: 1:1000

0 5 10 20



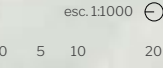
IMPLANTAÇÃO | PROPOSTA

esc: 1:1000

0 5 10 20

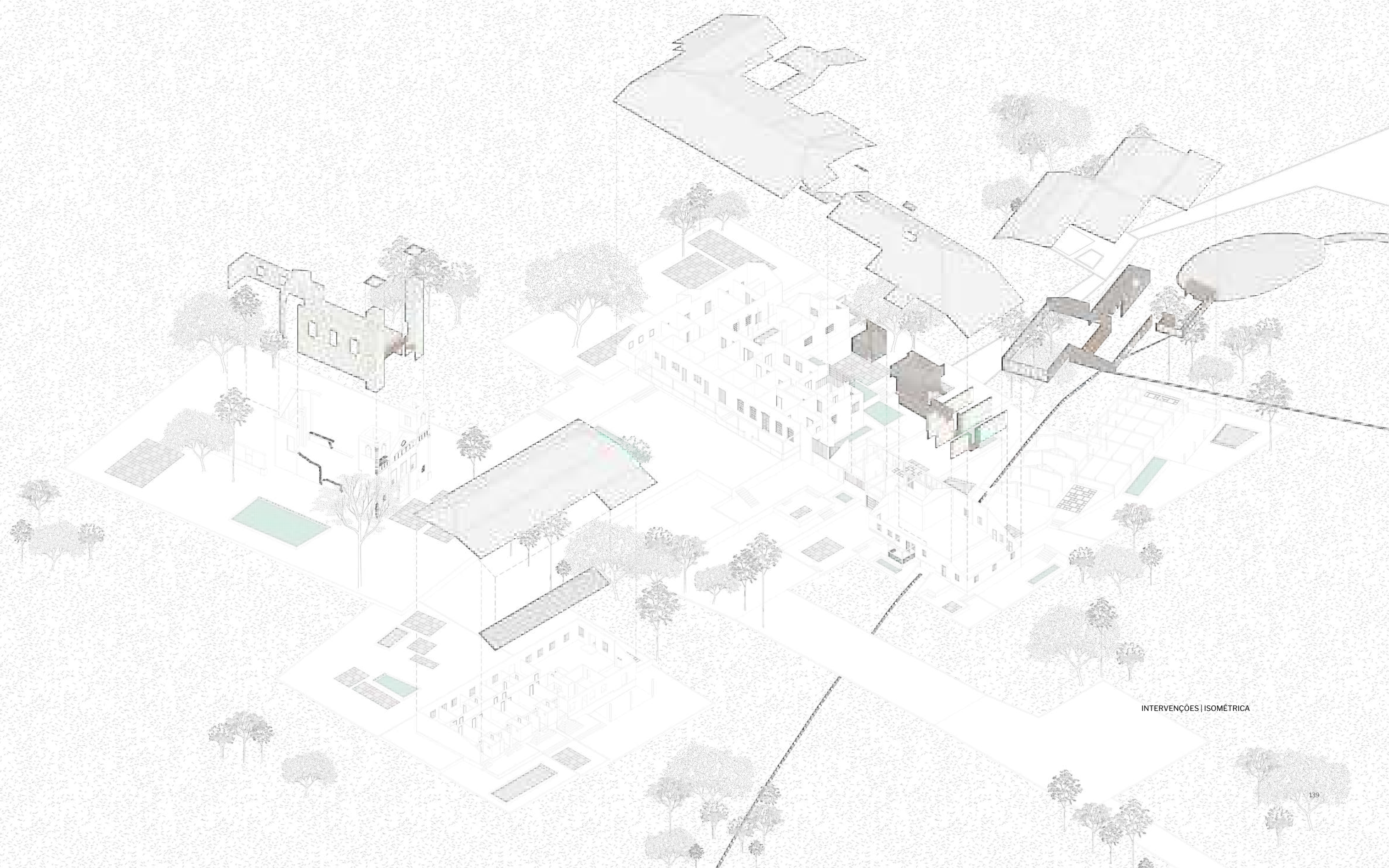


IMPLANTAÇÃO | MATERIAIS





IMPLANTAÇÃO | ISOMÉTRICA



INTERVENÇÕES | ISOMÉTRICA

A IGREJA

As ruínas da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Jaguará ficariam desassociadas de um programa propriamente dito, sendo sua intervenção voltada para possibilitar sua visita e contemplação. Ainda assim, é considerada a possibilidade de acolher eventos, atividades e até mesmo mostras e exposições em seu interior.

Pelos motivos já expostos, uma questão anterior à intervenção deve ser levada em conta: a problemática estrutural. Com o objetivo de solucionar a distorção de escala e volume causada pela estrutura metálica instalada, decidiu-se por suprimi-la.

A análise das paredes remanescentes da igreja, assim como da estrutura de suporte existente, demonstrou que a tendência de sua deformação e eventual colapso acontece justamente no sentido das paredes da nave que foram parcialmente destruídas. Isto é, faltam hoje as estruturas responsáveis pelo travamento e contraventamento tanto das torres e da fachada quanto do arco cruzeiro.

Logo, a solução da estabilização da ruína através da recomposição das paredes laterais, ou seja, um completamento, foi o primeiro gesto adotado. Para além da sua função estrutural, as paredes, devolvidas de forma a comunicar os fragmentos remanescentes, proporcionam a percepção do volume original da igreja, aferindo a apreensão de sua escala e da relação apartada do tumulto dos acontecimentos externos, como pretendia seu uso primeiro.

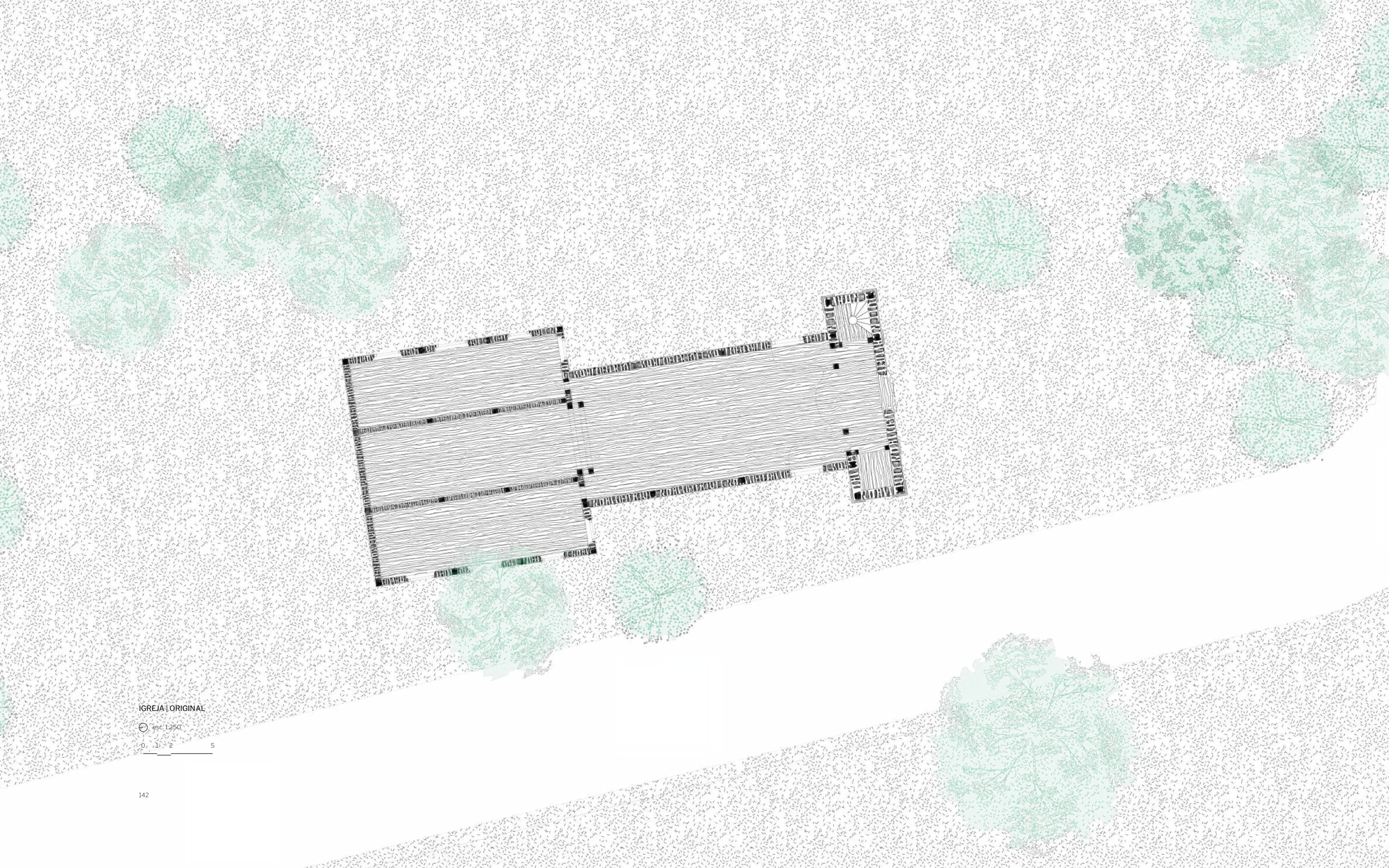
Dessa decisão, foi possível passar à reflexão da materialidade que guiaria o restante do desenho. De modo a confrontar a riqueza de texturas e o ruído das pedras, barro e revestimentos, era necessário um material com simplicidade de detalhes que não pudesse competir com a original. Paredes de alvenaria armada com revestimento caiado, uniforme, trariam o efeito desejado. Apesar de o branco não ser tratado aqui como uma superfície neutra, ou “inexistente” e inerte - muito pelo contrário, apresenta uma materialidade marcada

e distinta - sua oposição é justamente o que valoriza a força da ruína, sem competir ou se camuflar a ela, sem uniformizar velho e novo e silenciar a ruína. Ademais, a citação ao acabamento original, ainda encontrado no conjunto de edifícios mas já perdido na igreja, reitera sua força referencial.

Assim, tal recurso foi adotado, além das próprias paredes, na mímese da parede lateral da sacristia, devolvendo toda a geometria de seu contorno, na estruturação de volumes internos às torres e da passarela onde antes existia o coro, conjunto que permitirá um percurso de plena visita do edifício.

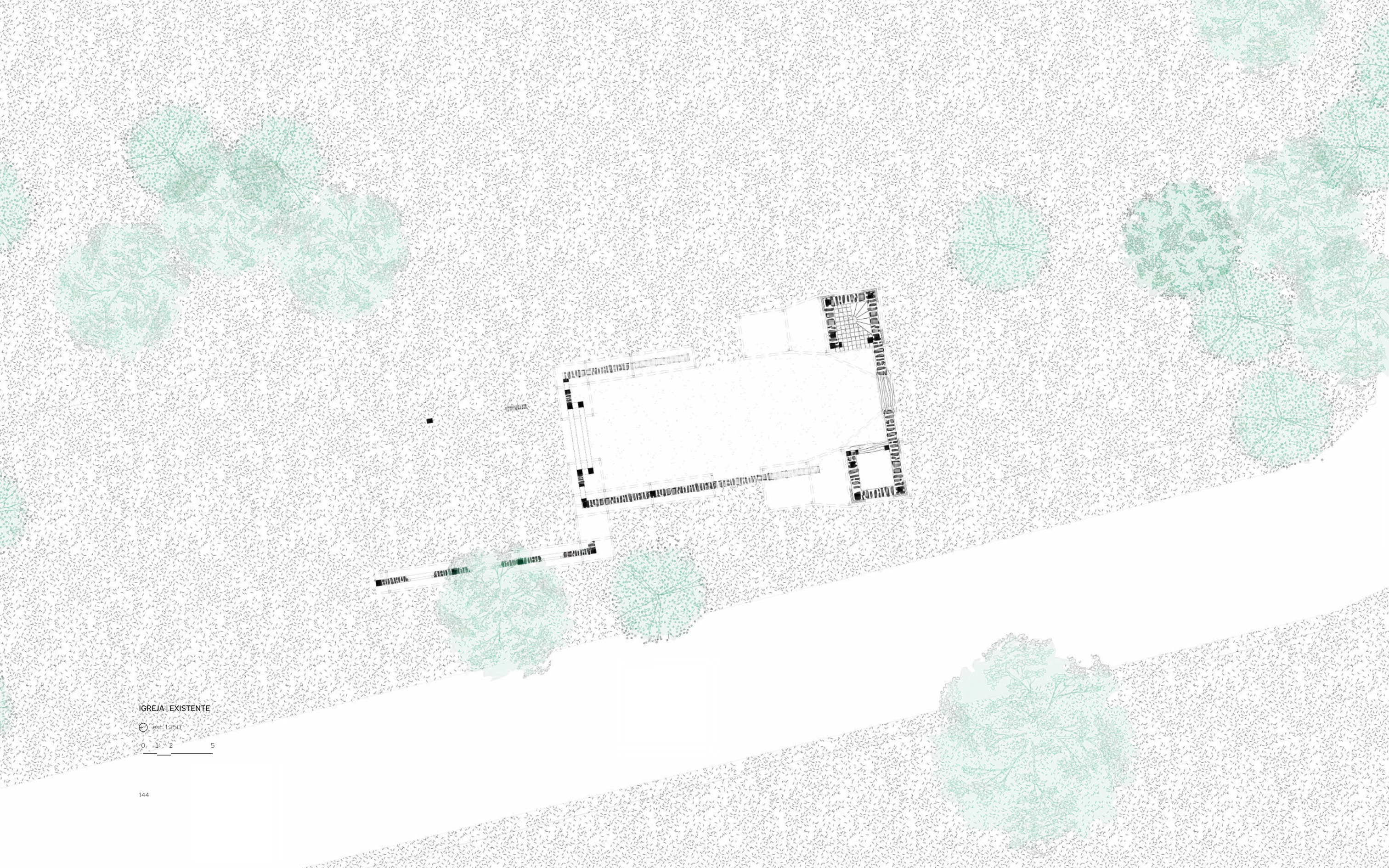
Importante notar que a ruína nesse caso foi considerada em seu estado de arruinamento consolidado como imaginário, não sendo pertinente o restauro dos acabamentos ou o recobrimento de suas superfícies com elementos envidraçados, por exemplo.

Ainda assim, foi previsto o restauro de algumas das estruturas de madeira ainda existentes, como no elemento lateral do arco cruzeiro parcialmente tombado. Como adequação à visita turística, deverão ser instaladas claraboias nos topos das torres, com solução em vidro e metal resolvida internamente, protegendo tanto as faces internas dos dois blocos quanto a estrutura adicionada com núcleo de escadas.



IGREJA | ORIGINAL

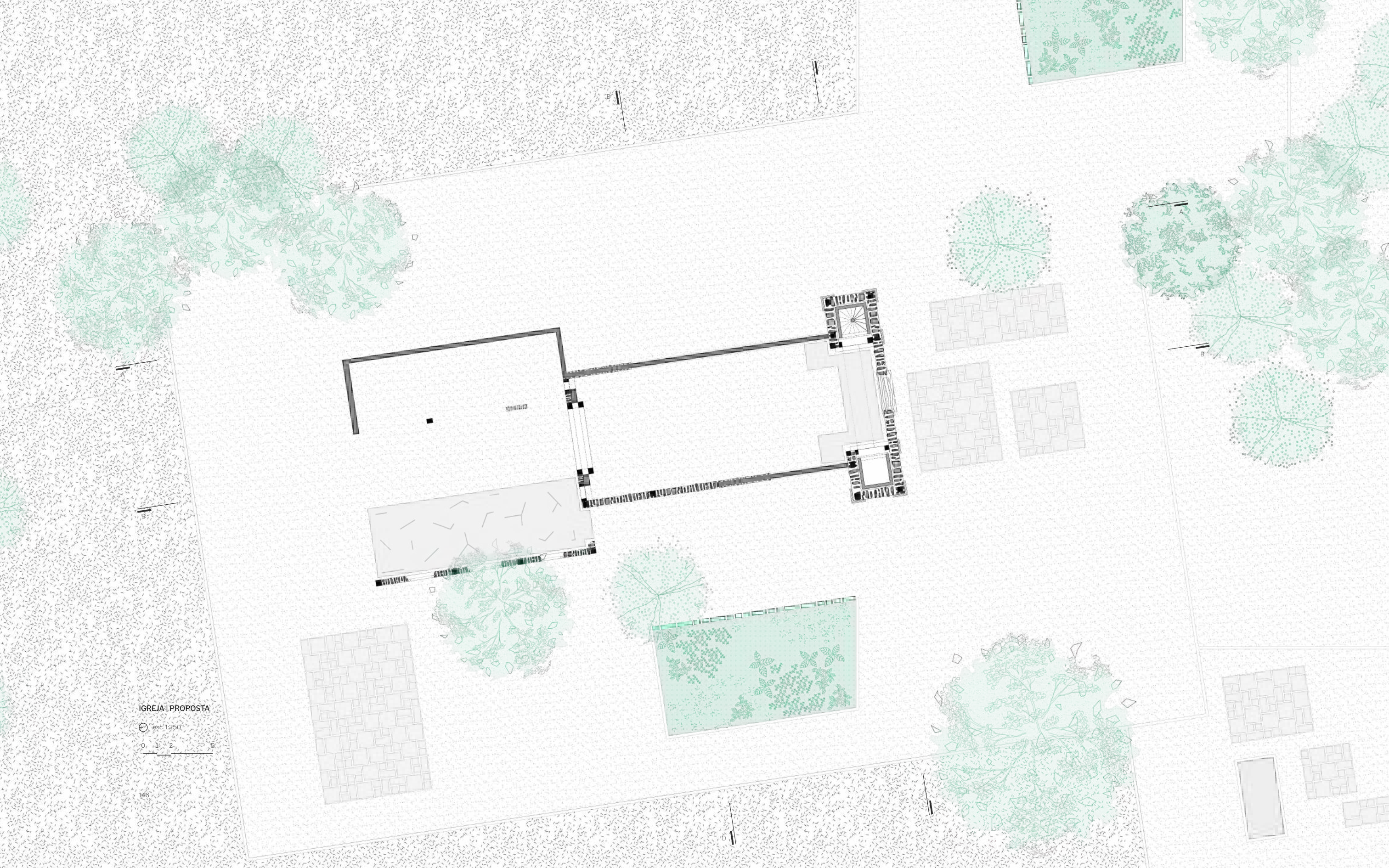




IGREJA | EXISTENTE

esc. 1:250

0 1 2 5



IGREJA | PROPOSTA

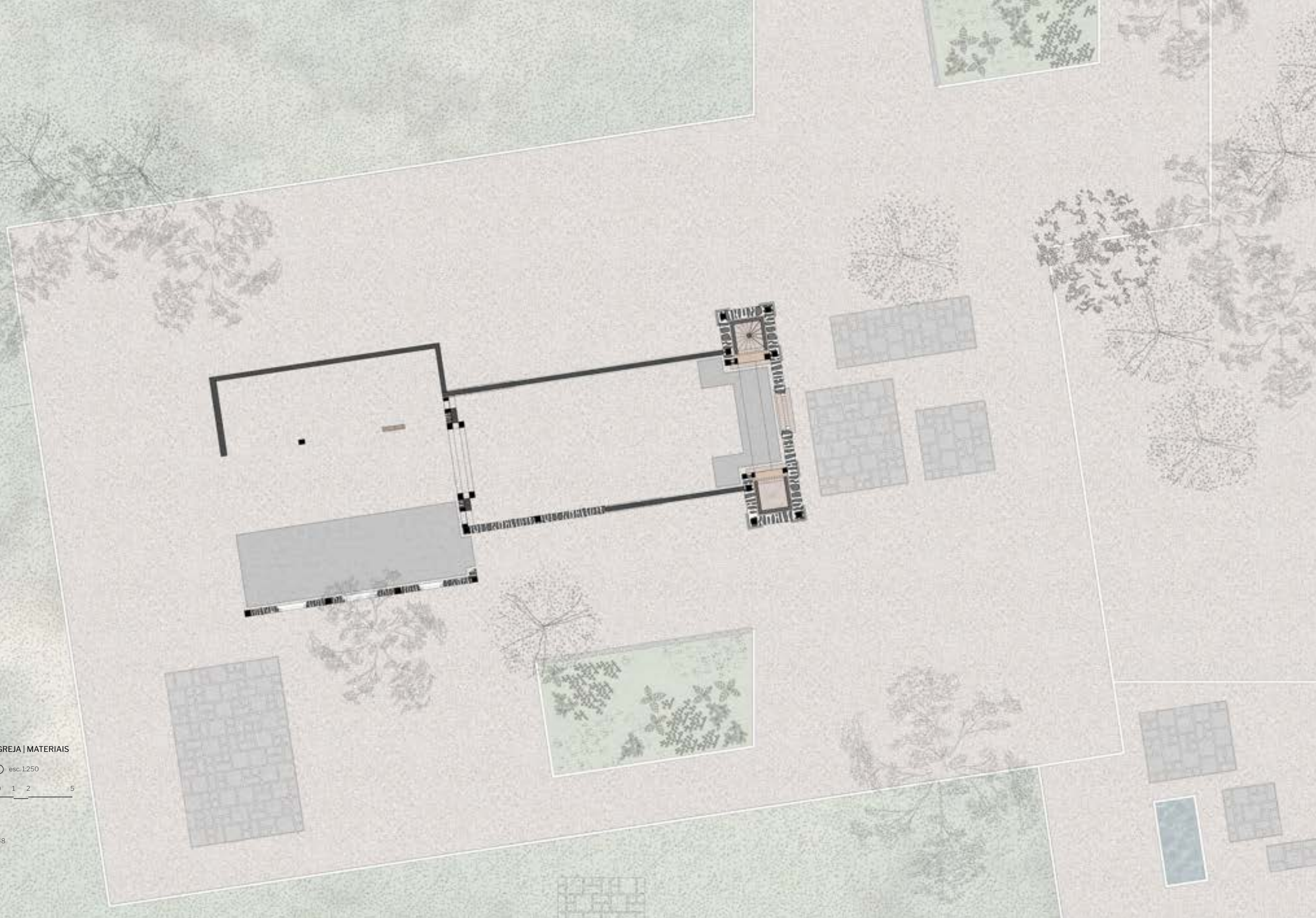
esc. 1:250

0 1 2 5

IGREJA | MATERIAIS

esc. 1:250

0 1 2 5





IGREJA | CORTE A

esc. 1:250

0 1 2 3

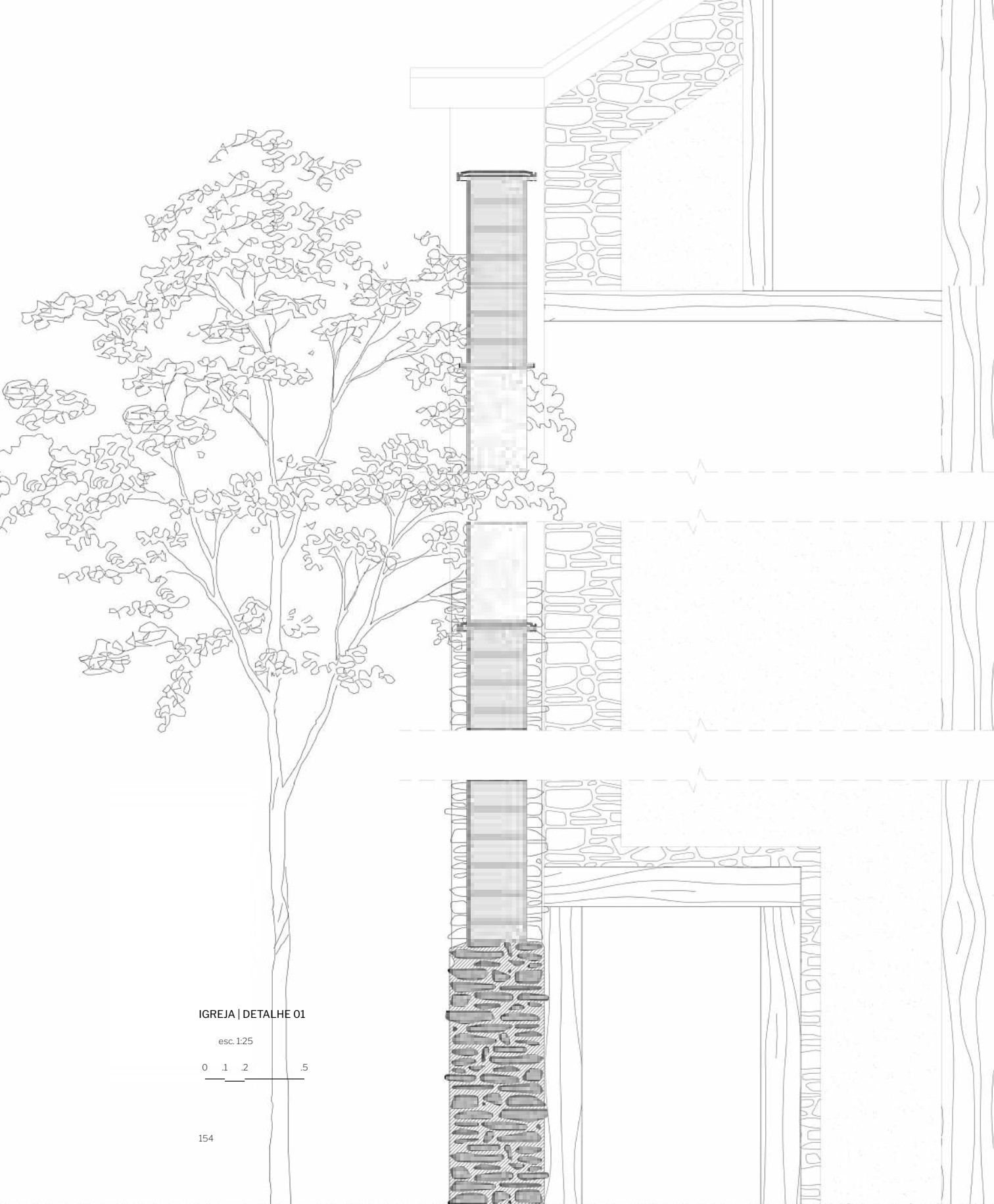
150



IGREJA | CORTE B

esc. 1:250





IGREJA | DETALHE 01

esc. 1:25

0 1 2 .5

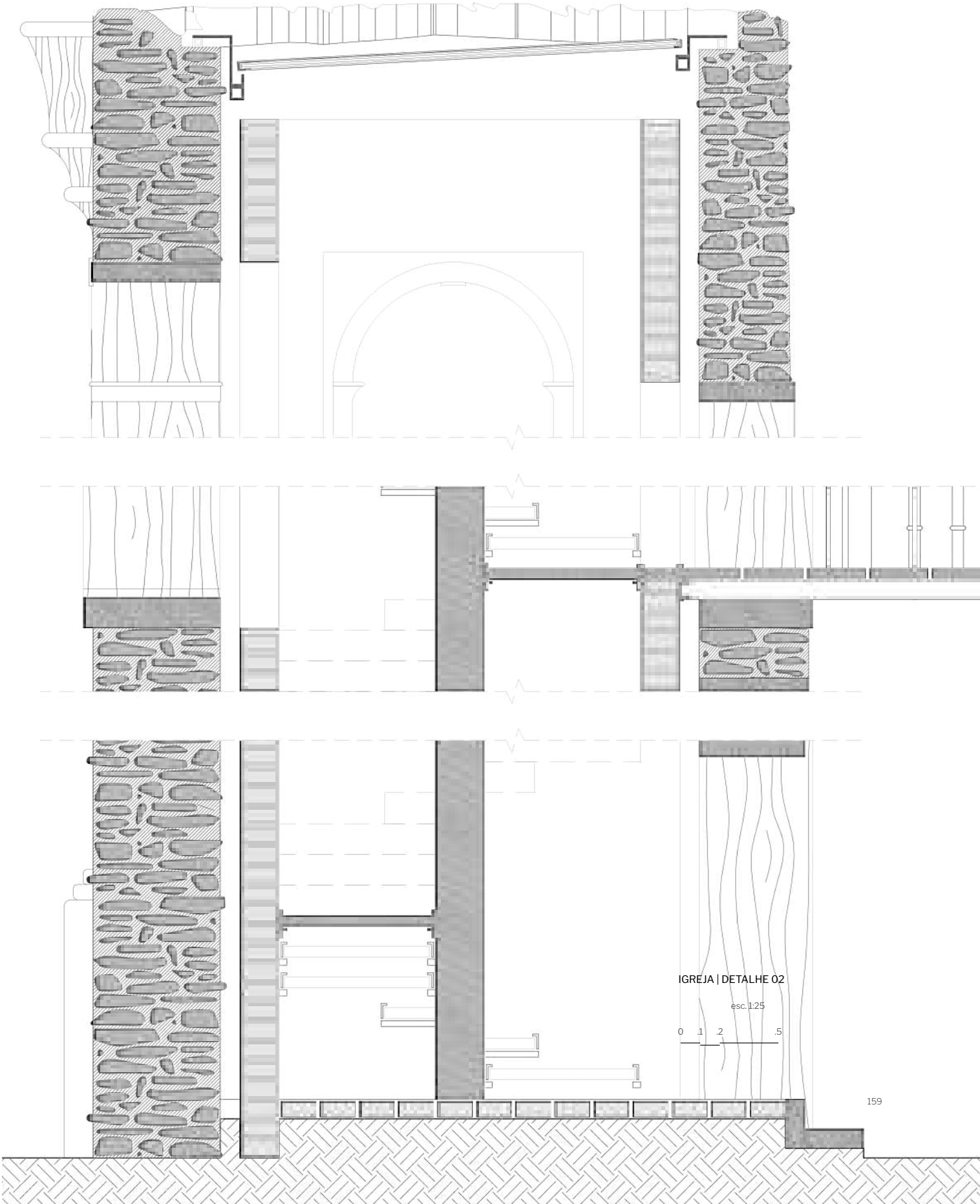




IGREJA | CORTE C

esc. 1:250

0 1 2 3





DET 01

IGREJA | CORTE D

esc. 1:250

0 1 2 5





IGREJA | ISOMÉTRICA

CASA SEDE

O edifício da casa principal do conjunto tem um dos melhores estados de conservação, tendo passado por manutenções frequentes. A característica principal de sua atmosfera, que o distingue dos demais, está relacionada aos objetos e mobiliários que preenchem e habitam seu espaço, testemunhos da época de ouro da fazenda. Esses artefatos compõem, por si só, material de exposição e imersão do público visitante à sua história. Dessa forma, a intervenção proposta para o edifício se concentra apenas no bloco de serviços, que se encontra esvaziado. O espaço, em uma sequência de ambientes dentre os quais uma cozinha com fogão à lenha, será reestruturado para acomodar um restaurante e atender ao programa turístico, numa operação de manutenção da atmosfera e tectônica existente.

ESTÁBULOS

A principal propriedade que caracteriza o espaço dos estábulos é seu alto pé direito, com telhado sem forro, estruturado em tesouras e pilares de madeira aparente. Suas vedações existem apenas em momentos singulares, sem terem função de fechar seus ambientes.

Nessa construção, destinada a salas de trabalho flexíveis, dinâmicos, criativos e livres, foram pensados espaços com experiências diferentes entre si, numa abordagem mais próxima do experimental, de forma que as mesmas materialidades pudessem ser percebidas de formas diversas. Para isso, pequenos pavilhões independentes – em concreto de coloração clara – serão adicionados ao seu interior, sem tocar e interferir em nenhum de seus elementos originais.

Em uma busca por experiências de luz e som, foram criados espaços de luz natural direta abundante, em contato com a vista externa ou através da luz zenital de telhas de vidro pontuais, que explicitam as estruturas do telhado a partir do contraste de seu ofuscamento; espaços

que contam apenas com luz indireta; e espaços configurados pela predominância da penumbra. Esse tratamento pressupõe a existência de mais ou menos massas e fechamentos, que se abrem para o som externo e das salas adjacentes ou se isolam deles.

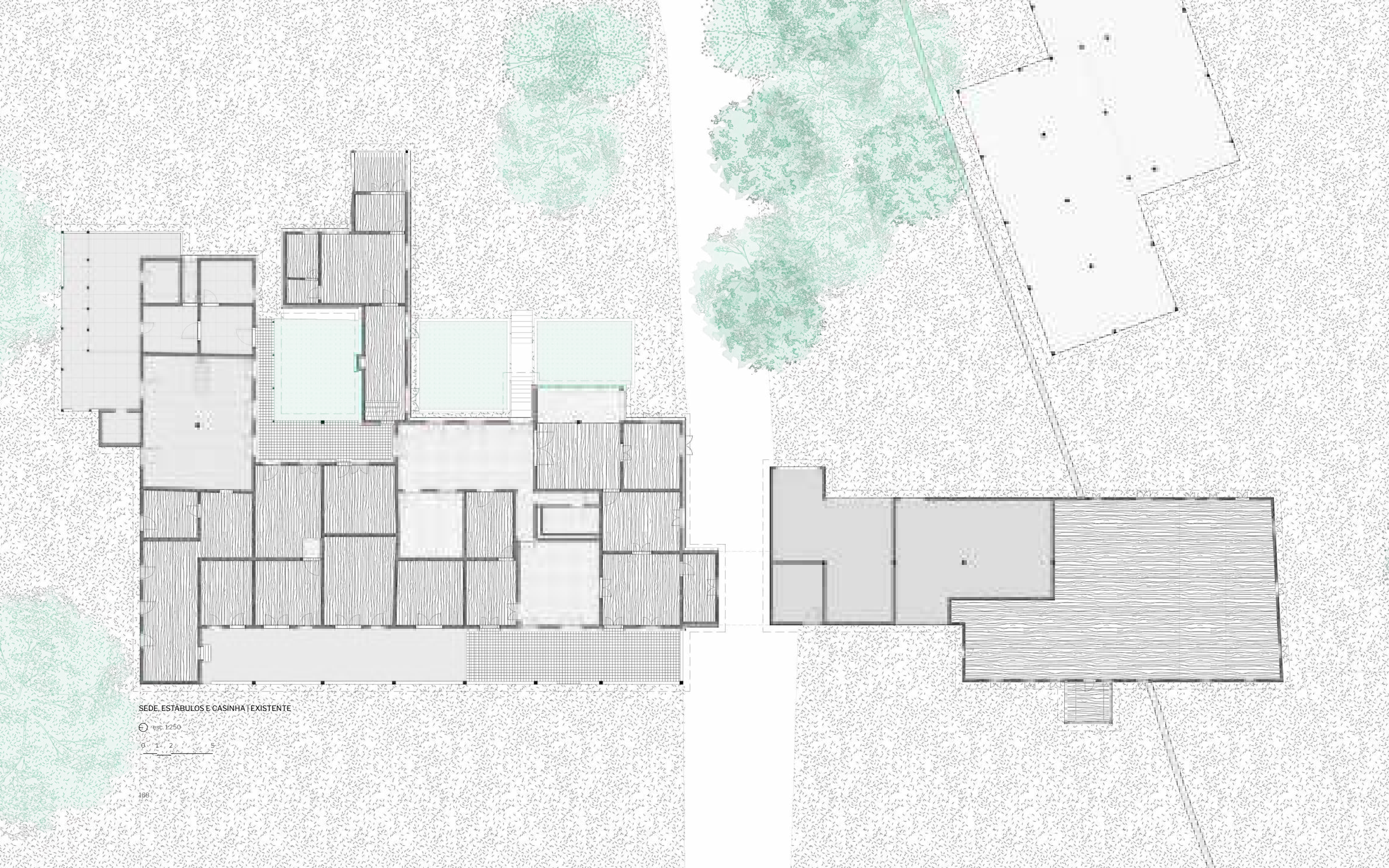
Sendo lugares voltados ao trabalho e não à visita, apesar de seu apelo estético sensorial, foi criada uma distorção da noção de percurso em seu interior. Assim, as salas são individuais, com comunicação mínima, embora haja o prelúdio da conexão, como uma passarela que se interrompe antes de alcançar o volume no lado oposto.

Seu uso pode comportar tanto a triagem, catalogação e conservação de materiais coletados em pesquisas de campo, por exemplo, quanto potencializar diferentes experimentações artísticas.

CASINHA

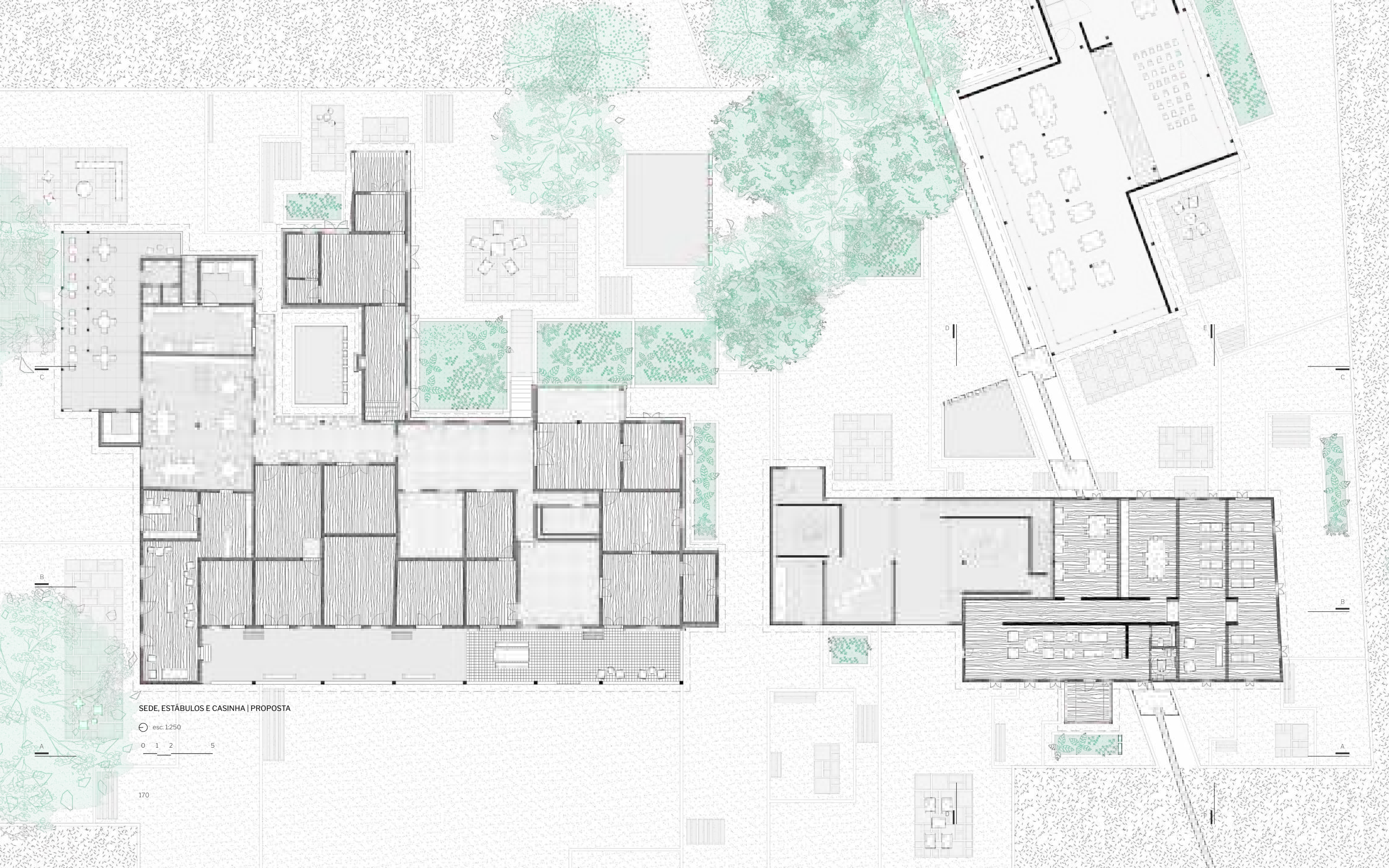
A impossibilidade de encontrar bases ou registros do interior desse edifício fez com que fosse interpretado apenas pela breve descrição de sua distribuição interna: um corredor central e várias escadas ajustando os desníveis. Assim, a proposta considera seus externos e parte de uma planta livre para compor as salas de estudo individual, pequena biblioteca e sala de estar comunitária.

Os ambientes foram organizados em torno de um corredor com paredes de concreto, como aquelas dos pavilhões dos estábulos, que se estende por todo o comprimento da casa. Nessa abordagem, um espaço introspectivo se faz presente, contando apenas com as aberturas já existentes. A massa de concreto concentrada apenas no interior da construção, sem contato com o ambiente externo pressupõe um toque frio ao material, fazendo do corredor estritamente um lugar de passagem.



SEDE, ESTÁBULOS E CASINHA | EXISTENTE

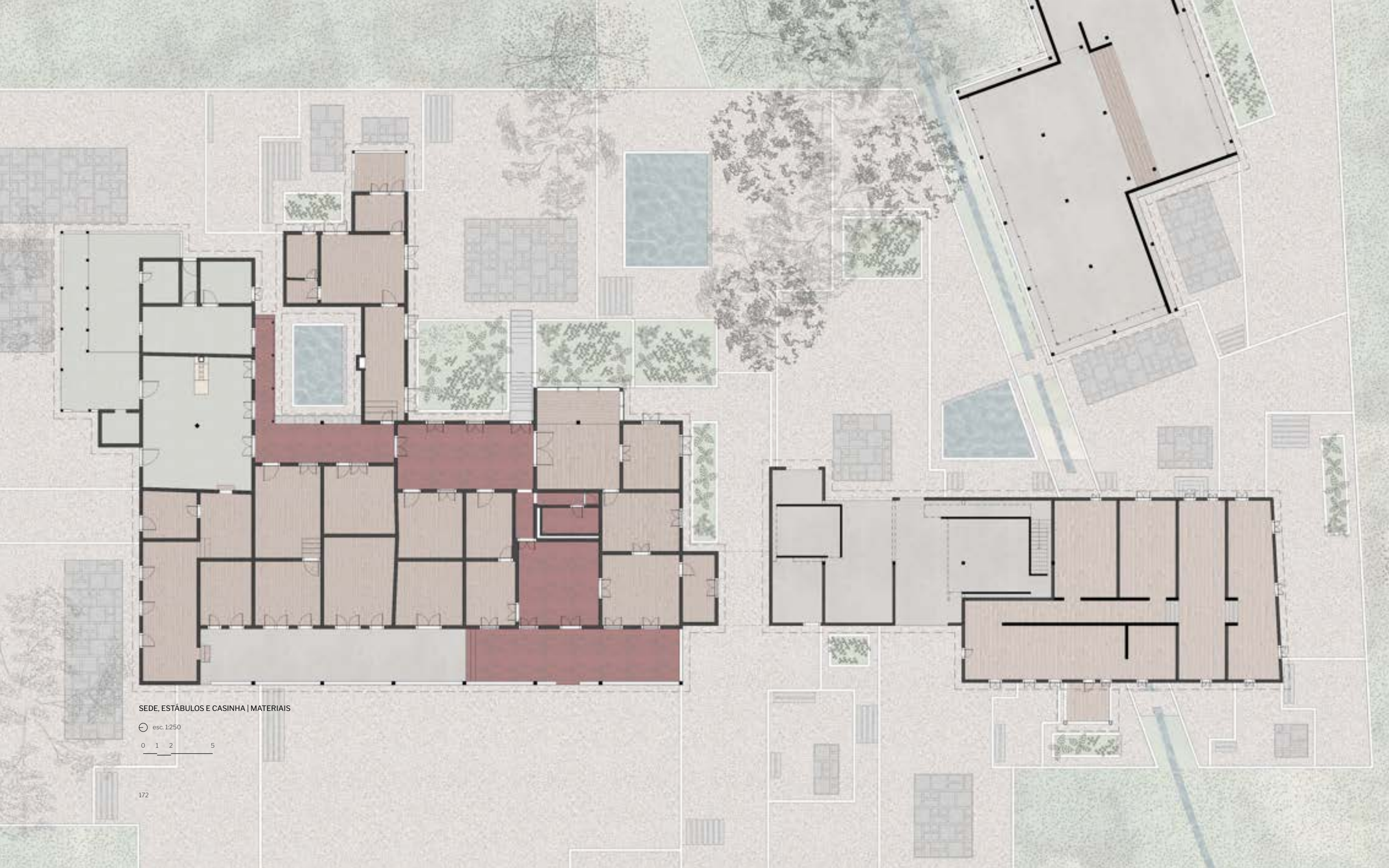
esc. 1:250
0 1 2 5



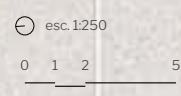
SEDE, ESTÁBULOS E CASINHA | PROPOSTA

esc. 1:250

0 1 2 5



SEDE, ESTÁBULOS E CASINHA | MATERIAIS





SEDE, ESTÁBULOS E CASINHA | CORTE A

esc. 1:250

0 1 2 5



SEDE, ESTÁBULOS E CASINHA | DETALHE 01

esc. 1:25

0 1 2 5



SEDE, ESTÁBULOS E CASINHA | CORTE B

esc. 1:250

0 1 2 5

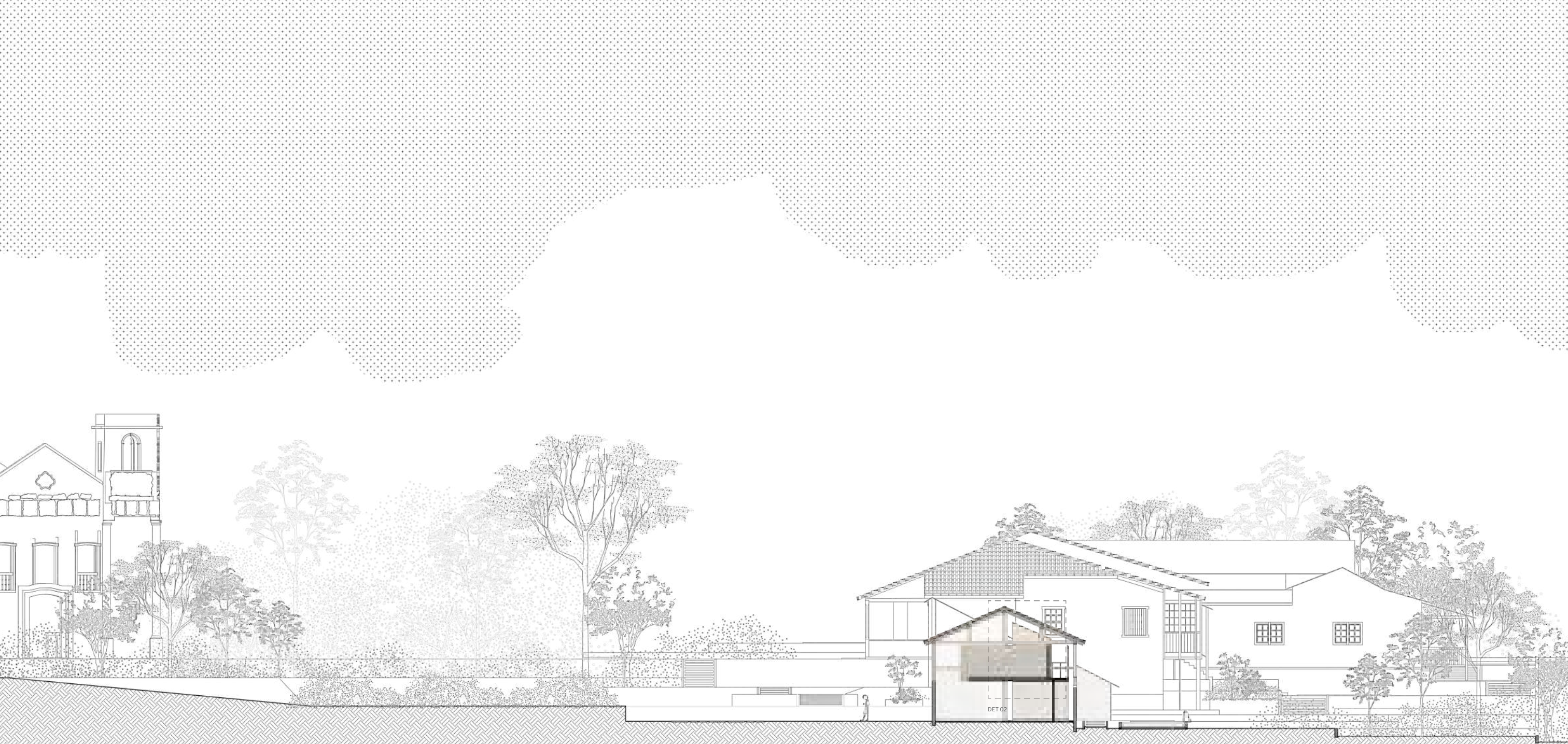


SEDE, ESTÁBULOS E CASINHA | CORTE C

esc. 1:250

0 1 2 5

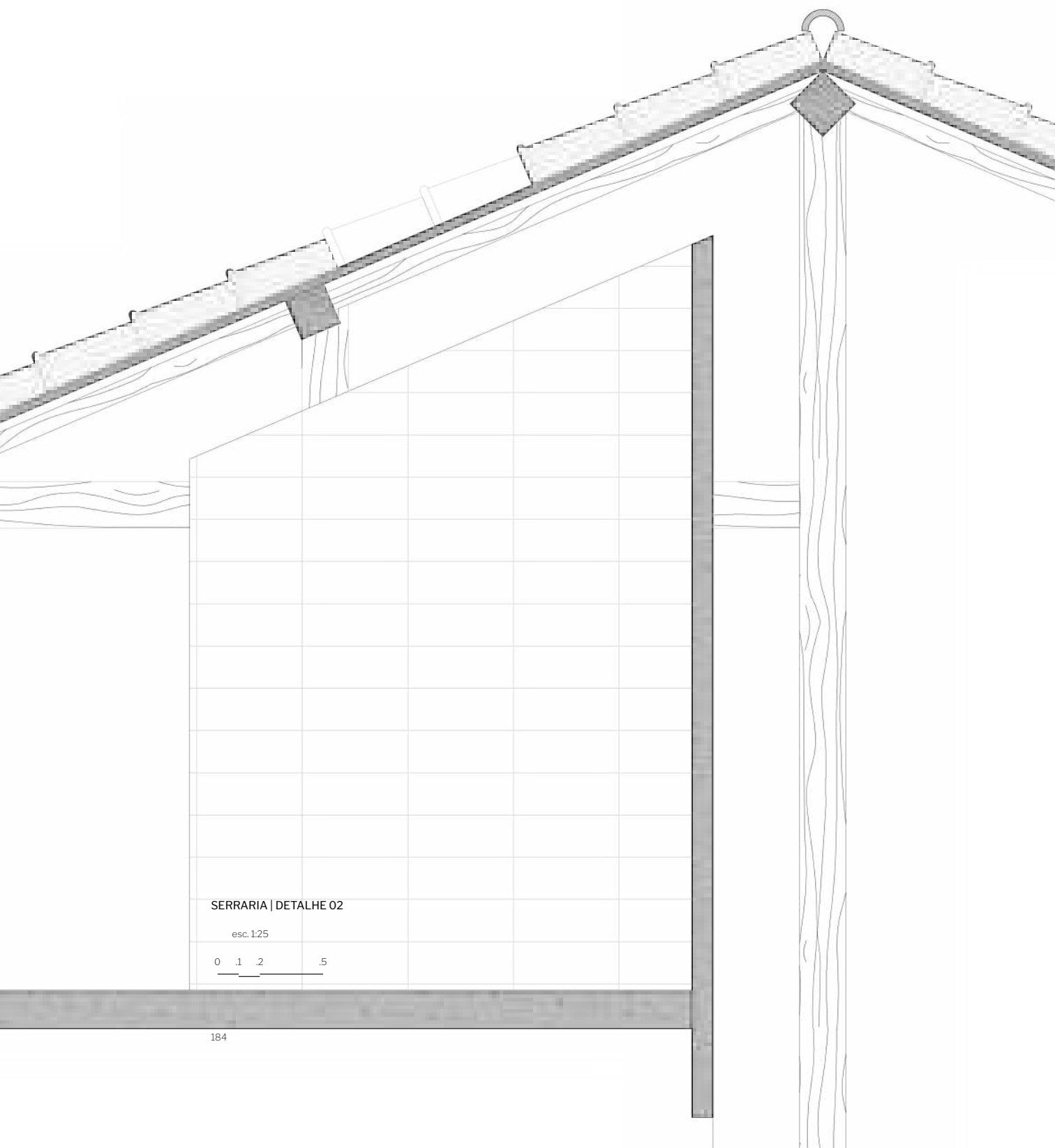
180



ESTABULOS | CORTE D

esc. 1:250

0 1 2 5

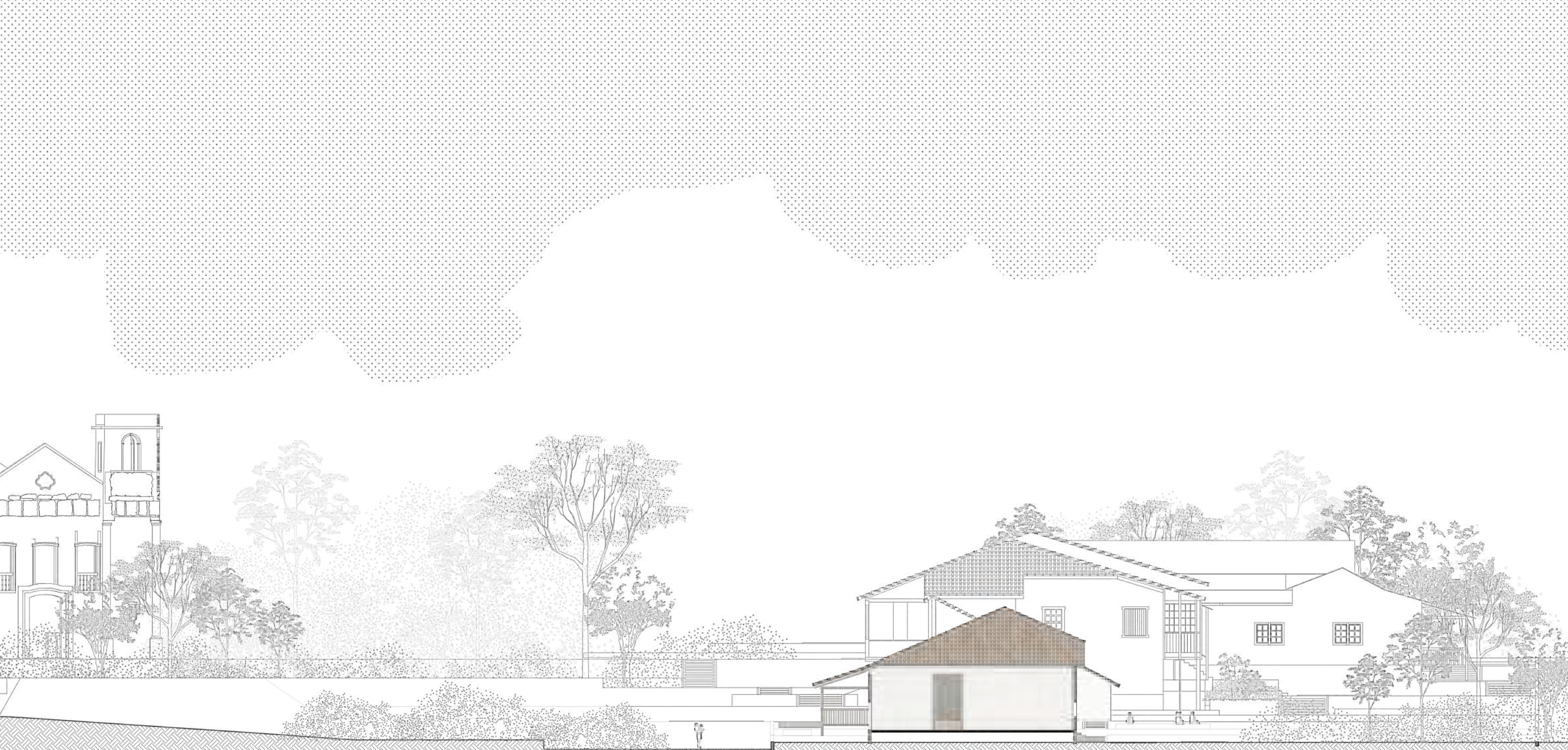


SERRARIA | DETALHE 02

esc. 1:25

0 1 2 .5





CASINHA | CORTE E

esc. 1:250

0 1 2 5



SEDE, ESTÁBULOS E CASINHA | ISOMÉTRICA

SERRARIA

O edifício da serreria se qualifica por ser essencialmente uma cobertura distribuída em três níveis. A estratégia para que pudesse amparar o programa do centro de estudos, com mesas compartilhadas e espaço para palestras e reuniões foi a de envolvê-lo em uma “casca” de vidro e concreto.

Ainda assim, por sua grande extensão sem divisórias e pela característica de seu piso original cimentado próximo do utilizado no tratamento dos lugares de estar nos terraços, sua atmosfera pode ser interpretada como um espaço externo fechado. Isso se reforça pelos diferentes patamares sucessivos, em consonância com o terreno e os platôs conformados na paisagem descoberta.



SERRARIA | EXISTENTE

esc. 1:250

0 1 2 3



SERRARIA | PROPOSTA

esc. 1:250

0 1 2 3



SERRARIA | MATERIAIS

esc. 1:250

0 1 2 5



SERRARIA | CORTE A

esc. 1:250

0 1 2 5





SERRARIA | CORTE B

esc. 1:250

0 1 2 5

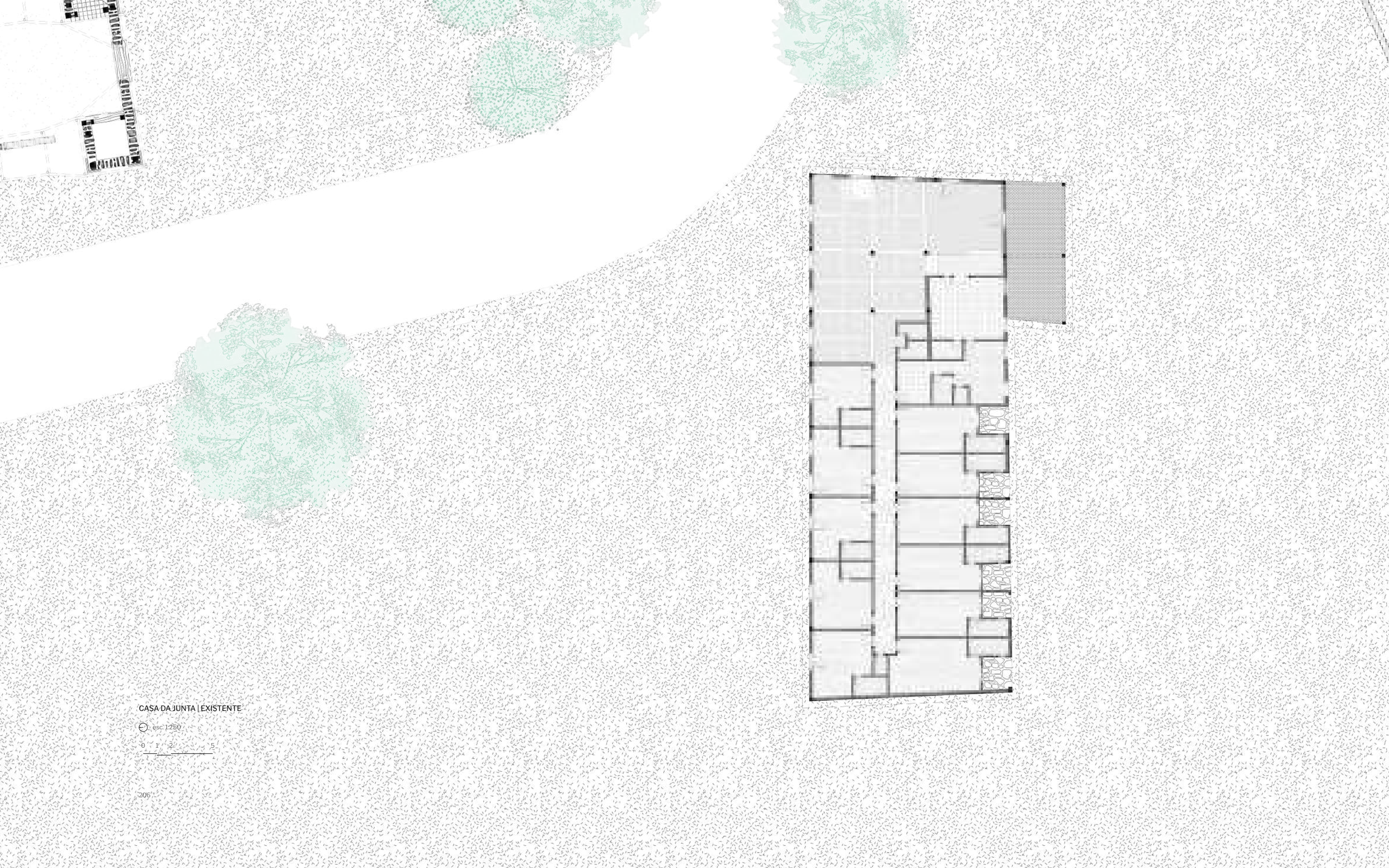


SERRARIA | ISOMÉTRICA

CASA DA JUNTA

A casa que hoje, após extensa reforma, serve como estalagem na fazenda se encontra em boas condições de uso e conservação. Já sendo adaptada para hospedagens, seu programa será mantido para receber os pesquisadores e artistas a usufruir das instalações do complexo.

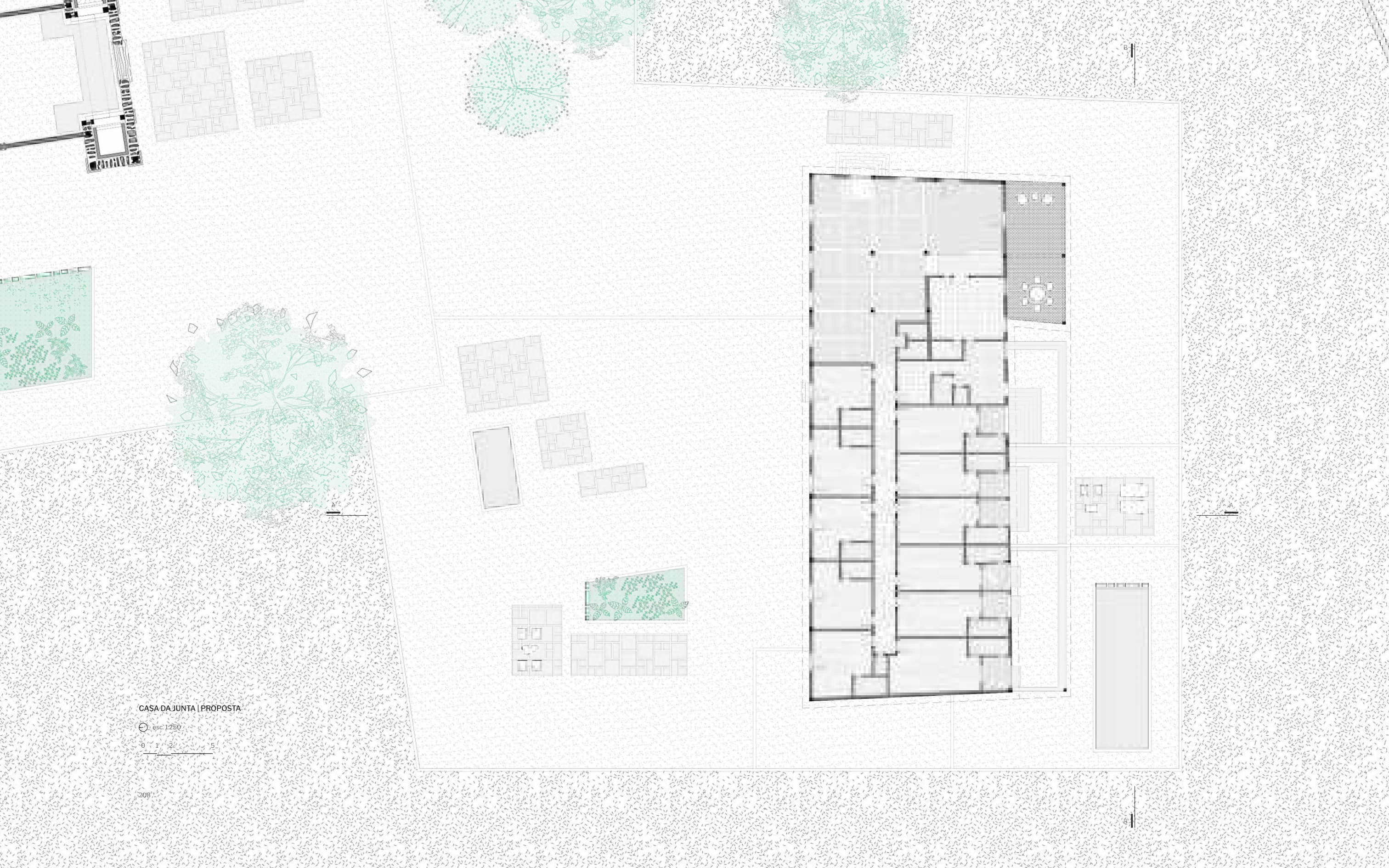
Assim, as adequações no edifício ocorrerão apenas em seu espaço externo, conectando as varandas dos quartos ao nível do solo e integrando o uso da varanda principal em torno de um espelho d'água como um espaço de lazer. Dessa forma, a intervenção se concentra numa estratégia de paisagem alinhada ao tratamento dos terraços, já citada.



CASA DA JUNTA | EXISTENTE

esc. 1:250
0 1 2 5

205



CASA DA JUNTA | PROPOSTA

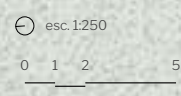
esc. 1:250

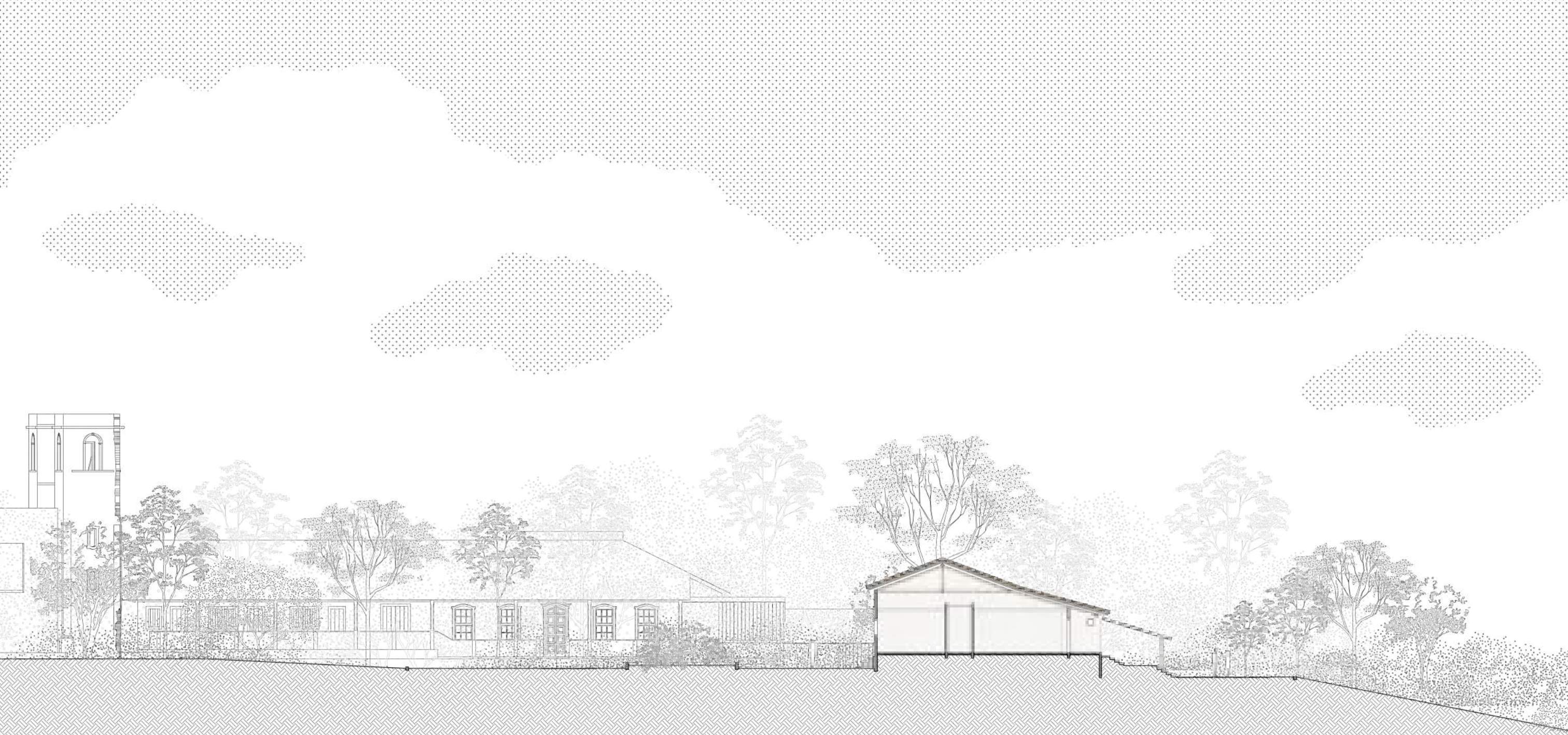
0 1 2 5

208'



CASA DA JUNTA | MATERIAIS





CASA DA JUNTA | CORTE A

esc. 1:250

0 1 2 5



CASA DA JUNTA | CORTE B

esc. 1:250

0 1 2 5



CASA DA JUNTA | ISOMÉTRICA

RETORNO AO RIO

Em continuidade ao tratamento da paisagem apresentado inicialmente, foi importante estabelecer um percurso de ligação do conjunto de edifícios até o Rio das Velhas, devolvendo-o sua relevância na história da Fazenda da Jaguará e de toda a região, assim como na narrativa desse trabalho.

Com um desenho que emprega as mesmas soluções do entorno imediato dos edifícios, um caminho vence o terreno em morro até a beira do rio, onde terraços configuram lugares de estar e aproveitar a presença das águas que trouxeram a grandeza da arquitetura existente, que ainda resiste mesmo no pitoresco de suas ruínas.



CAMINHOS | PROPOSTA

esc. 1:2500

0 10 20 50 100

Atmosfera criada: considerações

LOUCAS FESTAS

São loucas as festas na Jagoara,
Porque a Jagoara em si é uma festa.
Em si bemol, no sol que aquece tanto,
Lá é maior que o tempo e as lembranças:
Onde a tristeza se esquece de ser triste
E a esperança se senta ao nosso lado.

Amasso o pão na gamela centenária
E meus filhos comem os segredos
Que ficaram guardados no seu fundo,
Dentro dos sulcos feitos pelo tempo.

Andam dizendo que somos diferentes,
Porque vemos o mundo assim como as estrelas:
Da distância infinita que separa
Os que vivem na terra e os artistas.
Poetas, crianças, sonhadores,
Plantadores de árvores e sonhos.
É assim que somos
E não somos loucos.

Lêda Torres de Andrade
Versos da Capa Verde, 2014

Realizar esse trabalho foi, mais que qualquer coisa, um desafio de convencimento. Convencer a mim mesma dos rumos que tomou, do tema que assumiu diante do problema inicial, que era a percepção.

O projeto de intervenção, o patrimônio, veio depois. E em se tratando de um tema tão amplo, com tantas considerações relevantes e pertinentes, me perdi na definição do que era o essencial ao trabalho.

Me debati em muitos momentos com a incerteza de como descrever meu TFG, não querendo assumir apenas a face do patrimônio e da intervenção em si, e evitando a definição vaga de “um estudo sobre a percepção”. Acredito que a resposta seja a busca por uma forma de projetar com emoção, em um espaço já tão cheio dela, que se traduz em materialidade.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Izabel. *Quase tudo que você queria saber sobre tectônica, mas tinha vergonha de perguntar*. Pós, v.16 n.26, p. 148-167, São Paulo, 2009.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. *A re-semantização das ruínas na modernidade e sua dignificação pela arquitetura contemporânea*. Encontro Nacional de Arquitetura, Arquimemória, Salvador: IAB, 2008.

ANDRADE, Lêda Torres de. *Jagoara: do pó de ouro ao pó do tempo*. Belo Horizonte: Neutra, 2013.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. *Arquitetura – da materialidade à crítica, em dois livros da atualidade: sobre as reflexões de Antoine Picon e Hélène Jannière*. Vitruvius, resenhas online, 222.02, 2020.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAETA, Rodrigo Espinha, NERY, Juliana Cardoso. *Reflexões sobre intervenções arquitetônicas contemporâneas em ruínas*. Oculum ens., v. 14 (2), p. 217-240, 2017.

CARVALHO, Elizabeth Sales de. *Arquitetura rural na microrregião metropolitana de Belo Horizonte: investigação sobre tipologias arquitetônicas nos séculos XVIII e XIX*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), UFMG, Belo Horizonte, 2003.

CHIODO, Simona. *Estetica dell'architettura*. Roma: Carocci, 2011.

CHOAY, Françoise. *Patrimônio em questão*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

DANGELO, André G. D., BRASILEIRO, Vanessa B. *Reflexões sobre intervenções arquitetônicas em ambientes sob proteção cultural em Minas Gerais (1937-2007)*. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, v.15, n.17, 2008.

DINO, Carolina Spínula. *Ruína do Solar Mello Vianna: projeto de consolidação e intervenção arquitetônica*. Dissertação (Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos), UFBA, 2018.

FAMIH - Faculdades Metodistas Integradas Izabela Hendrix. *Fazenda da Jaguará*. Trabalho acadêmico, 1998.

FRAMPTON, Kenneth. *Towards a critical regionalism: Six points for an architecture of resistance*. em The anti-aesthetic: essays on postmodern culture, org. Hall Foster, 1983, p. 16-30.

GOULART, Eugênio Marcos Andrade. *O caminho dos currais do Rio das Velhas: a estrada real do sertão*. Belo Horizonte: Coopmed, 2009.

HOLL, Steven, PALLASMAA, Juhani, PERÉZ-GÓMEZ, Alberto. *Questions of perception: phenomenology of architecture*. San Francisco: William Stout Pub., 2006.

IEPHA - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Inventário de proteção do acervo cultural de Minas Gerais: Matozinhos*. Belo Horizonte, 1987.

_____. *Guia de bens tombados - Volumes 1 e 2*. Belo Horizonte, 2014.

_____. *Obras de conservação/restauração: Fazenda Jaguará*. Belo Horizonte.

_____. *Processo para avaliação para tombamento: Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Fazenda da Jaguará*. Belo Horizonte, 1984.

_____. *Relatório de vistoria em bem tombado: Ruínas da Capela de Nossa Senhora da Conceição*. Belo Horizonte, 1995.

KRPA, Bhakta. *Desenho, imaginário e percepção em arquitetura*. Trabalho Final de Graduação (Graduação em Arquitetura e Urbanismo), USP, São Paulo, 2012.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Restauro hoje: método, projeto e criatividade*. Designio, São Paulo, n. 6, p. 19-34, 2006.

LEOPACI, Juliana do Amaral. *Análise teórica da solução arquitetônica pós-incêndio na Biblioteca do Caraça-MG*. Monografia (Graduação em Tecnologia em Conservação e Restauro), IFMG, Ouro Preto, 2018.

MACHADO, David Prado. *A privatização da fé: capelas domésticas nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), UFMG, Belo Horizonte, 2019.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *A história, cativa da memória?* Revista do Intituto de Estudos Brasileiros, v. 34, p. 9-23, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

NAHAS, Patricia Viceconti. *Antigo e novo nas intervenções em preexistências históricas: a experiência brasileira (1980-2010)*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), USP, São Paulo, 2015.

NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OASE. *Juhani Pallasmaa & Peter Zumthor: Building Atmosphere*. Oase, Journal for Architecture, v. 91, 2013.

PALLAMIN, Vera. *Forma e percepção: considerações a partir de Maurice Merleau-Ponty*. São Paulo: FAU/USP, 1996.

PALLASMAA, Juhani. *Essências*. São Paulo: Gustavo Guili, 2018.

_____. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

_____. *The Geometry of Feeling: a look at the phenomenology of architecture*. em Theorizing a New Agenda for Architecture, An Anthology of Architectural Theory, org. Kate Nesbitt, 1996, p. 447-453.

PESSANHA, José A. M. *Introdução para O Direito de Sonhar*, de Gaston Bachelard. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1994.

PEZZINI, Isabella. *Punta della Dogana (Ponta da Alfândega) e Fondazione Vedova (Fundação Vedova): dois restauros de lugares antigos para a arte contemporânea*. USTJ, arq.urb, n. 4, 2010, p. 141-164.

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Cotia: Ateliê, 2008.

TANIZAKI, Jun'ichiro. *In praise of shadows*. Stony Creek: Leete's Island Books, 1977.

Utéza, Francis. *Realismo e transcendência: o mapa das minas do grande sertão*. Scripta, v. 2 n. 3: número especial Guimarães Rosa, 1998.

ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas: entornos arquitetônicos, as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Guili, 2009.

_____. *Thinking Architecture*. Berlin: Birkhäuser, 1999.

Trabalho Final de Graduação
apresentado à Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo

São Paulo, julho de 2022

