



Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

As atmosferas do Memorial Minas Gerais

Uma análise sensível da relação entre o sujeito
e as intervenções no patrimônio edificado.

Fernanda Silva Freitas
Orientador: Prof. Dr. Flavio de Lemos Carsalade

Fernanda Silva Freitas

**AS *ATMOSFERAS* DO MEMORIAL MINAS GERAIS: UMA ANÁLISE SENSÍVEL
DA RELAÇÃO ENTRE O SUJEITO E AS INTERVENÇÕES NO PATRIMÔNIO
EDIFICADO.**

Belo Horizonte
2021

Fernanda Silva Freitas

**AS ATMOSFERAS DO MEMORIAL MINAS GERAIS: UMA ANÁLISE SENSÍVEL
DA RELAÇÃO ENTRE O SUJEITO E AS INTERVENÇÕES NO PATRIMÔNIO
EDIFICADO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Versão Final

Área de concentração: Produção, projeto e experiência do espaço

Orientador: Prof. Dr. Flavio de Lemos Carsalade

Belo Horizonte
2021

FICHA CATALOGRÁFICA

F862a

Freitas, Fernanda Silva.

As atmosferas do memorial Minas Gerais [manuscrito] : uma análise sensível da relação entre o sujeito e as intervenções no patrimônio edificado / Fernanda Silva Freitas. - 2021.

279 f. : il.

Orientador: Flávio de Lemos Carsalade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Arquitetura - Teses. 2. Fenomenologia - Teses. 3. Percepção espacial - Teses. 4. Espaço (Arquitetura) - Teses. 5. Patrimônio cultural - Edifícios - Teses. 6. Edifícios públicos - Arquitetura - Teses. I. Carsalade, Flávio de Lemos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 720.1

Ficha catalográfica: Maryne Mirydyane Medeiros - CRB 1/2997.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

As atmosferas do Memorial Minas Gerais: Uma análise sensível da relação entre o sujeito e as intervenções no patrimônio edificado

FERNANDA SILVA FREITAS

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 25 de outubro de 2021, pela Comissão constituída pelos membros:

Prof. Dr. Flávio de Lemos Carsalade - Orientador
EA-UFMG

Prof. Dr. Frederico de Paula Tofani
EA-UFMG

Prof. Dr. Marcos Olender
UFJF

Profa. Dra. Ethel Pinheiro Santana
PROARQ-UFRJ

Belo Horizonte, 25 de outubro de 2021.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG.

This study was financed in part by the Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG

AGRADECIMENTOS

Assim como uma *atmosfera* não se dá apenas em uma dimensão, o presente trabalho é fruto de diferentes colaborações e apoios, aos quais eu tenho imensa gratidão.

Ao Prof. Dr. Flávio Carsalade, por acreditar em uma pesquisa que no início era difusa e no fim se provou plural por natureza. Sou grata pelas orientações e provocações que fizeram este trabalho ganhar dimensões que eu desconhecia.

Aos amigos dos trajetos entre Juiz de Fora e Belo Horizonte que tornaram a pesquisa de campo possível em um cenário de tanta incerteza. No meio do isolamento, ter o apoio de vocês fez o trabalho de uma pesquisadora ser um pouco menos solitário.

Aos participantes que se interessaram e se envolveram com os percursos comentados e que permitiram que essa pesquisa chegasse até o fim em um contexto tão conturbado.

Aos funcionários do Memorial Minas Gerais, que abriram as portas para essa pesquisa, disponibilizando seu espaço físico, e também um genuíno interesse em compartilhar experiências e acrescentar no desenvolvimento da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Frederico Tofani e ao Prof. Dr. Marcos Olender por acompanharem o desenvolvimento desse trabalho, incitarem novas reflexões e contribuírem também para o desfecho dessa investigação.

À Profa. Dra. Ethel Pinheiro, por participar e contribuir para o fechamento deste ciclo, se dispondo a conhecer a presente pesquisa.

Ao Rodrigo, que além de eterna inspiração acadêmica, foi a última pessoa a ler este material antes que viesse a público. Obrigada por lapidar as minhas palavras e me permitir compartilhar um pouco dos frutos que a sua inspiração gerou na minha

trajetória.

À Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais e ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo por viabilizar a pesquisa, possibilitando o acesso à recursos imprescindíveis à construção de conhecimento.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais por financiar e fomentar a presente pesquisa.

RESUMO

As pesquisas sobre o conceito de *atmosfera* permeiam as discussões sobre teoria de arquitetura e percepção ambiental, mas este conceito raramente é utilizado como instrumento de análises do patrimônio edificado. Depois de uma trajetória marcada pelo olhar voltado ao objeto, os estudos sobre patrimônio cultural edificado se voltam para suas dimensões imateriais em busca de fundamentar intervenções que dialoguem não apenas objetivamente com a teoria mas subjetivamente com aqueles que vivenciam o espaço. O debate contemporâneo sobre a intervenção no patrimônio edificado incorporou, em parte, essa relação mais equilibrada entre sujeito e objeto. A parte que entendemos não ter sido incorporada diz respeito sobretudo à teoria de restauro proposta por Cesare Brandi (2019) em meados do século XX e amplamente utilizada como fundamentação teórica em intervenções contemporâneas. A teoria de Brandi dedica-se majoritariamente ao objeto e, por não ser desenvolvida especificamente para arquitetura, deixa lacunas naquilo em que a arquitetura difere das demais expressões artísticas: o espaço. Dessa maneira, as análises dessas intervenções reproduzem o entendimento do legado brandiano e continuam sendo pautadas predominantemente na materialidade do patrimônio. Assim, o presente trabalho busca entrelaçar o conceito de *atmosfera* ao patrimônio edificado, analisando o segundo a partir das lentes do primeiro. Tal qual os estudos sobre a lida com o patrimônio edificado a partir de diretrizes mais subjetivas como visto nos trabalhos de Riegl (1903), Muñoz-Viñas (2005) e Carsalade (2014), a inserção do conceito de *atmosfera* nas teorias, práticas e análises das intervenções contemporâneas se torna importante a fim de dar continuidade ao caminho em direção à valorização da relação do sujeito com o espaço. Para isso, o conceito de *atmosfera* é destrinchado em algumas das múltiplas dimensões que o compõem, entre as quais estão memória, imagem, afeto, materialidade, narrativa, cenografia, percepção e experiência. Esses elementos são pautados em estudos advindos da fenomenologia de Bachelard (1989), Ingold (2012; 2013; 2015) e Merleau-Ponty (1984), da percepção de Yi-Fu Tuan (1975; 1978; 1979; 1989; 2013; 2014), da memória coletiva de Maurice Halbwachs (1990) e da teoria da arquitetura de Norberg-Schulz (1965;1973;1975;1984) e Juhani Pallasmaa (1994; 2005; 2013; 2017; 2018) em diálogo com as contribuições específicas do conceito de *atmosfera* proposto por Gernot Böhme (2017). O Memorial Minas Gerais compõe o recorte no qual a *atmosfera* será analisada; para isso, percursos comentados foram utilizados como metodologia, possibilitando informações objetivas e subjetivas da experiência no espaço. Esses percursos auxiliaram na compreensão das *atmosferas* do lugar, desencadeando uma análise da *atmosfera* geral e da *atmosfera* fragmentada identificada na relação entre a pré-existência, a intervenção e a expografia. Espera-se, com isso, apresentar novas possibilidades de análise de intervenções, bem como iluminar possíveis diretrizes de intervenção no patrimônio edificado. Com a inserção do conceito de *atmosfera* na análise do Memorial Minas Gerais pretende-se ler as ações de intervenção para além da materialidade destacando especialmente a forma como os participantes se relacionam e percebem o edifício.

Palavras-chave: *atmosfera*; patrimônio edificado; percepção; fenomenologia; percurso comentado.

ABSTRACT

Research on the concept of atmosphere pervade discussions on architectural theory and environmental perception, but this concept is rarely used as an instrument for built heritage analysis. After a trajectory marked by an object-oriented gaze, studies on built cultural heritage are turning to its immaterial dimensions in order to support interventions that dialogues not only objectively with theory but also subjectively with those who experience the space.

The contemporary debate on intervention in the built heritage has incorporated, in part, a more balanced relationship between subject and object. The part that we understand that has not been incorporated concerns mainly the theory of restoration proposed by Cesare Brandi (2019) in the mid-twentieth century and until today is widely used as a theoretical ground. This, is mostly dedicated to the object and, because it was not developed specifically for architecture, leaves gaps in what architecture differs the most from other artistic expressions: the space. Thus, the analyses of these interventions reproduce the understanding of the Brandian legacy and continues to be based predominantly on the materiality of the heritage.

This paper seeks to intertwine the concept of atmosphere and the built heritage, analyzing the latter through the lens of the former. Similar to the studies on dealing with the built heritage from more subjective guidelines such as the works of Riegl (1903), Muñoz-Viñas (2005) and Carsalade (2014), the insertion of the atmosphere's concept in the theories, practices and analysis of contemporary interventions becomes important in order to continue the path towards the valuation of the subject's relationship with the space. For this, we unravel the concept of atmosphere into some of the multiple dimensions that composes it. Among them there is memory, image, affection, materiality, narrative, scenography, perception, and experience. These elements are based on studies derived from the phenomenology of Bachelard (1989), Ingold (2012; 2013; 2015) and Merleau-Ponty (1984), the perception of Yi-Fu Tuan (1975; 1978; 1979; 1989; 2013; 2014), the collective memory of Maurice Halbwachs (1990), and the architecture theory of Norberg-Schulz (1965;1973;1975;1984) and Juhani Pallasmaa (1994; 2005; 2013; 2017; 2018) in dialogue with the specific contributions from Gernot Böhme's (2017) atmosphere concept. The Minas Gerais Memorial builds the scene in which the atmosphere is to be analyzed. Commented walks were used as a methodology that better gathers objective and subjective information from the space's experience. These walks helped us understand the atmospheres of the place, triggering in an analysis of the general atmosphere and the fragmented atmosphere identified in the relationship between the pre-existence, intervention and the exhibition design.

It is hoped, therefore, to present new possibilities of interventions analysis, as well as to illuminate possible guidelines for intervention in the built heritage. By inserting the atmosphere concept on the Minas Gerais Memorial analysis, we intend to look at the intervention actions beyond the materiality, highlighting especially the way the participants relate to and perceive the building.

Keywords: *atmosphere; built heritage; perception; phenomenology; commented walks*

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Impressão: nascer do sol, de 1872, de Claude Monet. Comum ao movimento Impressionista, nas pinturas é possível observar a preocupação de tornar o ar visível. 21
- Figura 2** - Cena do filme "Meia-noite em Paris", de 2011, dirigido por Woody Allen. Assim como outros filmes do diretor, há uma preocupação mais atenta em recriar e ressaltar as sensações da cidade através da luz, da cor e da cenografia. 26
- Figura 3** - Vista aérea da cidade de Cartum, no Sudão. Destaque para a coloração homogênea da cidade, e das relações urbanas com o rio Nilo, que auxiliam na determinação de seu *genius loci*. 28
- Figura 4** - Esquema do espaço existencial, no qual o ser se encontra no centro de referência e estabelece seu sentido de direção através do plano de ação. 28
- Figura 5** - Área interna do palacete do Parque Henrique Lage, no Rio de Janeiro. Destaque para a presença visível das mudanças climáticas dentro do edifício proporcionada pela abertura ao céu através do pátio interno, internalizando o céu e seus elementos. 37
- Figura 6** – Vista superior da rotunda de Além Paraíba, MG, em meados do século XX, onde é visível a diferença desta tipologia para os demais galpões ferroviários no entorno (esquerda); Vista interna da rotunda, destacando a relação do céu com o interior (direita). 38
- Figura 7** – Vista interna das ruínas da igreja de São Miguel das Missões, no Sítio Arqueológico São Miguel Arcanjo, no Rio Grande do Sul. Na imagem nota-se não apenas a abertura para o céu como o próprio comportamento das pessoas em tal edifício. 39
- Figura 8** - Vista exterior da capela (à esquerda); vista do interior da capela (à direita). 40
- Figura 9** - Interior do Museu de Arte Kolumba, em Colônia, na Alemanha. Destaque para a iluminação natural e artificial e a escolha dos materiais que auxiliam na determinação da *atmosfera* do lugar. 46
- Figura 10** - Sol se pondo sobre o lago, 1840, de William Turner. Pouco se vê as formas da paisagem, mas é possível capturar ideias de cor, sensações e temperaturas da cena representada. 48
- Figura 11** - Centro antigo de Tiradentes (à esquerda); centro antigo de Tiradentes depois das obras de preservação, já no século XXI (à direita). 49
- Figura 12** - Museu de Arte do Rio de Janeiro. À esquerda, o edifício mais recente, conectado com uma fina cobertura ao edifício pré-existente. Destaque para a manutenção de proporções e escalas. 70
- Figura 13** - The Weather Project, entre 2003 e 2004, no Turbine Hall do Tate Modern, em Londres. 74
- Figura 14** - Uso de cores na Casa Glardi, projeto do arquiteto mexicano Luis Barragán. 75
- Figura 15** - Teatro imersivo como proposta de interação da plateia com o espaço, transformando e incorporando a ideia de *atmosfera* do lugar. 76
- Figura 16** – Representação gráfica dos conceitos de Koselleck (2006) "Horizonte de Expectativa" e "Espaço de Experiência", no qual se vê a delimitação das memórias passadas e a amplitude das possibilidades do Futuro, pautado nesse espaço do Passado. (BARROS, 2013) 94
- Figura 17** - Praça da Liberdade, com seu traçado orgânico, no estilo inglês. 99
- Figura 18** - Praça da Liberdade em 1934, depois do redesenho em 1920, ainda sem alguns edifícios. 100
- Figura 19** - Edifícios projetados por José de Magalhães. Da esquerda para a direita: Secretaria de Finanças, Secretaria do Interior e Secretaria de Agricultura (posterior Secretaria de Fazenda). 101
- Figura 20** - Praça da Liberdade depois das alterações da década de 1980, já com edifícios modernistas e sem a instalação do Circuito Liberdade. 102
- Figura 21** - Escadaria em ferro no estilo joly marcando a temporalidade da construção do edifício.

	103
Figura 22 – Volumetria inicial da Secretaria de Fazenda, no início do século XX.	104
Figura 23 - Esquema das ampliações realizadas ao longo do século XX.	106
Figura 24 - Memorial Minas Gerais após a intervenção que permitiu a mudança de uso e a implantação do Circuito Liberdade.	107
Figura 25 - Área passível de acréscimo vertical, prevista pela organização do concurso.	109
Figura 26 - Imagem da proposta vencedora para o uso enquanto sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Destaque para a nova volumetria inserida na parte posterior do edifício.	110
Figura 27 - Maquete da proposta inicial de reuso como sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.	111
Figura 28 - Proposta intermediária apresentada ao CONEP-MG	112
Figura 29 - À esquerda, o edifício na década de 1920, com aberturas que vão até o último pavimento. À direita, a imagem da intervenção, optando pelas aberturas apenas nos pavimentos inferiores.	115
Figura 30 - Pátio interno do Memorial Minas Gerais evidenciando a intervenção mais incisiva no edifício, possibilitando a instalação de circulação vertical que atendesse a acessibilidade do edifício. Ao fundo percebe-se a ampliação da circulação horizontal necessária ao novo uso.	116
Figura 31 - Imagens das diferentes salas expositivas do Memorial Minas Gerais. Sala Carlos Drummond de Andrade (canto esquerdo superior; Sala Sebastião Salgado (canto esquerdo inferior); Sala Vale do Jequitinhonha (canto direito inferior); Sala Casa de Ópera (canto superior direito).	118
Figura 32 - Perspectiva interna do auditório, no terceiro pavimento.	120
Figura 33 - Sala ocupada por volume com sanitários novos. Ainda assim, as pinturas antigas foram recuperadas. À esquerda, imagem de parte das pintura parietais que preenchiam a maioria dos ambientes.	121
Figura 34 - Visita inicial realizada em novembro de 2020 na presença de um funcionário do museu e outra pesquisadora (à esquerda); Trechos dos andaimes da restauração da escadaria principal (à direita).	129
Figura 35 - À esquerda: acesso interno no subsolo do edifício, utilizado na visita inicial e nos percursos comentados. À direita: acesso externo de funcionários e veículos utilizados na visita inicial e nos percursos comentados.	130
Figura 36 - Totens e dispensers utilizados para higienização das mãos observados durante os percursos comentados.	131
Figura 37 - Trechos da rota poliglota referentes à sala Caminhos e Descaminhos.	137
Figura 38 - Foto tirada durante a visita inicial, de dentro da sala Ler + Ver, voltada para o pátio externo, ressaltando os contrastes de materiais e iluminação.	141
Figura 39 - Imagens do pátio interno ao longo dos anos e transformações. Acima, à direita, o pátio durante a intervenção; à esquerda, a intervenção realizada; abaixo o acesso ao pátio interno, dado pela escada, quando o edifício ainda recebia a Secretaria de Fazenda.	142
Figura 7 - Interior da sala História de Belo Horizonte, a qual teve a ambiência de uma das salas de reunião da Secretaria de Fazenda recriada.	143
Figura 41 - Sala Ler + Ver, na parte posterior do primeiro pavimento. Nela, toda a edificação (incluindo janelas) foi sobreposta pela intervenção contemporânea.	146
Figura 42 - Etapas de construção e adições sofridas pelo edifício desde sua inauguração.	148
Figura 43 - Sala "História de Belo Horizonte". Foto registrada durante a visita inicial.	149
Figura 44 - Sala Minas Rupestre. Nesse ambiente, além de iluminação mais baixa, não é possível visualizar as aberturas da arquitetura pré-existente. Para a concepção desse espaço	

entende-se que o conceito de cubo branco foi aplicado pela expografia.	152
Figura 45 - Salas de exposição temporária durante a instalação cênica ENTRE, em 2018. A sala também foi pensada a partir da sobreposição de novas superfícies sobre a arquitetura pré-existente.	153
Figura 46 – Cyber Lounge, um dos espaços percebidos como anexo, devido à sobreposição das superfícies pré-existentes e o uso de cores mais saturadas.	155
Figura 47 - Interior da sala Minas Rupeste. A sala tem predominância de texturas e projeções em altura apropriada para o público infantil.	156
Figura 48 - Foyer e acesso principal do edifício. Imagem registrada antes do início da presente pesquisa.	160
Figura 49 - Pátio interno. Imagem registrada antes do início da presente pesquisa.	164
Figura 50 - Trechos da sala Caminhos e Descaminhos.	168
Figura 51 - Trecho da sala Fazenda Mineira.	172
Figura 52 - Sala Casa da Ópera, no segundo pavimento.	175
Figura 53 - Sala Vilas Mineiras, no segundo pavimento.	178
Figura 54 - Sala História de Belo Horizonte, no segundo pavimento.	181
Figura 55 - Sala Panteão da Política Mineira, no segundo pavimento.	184
Figura 56 - Escadas e corredores do segundo pavimento..	187
Figura 57 - Sala Celebrações, no terceiro pavimento.	192
Figura 58 - Sala Vale do Jequitinhonha, no terceiro pavimento.	196
Figura 59 - Acessos, escadas e corredores do terceiro pavimento.	199

LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1 - Entendendo e organizando as abordagens a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty. No diagrama é possível visualizar as influências gerais de cada autor; seja através de citações, utilização de conceitos ou inspiração pela prática dos outros autores.	20
Diagrama 2 - Relações entre o sujeito e o espaço, gerando <i>atmosferas</i> . A <i>atmosfera</i> aqui, se desmembra em várias facetas que permitirão melhor análise e compreensão dessas relações.	33
Diagrama 3 - Esquema resumo das etapas propostas pela metodologia e as etapas realizadas, com adaptações.	124
Diagrama 4 - Linha do tempo da realização das visitas e percursos comentados.	130
Diagrama 5 - Planta baixa do pavimento térreo com a demarcação de todos os percursos comentados realizados pelos participantes.	134
Diagrama 6 - Planta baixa do segundo pavimento com a demarcação de todos os percursos comentados realizados pelos participantes.	135
Diagrama 7 - Planta baixa do terceiro pavimento com a demarcação de todos os percursos comentados realizados pelos participantes.	136
Diagrama 8 - Etapas realizadas na análise dos percursos comentados para identificação das <i>atmosferas</i> do local.	138
Diagrama 9 - Planta baixa do pavimento térreo com marcação do percurso da rota poliglota	157
Diagrama 10 - Planta baixa do segundo pavimento com a marcação do percurso da rota poliglota.	157
Diagrama 11 - Planta baixa do terceiro pavimento com a marcação do percurso da rota poliglota.	158
Diagrama 12 - Planta baixa do primeiro pavimento com demarcação do foyer e escada em amarelo e identificação dos percursos de cada participante.	160
Diagrama 13 - Planta baixa do primeiro pavimento com demarcação do pátio interno em amarelo e identificação dos percursos de cada participante.	163
Diagrama 14 - Planta baixa do segundo pavimento com demarcação da sala Caminhos e Descaminhos em amarelo e identificação dos percursos de cada participante.	168
Diagrama 15 - Planta baixa do segundo pavimento com demarcação da sala Fazenda Mineira em amarelo e identificação dos percursos de cada participante.	172
Diagrama 16 - Planta baixa do segundo pavimento com demarcação da sala Casa da Ópera em amarelo e identificação dos percursos de cada participante.	175
Diagrama 17 - Planta baixa do segundo pavimento com demarcação da sala Vilas Mineiras em amarelo e identificação dos percursos de cada participante.	177
Diagrama 18 - Planta baixa do segundo pavimento com demarcação da sala História de Belo Horizonte em amarelo e identificação dos percursos de cada participante.	181
Diagrama 19 - Planta baixa do segundo pavimento com demarcação da sala Panteão da Política Mineira em amarelo e identificação dos percursos de cada participante.	184
Diagrama 20 - Planta baixa do segundo pavimento com demarcação dos corredores em amarelo e identificação dos percursos de cada participante.	187
Diagrama 21 - Planta baixa do terceiro pavimento com demarcação da sala Celebrações em amarelo e identificação dos percursos de cada participante.	192
Diagrama 22 - Planta baixa do terceiro pavimento com demarcação da sala Vale do Jequitinhonha em amarelo e identificação dos percursos de cada participante.	195
Diagrama 23 - Planta baixa do terceiro pavimento com demarcação da sala Vale do Jequitinhonha em amarelo e identificação dos percursos de cada participante.	198

LISTA DE ABREVIATURAS

CONEP- MG – Conselho Estadual do Patrimônio Cultural de Minas Gerais

IEPHA – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico

PBH – Prefeitura de Belo Horizonte

IPSEMG - Instituto de Previdência dos Servidores do Estado de Minas Gerais

IAB-MG – Instituto de Arquitetos do Brasil – Minas Gerais

MMGV – Memorial Minas Gerais Vale

IAU - *International Association of Universities*

OMS – Organização Mundial da Saúde

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	RECONHECENDO AS DIMENSÕES DAS <i>ATMOSFERAS</i>	18
2.1	<i>ATMOSFERA</i> NA RELAÇÃO ESPAÇO X LUGAR.....	34
2.2	<i>ATMOSFERA</i> COMO MEMÓRIA E IMAGEM.....	41
2.3	<i>ATMOSFERA</i> COMO PERCEPÇÃO E EXPERIÊNCIA	51
2.4	<i>ATMOSFERA</i> COMO AFETO E MATERIALIDADE	62
2.5	<i>ATMOSFERA</i> COMO NARRATIVA E CENOGRAFIA.....	71
3	A <i>ATMOSFERA</i> NO PATRIMÔNIO EDIFICADO	79
3.1	O MEMORIAL MINAS GERAIS	98
4	COMO ENTENDER AS <i>ATMOSFERAS</i> DO MEMORIAL MINAS GERAIS? 122	
4.1	O PERCURSO COMENTADO.....	127
5	AS <i>ATMOSFERAS</i> DE CONTRASTE DO MEMORIAL MINAS GERAIS ...	138
5.1	A <i>ATMOSFERA</i> GERAL.....	140
5.2	A <i>ATMOSFERA</i> FRAGMENTADA.....	152
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	200
	REFERÊNCIAS	208
	APÊNDICE – PERCURSOS COMENTADOS	213

1 INTRODUÇÃO

Os estudos sobre o conceito de *atmosfera* sempre permearam as discussões sobre arquitetura, em especial na teoria de arquitetura, na arquitetura contemporânea e na percepção ambiental. No entanto, mesmo presente, o conceito de *atmosfera* raramente foi utilizado como instrumento ou situado no centro das análises do patrimônio edificado. Nesse sentido, os trabalhos de Norberg-Schulz (1965;1973;1975;1984) iniciaram um diálogo entre arquitetura e fenomenologia tornando mais palpável a relação entre os dois temas. Na arquitetura contemporânea, os textos de Pallasmaa (1994;2005;2013;2017;2018) iluminam as possibilidades dos sentidos humanos voltando-se para uma arquitetura que se apreende não apenas com a visão, mas com todos os sentidos em consonância. As questões sobre o vínculo do sujeito com o espaço já foram abordadas na geografia humanista e importada para a arquitetura nos trabalhos de Tuan (1975; 1978; 1979; 1989; 2013; 2014), e também a partir das intersecções entre arquitetura, arte, antropologia e arqueologia por Ingold (2012; 2013; 2015). O termo “*atmosfera*” foi explicitamente aplicado no trabalho de Zumthor (2009) através do seu relato de experiência no espaço. Além disso, outros diálogos advindos da relação entre fenomenologia e arquitetura trouxeram para mais perto trabalhos de filósofos como Gernot Böhme (2017) que explicitava uma definição de *atmosfera*: a percepção imediata do ser no espaço¹.

Paralelamente ao debate sobre o conceito de *atmosfera*, os estudos sobre patrimônio cultural edificado olhavam para as dimensões imateriais do patrimônio edificado e articulava-as em prol de intervenções mais assertivas que dialogassem de forma mais profunda com o sujeito. Depois de teorias de restauro que enfatizavam materialidade do patrimônio edificado, surgiram, inicialmente com Alois Riegl (2014) em 1903 e, posteriormente, no século XXI, com Muñoz-Viñas (2005) e Carsalade (2014), críticas e teorias que deslocavam a atenção dada ao objeto, voltando-a para o sujeito e ressaltando a sua relação com o meio em que ambos se inserem. Dessa forma, o debate contemporâneo sobre a intervenção no patrimônio

¹ “The primary ‘object’ of perception is atmospheres. What is first and immediately perceived is neither sensations nor shapes or objects or their constellations, as gestalt psychology thought, but atmospheres, against whose background the analytic regard distinguishes such things as objects, forms, colors, etc.” (BÖHME, 2017, p.23)

edificado já incorporou parte dessa relação mais equilibrada entre sujeito e objeto, visto aqui como espaço. A parte desprovida desse equilíbrio ainda se vincula fortemente à teoria de restauro proposta por Cesare Brandi (2019) em meados do século XX, amplamente utilizada como fundamentação teórica em intervenções contemporâneas no Brasil. Esta, por sua vez, possui parte dedicada à dimensão imaterial que envolve o patrimônio edificado, mas mantém o foco no objeto e, por não ser desenhada especificamente para arquitetura, mas sim para obras de arte, deixa lacunas naquilo em que a arquitetura difere das demais expressões artísticas: o espaço. Dessa maneira, as análises dessas intervenções reproduzem o entendimento do legado brandiano e continuam sendo pautadas majoritariamente pela materialidade do patrimônio.

O presente trabalho busca entrelaçar o conceito de *atmosfera* ao patrimônio edificado; duas temáticas que já se associam através da imaterialidade, sendo a segunda analisada a partir das lentes da primeira. Da mesma forma que a trajetória das teorias de intervenção no patrimônio edificado é marcada por um foco inicial no objeto e posteriormente por uma compreensão da participação do sujeito nos processos de intervenção, a inserção do conceito de *atmosfera* na análise dessas intervenções se torna importante a fim de contribuir para o debate sobre as relações entre o sujeito e o espaço. Essas relações, por sua vez, são compreendidas a partir do contato com a *atmosfera* no espaço, no qual o sujeito estabelece suas relações com o mundo, conformando lugares. A arquitetura possui um papel relevante na conformação dos lugares, e é no entendimento de sua *atmosfera* que se tornam palpáveis as interações do sujeito com o espaço.

Espera-se através da análise da *atmosfera* do Memorial Minas Gerais iluminar novas possibilidades teóricas, práticas e de análise das intervenções, contribuindo para a superação da centralidade brandiana, assim como a própria teoria do restauro tem buscado, como apontam os trabalhos de Muñoz-Viñas (2005) e Carsalade (2014).

A inserção do conceito de *atmosfera* se fará presente no recorte do Memorial Minas Gerais, objetivando assim, entender a transformação ou manutenção da *atmosfera* do edifício após as intervenções. Pretende-se olhar para as ações de intervenção para além da materialidade, destacando especialmente a forma como as pessoas que frequentam o espaço se relacionam e percebem o edifício. Para a escolha do objeto de estudo buscaram-se edifícios que sofreram intervenções, aqui

compreendidas a partir da alteração de uso, imaginando que quanto mais incisiva for a alteração do edifício maiores as chances que este teria de ter sua *atmosfera* alterada, considerando, além dos elementos construtivos, as próprias alterações de comportamentos das pessoas junto às modificações das funções realizadas. Além disso, o edifício deveria respeitar as premissas mais comuns às ações interventivas, como distinguibilidade, mínima intervenção, reversibilidade, compatibilidade de materiais, o estudo do bem e seu entendimento enquanto documento. Também foi importante pensar em um espaço no qual coexistissem duas temporalidades passíveis de serem pesquisadas; neste caso, trata-se do passado do edifício enquanto Secretaria de Fazenda do Estado de Minas Gerais e do presente enquanto Memorial Minas Gerais.

Com a escolha do edifício surgem as primeiras questões: será possível distinguir o novo do antigo? De que forma o novo transforma a experiência do fruidor? Quais são os recursos subjetivos e espaciais utilizados para entender a *atmosfera* do lugar? Como a intervenção imprime as diferentes temporalidades na experiência do espaço? É possível determinar a assertividade da intervenção a partir da compreensão de sua *atmosfera*?

Estas foram apenas algumas das perguntas que instigam a presente pesquisa. Mais do que respondê-las o trabalho parte de uma urgência em entender as características subjetivas da experiência no espaço e a *atmosfera* surge como o meio que permeia as duas dimensões dessa relação. Tal motivação é impressa em um exemplar do patrimônio edificado, visto que o debate contemporâneo sobre as intervenções no patrimônio edificado também demanda contribuições que reafirmem a importância de análises e ressaltem o papel do sujeito nas ações de conservação, preservação e restauro.

Instigados por essas motivações, diferentes aspectos surgiram para aprofundar o conceito de *atmosfera* emergindo tanto de uma revisão bibliográfica como também a partir do entendimento dos dois principais fatores que influenciam as *atmosferas*: o sujeito e o espaço. Dessa forma, o conceito de *atmosfera* é aprofundado a partir da análise de elementos como imagem, experiência, materialidade, cenografia, memória, percepção, afeto e narrativa. Mesmo entendendo que cada elemento pode se vincular ao sujeito e ao objeto de forma distinta, a intenção é constantemente fundir tais elementos, entendendo que a *atmosfera* acontece exatamente na intersecção. Esse momento de fusão entre

sujeito e o espaço é apoiado no entendimento de matéria (espaço) e mente (sujeito) proposta por Ingold (2013), na qual entende-se que a matéria não é dada apenas “pela fisicalidade bruta, de mera matéria, até que as pessoas aparecessem em cena para conferir-lhe forma e significado” (INGOLD, 2013, p.68), mas também pela sua própria inserção no tempo e pelas relações passadas que este estabeleceu com demais sujeitos.

Dado o conceito de *atmosfera* e seus elementos, um breve histórico dos estudos sobre o patrimônio cultural edificado e as teorias de restauro é traçado buscando entender a sua ligação com a materialidade dos edifícios e o processo de alteração do foco para o sujeito, encontrando-se com o conceito de *atmosfera*. É neste momento que a noção de temporalidade proposta por Koselleck (2006) é inserida na compreensão desse diálogo. As três temporalidades, Passado, Presente e Futuro são situadas no debate, criando o elo entre o patrimônio edificado e o conceito de *atmosfera*. Posteriormente, o Memorial Minas Gerais é apresentado, bem como a metodologia escolhida. Influenciado por outras pesquisas no campo das *atmosferas*, o percurso comentado foi o método escolhido e aplicado, utilizando a metodologia desenvolvida por Thibaud (2013) a fim de coletar o máximo de informações objetivas e subjetivas que auxiliarão na compreensão da *atmosfera* do lugar, desencadeando uma análise da intervenção realizada em 2010 a partir dos elementos elencados na construção do conceito de *atmosfera*. Junto a esses elementos, pretende-se extrair dos percursos evidências sobre as diferentes relações entre o sujeito e o espaço nas três temporalidades presentes no edifício de forma a construir uma análise mais completa sobre a face subjetiva do Memorial Minas Gerais, contribuindo também para a compreensão da assertividade da intervenção enquanto mediadora das relações entre sujeito e o espaço.

Por fim, também entende-se que a análise de intervenções no patrimônio edificado feita a partir da sua *atmosfera* e das subjetividades inerentes a ela pode contribuir para a trajetória dos debates sobre as teorias, práticas e análises de intervenções no patrimônio edificado. Além disso, essa análise se mostra efetiva e alinhada com a produção teórica contemporânea, trazendo o sujeito como fator relevante para compreensão da relação do ser com o espaço.

2 RECONHECENDO AS DIMENSÕES DAS *ATMOSFERAS*

A arquitetura, mais do que cumprir suas funções básicas enquanto abrigo, também é capaz de propiciar experiências que tocam os indivíduos, promovem reflexões e evocam sensações. É através da arquitetura que o sujeito encontra um dos principais meios de se relacionar com o espaço, projetando seu entendimento de mundo e se colocando aberto a vivenciar novas experiências. Merleau-Ponty (1999, p.149) afirma que percebemos o mundo segundo a nossa maneira de habitá-lo, e que, simultaneamente, habitamos no tempo e no espaço. Este habitar é visto por Ingold (2015, p.10) como movimento que guia a percepção de formas, texturas e *atmosferas* do espaço. Carsalade (2014, p.27) tem na arquitetura, além de um espaço produzido pelo homem, um espaço que produz experiências. Além de produtora de experiências, a arquitetura pode ser entendida também como mediação entre o sujeito e sua percepção do tempo, conforme Pallasmaa (2017, p.114).

Na conexão entre ser e espaço se dão imaterialidades que conformam o todo das experiências. Estas, por sua vez, podem ser compreendidas a partir do espaço ou do sujeito, relacionando-se com questões sensoriais, físicas ou subjetivas. As imaterialidades da relação entre o sujeito e o espaço podem ser compreendidas a partir do conceito de *atmosfera*. Tal conceito, assim como a relação do sujeito com o espaço, é composto por diversas dimensões que surgem de investigações vindas das artes visuais, da percepção ambiental, da filosofia e da memória, que auxiliam na identificação de elementos que compõem o encontro do homem com o espaço.

Neste trabalho, o pano de fundo para a compreensão das diferentes dimensões da *atmosfera* se dará por dois conjuntos de abordagens, ambas advindas da fenomenologia e principalmente influenciadas pelos textos de Merleau-Ponty (1984a; 1984b; 1999).

A primeira abordagem parte de um contexto contemporâneo de pesquisas sobre *atmosferas*. Essas pesquisas são pautadas no conceito de *atmosfera* do filósofo Gernot Böhme. A partir desse conceito, pesquisadores como Tonino Griffero (2010), Jean Paul Thibaud (2012; 2018) Tim Ingold (2012; 2013; 2015), Tim Sørensen (2015), Peter Bjerregaard (2015), Klaske Havik *et al* (2016) e Ioanna Spanou (2016) aplicaram suas reflexões a paisagens urbanas, objetos arquitetônicos, museográficos e arqueológicos que contribuirão para a conformação

de uma metodologia de abordagem para as *atmosferas* nas intervenções no patrimônio edificado a serem analisadas. A segunda abordagem advém, para além dos textos de Merleau-Ponty (1999; 1984a; 1984b), da proposta de diálogo entre arquitetura e a predisposição e abertura do ser para a manifestação das *atmosferas* feitas por Christian Norberg-Schulz (1973, 1975, 1984), Juhani Pallasmaa (1994, 2005, 2013, 2017, 2018), Yi-Fu Tuan (1975, 1978, 1979, 1989, 2013, 2014) e Gaston Bachelard (1989).

As abordagens mencionadas anteriormente têm seu suporte enraizado tanto no conceito de habitar, quanto nos ideais de percepção e estética propostas pelo fenomenólogo Merleau-Ponty (1984a; 1984b). Destacando sua visão acerca do trabalho dos pintores, é notável a preocupação com aquilo que não é tangível, mas vivenciado de forma visceral pelo artista que posteriormente busca transpor tais emoções para a tela, fazendo-a ganhar vida e qualidades comunicacionais.

Não é, então, a pintura senão um artifício que apresenta aos nossos olhos uma projeção semelhante à que as coisas nela inscreveriam e nela inscrevem na percepção comum, que, na ausência do objeto verdadeiro, faz-nos ver como se vê o objeto verdadeiro na vida, e que especialmente nos faz ver espaço onde não há. O quadro é uma coisa plana, que nos proporciona artificialmente aquilo que veríamos em presença de coisas 'diversamente salientadas', porque ele nos dá segundo a altura e a largura sinais diacríticos suficientes da dimensão que lhe falta. A profundidade é a uma terceira dimensão derivada das outras duas. (MERLEAU-PONTY, 1984a, p. 96)

Nas reflexões de Merleau-Ponty (1984a; 1984b) a relação do sujeito com o meio é evidenciada através da pintura e da sua expressão artística. Já no presente trabalho é intenção investigar tal diálogo, mas com a presença da arquitetura como mediadora dessas relações, conforme o diagrama abaixo.

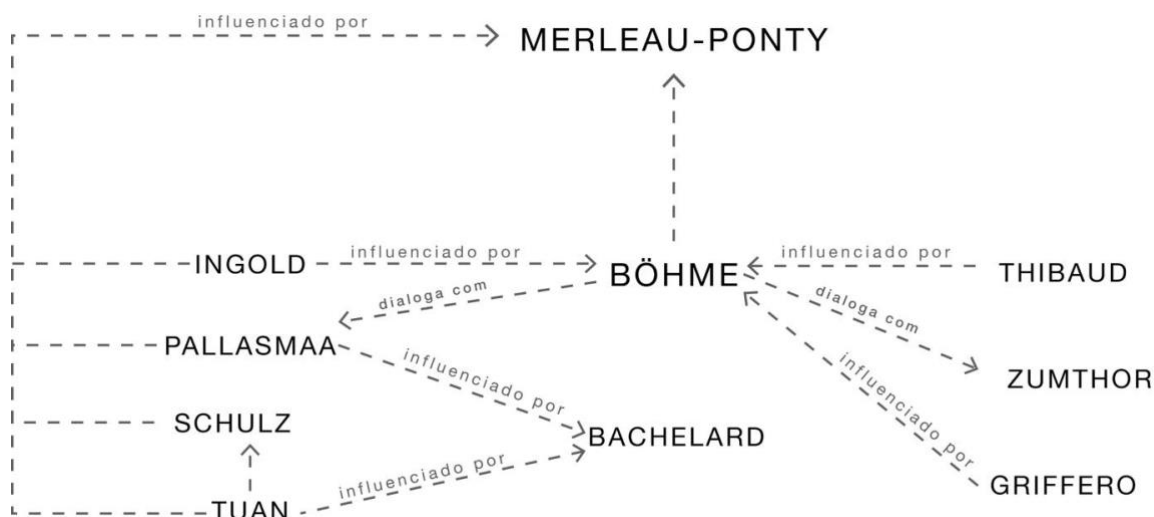


Diagrama 1 - Entendendo e organizando as abordagens a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty. No diagrama é possível visualizar as influências gerais de cada autor; seja através de citações, utilização de conceitos ou inspiração pela prática dos outros autores.

Autora: Fernanda Freitas.

Antes de adentrar pelas questões sensíveis pertinentes à *atmosfera*, é importante entender também a raiz de seu uso com tal conotação, a sua noção enquanto fenômeno meteorológico e como este viés dialoga com os estudos da relação do sujeito com o espaço.

O termo “atmosfera” vem do grego *atmo* + *sphaira* e tem sua origem no campo meteorológico, se referindo ao invólucro (*sphaira*) de ar (*atmo*) da terra, que carrega o clima. Foi apenas a partir do século XVIII que o termo começou a ser utilizado metaforicamente, para definir as emoções que estão presentes no ar (BÖHME, 2017). Bem Anderson (2009, p.78) relembra um discurso de Marx, feito em 1856, durante um evento comemorativo do *People's Paper*. Nessa ocasião, o filósofo, durante o discurso sobre as revoluções de 1848, dirige a pergunta aos espectadores: “[...] A atmosfera que vivemos pesa sobre nós uma força de 20.000 pounds, mas vocês sentem?”²

O primeiro uso científico do termo “atmosfera”, no sentido tratado pelo trabalho, é encontrado no livro *Geschmack und Atmosphäre*, em 1968, por Hubert Tellenbach (BÖHME, 2017, p.2). Além disso, algumas análises de obras do movimento de pintura impressionista – cujo início é marcado pela obra *Impressão: nascer do sol*, de Claude Monet, reproduzida a seguir –, também utilizavam o termo atmosfera para descrever as peculiaridades das técnicas desenvolvidas no período,

² Tradução livre da autora. “[...] the atmosphere in which we live weighs upon every one with a 20.000-pound force, but do you feel it?” (MARX, *apud* ANDERSON, 2009, p. 77.)

entendendo que a alteração de paradigma se deu, também, por um fascínio pela representação da luz, e logo, da *atmosfera* de uma cena específica (MERLEAU-PONTY, 1984b; BÖHME, 2017).



Figura 1 - Impressão: nascer do sol, de 1872, de Claude Monet. Comum ao movimento Impressionista, nas pinturas é possível observar a preocupação de tornar o ar visível. Disponível em: <<https://bit.ly/2WRSLiH>> Acesso em 27 de março de 2020.

Ingold (2012) investiga a atmosfera a partir de dois vieses: o meteorológico e o estético. As duas abordagens convergem quando englobam o ar como elemento fundamental da *atmosfera*. Para ele, a aura de uma obra de arte é como uma neblina que flutua dela e que pode ser respirada por aqueles que estão ao seu redor. O entendimento de aura, neste caso, parte do conceito benjaminiano que envolve a impressão natural de um momento e a receptividade do observador em relação a tal momento.

O que realmente é aura? Um estranho tecido de espaço e tempo: uma aparência única da distância, independente da proximidade. Descansando em uma noite de verão e seguindo a cordilheira de montanhas no horizonte ou um galho, que lança sua sombra sobre uma pessoa repousando – isso é respirar a aura dessas montanhas ou desse galho. Com essa definição é fácil compreender a determinação social particular da ruína da aura. (BENJAMIN, *apud* BÖHME, 2017, p.15)³

³ Tradução livre da autora. “*What is aura actually? A strange tissue of space and time: unique appearance of distance, however near it may be. Resting on a summer evening and following a*

A aura também é investigada por Böhme (2017) e é entendida como mais visível em situações de repouso e relaxamento. Ainda assim, essa posição requer uma abertura tanto do ser, que incorpora aquele momento, quanto do objeto, que também está posto para percepção.⁴ Assim como a aura, o ar está presente, e nossa percepção é pautada também na maneira que lidamos com ele.

O ar não é um elemento que nós interagimos "com", como fazemos com outras coisas; na presença do ar interagimos "através" dele. Entre a inspiração e a expiração vive a essência da percepção. Respirando o ar nós também percebemos pelo ar, pois é através dele que os sentidos são extraídos. O ar é o meio que torna a interação possível. Para produzir os sons, o ar precisa ser contraído para fluir pelas cordas vocais.

Para viver, precisamos respirar. Mas quando respiramos, não é apenas o corpo que aspira e expira, como se a mente pudesse flutuar no éter da imaginação. É com todo o nosso ser, indissolivelmente corpo e alma, que respiramos. (INGOLD, 2012, p.83).⁵

Este entendimento de ar é vinculado à ideia de *atmosfera* também na compreensão dos três componentes do espaço propostos por Ingold (2013, p.53): meio, substância e superfície. O ar, tal qual a *atmosfera*, compõe o meio, ou seja, aquilo que proporciona movimento e percepção. Já a substância envolve aquilo que é sólido e fornece apoio e fundamento para a vida. Por fim, dão-se as superfícies, que promovem a interface entre meio e substância e carregam as qualidades a serem percebidas pelo sujeito.

mountain chain on the horizon or a branch, which throws its shadow on the person at rest – that is to breath the aura of these mountains or this branch. With this definition it is easy to comprehend the particular social determination of the present decay of aura. (BENJAMIN, apud BÖHME, 2017, p.15)

⁴ Quando menciona a abertura do ser, pautado na citação de Benjamin, Böhme (2017) ressalta que para vivenciar a apreciação da paisagem descrita seria necessário um envolvimento corporal que torna a experiência privada, e portanto, individual. Quando é relativa ao objeto, a ideia de abertura parte da ideia inicial de aura; uma espécie de brisa que parte do objeto, mas que apenas é percebida quando permitida pelo observador. Ou seja, a experiência da aura é resultado de uma intervenção ativa no mundo. Por ser considerada uma espécie de brisa, a aura pode ser absorvida de forma corporal, mas apenas a partir da abertura do ser.

⁵ Tradução livre da autora. "To live, we must breathe. But when we breathe, it is not just the body that takes air in, and lets it out, as though the mind could be left to float in the ether of the imagination. It is with our entire being, indissolubly body and soul, that we breathe." (INGOLD, 2012, p.83)

Ingold (2012) teve sua reflexão sobre o ar e a *atmosfera* influenciada pelo conceito de *atmosfera* desenvolvido por Böhme (2017). O filósofo alemão conceitua a *atmosfera* como a mais inicial e imediata experiência do espaço; aquilo que acontece entre o objeto (espaço) e o sujeito. Trata-se de um conjunto de impressões emocionais e pessoais do espaço produzido pelas proporções espaciais, assimilação e conexão de materiais. A compreensão da *atmosfera* se mostra subjetiva, ou seja, algo ligado ao que deve ser sentido através da co-presença do sujeito e do objeto (espaço).

Böhme (2017, p.11-12) coloca a *atmosfera* no centro de seus estudos devido a sua compreensão pouco clara; ela não pertence nem ao sujeito nem ao objeto. O seu pensamento é inspirado pela denominada nova fenomenologia que se dá na Alemanha, somado à crítica social desenvolvida na Escola de Frankfurt. A *atmosfera* nunca é exclusivamente um fenômeno psicológico, ou objetivamente uma coisa; ela está “sempre localizada entre a experiência e o ambiente”. (BILLE et al, 2015, p.32)⁶. Essa teoria investiga a natureza da *atmosfera* como um conceito pautado também na experiência do “*in-betweenness*”⁷ entre sujeito e objeto no qual a experiência emocional e sensorial é predominante (BILLE et al, 2015).

A *atmosfera*, assim, preenche o espaço e emana a partir das coisas.⁸ Para perceber algo, este deve estar fisicamente presente, assim como o sujeito. Da perspectiva do espaço, a *atmosfera* é a dimensão de sua presença perceptível; na perspectiva do sujeito, a *atmosfera* é percebida como a resposta emocional à presença de algo ou alguém (BÖHME, 2017, p.26).

Atmosferas não são coisas e não existem, pois, sem as sensações do sujeito. Para falar de *atmosfera* é necessário caracterizá-las a partir da maneira que elas afetam o sujeito. Elas tendem a suscitar certas sensações e o sujeito as nomeia a partir das qualidades dos sentimentos despertados. As características das

⁶ [...] an atmosphere is never exclusively a psychological phenomenon, as state-of-mind, nor solely, an objective thing ‘out there’, as an environment or milieu; atmospheres are always located in-between experiences and environments. (BILLE et al, 2015, p.32)

⁷ “*In-between*” aqui pode ser compreendido como o meio, a relação, a interação entre sujeito e objeto.

⁸A compreensão de que a *atmosfera* emana dos objetos é aprofundada na compreensão do conceito de *atmosfera* como *tinctured spaces*. Esse entendimento surge a partir da análise de uma xícara azul, na qual, a característica azul da xícara é vista, como a marca perceptível da presença da mesma no espaço. Dessa forma a cor não é entendida como uma característica restrita ao meio físico do objeto, mas como algo que irradia para o ambiente, e de certa forma, o tingindo com a sua coloração. Dessa forma, as características de cada objeto e elemento presente em um espaço arquitetônico, estariam simultaneamente “tingindo” o seu entorno, compondo uma *atmosfera* única, através da combinação das expressões de diversos objetos.

atmosferas, na perspectiva do espaço, podem ser compreendidas como se fossem um ambiente cenográfico, passíveis de serem produzidas por agentes como luz, cor e geometria do espaço (BÖHME, 2017, p.3).

Para Böhme (2017, p.25) as propriedades da *atmosfera* são percebidas na intersecção entre o objeto (espaço) e o sujeito. Elas promovem uma integração do material com o imaterial. Ele também argumenta que as qualidades arquitetônicas nascem da influência que cada material tem na criação de cada *atmosfera*, ou seja, a materialidade presente na arquitetura influenciará na percepção imaterial daquele espaço. Por sua vez, Sørensen (2015, p.64) acredita que a *atmosfera* é um fenômeno que só pode ser apreendido a partir da experiência do sujeito; ou seja, é necessário estar exposto a uma *atmosfera* para apreciá-la.

Aqui, a noção de espaço/objeto é influenciada pelo conceito de coisa de Heidegger (*apud*. INGOLD, 2015, p.85), isto é, uma união dos materiais em movimento, passíveis de interação, proximidade e afetividade com o sujeito. Já o entendimento de sujeito parte da teoria do conhecimento, na qual entende-se seu vínculo com a consciência reflexiva, seu sujeito do conhecimento⁹ e também sua subjetividade. A consciência reflexiva almeja a universalidade, focando em ideias e princípios de organização gerais. O sujeito do conhecimento, a partir desta perspectiva, promove a análise, síntese e representação das ações de forma explicativa e descritiva, interpretando a realidade, neste caso, as *atmosferas*. Já a subjetividade incorpora a identidade pessoal, as virtudes e noções de verdade, aspectos também relevantes dentro da composição do conceito de *atmosfera*. (CHAUÍ, 2000, p. 148)

Para vivenciar a *atmosfera* é necessário, portanto, se relacionar com o espaço, se mostrar aberto à experiência e ao diálogo com o ambiente que o rodeia. O conceito de pre-sença, como afirma Carsalade (2014) tem relação com o envolvimento e disposição do sujeito a permitir-se sentir, imergir e emergir de uma

⁹ “A consciência reflexiva ou o sujeito do conhecimento forma-se como atividade de análise e síntese, de representação e de significação voltadas para a explicação, descrição e interpretação da realidade e das outras três esferas da vida consciente (vida psíquica, moral e política), isto é, da posição do mundo natural e cultural e de si mesma como objetos de conhecimento. Apoia-se em métodos de conhecer e busca a verdade ou o verdadeiro. É o aspecto intelectual e teórico da consciência.” (CHAUÍ, 2000, p. 148)

experiência no momento em que ele vive. A percepção do meio é uma ação ativa que parte do sujeito que se mostra aberto a vivenciá-lo.¹⁰

Em sua essência a *atmosfera* deve ser compreendida como uma experiência espacial sintonizada pelo mundo material. Muitas vezes as pessoas não são capazes de verbalizar a *atmosfera*, mas ela ainda assim está presente como um fenômeno existencial (BILLE et al, 2015). Com isso, entende-se que a relação entre o sujeito e o espaço é conceitualizada a partir de diferentes termos, que em alguns momentos tangenciam o conceito de *atmosfera* como o define e trabalha Böhme (2017). Para alargar o conceito e perceber outras possibilidades de analisá-lo é interessante desvelar alguns termos que também são utilizados para denominar as *atmosferas*, tais como ambiência (THIBAUD, 2018), *genius loci* (NORBERG-SCHULZ, 1984), espaço existencial (NORBERG-SCHULZ, 1975), sentido de lugar (TUAN, 1979), ou mesmo *in-between e tintured spaces* do próprio Böhme (2017).

Como ambiência e em uma escala urbana, Thibaud (2018) constrói uma compreensão a partir do foco na abordagem fenomenológica das *atmosferas*. Com isso, a qualidade de uma situação e aquilo que compõe o pano de fundo sensível da experiência são os determinantes da *atmosfera* do lugar. Ela agrega e unifica os múltiplos componentes de uma situação. Para Thibaud, nós não percebemos a *atmosfera*, nós percebemos *através* da *atmosfera*. Diferente dos autores que traçam interlocuções entre arquitetura e fenomenologia, Thibaud (2012) desenvolve seu pensamento mais próximo dos estudos estéticos e atmosféricos de Gernot Böhme (2017). Com isso, e com as sensações como pano de fundo, Thibaud (2012) trabalha a *atmosfera* como "*in-between*", ou seja, o que está entre o sujeito e o objeto na experiência do espaço. Isso quer dizer que a percepção não se dá apenas pelo o que vejo, mas principalmente pelo meio que me envolve. Essa percepção não é necessariamente analítica, mas entrega uma experiência completa ao sujeito que posteriormente as interpretará e esclarecerá suas sensações. Além disso, a *atmosfera* tem a capacidade de induzir ou inibir as nossas ações, envolvendo

¹⁰ Segundo Carsalade, a predisposição do ser a vivenciar um espaço é fundamentada na fenomenologia heideggeriana: "Em Ser e tempo, Heidegger entende o ser como pre-sença (*da-sein*), como ente lançado no mundo. Essa condição humana de 'ser no mundo' não é uma atitude contemplativa, nem inconsciente de si própria, como é o caso de outros seres da natureza, mas no caso do homem é uma postura ativa, de contínua construção, uma 'estrutura de realização'. A existência é, nessa acepção, uma relação entre o ser e mundo, não fazendo sentido desvincular o homem do ambiente em que vive". (CARSALADE, 2014, p.27-29)

questões corporais e afetivas. Quando fala das *atmosferas* das cidades Böhme (2017) destaca o caráter interrelacional e intersubjetivo dos elementos urbanos e da própria compreensão da *atmosfera* de uma cidade. Por mais que sintamos as *atmosferas* na nossa percepção, trata-se de algo que irradia de outras pessoas, objetos e ambientes. É algo subjetivo que pode ser compartilhado com outras pessoas, sendo possível alguns pontos de compreensão em comum. Para comunicar a *atmosfera* em uma escala urbana, considerando toda uma cidade ou região, Böhme (2017, p.132) cita os filmes de Wim Wenders como exemplos de materialização de uma *atmosfera* através de luz, cores, movimento e cenografia que tem capacidade de chegar até o espectador e possivelmente transportá-lo para essa nova dimensão, com a qual o sujeito se relaciona com o espaço. Os elementos que constroem as cenas nos permitem vivenciar um conjunto de situações e não apenas uma visualização tal qual posto pelo conceito de ambiência dado por Thibaud (2018). Outros filmes, como os de Woody Allen e Wes Anderson, também carregam essas características atmosféricas, transportando muitas vezes o espectador para a cena produzida.

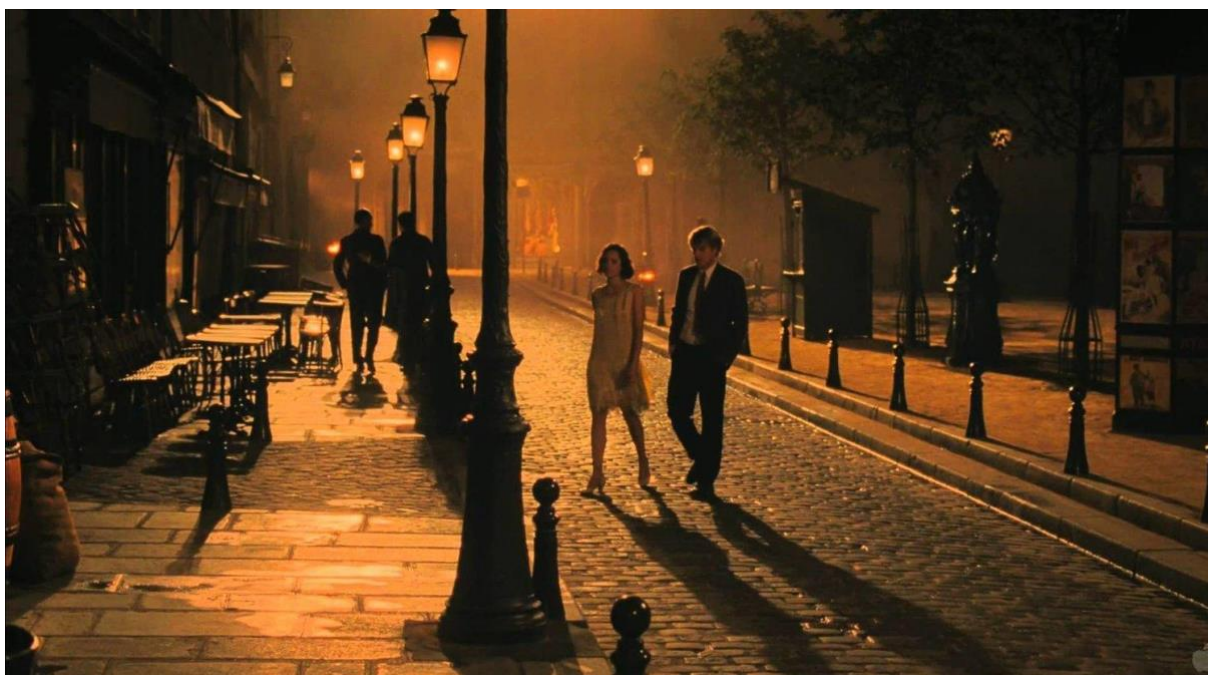


Figura 2 - Cena do filme "Meia-noite em Paris", de 2011, dirigido por Woody Allen. Assim como outros filmes do diretor, há uma preocupação mais atenta em recriar e ressaltar as sensações da cidade através da luz, da cor e da cenografia.
Disponível em: <<https://bit.ly/3bwRlym>> - Acesso em 27 de março de 2020.

No lado fenomenológico da abordagem das *atmosferas*, Norberg-Schulz (1984) investiga o *genius loci*, entendendo seus significados e caráter, inseridos em

um espaço denominado existencial. O *genius loci* é um conceito romano que entende que cada ser possui um espírito guardião (NORBERG-SCHULZ, 1980, p.18). Esse espírito determina suas características e essência. Quando transposto para os estudos do espaço, em específico do lugar, o *genius loci* se incorpora à estrutura do lugar e é interpretado como seu espírito, composto pelo espaço e seu caráter. O espaço aqui é entendido como a estrutura do lugar, aquilo que determina a organização dos elementos tridimensionais. Já o caráter é determinado pela maneira como as coisas são dadas, pela *atmosfera* geral do lugar. O caráter é definido por adjetivos e estes qualificam o *genius loci*. Assim, o *genius loci* é determinado pelo o que é visto, inteirado, simbolizado e reunido. Um dos exemplos examinados por Norberg-Schulz (1984) é a cidade de Cartum, capital do Sudão. Além de um traçado urbano específico, o caráter natural da cidade se dá pela materialidade e cor, devido à constante presença de areia do deserto. Dentro de suas categorizações de paisagens românticas, cósmicas, clássicas e complexas, Norberg-Schulz descreve Cartum como cósmica por sua forte ligação com o vazio, com o céu, e a infinidade de sua extensão, em virtude do deserto, além dos eixos naturais dados pelo trajeto do sol no sentido Leste-Oeste e o sentido do rio Nilo, de norte a sul.¹¹

¹¹ As paisagens dos lugares naturais e construídos pelo homem são classificadas por Norberg-Schulz (1984) como cósmicas, românticas, clássicas e complexas. Na paisagem cósmica o céu e a terra são os elementos que mais prevalecem, e eixos como Norte-Sul e Leste-Oeste são exacerbados. Na paisagem romântica há uma proliferação maior de elementos diversos, e o céu se transforma, não guardando tamanha importância como nas paisagens cósmicas; a terra ainda permanece como base importante para essa paisagem e há também um destaque para os efeitos de luz e sombra proporcionado pelos elementos do espaço. A paisagem clássica é pautada nas dimensões humanas e promove um diálogo com a natureza; dessa forma ela possui eixos e organizações mais definidas e proporções que se adequam à proporção do corpo humano. As paisagens complexas são, por fim, a união das outras paisagens, sem necessariamente carregar e preservar todos os seus elementos característicos.



Figura 3 - Vista aérea da cidade de Cartum, no Sudão. Destaque para a coloração homogênea da cidade, e das relações urbanas com o rio Nilo, que auxiliam na determinação de seu *genius loci*. Disponível em: <<https://bit.ly/3aqYzUa>> - Acesso em 27 de março de 2020.

A ideia de eixos e organização das direções, mas dessa vez, na escala do ser, é investigada também por Norberg-Schulz (1975), no entendimento do espaço existencial. O conceito de espaço existencial trabalhado por Norberg-Schulz (1975) parte de diálogos com os pensamentos de Merleau-Ponty (1999) e Bachelard (1989)¹². Este espaço se dá a partir da interação entre o homem e o espaço que o rodeia. Ao estudar o espaço existencial o autor estabelece um plano horizontal onde as ações se desenvolvem e, nele, as direções são traçadas e o ser é concebido como um elemento vertical.

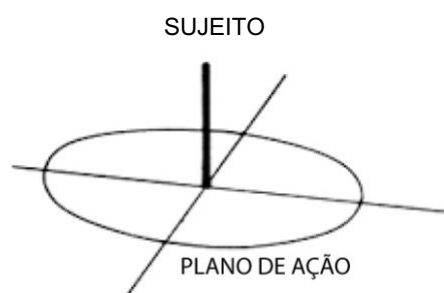


Figura 4 - Esquema do espaço existencial, no qual o ser se encontra no centro de referência e estabelece seu sentido de direção através do plano de ação. Disponível em: <<https://bit.ly/39jrM28>> - Acesso em 27 de março de 2020. Editado por: Fernanda Freitas.

¹² Os conceitos desenvolvidos por Norberg-Schulz também carregam uma forte influência dos trabalhos de Piaget e Heidegger.

Com isso são traçadas três principais categorias fundamentais para o entendimento do fenômeno da arquitetura: as noções de centro e lugar; direção e caminhos; e de áreas e regiões.¹³ No espaço existencial, o corpo se encontra como o meio de comunicação do ser com o mundo. Complementando os diálogos acerca do espaço existencial, Pallasmaa (2017, p.61) o caracteriza como espaço vivido, multissensorial e estruturado a partir de significados, memórias e valores do sujeito ou de um grupo. Tanto o conceito de *genius loci* quanto o entendimento do espaço existencial lançam luz sobre como o homem se relaciona com o espaço e como essas relações podem ser compreendidas a partir da análise de elementos específicos intangíveis.

Pallasmaa (2018) dá continuidade aos diálogos entre filosofia, fenomenologia e arquitetura, articulando seus pensamentos com os de Bachelard (1989), Merleau-Ponty (1999) e outros arquitetos como Steven Holl (1994) e Alberto Pérez-Gómez (1994). Ele busca as *atmosferas* que compõem os espaços realizando interlocuções entre a cultura, memória, imaginação e a materialidade dos espaços vividos. A arquitetura é vista aqui como uma tela de projeção das lembranças e emoções, se relacionando com o entendimento de *atmosfera* utilizado por Thibaud (2018). Para Pallasmaa (2017, p.62), a *atmosfera* se relaciona com a experiência artística, fenômeno relacional entre o objeto poético e a mente que o vivencia. Esse entendimento alinha-se com os estudos iniciais de Merleau-Ponty (1984b) que exploravam a experiência artística bidimensional dada pelas pinturas impressionistas como instrumento de conexão do sujeito com uma *atmosfera* específica. Ingold (2013) também reforça essa característica de relação entre sujeito e o objeto, proporcionando constantes interlocuções entre a matéria e aquele que a transforma.

¹³ Os conceitos de centro e lugar estão ligados à organização de eixos que definem o centro de referência do mundo de um indivíduo ou grupo. Os primeiros pontos de referência se dão ainda na infância, na casa. Os conceitos de direção e caminho se relacionam com o conceito de lugar no sentido de estabelecer direções como horizontal e vertical. A direção vertical tem significado mais concreto e se vincula à noção de casa; a horizontal estabelece o plano de ação do homem. O modelo mais sensível de espaço existencial do homem é um plano atravessado por um eixo vertical. O caminho estabelece a rota do homem, entre o conhecido e o desconhecido. Esses caminhos dividem as zonas que envolvem o homem, determinando assim, as áreas e regiões. Com isso, as regiões se relacionam com o conceito de lugar e promovem unidade ao espaço existencial (NORBERG-SCHULZ, 1975).

Objetos e sujeitos podem existir apenas em um mundo já lançado, já finalizado e fixado em suas formas finais; coisas, por contraste, são dadas no lançar – elas não existem tanto quanto são utilizadas. E, como são coisas, as pessoas também são 'processos, que ganham vida através da produção, envolvidos em projetos sociais em andamento e que exigem um envolvimento atencioso'(POLLARD *apud* INGOLD, 2013, p.94)

Entende-se então que a experiência atmosférica pode ser caracterizada pela escala, materialidade, tutilidade, iluminação, temperatura, umidade, som, cor e cheiro. Essa experiência atmosférica, por sua vez, se relaciona com os processos de identificação do ser com o espaço, que podem gerar sentimentos agradáveis, de afeto, ou mesmo desagradáveis, de repulsa. Quando gera sentimentos agradáveis, a experiência atmosférica promove a ideia de sentido de lugar, como defendida por Yi-Fu Tuan (1979).

O sentido de lugar é visto por Tuan (1979, p.410-411) como uma ligação afetiva ao espaço, que se torna lugar quando adquire significado para o homem. Assim como o espaço existencial, o sentido de lugar é criado a partir do corpo que vivencia e também através de laços afetivos dados pela personalidade e espírito. A personalidade e o espírito são as características que permitem com que uma localização se torne um lugar. A personalidade remete à unicidade do espaço e sua marca no sujeito. Já o espírito tem o espaço como ausente de forma, mas ainda assim permite e ilumina percepções específicas. Tal laço afetivo com o espaço também é classificado como "*fields of care*", ou seja, espaços que, quando vivenciados por longos períodos ou com maior frequência, também tendem a se tornar lugares e permitem maior identificação do sujeito.

Todos esses termos remetem ao conceito de *atmosfera* aqui abordado, mas ainda não apontam claramente uma abordagem metodológica para a análise desses elementos na arquitetura. Com isso, torna-se necessário voltar-se para as pesquisas contemporâneas que aplicam tais conceitos, desenvolvendo e testando abordagens e metodologias práticas para a análise das *atmosferas* na arquitetura.

Um dos exemplos de aplicação desses conceitos aparece no volume 91, de 2013, da revista OASE - *Journal for Architecture*, no qual os editores Havik, Teerds e Tielens (2013a; 2013b) exploraram o conceito de *atmosfera* a partir da teoria da arquitetura, com os estudos de Pallasmaa; da prática arquitetônica, conhecendo os processos de Peter Zumthor; e a partir da contribuição contemporânea de Gernot

Böhme (2013), que promoveu a interlocução entre as duas contribuições advindas da arquitetura, somadas a reflexões estéticas já realizadas pelo filósofo.

O processo para conformação da revista se iniciou a partir da intuição dos editores, que foram buscar na própria memória experiências marcantes e definições para o termo *atmosfera*. Entre as questões levantadas pelos estudos iniciais estavam: como a *atmosfera* se dá através arquitetura e como arquitetos constroem *atmosferas*. Esse processo de construção do pensamento também encorpa as possibilidades metodológicas do presente trabalho, visto que a proposta da revista se deu inicialmente por um embasamento teórico tanto dentro da teoria da arquitetura quanto em outras áreas de estudo, como a filosofia e estética. Posteriormente, a aplicação do debate teórico acontece através da prática arquitetônica de Peter Zumthor, evidenciada por uma entrevista realizada no escritório do arquiteto, enquanto ele circulava pelos seus projetos de arquitetura ainda em fase de concepção.

A prática de Peter Zumthor (*apud* HAVIK et al, 2013c) é dada a partir da ênfase na qualidade dos materiais, desde a concepção até a construção. Para Zumthor (*apud* HAVIK et al, 2013a, p.3) a *atmosfera* pode ser entendida como uma noção que adiciona qualidade à arquitetura; algo pessoal, vago, efêmero e difícil de se captar em texto ou projeto; difícil de definir ou analisar, visto que é na *atmosfera* que a história se mostra presente. É perceptível na atuação de Zumthor o cuidado tanto com a porção espacial como com a subjetiva que englobam o conceito de *atmosfera*. Ainda assim, é na dimensão espacial que o arquiteto encontra maior liberdade de explorar diferentes materialidades e seus impactos naqueles que vão vivenciar aquele espaço.

Em seu relato de experiência, Zumthor (2009) chama de *atmosfera* a conexão rápida e imediata do sujeito com o meio. Para entender essa conexão, o autor elenca alguns elementos palpáveis e imateriais que vão conformar a *atmosfera*; entre elas estão a temperatura, o som, a sedução, a luz e a relação interior e exterior. Havik (et al, 2013b, p.37) foi uma das editoras do volume 91 do periódico OASE – *Journal for Architecture* e realiza pesquisas que relacionam experiência, uso e imaginação na arquitetura e no espaço urbano. Ela reitera a característica efêmera e rápida da experiência atmosférica entendendo que seus detalhes só podem ser compreendidos posteriormente. Com isso, vislumbra-se a possibilidade de analisar a *atmosfera* tanto de maneira simultânea a inserção do

sujeito no espaço, como através de relatos e atividades realizadas posteriormente, de maneira a captar as diferentes dimensões da *atmosfera* vivenciada.

O entendimento pessoal, a interpretação diante de uma experiência, a percepção imediata e também posterior ao fenômeno são, assim, elementos que iniciam o processo de compreensão da *atmosfera* do local e que serão analisados adiante a partir dos elementos que permeiam a experiência do sujeito no espaço. É a partir desses elementos que a presente investigação se debruça, entendendo de forma mais profunda a maneira com que o ser se relaciona com o espaço, cria vínculos, vivencia experiências e as interpreta, em especial, nos exemplos de intervenção contemporânea no patrimônio edificado.

As diversas características e definições dadas à relação do sujeito com o espaço e a conformação de lugares a partir da inserção de significados remetem tanto às dimensões subjetivas quanto às suas dimensões espaciais. A revisão de literatura, portanto, será dada pelas seguintes dimensões: memória, percepção, afeto, narrativa, imagem, memória, experiência, materialidade e cenografia. Por mais que se apresentem de forma separada com a finalidade de proporcionar organização e aprofundamento de características específicas das *atmosferas*, trata-se de elementos que existem como um conjunto na compreensão e análise do Memorial Minas Gerais.

A memória será analisada enquanto arcabouço individual de referências passadas que auxilia a interpretação das *atmosferas*. A percepção se vincula aos sentidos humanos e aos processos internos conscientes e inconscientes do ser quando este se coloca diante de uma *atmosfera*. O afeto revelará os vínculos sensíveis e emocionais proporcionados pela repetição de experiências que reverberam sensações agradáveis, e a narrativa se apresenta como meio de comunicação da *atmosfera* vivenciada.

A imagem será vista como suporte da memória, isto é, fragmentos de experiências que conformam imagens mentais, auxiliando também na interpretação das *atmosferas*. A experiência coexiste com todo o processo da percepção destacando elementos da experiência estética e como esta se coloca no espaço e é apreendida pelo sujeito. A materialidade, assim como a imagem, se coloca como um suporte, não apenas da memória, mas do afeto e da percepção, entendendo-a como tudo aquilo que se coloca diante do sujeito para ser vivenciado. Por fim, os aspectos cênicos de um espaço, em diálogo com a narrativa, promovem a produção

de *atmosferas*. Tendo em vista a compreensão de alguns fenômenos como a luz e as cores, esses aspectos acrescentam espacialidade à narrativa. Da mesma forma que a arquitetura tem o potencial de criar experiências, busca-se nos fenômenos que envolvem a composição de uma cena, interlocuções que irão tangenciar a arquitetura que será analisada no objeto de estudo.

Inicialmente, porém, pretende-se explorar os diálogos entre os conceitos de espaço e lugar para entender onde a *atmosfera* se encaixa e de que forma ela contribui na transformação de espaços em lugares, conforme o diagrama abaixo. Assim, busca-se uma compreensão da percepção das *atmosferas* e como elas são vivenciadas no patrimônio edificado inserido na contemporaneidade.

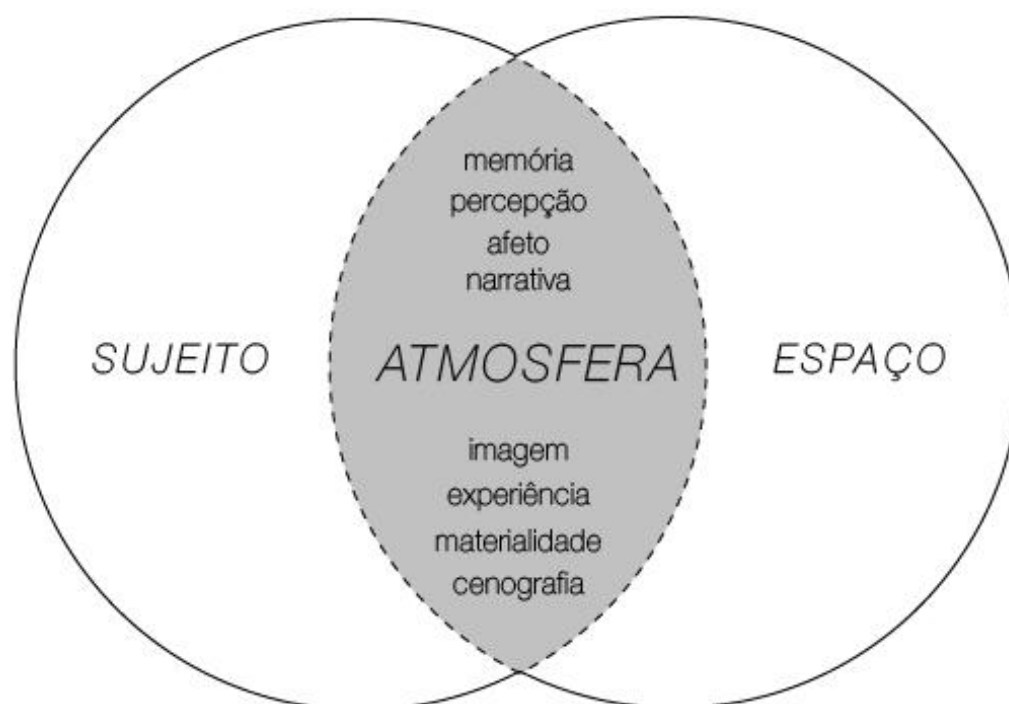


Diagrama 2 - Relações entre o sujeito e o espaço, gerando atmosferas. A atmosfera, aqui, se desmembra em várias facetas que permitirão melhor análise e compreensão dessas relações.
Autora: Fernanda Freitas

2.1 *ATMOSFERA NA RELAÇÃO ESPAÇO X LUGAR*

As discussões acerca dos conceitos de espaço e lugar somam-se à compreensão do ponto de inserção no conceito de *atmosfera* no que diz respeito a sua dimensão espacial. As *atmosferas* se dão no espaço ou no lugar? Seria a *atmosfera* um elemento passível de presença nas duas definições? É possível materializar a *atmosfera* quando ela se dá em um lugar imerso em diferentes vivências pessoais?

O lugar remete à segurança; o espaço, à liberdade. O primeiro é uma pausa no movimento, que faz com que uma localização se torne um centro de referência, captando nossa atenção e se relacionando com a identificação do ser com o local (TUAN, 1979, p.6). A compreensão do lugar como centro de referência se vincula ao conceito de casa como centro do mundo, proposta por Bachelard (1989, p.217). Para o autor, o centro de referência do homem é a casa, e nela e seus compartimentos, são guardados os sentimentos e as referências do ser, lhe conferindo identidade, abrigo, e logo, segurança.

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 1989, p.201)

O espaço como liberdade se volta para as características dimensionais; é o momento anterior à atribuição de valor e significado pelo ser. Este é focado na orientação e na localização. O espaço é desvinculado de sentimentos, valores e relações com o sujeito, ele é livre para apenas estar presente enquanto matéria. Durante a experiência os conceitos de espaço e lugar tendem a se fundir. Todo espaço tem o potencial de se transformar em um lugar à medida em que o dotamos valor; ainda assim, os conceitos de espaço e lugar dificilmente são dissociáveis (TUAN, 1983).

Com isso, quando nos referimos à relação do sujeito com o espaço e não com o lugar, entendemos que a relação não se dá apenas quando dotamos valor

ao espaço, criando identificação. O conceito de *atmosfera* se dá pela experiência, seja ela com um espaço que gera identificação pessoal ou não. A questão se dá através da presença de vivências e impressões pessoais que são fundamentais para que o diálogo com o espaço seja estabelecido. Esses mesmos fatores também são decisivos para que um espaço se torne um lugar.

Para Tuan (1979, p.410) o lugar é composto pelo espírito, a personalidade e o sentido. O “espírito” é considerado em seu sentido profano e desprovido de forma, ou seja, onde não existe espírito, há um lugar sagrado. A “personalidade” é dada pelas características únicas do lugar, assim como as características únicas de cada ser humano formadas na sua personalidade e construídas pela disposição natural e traços adquiridos ao longo da vida. O “sentido” aqui é compreendido como sentido de lugar, ou seja, aquilo que é dado a partir da vivência humana que deposita seus valores morais e estéticos a uma determinada localização. O conceito de sentido de lugar se relaciona com o conceito de caráter de Norberg-Schulz (1984, p.14) uma vez que, tanto sentido de lugar quanto o caráter de um lugar só existem a partir da experiência humana no espaço. Ele aparece quando as pessoas aplicam suas noções de moral, discernimento estético e também a partir da identificação pessoal construída através de vivências passadas e da memória.

O conceito de lugar, assim como do espaço, também conta com uma estrutura, porém, ao invés de eixos, orientações e coordenadas, o lugar é mais marcado pelos elementos relacionados às subjetividades da identificação do ser com o espaço. Os eixos e orientações do lugar são marcados através da compreensão de centro de referência, centro do mundo, e não apenas por elementos geométricos e arquitetônicos. A leitura do lugar está sempre em transformação, visto que cada ser imprime seus valores sobre aquele local e que esses se alteram com a cultura, o tempo, o humor. O lugar é, portanto, o centro do significado construído pela experiência; é conhecido não apenas pelos olhos e pela mente, mas também por outros meios passivos e diretos, advindos da percepção, interpretação e cognição humana que resiste à simples objetificação. Para conhecer um lugar completamente é necessário debruçar-se sobre ele da mesma forma que o sujeito se relaciona com uma pessoa nova, desconhecida; para sua completude é necessário a participação da visão e da mente (TUAN, 1979). Para a criação de lugares é importante a realização dos processos de visualização, enquanto primeira percepção do espaço; a integralização, a partir da interpretação da experiência

vivida; e a simbolização, quando se estabelece o diálogo entre os valores pessoais e culturais com o espaço (NORBERG-SCHULZ, 1984, p.51). Tais valores também sofrem forte influência da memória e seus processos de identificação, que geram afeto em relação aos lugares.

O conceito de lugar se funde com os estudos sobre o conceito de *atmosfera*, entendendo que, assim como as *atmosferas*, o lugar se dá a partir da comunicação entre o sujeito e o espaço. O lugar é um espaço dotado de valor e significado, que, por sua vez, é dado pelo sujeito. Para mais, o lugar deve ser vivenciado, e não apenas descrito; ou seja, faz parte de um processo corporal e mental tal qual a experiência de uma *atmosfera* específica.

Entre os lugares que cabem a aplicação do conceito de *atmosfera* estão aqueles construídos pelo homem, entendendo que neste caso as *atmosferas* também podem ser construídas e não unicamente estabelecidas pela natureza. O homem constrói a partir daquilo que já viu ou viveu, o que, no contexto da formação das arquiteturas e dos lugares, é pautado pela natureza. A conformação da natureza permitiu ao homem vislumbrar as ideias de fechamento, nas florestas densas; de cobertura, pelas copas das árvores e mesmo de contato com o céu pela verticalidade das montanhas. É a partir da natureza que surgem as formas de construir, envolvendo estratégias para conformação de abrigo, cobertura e invólucro. Daí surgem as ideias de dentro e fora, e, na relação entre o dentro e o fora, o interior e o exterior, o abrigo e a natureza, quando a arquitetura se estabelece como espaço passível de identificação e de estabelecimento enquanto centro do mundo do sujeito. A abordagem existencial da arquitetura é fazer com que um sítio se torne um lugar, ou seja, desvelar os potenciais significados presentes no ambiente existente (NORBERG-SCHULZ, 1975, p.15).

Com a concepção dos espaços arquitetônicos, surgiram também as estratégias para a sua representação e análise enquanto lugar. Descrições literais ou pinturas fazem parte das elucidações e ilustrações para a compreensão do espaço arquitetônico e, conseqüentemente, do conceito de *atmosfera*. Porém, elas não compõem lugares, no sentido de determinação de um centro de referência. Apenas a arquitetura e a imaginação têm a relação com o sujeito estreita o suficiente para a formação de lugares (TUAN, 1975, p.161).

A construção de uma intencionalidade de diálogo entre ser e espaço, que culmina na formação de lugares, pode ser estabelecida ainda no desenvolvimento

de projeto. Porém, só a partir da inserção do sujeito nesse espaço é que as verdadeiras relações serão evidenciadas e potencializadas enquanto construção de lugares. Ainda assim, alguns elementos de projeto e construção despertam reações semelhantes em pessoas diferentes. Um desses elementos pode ser dado a partir de fechamentos e aberturas que vão impactar nas sensações humanas.

Alguns exemplos podem ser observados a partir da análise de elementos que qualificam os espaços e os lugares. Quando há a existência de teto, cria-se o chamado espaço interior. Quando não, o céu (espaço exterior) se torna o limite superior, e nesses casos se tem a estranha sensação de estar dentro e fora ao mesmo tempo (NORBERG-SCHULZ, 1984, p.58). É ainda interessante refletir que nos exemplos a seguir a inserção do céu no interior do edifício, evidencia a presença tanto da “*atmosfera*” enquanto fenômeno meteorológico, quanto a *atmosfera* como meio de conexão com o espaço.

Na escala arquitetônica tal fenômeno pode ser visto no palacete do Parque Henrique Lage, no Rio de Janeiro. Situado aos pés do morro do Corcovado e com um entorno repleto de vegetação nativa, o edifício conforma um pátio interno, típico também da arquitetura residencial clássica romana. Este pátio, sem cobertura, se abre para o céu, que se torna o limite superior dessa porção do edifício. Além da abertura para o céu através do pátio interno, a *atmosfera* do lugar também é composta pela materialidade do edifício, suas cores, e pela sua inserção em meio à área de densa vegetação, internalizando as mudanças climáticas do exterior do edifício.



Figura 5 - Área interna do palacete do Parque Henrique Lage, no Rio de Janeiro. Destaque para a presença visível das mudanças climáticas dentro do edifício proporcionada pela abertura ao céu através do pátio interno, internalizando o céu e seus elementos. Disponível em: <<https://bit.ly/2wFevnf>> - Acesso em 14 de abril de 2020.

Também é possível entender a relação do eixo vertical e da ligação do céu com a terra na tipologia das rotundas ferroviárias espalhadas pelo Brasil. Poucas são as remanescentes, mas em Além Paraíba, Minas Gerais, um exemplar de rotunda de 360°¹⁴ conforma um corpo cilíndrico, que tem a parte central descoberta. Neste ponto, o céu se interioriza no edifício seja como limite superior, ou como fonte de luz que ilumina o interior do edifício. Neste exemplo, a influência da escolha de projeto (seja pela funcionalidade ou pela intenção de proporcionar experiências) estabelece uma *atmosfera* diferente daquelas vivenciadas em outros edifícios do período do auge ferroviário no país. Diferente dos outros exemplos, essa abertura não se deu em tipologias culturais ou como museus, parques, escolas e igrejas. Isso significa que não é necessária uma predeterminação da própria tipologia para que a *atmosfera* seja sentida ou mesmo determinada pelo projeto.



Figura 6 – Vista superior da rotunda de Além Paraíba, MG, em meados do século XX, onde é visível a diferença desta tipologia para os demais galpões ferroviários no entorno (esquerda); Vista interna da rotunda, destacando a relação do céu com o interior (direita).

Disponível em: <<https://bit.ly/2ybDQFY>> e <<https://bit.ly/2RCmPvq>> - Acesso em 14 de abril de 2020.

Ainda mais evidente, a relação entre o céu e o edifício se dá em ruínas, como no Sítio Arqueológico São Miguel Arcanjo, no Rio Grande do Sul. Junto a ele, foi feita uma intervenção para a instalação do Museu das Missões, com o projeto de Lucio Costa. Diferente dos outros dois exemplos, a abertura para o céu dada meio arruinamento da cobertura não foi dada durante o projeto, mas sim por uma relação entre passagem do tempo, a ação e negligência do homem. Foi escolha de projeto manter tal abertura, mas aqui, além da escolha de projeto destaca-se a passagem do tempo como elemento que influencia na alteração das *atmosferas* e da conexão do sujeito com o espaço.

¹⁴ No Brasil podem ser observadas a existência de duas tipologias de rotunda: as 360° e as 180°, sendo a primeira conformada por um círculo completo e a segunda por um semicírculo. A primeira pode ser vista em cidades como São João Del Rey e Além Paraíba, ambas em Minas Gerais. Já a tipologia em semicírculo ainda possui remanescente em Cruzeiro, São Paulo.



Figura 7 – Vista interna das ruínas da igreja de São Miguel das Missões, no Sítio Arqueológico São Miguel Arcanjo, no Rio Grande do Sul. Na imagem nota-se não apenas a abertura para o céu como o próprio comportamento das pessoas em tal edifício.
Disponível em: <<https://bit.ly/2ybDQFY>> e <<https://bit.ly/2RCmPvq>> - Acesso em 14 de abril de 2020.

Segundo Norberg-Schulz (1984, p.67), uma relação significativa entre os horizontais e verticais também depende da forma da cobertura. Reta ou inclinada, domos ou pontiagudas, elas expressam diferentes relações com a terra e o céu, e determinam um caráter geral do edifício. Geralmente aberturas servem para concretizar diferentes “dentros” e “foras”. Norberg-Schulz (1984, p.59), por exemplo, diz que quando uma abertura é inserida em um fechamento centralizado, um eixo é criado implicando um movimento longitudinal. Buracos em uma grande parede dão ênfase a fechamento e interioridade. Aberturas também recebem e transmitem luz, e são grandes determinantes do caráter arquitetônico. Cor e materiais também contribuem para a caracterização da iluminação dos lugares. Essas características são notáveis tanto no palacete do Parque Lage, quanto na rotunda de Além Paraíba e na igreja de São Miguel das Missões. No caso do palacete e da igreja essa materialidade é ainda mais ressaltada devido à unidade dos materiais, que juntos corroboram para uma imersão possivelmente mais envolvente, visto que, dessa forma, o corpo entra em contato apenas com um material e pode percebê-lo por

completo em todas as partes do corpo.

A materialidade exacerbada também pode ser notada na Capela Bruder Klaus, de Peter Zumthor. Além de marcar o eixo vertical com uma entrada de luz única e zenital, a materialidade é uma característica forte do projeto que evoca as ideias e transformações de espaço e lugar. Enquanto por fora se vislumbra um grande bloco maciço com uma textura de média granulação, por dentro dá-se um ambiente recluso e cavernoso, com o qual se pode interagir, identificar e sentir-se acolhido. Com isso, entende-se que, por fora, vislumbra-se um espaço à distância, porém, quando vivenciado, aquele espaço se converte em lugar pela experiência intensa que promove.



Figura 8 - Vista exterior da capela (à esquerda); vista do interior da capela (à direita). Disponível em <<https://bit.ly/2UF9Byx>> e <<https://go.aws/2vYgtPo>> - Acesso em 27 de março de 2020.

Nos exemplos acima, em diferentes escalas e tipologias, é possível aplicar os conceitos de espaço e lugar. Todos eles são configurados enquanto espaços internos, mas conectados com o exterior através das aberturas para o céu. Além disso, todos se conectam com o sujeito de diferentes formas e potencialmente se transformam em lugares. Para se transformar em lugares, além de um centro de

referência para o sujeito lançando mão das escolhas de projeto enquanto iluminação, materialidade e aberturas, estes espaços se conectam com o ser de diversas formas pela experiência que proporcionam. Essa conexão se dá pela percepção da *atmosfera* do lugar, interpretada através de processos internos que envolvem a memória e o afeto.

Por se tratar de espaços que persistem por várias gerações, eles têm suas *atmosferas* preservadas na memória, mas também na vivência contemporânea, que muitas vezes pode ressignificar essa percepção através da própria mudança material dos edifícios. A possibilidade de ressignificação e constante atualização do local permite com que diferentes grupos se identifiquem e se relacionem de forma afetiva com o espaço, gerando o lugar. Nessas relações de identificação o conceito de *atmosfera* se mostra carregado de memórias, afeto e narrativas passadas. Esses elementos geralmente pertencem à dimensão do sujeito que os constrói a partir da identificação com o espaço. O processo de identificação, por sua vez, se dá a partir de experiências passadas, enraizadas na memória.

2.2 *ATMOSFERA COMO MEMÓRIA E IMAGEM*

Para entender a relação do conceito de *atmosfera* com a memória e imagem é necessário promover diálogo entre as duas dimensões, vislumbrando os pontos de intersecção entre o sujeito e o espaço. Não é intenção aqui considerar a imagem como código, conforme desenvolvido no Renascimento, entendendo que tal leitura é equivocada quando aplicada ao conceito de *atmosfera*. A imagem aqui é vista como uma referência visual e sensorial que auxiliará nos processos de rememoração de experiências e, em alguns casos, estimulará a imaginação a partir de registros físicos de uma *atmosfera* de outrora. A essa referência visual e sensorial entende-se o registro do espaço, e tudo o que ele nos fornece durante a experiência, isto é, acompanhado do sujeito, a imagem também depende do espaço para ser formada. Sem o sujeito para interpretar aquele espaço, a formação de imagens também é comprometida, afinal, junto à memória como sua fonte de

referências subjetivas, é possível criar e recriar imagens mentais que vão promover uma conexão entre sujeito e espaço, vislumbrando sua *atmosfera*.

A memória pode ser compreendida tanto de maneira individual quanto coletiva, e, para entender como cada uma delas interage com a formação de imagens, é necessário diferenciá-las. Para o diálogo das duas dimensões presentes nas *atmosferas* pretende-se entender a memória individual, considerando sua relação com um meio ou grupo social.

Maurice Halbwachs (1990) evidencia as características da memória individual, sempre as vinculando à memória coletiva. O autor destaca que a memória individual é, em parte, um ponto de vista dentro de uma memória coletiva, compartilhada. As lembranças recebem influência da memória coletiva mesmo quando estamos sozinhos, isso se dá porque nossas impressões de uma experiência são repletas de influências externas, observações feitas por outras pessoas, textos lidos, imagens vistas ou relatos ouvidos. Para a identificação e percepção da *atmosfera* recorreremos a referências anteriores e lembranças passadas que carregam traços e impressões de outras pessoas; dessa forma, por mais que a interpretação seja individual a sua construção se dá pela influência do grupo de pessoas no qual estamos inseridos.

As imagens, nesse processo, permeiam tanto a memória individual quanto a coletiva. Na memória coletiva, a imagem aparece enquanto identidade e homogeneidade de um grupo. Halbwachs (1990, p.27) discorre sobre a experiência de alunos de uma mesma classe em relação a um professor. A maioria dos alunos possui uma imagem semelhante da sala de aula, da organização dos alunos nas carteiras e da posição do professor diante da sala. Essa imagem mental é dada pela coletividade e pela semelhança entre os componentes do grupo de alunos. Porém, as nuances dessa memória, o ponto de vista individual dessa vivência, é dado pelo ser, sozinho. Nessa mesma sala de aula, o aluno que tem lembrança da organização dos seus colegas em sala, de forma coletiva, também pode se lembrar de como a luz natural que entrava pela janela refletia em seu caderno e prejudicava sua visão. Também pode se lembrar de como o caminhar dos alunos que passavam por fora da sala o incomodava. Estes traços são individuais e, quando os estímulos a elas vinculados são repetidos em outros momentos da vida, podem inspirar a lembrança da imagem criada ainda no coletivo, da organização da sala de aula.

Essa imagem, por sua vez, carrega uma *atmosfera* regida tanto por impressões coletivas quanto por estímulos e traços individuais.

Na relação entre a memória e a imagem no cotidiano é possível recriar diversas situações a partir de estímulos sensitivos que partem do espaço e são percebidos e interpretados pelo sujeito. O cheiro do café forma imediatamente uma imagem mental que, certamente, diferenciar-se-á de um sujeito para outro, por mais que se contemplem suas influências gerais. Possivelmente, junto a essa imagem, o corpo poderá reviver intuitivamente esse momento olfativo trazendo outros sentidos à tona, como o som do despertador ou dos pássaros cantando pela manhã. É nesse momento que imagem e memória trabalham juntos, conformando uma lembrança daquela experiência no espaço e possivelmente revivida de forma quase tangível no presente.

Carsalade (2014, p.84) vê na memória um sentido de continuidade e identidade e trabalha com a imagem através da análise dos três pilares vitruvianos: *utilitas*, *firmitas* e *venustas*. É na articulação sobre a relação da *venustas* com os edifícios que surge o entendimento da imagem, significando a própria incorporação do significado e não uma simples representação. A memória, nesse caso, nos insere num *continuum* de tempo, espaço e cultura e a identidade presente na memória se dá principalmente pelos seus traços coletivos, em sintonia com a cultura. Dialogando com Halbwachs (1990), o autor ressalta que o ato de lembrar é desvinculado do reviver, mas é ligado ao ato de reconstruir através de imagens as experiências do passado. A imagem, portanto, também se torna suporte e meio de comunicação e preservação da memória, como o é a continuidade da convivência com o grupo o qual a memória se vincula. A ligação da imagem com a memória nesse pensamento é reforçada quando o autor afirma que não existe memória coletiva que esteja desagregada de um espaço físico, ou seja, de uma imagem.

Além de ser ligada ao espaço físico, a imagem gerada pela memória coletiva também contém rastros fictícios vindos da inserção do ponto de vista do sujeito. Nesse ponto, Pallasmaa (2018) relaciona a memória à imaginação e à essência do ser. Para o autor "somos o que lembramos" (PALLASMAA, 2018, p.16), isto é, tanto a memória coletiva quanto suas nuances individuais, fazem parte da composição dos nossos referenciais internos. O ato de lembrar para ele, é mais que um evento mental, envolve corporificação e projeção, tornando a memória ferramenta para a interpretação de experiências. A corporificação se relaciona com o sentidos e

sensações que uma lembrança é capaz de provocar no corpo, e a projeção é dada pelo nível de abertura e predisposição do ser a sentir e corporificar essa experiência no espaço.

A interpretação dos sentidos corporificados no ato de lembrar se dá a *posteriori*, quando o sujeito se dá conta das sensações e impressões sentidas, podendo ou não as verbalizar ou relacionar com referências e memórias pessoais. Essa característica também está presente na identificação e interpretação das *atmosferas*. Por mais que sejam vistas como impressões imediatas de uma experiência, é apenas após a sua vivência que organizamos as informações capturadas pelo corpo como um todo, registrando-as na memória, através da formação de imagens.

Parte do processo de interpretação das *atmosferas* também se dá por influência da cultura, visto que cada grupo ou localidade possui crenças e valores diferentes que, por fazerem parte da identidade do sujeito, se tornam fatores que dão forma a interpretação das experiências. Com isso, a memória atua dentro dos processos de interpretação na manutenção de valores pré-estabelecidos pela cultura. Já a imagem, dentro da interpretação, se torna um suporte físico e até sensorial que, para além da cultura, pode auxiliar na emergência de sentimentos mais individuais e profundos. Exemplo dos processos de interpretação são notados no desenvolver do trabalho de Böhme (2017, p.128) ao abordar a *atmosfera* das cidades não as vendo como semelhantes às suas imagens físicas. Para o autor, a imagem da cidade é dada por uma fotografia individual que reúne o resumo das características boas que uma terceira pessoa poderá usufruir, como uma espécie de cartão postal. A *atmosfera* da cidade é entendida como algo tão único que não poderia ser comunicada com conceitos gerais. Os processos de interpretação, portanto, não são reflexos exatos de uma percepção geral; por mais que haja influência cultural do meio e do grupo social, é na interpretação individual que as peculiaridades do ser afloram, inspirados também pela memória.

A ideia da imagem da cidade como uma fotografia individual também remete ao conceito de imagem como fragmentos de uma experiência espacial; como em um filme, o sujeito desdobra diversas camadas de imagens sobrepostas que em conjunto traduzem uma experiência, evidenciando o conceito de *atmosfera*. Para atingir esse entendimento, Pallasmaa (2017) recorre à equivalência entre aquilo que é experimentado a partir do espaço, recordado e imaginado, a partir do sujeito. Para

mais, a imagem e a memória compartilham a imaginação como elemento de coexistência. A imagem tem a capacidade de alimentar a imaginação acerca daquilo que não foi vivenciado mas é representado em uma imagem física; já a memória é ligada à imaginação, a partir do entendimento de que formamos nossa identidade a partir daquilo que lembramos, ou mesmo daquilo que nos é transmitido, e por isso, muitas vezes imaginado (PALLASMAA, 2018, p.16).

Os fragmentos da experiência presentes nas imagens são fortemente presentes nas representações arquitetônicas e nas artes visuais. Umberto Eco (1976) argumenta que uma representação não deve necessariamente transmitir a realidade, mas deve convergir experiências da realidade através de símbolos que podem ser reais ou imagéticos e que comunicam a *atmosfera* do local. Esse entendimento se torna mais visível através das fotografias das arquiteturas pensadas a partir da experiência do sujeito e no estabelecimento de *atmosferas*, como os projetos de Peter Zumthor.

Zumthor (2009) não aponta diretamente uma definição de memória e imagem, mas na sua prática profissional, evidenciada por Havik et al (2013c), é possível vislumbrar a importância da materialidade, que deriva da dimensão espacial, para a formação de imagens sensíveis dos espaços. Zumthor (*apud* Havik et al, 2013c) ainda valoriza a história, enquanto registros de eventos do passado essenciais para os seres humanos, visto que, sem ela, estaríamos alienados e deslocados na paisagem e nas cidades. Zumthor (*apud* Havik et al, 2013c) enfatiza principalmente que a história que é armazenada nas paisagens, nas cidades e nos edifícios, nos objetos com os quais vivemos, ou seja, a história também constrói imagens que vão alimentar a memória.

Essas reflexões se tornaram premissas projetuais e podem ser visualizadas no projeto de Kolumba Kunstmuseum, em Colônia, na Alemanha. O projeto foi construído sobre ruínas de uma igreja medieval bombardeada na Segunda Guerra Mundial incorporando uma capela dedicada à “Madona das Ruínas”, projetada pelo arquiteto alemão Gottfried Böhm, em 1950. Mesmo através de registros fotográficos é possível compreender parte da *atmosfera* do lugar, fenômeno que se dá para além da imagem, a partir da escolha dos materiais, texturas e iluminação.



Figura 9 - Interior do Museu de Arte Kolumba, em Colônia, na Alemanha. Destaque para a iluminação natural e artificial e a escolha dos materiais que auxiliam na determinação da atmosfera do lugar.

Disponível em: <<https://bit.ly/2wHyKRk>> - Acesso em 27 de março de 2020.

A compreensão das fotografias (imagens) como forma de comunicação das *atmosferas* e do estímulo à imaginação também compõe as opiniões sobre as artes visuais, em especial às Impressionistas, que muito têm a contribuir na ilustração e compreensão das dimensões aqui estudadas. Böhme (2017, p.31) ressalta que a pintura impressionista como imagem, não buscava copiar um objeto ou paisagem, mas sim ressaltar uma impressão particular, a experiência do observador. Em uma paisagem representada em uma tela, veem-se todos os elementos aqui mencionados: trata-se de uma paisagem compartilhada com outros atores, porém representada a partir de um ponto de vista, que também contempla as influências do meio; trata-se de um fragmento da experiência do momento, que lança mão de cores, texturas e iluminação para se mostrar presente. Por fim, trata-se, muitas vezes, de um registro feito a partir da memória, entendendo que o artista não reproduz a cena vivenciada de forma simultânea a sua inserção no meio.

Fayga Ostrower (1998, p.251) dialoga com tal pensamento destacando que o tema dos impressionistas era especialmente voltado para a "luminosidade atmosférica". A principal intenção era comunicar uma *atmosfera* através de um processo ótico-sensorial, como pode ser vislumbrado nos trabalhos seminais de William Turner (1840). Nota-se que mesmo se tratando de um processo de

comunicação de *atmosferas* pelas imagens, o peso da interpretação individual tanto do autor quanto do espectador é de grande importância para salientar peculiaridades da experiência de cada ser. Em suas aulas sobre artes visuais, Ostrower (1998) destaca essa característica quando afirma que

Toda obra de arte representa, essencialmente, uma imagem de espaço, pois cada imagem é constituída de indicações espaciais. Entretanto, aqui cabe uma ressalva importantíssima: não será a imagem do espaço. Nem tampouco, como em propostas científicas, será uma definição neutra do espaço em si. Os artistas não se propõem a fazer a imagem do espaço e sim a imagem do seu espaço. Encontramos na arte muitas imagens, de muitos espaços, cada uma a imagem de um espaço possível, pois suas formas são expressivas de uma realidade vivida por alguém. São espaços que nunca poderão ser neutros. (OSTROWER, 1998, p.46)

Para ir mais fundo na importância da imagem enquanto instrumento de comunicação das *atmosferas* que alimenta tanto a imaginação quanto a memória é necessário voltarmos a Merleau-Ponty (1984a) e seu entendimento da pintura e, por consequência, da criação de imagens. Para o autor a imagem é algo plano, que nos permite vivenciar a profundidade das dimensões através da sua composição. Ela compõe "uma projeção semelhante à que as coisas nela inscreveriam e nela inscrevem na percepção comum, que, na ausência do objeto verdadeiro, faz-nos ver como se vê o objeto verdadeiro na vida, e que especialmente nos faz ver espaço onde não há." (MERLEAU-PONTY, 1984a, p.96). O movimento, essencial para a experiência como um todo, foi incorporada na criação de imagens através das chamadas vistas instantâneas, isto é, diversas representações bidimensionais, com diferentes ângulos e visadas que nos permitem uma ideia do todo. De certa forma, a formação dessas vistas se relaciona com o conceito de *atmosfera* enquanto impressões da experiência imediata. É como se o corpo registrasse e congelasse aquele segundo da experiência para deduzir o que o corpo e a mente sentem quando recorrem àquele registro. Dialogando com essa perspectiva, Norberg-Schulz (1975, p.13) reforça o caráter espacial da imagem, isto é, uma imagem pode permitir a associação de emoções, representar múltiplas dimensões de um espaço. Com essa imagem é possível compreender aquilo que nos envolve, o nosso meio de comunicação com o espaço.

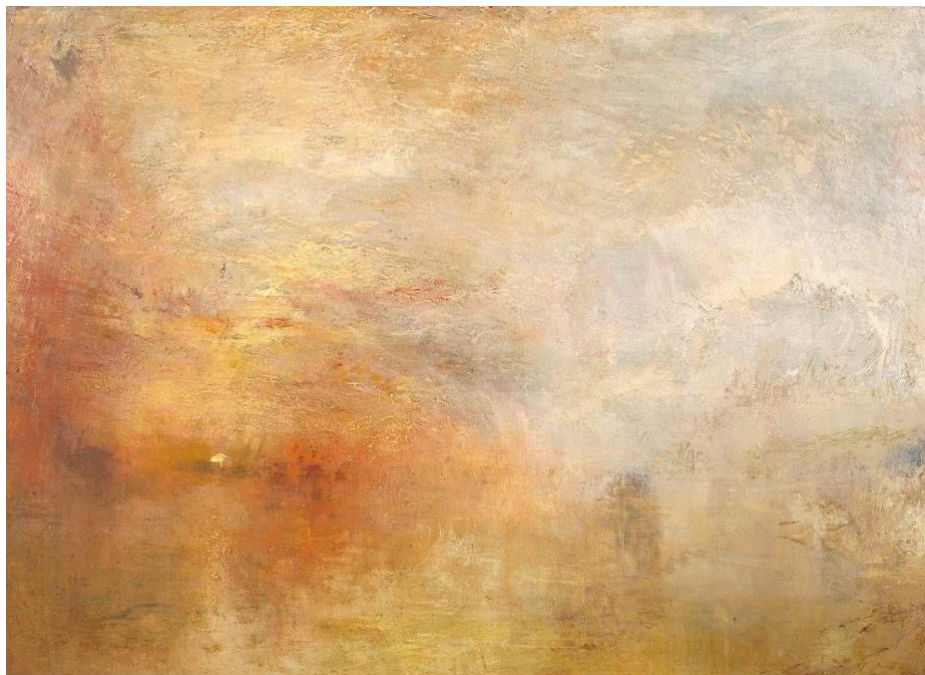


Figura 10 - Sol se pondo sobre o lago, 1840, de William Turner. Pouco se vê as formas da paisagem, mas é possível capturar ideias de cor, sensações e temperaturas da cena representada. Disponível em: <<https://bit.ly/2yfsT6b>> - Acesso em 27 de março de 2020.

Jeudy (2005) enxerga na imagem, enquanto identidade simulada¹⁵ das cidades, um estreitamento da possibilidade de dar escala ao tempo. Ele trata a imagem a partir de um viés espetaculoso no qual ela é construída para uma rápida compreensão e interpretação, bastante desligada da vivência e da experiência. Essa imagem também é vista como imutável e transmitida de forma imposta através da musealização de centros antigos. Inserido no debate contemporâneo, o autor acredita que algumas produções espaciais contemporâneas induzem o processo de reflexividade, ou seja, as imagens produzidas são tão semelhantes e referenciam a uma mesma fonte a ponto de perder a profundidade da experiência e do *continuum* do tempo e espaço. Nessa compreensão a imagem não traduz *atmosfera*, mas sim imobilidade e superficialidade.

¹⁵ Fala-se de identidade simulada, a partir do entendimento de imagem utilizada por Jeudy (2005), como “imagem de marca”, ou seja, aquilo que identifica a cidade para o visitante, para o estrangeiro, para o externo. Essa imagem “montada” é construída a partir da replicação de soluções de conservação urbana que pouco privilegiam a identidade real do lugar ou promovem diálogo com os habitantes. Tratam-se de grandes revitalizações que congelam a passagem do tempo nas construções da cidade e são retroalimentadas pelo processo de reflexividade. Reflexividade, por sua vez, é um princípio utilizado pela gestão urbana, baseado na noção de que uma sociedade tem melhores condições de gestão quando se vê refletida em seu próprio espelho (social, urbano e morfológico). Pode provocar efeitos de saturação, como toda longa observação no espelho, pois a reflexividade patrimonial se desenvolve a partir de um certo exibicionismo cultural.

Tal característica pode ser notada nos grandes projetos de revitalização que promovem o congelamento de grandes áreas de centros antigos, impondo uma única imagem à memória das pessoas. Exemplos desse congelamento podem ser vistos na revitalização da região do Pelourinho, em Salvador ou nas ruas de Tiradentes, em Minas Gerais. Em ambos os casos, com a intenção de preservar o meio de comunicação do ser com o espaço, congela-se a imagem da cidade, mesmo que com o passar do tempo as pessoas se relacionem de formas diferentes com aquela região. O que tal paisagem transmite, assim, não é carregado de emoções e sentimentos; o afeto que pode lhe parecer pertinente é algo passado por gerações de forma rígida, sem a possibilidade da identificação subjetiva, para além da cultura e da memória coletiva. O processo de reflexividade se relaciona com a acelerada velocidade em que experimentamos o espaço e com a contemporânea falta de referência de centro do mundo explicitada por Tuan (2014).

Uma característica das pessoas modernas é que elas não se sentem limitadas à comunidade e ao lugar. Elas viajam a negócios e lazer, e em suas viagens encontram estranhos que podem se tornar amigos. Expandir seu círculo de amizades para incluir aqueles que pertencem a outro lugar e cultura pode parecer um incremento sobre o mundo fortemente unido e restrito de parentes e vizinhos. Mas há um lado ruim, que é o da superficialidade da ligação, tanto com o lugar quanto com as pessoas, a superficialidade como consequência da brevidade de encontro e da falta de dependência mútua e profunda. (TUAN, 2014, p.8)



Figura 11 - Centro antigo de Tiradentes (à esquerda); centro antigo de Tiradentes depois das obras de preservação, já no século XXI (à direita). Disponível em <<https://bit.ly/2QSIQ8V>> e <<https://bit.ly/3dsRNiK>> - Acesso em 27 de março de 2020.

Dentro da compreensão contemporânea das relações entre o sujeito e o espaço, e os processos de identificação e memória, Huysen (2000, p.14) se volta à tecnologia a fim de entender o diálogo entre memória e imagem. Para o autor, a necessidade de se lembrar e de reconstruir passados surgiu na década de 1970, quando foram observados processos transformadores na relação do sujeito com a memória. Junto às revitalizações urbanas e à musealização, surgem a literatura memorialística, autobiografias e a inserção massiva das gravações em vídeo ou foto. A imagem é tida como objeto da memória individual visto seu caráter autobiográfico, mas também é compartilhada com outros grupos e, dessa forma, configura-se como mantenedora do passado. Mais do que transmitir um momento, ela deveria transmitir uma história, com o máximo de camadas de informação possíveis. Esse tipo de registro, assim como na fotografia de arquitetura, as gravações em vídeo, foto ou mesmo áudio, tinham a capacidade de transmitir elementos presentes em camadas que excediam a superfície pictórica e que poderiam ser evidenciadas pela cor, iluminação, disposição dos elementos na imagem ou até mesmo texturas visíveis. Por sua vez, Halbwachs (1990, p.28) ressalta que é necessária pelo menos uma “semente de rememoração”, que parte do sujeito, para que este consiga se identificar com a memória. Essa semente pode ser dada por um depoimento ou uma imagem e deve se relacionar com algum rastro da lembrança já presente no ser. Diante deste ponto de vista, vislumbra-se a tangência entre memória e imagem que transmitem o conceito de *atmosfera*. Aqui, não é possível reviver o momento, mas é possível ter evidências, possivelmente físicas, da *atmosfera* da situação.

Se as imagens são constituídas pelo suporte físico e revelam subjetividades pela disposição de elementos como cores e luz, a memória guarda as percepções individuais e compartilhadas dessas vivências e, diferentemente da imagem, é estabelecida no sujeito. Essa conformação influenciará na forma como nos relacionamos com o espaço, entendendo que é na memória que a mente vai buscar meios de interpretar estímulos e referências. Dentro da memória, um desses meios é a imagem, que pode estar materializada ou interiorizada no ser. Essa imagem também pode ser construída pelo sujeito a partir de estímulos percebidos pelo corpo, gerando sensações, como aponta Bosi (1994, p.209) ao registrar uma memória sonora típica que determina a acústica de uma região.

Ouvi outro dia a cantilena do comprador de roupa velha, quando amanhecia. Soube que se tratava do filho do judeu de minha infância, imitando o sotaque e a cantilena do pai. Sons que desaparecem, que voltam, formam o ambiente acústico dos bairros. As pedras da cidade, enquanto permanecem, sustentam a memória. Além desses apoios temos a paisagem sonora típica de uma época e de um lugar. Há paisagens sonoras selvagens, das florestas, e tranquilas, das cidadezinhas onde os sons estão sujeitos aos ciclos naturais de atividade e repouso de seus produtores. Insetos, animais e aves têm seu ritmo diário, sazonal: o violoncelo das rãs no tempo chuvoso, o grito da saracura, o pio estridente dos pássaros que no início da primavera aprendem a cantar. (BOSI, 1994, p.444)

Com isso, percebe-se que essas imagens intangíveis, para as quais a memória utiliza do registro de sentidos, estão apoiadas também na percepção do sujeito para se efetivarem. Para além do suporte físico, essas imagens construídas são carregadas de sensações táteis, gostos, sons e odores, tornando-se passíveis de serem estudadas pela percepção ambiental e pela análise de experiências, como lembra Tuan (1983) ao entender que "quando olhamos para fora, olhamos para o presente ou futuro; quando olhamos para dentro (isto é, introspecção), estamos provavelmente relembrando o passado." (TUAN, 1983, p.140).

Até aqui entendemos a imagem como um registro da experiência do espaço e a memória como fonte desses registros. É necessário, então, compreender a dimensão da experiência e da percepção e como elas se relacionam com o espaço e o corpo para a compreensão das *atmosferas*.

2.3 **ATMOSFERA COMO PERCEPÇÃO E EXPERIÊNCIA**

Relacionar a experiência e a percepção com o conceito de *atmosfera* nos dá a oportunidade de entender melhor como elas se relacionam com ambas as dimensões propostas na relação entre sujeito e espaço. É necessário olhar para o corpo (sujeito) e para arquitetura (objeto) de forma externa, explorando como esses fenômenos influenciam o sujeito em termos de sensação e sentimentos. A experiência se dá no ato do contato do ser com o espaço, e é conduzida pela percepção ambiental. O sujeito entra na equação com a sua percepção, utilizando seus sentidos, memórias e vivências passadas na corporificação da experiência. É

com a percepção que trabalhamos os sentidos humanos, isto é, o corpo, no espaço, na experiência; é com ela que ouvimos os sons, sentimos os cheiros e as texturas de um lugar. A experiência é, portanto, o que é percebido pelo corpo e interpretado pela mente, processo no qual se pode dar uma maior materialização da comunicação do ser com o ambiente, ou seja, a *atmosfera* do espaço.

A percepção se torna um dos meios de conexão do ser com o ambiente, e por isso se vincula ao conceito de *atmosfera*. A percepção é relacionada à apuração dos sentidos informados pela mente. Em um extremo, pode ser um momento de deleite que é predominantemente de caráter físico; no outro, uma resposta mediada, fria, porém intensa, de uma apreciação intelectual (TUAN, 1989). Böhme (2017, p.23) entende a percepção como um estado de estímulo, de estar presente; é através da percepção que nos tornamos cientes de nós mesmos.

Para Carsalade (2014, p.109) a percepção da arquitetura acontece através de quatro vieses: o sinestésico, voltado para a compreensão do espaço; o háptico, no qual o sujeito vislumbra as possibilidades de diálogo entre ele e o espaço; o de significação, dados pelos diferentes significados atribuídos aos elementos construtivos em conjunto na arquitetura; e a interpretação, através da capacidade de organização das informações absorvidas pelo corpo durante uma experiência. Todas essas fases acontecem quando o sujeito possui uma pré-disposição e uma abertura para vivenciar uma situação.

Desde seus primeiros trabalhos nos estudos sobre a percepção na arquitetura, Norberg-Schulz (1965, p.56) indica que o sujeito constrói a percepção através da interrelacionalidade; os objetos são percebidos em relação aos outros. Esse pensamento também corresponde à base do entendimento de sensação desenvolvida por Merleau-Ponty (1999).¹⁶ É impossível, portanto, perceber um objeto isolado, sem traçar uma relação com o meio que se insere. Desse pensamento, Norberg-Schulz (1965, p.50) continua sua investigação, afirmando que além de percebermos através da relação dos objetos, nossas experiências anteriores também auxiliam na composição do processo de percepção.

¹⁶ “Quando a *Gestalttheorie* nos diz que uma figura sobre um fundo é o dado sensível mais simples que podemos obter, isso não é um caráter contingente da percepção de fato, que nos deixaria livres, em uma análise ideal, para introduzir a noção de impressão. Trata-se da própria definição do fenômeno que não pode ser chamado de percepção. O ‘algo’ perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um ‘campo’. Uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo nada para se perceber, não pode ser dada nenhuma percepção.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.24)

Crianças que crescem em uma metrópole ou crianças do campo tem experiências diferente com elementos físicos. Geralmente a percepção é bastante insatisfatória quando estamos de frente para algo que não conhecemos. Como adultos, nós normalmente somos submetidos a experiências específicas que nos tornam aptos a seguir em uma determinada profissão. Isso significa que a percepção é dependente dessas concepção; nós percebemos o resumo das nossas próprias experiências.¹⁷ (NORBERG-SCHULZ, 1965,p.37)

Com isso, entende-se que a percepção também está pautada no meio social em que o sujeito se insere. Desse modo, a fim de se aprofundar o conceito de percepção, uma relação entre o conceito de memória individual e memória coletiva de Halbwachs (1990) pode ser traçada. Da mesma forma que a memória individual é desenvolvida por influência do grupo social que ela foi criada, a percepção se dá em função de experiências anteriores, inseridas em um meio social, ou seja, nossa percepção carrega uma grande porção cultural em sua formação.

Dentro desta porção cultural que a percepção se desenvolve, outros processos que se vinculam à memória e ao sentimento de identidade podem ser percebidos. Norberg-Schulz (1965, p.39) acredita que o processo de socialização do sujeito, que constrói os seus referenciais de percepção, acontece a partir da imitação e da identificação, no qual o primeiro consiste em incorporar elementos culturais, como crenças e símbolos, e o segundo auxilia na determinação de níveis de importância dos objetos e símbolos. Com esses processos internos são desenvolvidas reações típicas a determinadas situações, denominadas por Norberg-Schulz (1965) de esquemas. O autor as considera de extrema importância e chega a igualá-las à percepção.

Os esquemas são, como mencionados, considerados como sistemas de coerência característicos de polos intencionais, e isso corresponde aos objetos que constituem nosso mundo pessoal. O mundo é comum, assim como os esquemas são comuns. Os esquemas dão forma ao mundo porque eles organizam os fenômenos como manifestações dos objetos. ¹⁸

¹⁷ Tradução livre da autora. *“Children growing up in a metropolis and peasant children thus have different experiences with physical things. Generally, perception is very unsatisfactory in front of things we do not know. As grown-up persons we usually have to undergo particular experiences to be able to carry out particular profession. This means that perception is dependent upon our conceptions; we perceive the sum of our own experiences.”* (NORBERG-SCHULZ, 1965, p.37)

¹⁸ Tradução livre da autora. *“The schemata are, as mentioned, to be considered as characteristic coherence-systems of intentional poles, and this correspond to the objects which constitute our personal world. The world is common in so far as the schemata are common. The schemata give*

(NORBERG-SCHULZ, 1965, p.43)

É a partir do conceito de esquemas que Norberg-Schulz (1965) elabora e diferencia o espaço existencial do espaço perceptivo. Os esquemas, então, são percebidos como arquétipos culturais e sociais, que têm uma variação menor entre pessoas de um mesmo grupo social; são eles que vão desencadear, posteriormente, no espaço existencial. O espaço perceptivo, por sua vez, é voltado para a subjetividade individual e pelas variações proporcionadas pela corporificação das experiências. A imagem do ambiente que o homem gera para si se dá, portanto, pela junção dos esquemas e do espaço perceptivo.

Na percepção da *atmosfera* de um lugar isso se torna visível em ambientes sagrados e religiosos, como as igrejas. Os esquemas perceptivos, gerados pela influência da cultura nos fazem perceber, de imediato que estamos diante de um local sagrado, que requer um comportamento mais comedido e cuidadoso; essa será a impressão geral de todos que se identificam culturalmente com o ambiente. Ainda assim, a iluminação, a ventilação, ou os sons que ecoam naquele lugar podem desencadear percepções diferentes em um mesmo grupo, entendendo que um pode sentir mais frio do que o outro, devido ao pé direito da igreja, ou se sentir angustiado pelo ranger das madeiras ou mesmo por não ter memórias agradáveis em relação a este tipo de ambiente. Desta forma, a *atmosfera* é percebida de diferentes formas mesmo por um grupo social homogêneo.

Estabelecendo um foco na percepção a partir do conceito de espaço perceptivo de Norberg-Schulz (1975), e englobando as contribuições individuais no processo de percepção a partir da corporificação das experiências e dos sentidos humanos, é possível se voltar para outras contribuições, como as propostas por Viollet-Le-Duc e Marcel Proust. Em *Discourses on Architecture*, Viollet-Le-Duc (1959, *apud* AMARAL, 2007) considera as artes, a razão, a sabedoria e a paixão como instintos humanos que afetam os cinco sentidos. Já Proust (*apud* AMARAL, 2007) trata a percepção a partir da ação do inconsciente mediada pela memória na compreensão daquilo que é externo e interno; sendo o primeiro aquilo que compõe o espaço e o tempo e o segundo o nosso corpo; dessa forma, a percepção seria o

form to the world, because they organize the phenomena as manifestations of objects." (NORBERG-SCHULZ, 1965, p.43)

resultado de uma dinâmica de movimento que se inicia com o nosso corpo e continua através do seu movimento no espaço que nos envolve.

Além dessas há também, visto por Cláudio Amaral (2007) a partir da sua produção artística de John Ruskin, aquilo que se entende como percepção ruskiniana¹, entendendo o viés criativo como parte de um processo de assimilação e justaposição de diferentes informações para construir novos conhecimentos. Para Amaral, esse processo se torna visível nas próprias contribuições de Ruskin que permeiam e englobam diferentes áreas, da arquitetura às artes visuais. O processo criativo de Ruskin se vincula a ideia de primeira impressão, ou seja,

Diz respeito a categorias de forças metafísicas de origem desconhecidas e corresponde a uma espécie de captura do espírito da matéria ou de seu caráter. Esse espírito ou caráter é apreendido pelo sentido da visão do espectador no exato momento em que ele vê o objeto pela primeira vez. Além disso, essa impressão é portadora de associações de assuntos diversos que brotam da memória involuntária do espectador assim que avista o objeto. A primeira impressão seria, portanto, um conhecimento intuitivo. (AMARAL, 2007, s.p.)

A ideia de primeira impressão é uma das bases de pensamento para a construção do conceito de *atmosferas* defendido por Böhme (2017). O encontro imediato, o primeiro contato e, logo, a primeira impressão do sujeito sobre o espaço é um dos fatores que auxiliam na compreensão da *atmosfera*. Esta, por sua vez, também é vinculada a processos de intuição construídos a partir dos elementos aqui investigados.

Ostrower (1998, p.58-59) também acredita que a percepção está vinculada aos processos de intuição. Trata-se de um processo ativo de relação com a natureza, nos quais o sujeito encontra orientação para traçar suas ações. Além disso, é a partir desses processos que o homem desenvolve a capacidade de criação.

A própria percepção é, fundamentalmente, um constante intuir. Nunca mecânico ou passivo, é um diálogo com a natureza, uma participação ativa no meio ambiente. Sobretudo permite ao ser humano reorientar-se e agir diante de situações novas, inesperadas, que subitamente venham a ocorrer. Intuindo com tudo o que sabe e que sente, o homem torna-se

capaz de criar. (OSTROWER, 1998, p.59)

Bergson (*apud* BOSI, 1994) separa as percepções das lembranças, e ainda as une com o surgimento das ideias. Ainda assim, ele não nega que a maior parte das percepções está imersa em lembranças. A percepção, assim como as ideias e sensações, acontece sob duas características: uma clara e precisa, mas impessoal se relacionando com o conceito de esquemas dado por Norberg-Schulz (1965, p.43); e outra confusa, mutável e impossível de se expressar, dada pela porção individual da percepção (TUAN, 1979).

A ligação da percepção com o surgimento de ideias também acontece a partir do momento que se assume a percepção como um processo de interpretação do espaço, ainda que mental e involuntariamente, uma vez que o ser se insere no ambiente ele percebe luzes, temperatura e escala. Talvez não se consiga verbalizar essas sensações, mas elas não deixam de existir.

A estrutura da percepção, para além dos esquemas, está vinculada à cultura, a educação e à própria experiência. Para Edmond Couchot (2019, p.165) a cultura e a educação têm a capacidade de mudar permanentemente a percepção, vinculada ao prazer estético no trabalho do autor. Além disso, a percepção não está fundada apenas na visão ou na expressão, mas no meio em que o sujeito é inserido; ou seja, é com a percepção que vislumbro a presença das coisas (THIBAUD, 2012, p.165). Esse meio evoca a experiência, que se dá pela vivência das situações. Couchot (2019) também aponta os múltiplos estímulos sensoriais que recebemos e como eles são percebidos através do prazer estético.

O prazer estético é sentido de maneiras infinitamente diversas. O prazer provocado pela escuta de uma obra musical não é o mesmo que o da visão de um quadro, ou da escuta da mesma obra musical em outro momento. Cada uma das manifestações desse prazer é matizada pelo aparecimento de variadas emoções e pela intensidade mais ou menos forte: alegria, bem-estar, excitação, surpresa, contentamento. (COUCHOT, 2019, p.62)

A visão, para além da fisiologia, pode ser relacionada ao ato de pensar, como uma atividade discriminativa e construtiva; ela cria padrões de realidade adaptados

aos objetivos humanos. As qualidades sensoriais de cheiro, gosto ou toque podem ser projetadas no espaço público através de imagens e linguagem (TUAN, 1975).

Ver e pensar são processos intimamente relacionados. Em inglês, "eu vejo" significa "eu entendo". Há muito tempo, que já não se considera a visão apenas um simples registro do estímulo da luz; ela é um processo seletivo e criativo em que os estímulos ambientais são organizados em estruturas fluentes que fornecem sinais significativos ao órgão apropriado. (TUAN, 1983, p.11)

A partir do entendimento de que a visão pode ser interpretada como cognição somada à interpretação, com suas camadas coletivas e individuais, o espaço que percebemos e que induzem nosso comportamento varia entre indivíduos e grupos (TUAN, 1979); isso se dá porque a construção mental de referências ainda é um processo muito subjetivo, por mais que seja influenciado pela memória, pela identidade e pela cultura. O espaço geométrico se relaciona com a realidade do objeto, a experiência pré-determinada; a esfera pessoal e cultural promove distorções que geram as sensações, e identificação com o lugar; é nessa esfera que se dá parte da percepção do ambiente. A cultura influencia na forma como percebemos a experiência, tal qual o processo de socialização e formação dos esquemas evidenciados por Norberg-Schulz (1965; 1975).

A experiência pode ser observada a partir das impressões de diferentes pessoas que trabalham no mesmo edifício; enquanto aquelas que ocupam cargos superiores utilizam elevadores pessoais, os outros funcionários utilizam os elevadores do saguão principal e os zeladores e funcionários de limpeza geralmente usam a entrada de serviço. Dessa forma cada grupo vivenciará o edifício de uma forma, influenciado pelas características culturais e sociais (TUAN, 1983). Entende-se que o edifício como um todo foi pensado de uma forma, de uma premissa de experiência, porém, devido às diferentes formas como as pessoas usam o espaço, a percepção se dá de maneira diferente. Couchot (2019) relaciona essas características das diferentes experiências à vitalidade, entendendo que

[...] a experiência é sinônimo de interpenetração total do eu com o mundo dos objetos e dos acontecimentos. Em lugar de significar rendição à

instabilidade e à desordem, a experiência fornece a única manifestação de uma estabilidade que não significa estagnação e sim movimento ritmado e evolução. Isso porque a experiência é a realização de um organismo em suas lutas e conquistas em um mundo de objetos, ela é a forma embrionária da arte. Mesmo em suas formas rudimentares, ela contém a promessa dessa percepção extraordinária que é a experiência estética. (DEWEY *apud* COUCHOT, 2019, p.299)

A análise de uma experiência pode não considerar a presença de outras pessoas presentes. Isso não quer dizer que a experiência é única e privada. Quando compartilhada, a experiência é conformada a partir da intersubjetividade, um conceito vindo da fenomenologia (TUAN, 1979, p.403). Salvador Muñoz-Viñas (2005, p.153) trabalha esse conceito no viés da conservação patrimonial, entendendo que a intersubjetividade se dá quando há a coexistência de um senso comum com uma subjetividade pré-concebida,¹⁹ ou seja, a experiência é impregnada de referenciais coletivos e culturais previamente estabelecidos.

Esses referenciais coletivos também vão influenciar no nosso comportamento diante das situações, gerando o que Pallasmaa (2017, p.24-25) chama de “personalidades situacionais”. Essas personalidades promovem a alteração do comportamento individual em situações coletivas e individuais (PALLASMAA, 2017). Em situações individuais o ser consegue se conectar diretamente com elementos do espaço, criando uma referência singular, pautada exclusivamente no seu diálogo com o espaço, sem a influência de outros indivíduos. Em situações coletivas, além do ambiente que os envolve, a interação entre o sujeito e outros semelhantes que compartilham daquele momento também influencia na percepção geral da situação, seja pela linguagem corporal, pela influência que outros seres exercem sobre a luz, sobre a sensação de cheios e vazios naquele espaço, ou mesmo pelo cheiro que trazem consigo.

Tuan (1978, p.363) ainda acredita em comportamentos padrões de acordo com a tipologia do edifício. Norberg-Schulz (1965) também acredita nesse comportamento padrão durante a formação da percepção individual. Para o autor, trata-se, nesses casos, de “objetos sociais”(NORBERG-SCHULZ, 1965, p. 38), isto é, personalidades únicas ou mesmo de grupos que, de forma involuntária e

¹⁹ O exemplo que o autor dá se pauta nos símbolos enraizados culturalmente, como a cruz vermelha que indica emergência; ou seja, a experiência, quando realizada em grupo e compartilhada, é carregada de símbolos colocados pela cultura e reafirmados pelo senso comum.

subjetiva, ditam o comportamento dos indivíduos em relação ao meio físico e social que se inserem. Por exemplo, existe um comportamento padrão para os indivíduos em uma clínica, ou em uma loja de departamento; em clínicas, os pacientes geralmente exercem uma postura mais passiva, individual e de pouca interação com o ambiente, uma vez que chegam e aguardam atendimento e diretrizes para suas ações; já em lojas de departamento, a postura do indivíduo é mais ativa, visto que nessas situações ele está no controle de suas decisões, por quais corredores passar, por quais peças se interessar, quais serão ações possíveis naquele espaço.

A partir da visualização do espaço e da sua experiência, a arquitetura, além de induzir comportamentos padrões, também desenvolve o poder de construir imagens do sentimento, tornando-a acessível à contemplação e meditação. Diferente disso, Pallasmaa (2018, p.27-28) acredita que nós mesmos temos nossas emoções reforçadas e projetadas de volta quando vivenciamos os espaços. Na interação entre memória e imaginação, durante a experiência de um espaço, se dá um fenômeno da montagem e da colagem. Descrito por Pallasmaa (2017, p.52) como fragmentada, a união dessas esferas e expressões totalizam a experiência vivida. Pérez-Gómez (1994) corrobora o mesmo pensamento, afirmando que o significado da arquitetura não pode nunca ser apreendido apenas pela mera visita e ordem estética ou turística.

É possível apreciar as qualidades visuais de um local com uma breve visita, mas não como este cheira em uma manhã gelada, como os sons da cidade reverberam nas ruas estreitas para se abrirem na praça larga ou como a calçada queima nas solas de sapatos e derrete pneus de bicicleta em agosto. (TUAN, 1975, p.164)²⁰

Podemos adentrar a esfera individual do processo perceptivo quando olhamos para o processo psicológico da percepção e percebemos suas raízes na sinestesia. Muitos são os tipos e definições de sinestesia, porém, aqui, entende-se por sinestesia a ação conjunta dos sentidos humanos de forma simultânea. Tuan

²⁰ Tradução livre da autora. “*It is possible to appreciate the visual qualities of a place with one short visit, but not how it smells on a frosty morning, how city sounds reverberate across narrow streets to expire over the broad square, or how the pavement burns through gym shoe soles and melts bicycle tires in August.*” (TUAN, 1975, p.164).

(1978, p.366) considera que a sinestesia mais comum é a "audição colorida", uma condição na qual ao ouvir um som a visualização de determinada cor é induzida; na oralidade humana, vogais são capazes de evocar imagens coloridas com notável consistência. Essa oralidade em comparação com outros sons também pode provocar diferentes sensações. Couchot (2019, p.62) ressalta que a leitura de um poema pode fazer o sujeito se sentir leve, mas ao escutar uma passagem dramática em uma ópera este mesmo sujeito pode se sentir perturbado e aflito, ou seja, os sons também podem evocar sensações espaciais. Pallasmaa (2017, p.114) acredita que a audição auxilia o ser a dar escala ao espaço, uma vez que com a emissão de sons, é possível notar seu alcance no ambiente.

Há ainda o espaço musical; ilusões espaciais criadas pela música a partir de diferentes tons e volumes. O som tem a capacidade de aumentar nosso espaço visual, além de intensificar e dramatizar a experiência (TUAN, 1983, p.18). No meio urbano é possível escutar barulhos distantes na rua durante uma noite silenciosa, e estes casos nos inserem em um espaço-tempo único. O trovão tem tons mais baixos; enquanto os agudos soam finos e penetrantes. A sinestesia pode ser altamente individualista e específica e auxilia nos processos de rememoração (TUAN, 1978, p.367). Nesse ponto a percepção e a memória se unem para se relacionar com o espaço. Couchot (2019) reforça essa integração entre audição, interpretação e memória ao citar os processos que envolvem a escuta de uma peça musical: "o sentido da obra exige que os sons sejam interpretados em seu desenrolar temporal, com referências permanentes aos sons passados e antecipações, ou a hipóteses sobre os sons que ainda estão por vir (COUCHOT, 2019, p.164)."

Aqui a percepção não se iguala à experiência; a primeira é feita de registros contextualizados de estímulos, enquanto a segunda se integra também à imaginação e ao espaço em si. A experiência se relaciona com o conceito de *atmosfera*, visto que engloba as características do espaço que são passíveis de percepção, como seus materiais, iluminação e determinação de sentido. Essas características, por sua vez, podem ser predeterminadas e, com isso, permitem diferentes possibilidades de diálogo do sujeito com o espaço. A experiência é constantemente ligada à imaginação; é com a mente que percorremos a imaginação em outros mundos e realidades. Entende-se que o corpo é nosso lugar, e o espaço

é nossa mente. "Quando pensamos, estamos fora do corpo, fora do lugar, e, de fato, fora dos nossos sentidos."(TUAN, 2014, p.8)

O conceito de *genius loci*, construído por Norberg-Schulz (1984) e explorado no entendimento dos lugares, carrega elementos que se relacionam com o entendimento de experiência e suas ligações com o conceito de *atmosferas*. O *genius loci*, como espírito do lugar, tem como componente o caráter e o espaço em si. Enquanto o caráter se relaciona à *atmosfera* do lugar, o espaço incorpora as características dimensionais. Com isso, o *genius loci* se torna um dos elementos que formam a experiência nas dimensões do sujeito e do objeto. A importância da conservação do *genius loci* é evidente para a preservação da experiência, visto que ele carrega parte da carga subjetiva do espaço, presente no caráter. Com a conservação do *genius loci*, seu caráter, enquanto *atmosfera*, será preservado e poderá ser vivenciado por diferentes gerações. Para isso, experiências passivas devem ganhar forma e se tornar visíveis, através da comunicação e materialização das sensações e percepções do espaço. Dessa forma, além do suporte dado pelo próprio espaço, a materialização de experiências também contribuirá para a preservação do *genius loci* e consequentemente do lugar e da sua *atmosfera*.

Respeitar o *genius loci* não significa copiar velhos modelos. Significa determinar a identidade do lugar e reinterpretá-la em sempre novas maneiras. Somente assim poderemos falar de uma tradição viva a qual faz mudanças com significação através de um processo relacionado a uma gama de parâmetros fundados no local. (CARSALADE, 2014, p.561)

A continuidade da existência do lugar, portanto, se dá pela vivência no mesmo, pois é através da utilização e afirmação daquele espaço como centro de referência que suas características enquanto lugar são mantidas. Dessa forma, a abordagem da experiência implica a compreensão do conceito de *atmosfera* não como apenas uma experiência do sujeito, mas como algo que integra sujeito e objeto, criando um senso reflexivo da presença dentro do movimento. Assim, embora o sentimento seja o reconhecimento subjetivo refletido de uma situação ou estado de convivência, pode-se dizer que o conceito de *atmosfera* é muito mais que um sentimento e, em vez disso, constitui um evento que completa os interstícios entre sujeito e objeto (SØRENSEN, 2015).

Para além das relações e conceitos de *atmosfera*, experiência e *genius loci*, faz parte do processo perceptivo da experiência a noção de tempo. Psicologicamente, o conhecimento sobre o espaço é muito mais simples e direto do que o conhecimento sobre a temporalidade. O espaço pode ser compreendido como um todo, de uma só vez, enquanto uma duração de uma experiência dificilmente será apreendida na mesma velocidade. Partindo do princípio que, quando chegamos ao fim da duração de uma experiência não conseguimos mais perceber seu início, entende-se que para compreender a duração do tempo, o sujeito deve reconstruir a experiência mentalmente (TUAN, 1979, p.392). Para conhecer bem um lugar é preciso se envolver profundamente em períodos prolongados, estar presente e envolvido não só naquele espaço como também no tempo em que ele se situa, para que seja possível captar as características de uma relação completa com o espaço. As qualidades dessa relação se encontram com o corpo através dos sentidos e das sensações provocadas pela experiência.

Tuan (1979) reforça que é através da experiência e a evocação de sensações, percepções e concepções que conhecemos o mundo. Um estudo compreensivo sobre experiência espacial requer, portanto, a análise do que é sentido e percebido nos espaços. A percepção e a experiência são elementos que coexistem no diálogo do sujeito com o espaço promovendo intersecções em ambas partes; para mais, a experiência qualifica esse diálogo e permite vislumbrarmos o conceito de *atmosfera* preconcebido. A percepção surge como observação pessoal, que, mesmo influenciada por externalidades como a cultura, ainda tem suas raízes ligadas à memória e ao afeto. Juntas, essas características necessitam do diálogo com a experiência vivida e com a materialidade presente tanto no espaço como também na interpretação feita pelo sujeito.

2.4 ATMOSFERA COMO AFETO E MATERIALIDADE

O conceito de *atmosfera* requer, para existir, uma conexão e uma predisposição do sujeito que a vivencia. Para estar presente, é necessário que o sujeito se vincule ao espaço de alguma forma e, neste caso, vê-se na identidade e

no processo de identificação uma das formas mais evidentes de vinculação do sujeito com o espaço. O processo de identificação se dá pelas memórias, preferências pessoais e subjetivas, cultura e vivências anteriores de cada pessoa.²¹ Todos esses suportes também são auxiliados pela materialidade. A materialidade aqui não é entendida apenas através daquilo que se toca, e se sente através do tato, mas como sendo tudo aquilo que se coloca concretamente diante do corpo que vivencia. Diferente da luz e da cor, que são fenômenos a serem explorados em outro momento, a materialidade envolve o conjunto concreto que é materializado por esses fenômenos. Tudo aquilo que afeta os sentidos humanos e possui fisicidade será tratado aqui como materialidade, e esta, por sua vez, se torna aliada dos processos de construção de identificação e, conseqüentemente, de afeto.

As experiências no espaço geram a sensação de pertencimento e afeto com o lugar, quando envoltas por sentimentos íntimos e na presença dos sentidos humanos. Aqui o conceito de lugar se torna ainda mais pungente, entendendo que as relações afetivas do sujeito com o ambiente se dão apenas quando ele o tem como centro do mundo, transformando-o em lugar.

Tuan (1979) se volta para a existencialidade na hora de compreender o processo de identificação do sujeito com o espaço. Para estudar a existencialidade e o conceito de lugar como centro de referência, o corpo humano se torna ponto central do discurso. O corpo implica espaço; as medidas do espaço são derivadas da dimensão do corpo; as qualidades do espaço são vistas como estáticas, dinâmicas e afetivas, latentes, altas e baixas, perto e distante; essas características são determinadas pela presença humana assim como profundidade e distância são funções do senso de proporção humano. São essas referências que vão nortear as sensações e impressões imediatas e desencadearão sentimentos de afeto para com o lugar.

Norberg-Schulz (1975) também investiga as questões do corpo no espaço buscando um entendimento a partir de suas dimensões existenciais. O espaço existencial se dá a partir dos esquemas estabelecidos pelo meio social, divididos em níveis e elementos que se influenciam em diferentes escalas. As escalas

²¹ Carsalade (2014) explica o conceito de identidade como aquele que “nasce da relação que se dá entre o individual e o coletivo, pois mesmo quando se refere à sua constituição própria, ela se dá na diferenciação, o que pressupõe o coletivo. Identidade não é, dessa forma, sucumbir à uniformidade, ou seja, se nossa condição existencial pressupõe o coletivo ela não elimina a ação do modo próprio. (p. 543)

propostas por Norberg-Schulz (1975) vão desde a mão até o espaço geográfico. É a partir do entendimento do espaço existencial que surgem os conceitos de caráter, significado, orientação e identificação. O processo de identificação é visto por Norberg-Schulz (1975, p.30) como algo intimamente ligado à experiência do lugar. Com essa identificação se dá a sensação de centro do mundo, de estar em casa. Isso acontece quando, durante uma experiência, nossa localização coincide com nossa noção de centro do mundo. A ideia de casa como centro do mundo é explorada e valorizada por Bachelard (1989), que tem no ambiente residencial a fonte de afeto, de memórias e de imaginação.

O entendimento de afeto vinculado ao conceito de *atmosferas* é estudado por Anderson (2009, p.80) que as classifica como *affective atmospheres*²². Através dos conceitos já explorados por Böhme (2017), o autor entende uma nova qualidade das *atmosferas* que recorre ao afeto como forma de se conectar ao sujeito; com isso, as características afetivas singulares que compõem a *atmosfera*, como aconchegante, sereno ou tenso, têm a capacidade de se destacar perante as outras características que a determinam. As *atmosferas* afetivas seriam um tipo de afeto excessivo indeterminado, através do qual espaço-tempo intensos podem ser criados, ou seja, quanto mais o afeto e a ligação do ser se faz presente na sua dinâmica com o espaço, mais intensa tende a ser a experiência vivenciada.

Tuan (2014) vê na contemporaneidade um maior desprendimento do sujeito com um lugar determinado ou um possível centro do mundo. Tal característica pode ser prejudicial quanto à profundidade de compreensão do lugar e a consequente superficialidade da ligação afetiva.

Lugares edificados no nosso tempo carecem de peso. Eles não nos atraem e oprimem como podiam fazer os lugares antigos. Ainda que atraentes, podemos sair deles - mesmo sendo nossos lares da infância - sem nos sentirmos arrancados, desenraizados. Significativamente, as pessoas de hoje em dia raramente reclamam de se sentirem desenraizadas ou nostálgicas. Durante os séculos dezessete e dezoito, a saudade de casa era tão comum que a comunidade média europeia se viu obrigada a criar um termo técnico com raízes gregas - nostalgia - de modo que os pacientes pudessem confessá-la sem parecerem afeminados. (TUAN, 2014, p.11)

²² *Atmosferas* afetivas. Tradução livre da autora

As ligações afetivas que extrapolam os limites do ser e se fundem com o lugar são baseados na experiência repetida; a sensação do lugar penetra na nossa pele através do contato cotidiano. O padrão funcional das nossas vidas é capaz de estabelecer um sentido de lugar (TUAN, 1979). Diferente do conceito de *atmosfera* como contato imediato do ser com o espaço, aqui a experiência repetida é vista como um reforço ao diálogo já conhecido e existente. A experiência repetitiva é explorada por Tuan (1983) através da observação da vivência dos esquimós buscando entender como a repetição conforma o sentimento de pertencimento e identidade. Mesmo sob um denso nevoeiro e tempestades de neve, os esquimós conseguem encontrar o caminho desejado através da disposição e configuração da topografia do terreno, somadas aos aspectos do gelo, a qualidade do ar e a direção do vento. Nesse caso, além da forte carga identitária, necessária para se encontrar o caminho, vários sentidos humanos são aguçados para a percepção das nuances específicas daquela realidade. Essas experiências dão forma aos denominados "*fields of care*"²³, que evocam afeto e só conseguem ser analisados a partir da sua estrutura interna, e não pelo olhar a partir do exterior ou da sua aparência, lugares com os quais as pessoas estão emocionalmente ligadas.

Dentro da arquitetura, Tuan (1979, p.412) classifica duas tipologias de lugares: os símbolos públicos e os "*fields of care*". Os primeiros são apreendidos pelos olhos, possuem alta "imageabilidade"²⁴, comandam a atenção, são fáceis de se compreender de fora, vinculados à cultura e à memória coletiva. Já os segundos são apreendidos com experiência prolongada e não buscam uma imagem única a ser interpretada e compreendida por aqueles que vislumbram a situação de fora. Estes evocam afeto e são difíceis de se notar a partir do olhar externo, apenas a partir de sua estrutura ou aparência, podendo ter sua essência apreendida apenas a partir do interior, relacionando-se emocionalmente com o sujeito.

Para alguns poetas, lugares não são apenas os altamente visíveis símbolos públicos, mas também os *fields of care* nos quais o tempo faz parte de sua essência. É na continuidade do tempo que construímos afeto e identificação, é no tempo que vivenciamos as dimensões da *atmosfera*. O tempo se torna, assim, grande fator para a análise de estudos de caso, uma vez que todos os edifícios e cidades

²³ Espaços afetivos, em tradução livre.

²⁴ "*Imageability*", no texto original.

estabelecem uma relação com diferentes temporalidades, seja de congelamento, arruinamento ou atualização, que impactam diretamente em como o sujeito se relaciona com o espaço. Dessa forma, as intervenções contemporâneas poderão desencadear espaços preenchidos por *atmosferas* que reforcem o afeto já existente ou poderão recriar processos de identificação e estabelecer novos centros de referência para aqueles que usufruem daquela área.

Para a compreensão da construção do afeto, bem como das nuances dessas experiências sensoriais, é interessante voltar-se para a materialidade das coisas e como elas atingem os sentidos humanos, buscando entender qual é o papel do corpo na apreensão das *atmosferas*. Le-Duc (*apud* AMARAL, 2007) acreditava em uma complementaridade dos sentidos, isto é, os cheiros podem ser sentidos pelos olhos, que também comunicará às mãos. Os sentidos, dessa forma, trabalhariam em conjunto para comunicar uma única mensagem à mente.

Partindo do entendimento de que a materialidade é o suporte para a ativação dos sentidos, Pallasmaa (2018) acredita que ela é um dos elementos que compõem a experiência da *atmosfera*. Junto com essa qualidade também se tornam perceptíveis as noções de escala, taticidade, temperatura, umidade, som e cheiro. Cada uma delas pertence a um sentido humano, e todas dependem daquilo que é material para existir. Um cheiro não se dá por si só no ambiente, assim como um som é resultado do movimento das coisas no espaço. Além disso, o tato se torna o maior aliado para a compreensão da materialidade no seu sentido mais literal. Sobre o tato, Ingold (2015, p.87-88) ressalta a importância não apenas do tato manual, mas do tato podal e como este é vinculado à forma como nos movimentamos e consequentemente percebemos as coisas a nossa volta.

A materialidade da natureza, como pedras, tijolos e madeira, permite que o olhar, que é precursor do tato no processo perceptivo, penetre nas superfícies e nos convença das suas qualidades enquanto matéria. Esses materiais naturais também têm a capacidade de comunicar sua história e sua idade; com isso, esses elementos são destacáveis pela pátina que enriquece a experiência do sujeito em relação ao tempo no espaço (HOLL; PALLASMAA; PEREZ-GOMEZ, 1994).

Böhme (2017, p.144) acredita que cada material possui um caráter único. Esse caráter é dado pela estrutura de sensações que o material pode evocar. Em projeto, isso justificaria o uso de materiais semelhantes a materiais da natureza para transmitir certas sensações, como a madeira, visto que ela transmite a sensação de

aconchego, calor e tranquilidade. Portanto, é normal perceber a escolha de materiais que se assemelham em aparência e textura com a matéria prima a fim de que se potencialize a relação entre materiais e natureza.

Toda a experiência tocante é marcada pela multissensorialidade, pois as qualidades do material, do espaço e da escala são igualmente medidos pelo olho, pelos ouvidos, pelo nariz, pela pele, pela língua e até pelos ossos e músculos (HOLL; PALLASMAA; PEREZ-GOMEZ, 1994). Essa característica é ainda mais evidente na arquitetura, pois, diferentemente das outras artes visuais, ela tem o poder de envolver o sujeito em um invólucro pré-determinado e muitas vezes pensado para causar certas sensações. Tonino Griffero (2010, p.97) também defende a potencialidade de composição atmosférica dos materiais; para o autor, algumas pessoas preferem a madeira ao metal por razões às vezes pouco claras. Essa preferência se dá pela referência que a madeira faz à vida, visto que vem diretamente da natureza, dando a sensação de paz, através do ciclo de vida da árvore, a ideia de força, pelo sentimento de proteção que sentimos ao ficar debaixo de uma árvore ou mesmo por nos tocar de forma mais íntima, através de sua textura e cheiro. Este pode ser um dos motivos, por exemplo, de a madeira ser uma material constantemente presente em projetos residenciais, entendendo que ela tem o potencial de conectar o sujeito com seu íntimo, promovendo sensações de aconchego e lar.

Para definir os elementos que regem as *atmosferas*, Zumthor (2009) constrói um relato de experiência vivida e a partir das observações pessoais enquanto passava por situações cotidianas. A materialidade para ele aparece através das coisas que o rodeiam, da temperatura do espaço, dos seus sons, e das noções de serenidade e intimidade dada pelos materiais que o envolvem. Para mais, o próprio corpo da arquitetura, suas noções sobre interior e exterior e o impacto da luz sobre as coisas também vão determinar a *atmosfera* de um lugar.

O tato, como sentido mais literalmente relacionada à materialidade, foi historicamente negado em muitos estudos da percepção. Até o Renascimento, os sentidos eram divididos hierarquicamente, sendo o mais alto a visão e o mais baixo, o tato (HOLL; PALLASMAA, PEREZ-GOMES, 1994). A ideia de superação da visão como sentido central para vivência humana é um dos focos do trabalho de Pallasmaa (2005), que busca nos outros sentidos as justificativas para uma arquitetura que explore a experiência e a sensibilidade. O tato tem muito a dizer

sobre um edifício: Pallasmaa (et al, 1994, p.33) fala da maçaneta como elemento de contato que transmite aos indivíduos a carga da experiência de todos os outros que ali tocaram. Porém, a experiência do toque também tem o poder de desmistificar aquilo que o olho já tem por certo, o que determina uma *atmosfera* de frio ou suavidade pode perder essa característica quando experimentado pelo toque. Isso pode ser dado pelo uso de cores frias, como tons de azuis, mas que, se utilizados em uma superfície amadeirada, possivelmente não terá a temperatura interpretada pelos olhos. O mesmo se dá com cantos arredondados. Experimentar espaços ou elementos com cantos arredondados possivelmente trarão a sensação de maciez, mas, se esse elemento tiver como material o concreto e for experimentado com o toque ele possivelmente perderá essa ideia inicial informada pela visão.

A experiência do toque é tão única que se faz multissensorial; com ela sentimos o peso, a textura e a escala dos objetos. Norberg-Schulz (1984) menciona a arquitetura antiga mediterrânea como um exemplo do uso da materialidade enquanto determinante para a identidade e *atmosfera* do local. Por se tratar de uma arquitetura megalítica feita em pedra, a matéria aqui simboliza a solidez, a permanência e promove um diálogo direto com a natureza montanhosa do entorno. Nessa associação, Ingold (2015) reforça novamente o quanto essa característica da pedra é algo que permeia a relação entre o sujeito e objeto e não apenas diz respeito a uma dimensão.

Considerada um componente do mundo material, uma pedra é, na verdade, tanto um amontoado de matéria que pode ser analisado pelas suas propriedades físicas quanto um objeto cuja significância é extraída de sua incorporação no contexto das questões humanas. O conceito de materialidade, como vimos, reproduz essa dualidade, ao invés de contestá-la. [...] Não é como se este mundo fosse um mundo de fisicalidade bruta, de mera matéria, até que as pessoas aparecessem em cena para conferir-lhe forma e significado. As pedras também têm histórias, forjadas nas contínuas relações com o entorno que podem ou não incluir seres humanos e muitas outras coisas (INGOLD, 2015, p.67).

Para o autor, os materiais são intransponíveis em conceitos ou categorias. Para descrever um material é necessário engajar-se com ele e permitir que o

mesmo conte sua história, cabendo ao sujeito escutar tais pistas e descobrir o que ele está falando (INGOLD, 2013, p.31).

Já os cheiros oferecem estímulos que mais evocam memória, entendendo que a partir deles é possível transportar a mente para outros momentos, geralmente já vivenciados no passado. Griffero (2010, p.64) acredita que o olfato é o mais atmosférico sentido do fenômeno, e exemplifica com cheiro de café, de flores ou de um pão saindo do forno. Para outras pessoas, entretanto, o cheiro é algo que impregna o espaço vivido, nos envolvendo e fazendo com que nos comuniquemos *com a atmosfera*; é algo que respiramos e nos permite penetrar nos poros de nós mesmos. O olfato, junto ao paladar, parece exemplificar a *atmosfera* perfeitamente, visto que o odor anula a separação entre sujeito e objeto.

A materialidade dos sons pode se dar na música, e, para Böhme (2017, p.177), a música é uma arte do espaço. Os músicos se relacionam com o espaço através da reverberação, eco e ressonância. Alto e baixo são referências espaciais, mas eles não têm justificativa na organização do espaço das notas. Geralmente, essas expressões são utilizadas para se referir a forma com que as notas são verdadeiramente ouvidas; dessa forma entende-se que nós escutamos as notas a partir da sua espacialidade. Nos sons, encontra-se noção de escala e coletividade e no paladar se dá a extensão do toque das mãos. Para Pallasmaa (et al, 1994, p.33) medimos os limites do espaço com nossos ouvidos. Diferente da visão, os sons nos situam na coletividade. Zumthor (2009) também insere os sons dos espaços como um dos elementos que regem as *atmosferas*.

A visão é entendida como uma fase inicial do toque, distante e desconectado, anterior ao toque da mão, que verifica texturas e temperaturas. Algumas qualidades dos materiais são verificadas hapticamente, mas sua percepção não se dá apenas pelo tato. A materialidade também é identificada através da *atmosfera*, mesmo sem o contato através do toque. Isso é possível através das qualidades da própria visão. Os materiais têm um caráter social e cultural que vão além da percepção de cor, luz e refração dos materiais. Apenas depois que realizamos nossos sentimentos no espaço, quando o efeito atmosférico já aconteceu, é que conseguimos identificar sua origem. A mesma coisa acontece com o caráter social dos materiais (BÖHME, 2017).

O que se vê pode incorporar e até mesmo reforçar os outros estímulos devido à sua tatilidade inconsciente que é considerada por Pallasmaa (2005) como um dos

elementos de forte presença na arquitetura histórica, mas ainda renegado na arquitetura contemporânea. Exemplos dessa relação podem ser encontradas nas intervenções contemporâneas no patrimônio edificado. As intervenções bem-sucedidas tendem a jogar com a textura que pode ser sentida ainda pelos olhos para distinguir aquilo que é antigo da inserção contemporânea. O projeto de intervenção do Museu de Arte do Rio, do escritório Bernardes Arquitetura, mantém a escala dos edifícios, os integra por uma fina cobertura, mas brinca com as texturas e ornamentos ritmados do edifício antigo que são relacionados com os planos de vidro e concreto simples que compõem o edifício novo. Tais escolhas têm impacto na *atmosfera* do local, visto se tratar de uma intervenção em pré-existências, mas ainda assim, por serem cuidadosas em relação à escala, texturas e outros elementos, culminam em uma inserção no presente mais assertiva.



Figura 12 - Museu de Arte do Rio de Janeiro. À esquerda, o edifício mais recente, conectado com uma fina cobertura ao edifício pré-existente. Destaque para a manutenção de proporções e escalas. Disponível em: <<https://bit.ly/2UA1ao4>> - Acesso em 27 de março de 2020.

A materialidade também pode ser vivenciada mesmo quando o sujeito é abstraído da visão. Nessa situação o corpo tende a interpretar o espaço a partir de outros sentidos, assim como Sørensen (2015) descreve a *atmosfera* e a experiência de adentrar em túmulos subterrâneos com pouca visibilidade.

Tendo retomado a postura ereta na câmara, a visão da tumba é quase totalmente perdida. Consequentemente, o sentido mais utilizado na

câmara é o toque, cheiro e som. [...] Os sentidos não são suprimidos, mas a falta de visibilidade implica a limitação da experiência da identidade do corpo, que se dissipa: a distância na passagem pelos túmulos entre a pessoa viva e o outros materiais (incluindo cadáveres) colapsa. O êxtase das coisas e o espaço emergente do corpo permeiam um ao outro, e os contornos do corpo e do espaço desaparecem. (SØRENSEN, 2015, p.70)²⁵

O afeto, portanto, se liga à formação de lugares, a partir do processo de identificação, que, por sua vez, é reforçado através da percepção da *atmosfera* do lugar, em especial quando a entendemos para além da experiência imediata do espaço. Todos os lugares são pequenos mundos recheados de significados e afetos, lugares podem ser símbolos públicos ou *fields of care*, mas o poder dos símbolos para criação de lugares depende das emoções humanas que vibram na dimensão afetiva (TUAN, 1979). A dimensão afetiva, além de ser intrínseca ao conceito de lugar e do processo de identificação, também é construída através das memórias de imagens físicas e mentais que o ser desenvolve. Essas por sua vez, ora pertencem ao sujeito, ora ao espaço.

A materialidade também se liga ao sujeito por processos de memória e identificação, colocando-se sempre aberta a interpretação. Essas interpretações podem ser verbalizadas posteriormente e, com isso, lançarem mão da linguagem como ferramenta do sujeito para comunicar-se e difundir as experiências vividas. A materialidade, por sua vez, pode ser pautada em uma narrativa, e necessita de outros fenômenos como luz e cor, que são especialmente utilizados na cenografia.

2.5 ATMOSFERA COMO NARRATIVA E CENOGRAFIA

A verbalização de percepções e experiências é uma das múltiplas maneiras de se materializar o conceito de *atmosfera*. Dessa forma, a linguagem e,

²⁵ Tradução livre da autora. “*Having resumed upright posture in the chamber, the visual sense of the tomb is almost entirely lost. Accordingly, the most prominent sensation of the chamber is composed of touch, smell and sound. [...] Senses are not suppressed, but the lack of clear visibility implies that the experience of bodily bounded identity dissipates: the distance in the passage graves between the living person and the material setting (including dead bodies) thus collapses. The ecstasies of things and the emergent space of the body pervade one another, and the contours of body and space disappears.*” (SØRENSEN, 2015, p.70).

consequentemente, a narrativa se tornam meios de comunicação do que foi vivido. A linguagem aqui se refere ao uso das palavras para descrever um espaço, experiências e percepções. Já a narrativa consiste no compilado dessas expressões que nos permite imaginar uma situação ou sensações por completo. É também interessante pensar na relação entre a narrativa, a audição e a literatura. O ponto de virada do espaço audível para o espaço visto, lido e comunicado se dá na literatura, na imprensa, e também na codificação de desenhos (imagens) desenvolvidos no Renascimento (PALLASMAA, 2005). Ou seja, antes da incorporação do espaço lido, a oralidade e a narrativa ainda se mantinham como forma de comunicação de experiências. Uma vez presente, a imprensa permitiu sua maior difusão e profusão do imaginário poético acerca das experiências.

A materialização do conceito de *atmosfera* também pode ser criada a partir da literatura e textos que, devido à consistente descrição, tenham o potencial de recriar situações mentalmente, estimulando emoções e sensações. A poesia, como expressão artística, adquire a potencialidade de construção e reconstrução de experiências de um mundo interior ao qual pertencemos. Um bom escritor pode evocar sensações e expressar a personalidade de um lugar através da linguagem escrita; com palavras, torna-se possível conjurar vida de elementos estáticos. Todos os seres humanos, ainda assim, possuem o poder da fala. Com isso, Tuan (1978, p.371) acredita que todos têm o poder de tornar o mundo mais presente e vívido, dando-o expressividade através da linguagem. Além da linguagem, um aliado na forma de instrumento da dimensão espacial se dá através da cenografia. Entendida por Böhme (2017, p.3) como um paradigma para os estudos sobre o conceito de *atmosfera*, e, aqui também, a partir da sua etimologia enquanto consequência direta da narrativa, a cenografia tem o potencial de, junto com a narrativa, materializar e levar a narrativa ao encontro com o corpo que ainda não viveu a experiência do outro. Assim como as características da cena podem ser produzidas pela cenografia, as características das *atmosferas* também podem ser produzidas através de fatores como luz, iluminação e geometria do espaço (BÖHME, 2017).

Seja através de suas escolhas técnicas ou de seu conceito, a cenografia se encontra paralela à narrativa na compreensão do conceito de *atmosfera*. Böhme (2017) dedica parte de seus trabalhos exclusivamente a esse diálogo entre a cena e a *atmosfera*. O filósofo vislumbra três elementos que compõe a cena e se vinculam com a produção de *atmosferas*: a sinestesia, as características sociais e o

movimento. As propriedades sinestésicas são qualidades espaciais compreendidas por vários sentidos simultaneamente, semelhante ao pensamento de Le-Duc (*apud* AMARAL, 2007) sobre percepção. As características sociais se relacionam à cultura e à história em diálogo com os materiais. Esse entendimento também se converge com a noção de inserção cultural presente em nossa percepção e nossa memória diante de um espaço produzido. O movimento é dado pelas estruturas geométricas do espaço e suas características físicas, que são criadas pela arquitetura. Esse movimento é sentido tanto pelo deslocamento das coisas como também pela sua capacidade de se expandir e contrair. Entende-se aqui que fenômenos como luz e cor têm o potencial de dar vida a narrativas criadas pelo sujeito e se torna uma maneira de se relacionar com o espaço. Isso pode ser visto na montagem das exposições de arte contemporânea, nas quais o objetivo principal é proporcionar uma experiência imersiva ao espectador, para além de passar informações (BÖHME, 2017).

O fator crucial para o reconhecimento da luz é a experiência da visão. Nós vemos a luz não como um objeto, mas como uma qualidade do espaço que nos circunda, limitada pelo espaço e pelo tempo. Perceber a luminosidade é, portanto, perceber o espaço. Evidentemente, não somos sensíveis apenas às cores e às diferenças entre as coisas, mas também às suas modificações. A totalidade dessas modificações é sentida como uma qualidade emocional visível. Assim, é apropriado dizer que a luz é percebida como *atmosfera* (BÖHME, 2017).

Essas propriedades da luz são fortemente trabalhadas pelo arquiteto e artista Olafur Eliasson. Em uma de suas instalações mais famosas, o *The Weather Project*, no *Turbine Hall* do *Tate Modern* em Londres, o artista conseguiu criar uma *atmosfera* de descontração, aconchego e calor, apenas utilizando uma fonte de luz alaranjada que tingiu todo o amplo espaço expositivo, chegando a afetar o comportamento daqueles que passavam pelo local. Interpretando a instalação como um grande sol, as pessoas se sentiram à vontade em deitar e aproveitar a sensação que aquela luminosidade proporcionava.

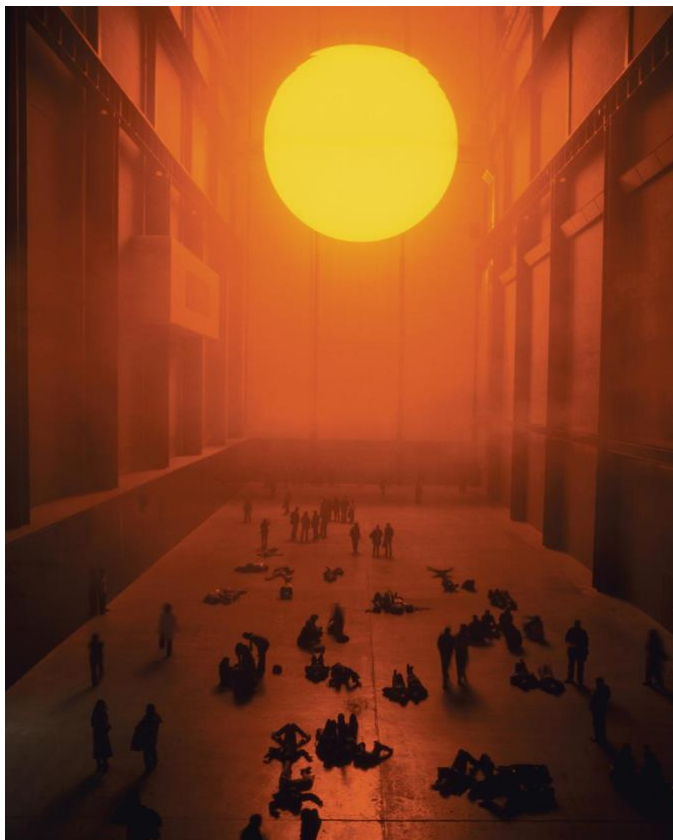


Figura 13 - The Weather Project, entre 2003 e 2004, no Turbine Hall do Tate Modern, em Londres. Disponível em: <<https://go.aws/3dBrFSQ>> - Acesso em 27 de março de 2020.

A cor também tem a sua presença na compreensão da cenografia como elemento espacial da *atmosfera*. Um exemplo se dá através das aulas de Ostrower (1998) dedicadas à compreensão das impressões causadas pelas cores. Para a autora existem dois grandes grupos compostos pelas cores primárias: os frios e os quentes. Os frios se dão pelo azul e suas variações; o quente pelos vermelhos e amarelos.

Tomemos por exemplo, as cores secundárias: o verde será sempre mais frio ao lado de um amarelo (pelo componente azul). O roxo ou violeta será mais quente do que um azul (pelo componente vermelho) e mais frio que o vermelho (pelo componente azul). Com o laranja o caso é diferente. Composto de duas cores quentes - vermelho e amarelo - o laranja será mais quente do que ambas. Passando agora às cores terciárias os marrons, ocres, cinzentos e mesmo os pretos serão vistos como frios ou quentes de acordo com a gama que sugerem: azulados, avermelhados, amarelados, esverdeados, alaranjados, arroxeados. (OSTROWER, 1998, p.244)

Também tem na cor um elemento fundamental para a concepção de suas ideias, os projetos do arquiteto mexicano Luis Barragán. No projeto da Casa Gilardi, o uso de tons quentes como amarelo e vermelho são utilizados em contraste com o azul. Quando os tons quentes predominam, há uma impressão de um ambiente mais quente, intimista e acolhedor; já os ambientes com paredes azuis tendem a remeter ao céu no exterior do edifício ou a ambientes mais amplos e frios.

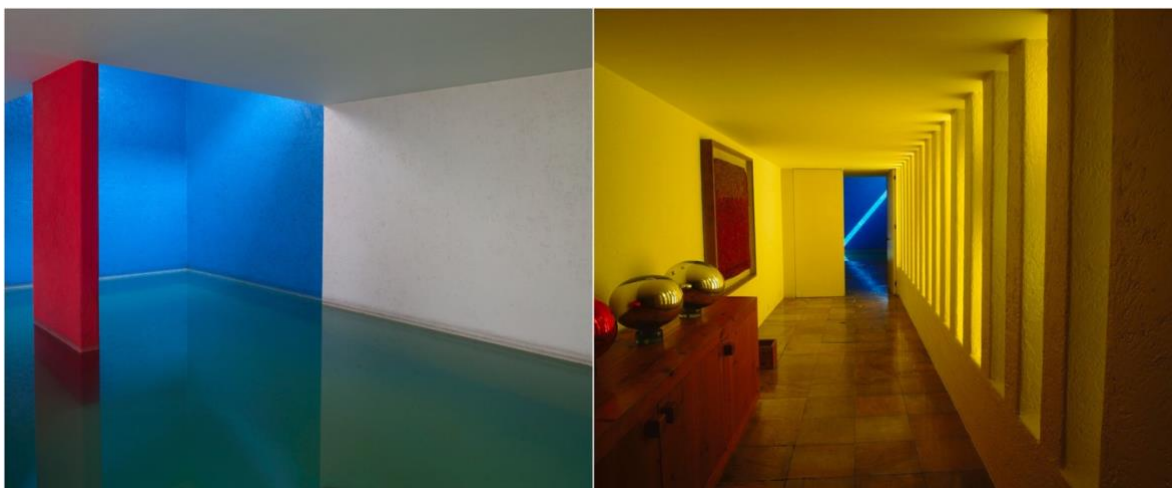


Figura 14 - Uso de cores na Casa Gilardi, projeto do arquiteto mexicano Luis Barragán. Disponível em: <<https://bit.ly/3bHkoAs>> à esquerda; <<https://bit.ly/35nHVF5>> à direita. Acesso em 09 de setembro de 2020.

A verbalização dessas sensações provocadas pelo espaço nem sempre são processos óbvios ou naturais. Tuan (1983, p.7) ressalta que muitas pessoas têm dificuldade de verbalizar as sensações vividas em um espaço, seja através do tato, do paladar, do olfato, da audição e até da visão. Por isso também se torna necessário articular a porção do conceito de *atmosfera* que se vincula à linguagem, através da expressão individual. Ainda assim, quando não é possível verbalizar uma experiência, a memória, a imagem e a imaginação nessas circunstâncias podem auxiliar na recuperação da *atmosfera* de um lugar. Dessa forma, uma das formas mais tangíveis que a *atmosfera* pode tomar é quando ela se materializa na narrativa e é incorporada no espaço pela cenografia.

A narrativa é habilidade nata da dimensão do sujeito, que conta e repassa uma experiência e a linguagem a ferramenta necessária para efetivação de tal ação humana. Por isso, recorre-se às histórias orais ou às memórias dos velhos, como retratado por Bosi (1994). A pesquisadora conseguiu recriar diversas *atmosferas* do bairro do Bixiga, em São Paulo, através de um apanhado de entrevistas com moradores locais, que durante o processo de rememoração, recriaram cenários do

passado, com suas nuances sensoriais, emotivas e afetivas, através da narrativa de situações cotidianas. Essas narrativas constituem uma imensa colaboração para aqueles que atuam com projetos de intervenção no patrimônio edificado. Quando a intervenção se dá pautada em narrativas pré-existentes as possibilidades de criação de *atmosferas* que dialogam com a identidade do local são muito mais efetivas.

No contexto cênico essa recriação de *atmosferas* se dá também em peças teatrais, sendo ainda mais intenso no teatro imersivo. Com base em textos literários de Edgar Allan Poe, a peça *The Raven*, por exemplo, ocupa diversos andares de um edifício e convida o espectador a interagir, participar e vivenciar de forma intensa e íntima as tramas da narrativa proposta. Trata-se, também, de uma intervenção em uma pré-existência, que, por mais efêmera, tenta traçar elos entre o edifício e a *atmosfera* proposta pela narrativa e pela cenografia. Ou seja, da narrativa recriam-se cenários imaginários que, quando colocados em prática, refletem a *atmosfera* que antes estava presente apenas na linguagem.



Figura 15 - Teatro imersivo como proposta de interação da plateia com o espaço, transformando e incorporando a ideia de atmosfera do lugar.

Disponível em: <<https://bit.ly/33OZ0Fo>> - Acesso em 27 de março de 2020.

Norberg-Schulz (1984, p.8) também reforçava essa ideia quando lançava mão do poema *A Winter Evening*, de Georg Trakl, para auxiliar na compreensão dos lugares e de suas subjetividades. Segundo ele, a poesia, em todas as formas, faz a existência humana significativa e só a linguagem torna possível a transmissão de experiências de uma geração para a outra (NORBERG-SCHULZ, 1973). Rainer

Maria Rilke (*apud* PALLASMAA, 2013b) diz que os versos da poesia não são apenas sentimentos, são experiências, mas que devem ser transformadas em sangue nas veias do poeta antes de ele criar as suas primeiras frases, ou seja, precisam ser corporificadas e interiorizadas. Pallasmaa (2013a) observa que as energias dos processos do corpo e da mente são articuladas e expressadas pela linguagem; a palavra aqui é a ferramenta, pois a fala não parte delas, mas sim da cognição e das sensações que culminam na expressão verbal. John Ruskin (1819-1900), escritor de grande relevância para a construção do pensamento conservacionista, conseguia transmitir em seus textos essas emoções vivenciadas, caracterizando as *atmosferas* por ele vividas, conforme se vê abaixo, em um trecho de “A Lâmpada da Memória”, que contempla diversos aspectos pertinentes à arquitetura. Além de escritor, Ruskin (2008) era pintor e também expressava as suas percepções de *atmosferas* através das artes visuais²⁶.

Entre as horas de sua vida que este escrito rememora com peculiar gratidão – por terem sido marcadas por mais do que a habitual plenitude de alegria ou clareza de ensinamento - , está aquela passada, já há alguns anos, perto do momento do pôr do sol, entre os maciços irregulares de floresta de pinheiros que orlam o curso do Ain, sobre a aldeia de Champagnole, no Jura. É um lugar que tem toda a solenidade, mas nada da selvageria, dos Alpes; onde existe uma sensação de um grande poder começando a manifestar-se na terra, e de uma harmonia profunda e majestosa no ascender das longas e baixar linhas das colinas de pinheiros; a primeira expressão daquelas poderosas sinfonias das montanhas, que logo se elevarão mais alto e se despedaçarão de modo indômito contra as ameias dos Alpes. Mas a sua força ainda está contida; e os cumes distantes de montanhas pastorais se sucedem uns aos outros, como a longa e suspirante ondulação que move águas tranquilas vindas de algum distante mar tempestuoso. (RUSKIN, 2008, p.51-52)

Norberg-Schulz (1984, p.16) destaca a relação do lugar com a linguagem quando repara que os lugares são identificados por nomes, substantivos, e que tal observação implica na real existência desses espaços e nas coisas que o compõe. O autor ainda relaciona o significado de substantivo com aquilo que existe, reforçando o caráter existencial do lugar. Para mais, ele explora o mesmo entendimento de espaço, enquanto um sistema de relações, expressado a partir de

²⁶ Essa percepção pode ser notada em várias obras do autor, como *The Garden of Saint Miniato near Florence* (1845), *A vineyard Walk Lucca* (1874) e *View of Almagli* (1844).

preposições. No nosso cotidiano dificilmente nos referimos diretamente ao espaço; ao invés disso nos localizamos a partir dele, usando preposições como "aqui", "lá", "no próximo", etc. Para identificar uma *atmosfera*, por sua vez, o uso de adjetivo é mais comum; ora temos uma *atmosfera* leve, ora tensa; uma *atmosfera* pode ser aconchegante ou repulsiva. Tuan (1983) também explora essa relação, incluindo a importância do corpo como referencial na expressão.

O costume de usar substantivos como preposições para expressar relações espaciais pode extrapolar o corpo; por exemplo, em lugar de "costas", uma palavra como "rastros" pode ser usada para indicar "atrás"; "sob" pode ser designado por "chão" ou "terra"; e "em cima" por "ar". (TUAN, 1983, p.50)

Essa relação de localização, orientação e linguagem também materializa o conceito de espaço existencial. É partindo do próprio corpo que o sujeito se situa e tem seus referenciais para expressão através da linguagem.

A partir de um outro ponto de vista na linha de pensamento que nasce na narrativa e culmina na sua recriação espacial através da cenografia, Tuan (1983, p.87) acredita que a linguagem serve melhor para narrar acontecimentos posteriores ao momento da experiência do que para descrever relações espaciais enquanto elas acontecem. Isso destaca a característica da linguagem enquanto mediadora das situações após elas acontecerem, ou seja, o conceito de *atmosfera* é caracterizado pela linguagem apenas após a experiência e interpretação daquele momento. Sartre (*apud* PALLASMAA, 2013a) enxerga a palavra como um farol que emana e desperta um significado, mas que nunca retorna à palavra, e sim, se destina às coisas. Dessa forma, por mais que a narrativa parta do sujeito, a linguagem o direciona para o objeto, promovendo troca semelhante àquela descrita no conceito de *atmosfera* de Böhme (2017).

Ainda assim, isso não elimina por completo o entendimento de que a narrativa pode ser espacializada pela cena, e que, posteriormente, quando vivenciada, retorna à origem através da linguagem. Embora o conceito de *atmosfera* se aplique mesmo na inexistência da verbalização da experiência, é na interpretação do momento vivido que a linguagem aparece como ferramenta. Na

interpretação, a mente articula o que foi percebido, imaginado, preconcebido e sentido, sintetizando a experiência.

A narrativa, enquanto organização verbal da interpretação da experiência, se torna não só uma forma de expressão do conceito de *atmosfera*, mas também de memórias. É na narrativa contada pela arquitetura (cenográfica ou não; patrimonial ou não) que enxergamos e percebemos as subjetividades da relação do sujeito com o espaço (PALLASMAA, 2018). É na narrativa também que são resgatadas memórias passadas e que permitem a sua preservação, seja na oralidade, na documentação ou na sua utilização como justificativa para projetos de intervenção.

Dessa forma, paralelo a esses elementos objetivos e subjetivos que sugerem o conceito de *atmosfera*, encontram-se interligações entre as categorias propostas e os estudos sobre o patrimônio edificado. Tanto um conceito, quanto o outro, necessitam e incorporam a dimensão do sujeito e a dimensão do espaço. Até mesmo o patrimônio imaterial, de alguma forma depende de um suporte material para existir, seja ele um objeto, uma ferramenta, ou um espaço. Tanto os elementos da dimensão do sujeito como aqueles relacionados ao espaço se relacionam à ideia de preservação do patrimônio edificado e as intervenções nele realizadas. Com isso, se torna imprescindível entender os pontos de encontro entre os conceitos trabalhados até aqui e os estudos sobre o conceito, a preservação e as intervenções no patrimônio edificado.

3 A ATMOSFERA NO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Assim como o conceito de *atmosferas*, o entendimento de patrimônio edificado também é composto por elementos que pertencem à dimensão do sujeito e do objeto. É possível destacar a importância dos estudos sobre *atmosferas* no patrimônio edificado pela sua porção imaterial, considerando que esta questão vem ganhando espaço e força nos debates acerca da salvaguarda de aspectos da vida social e cultural que não são contemplados apenas pela materialidade.

O patrimônio, de maneira geral, envolve tudo aquilo que incita a identidade de um ou mais grupos sociais, que dotam aquele bem de valores culturais. Estes valores, como será visto adiante, podem ser associados à dimensão histórica do

edifício; ao seu uso inserido no cotidiano, ou mesmo o seu caráter de novidade, quando este sofre intervenções para se inserir no presente. Dessa maneira, percebe-se que os valores podem ser compostos de diferentes características alterados com o tempo, porém, o que se mantém é a relação de significado traçada entre o sujeito e o patrimônio edificado, em constante diálogo com o tempo (RIEGL, 2014).

A partir da trajetória do conceito de patrimônio cultural, englobando as noções de história, memória e monumento, Choay (2001) afirma que,

Tanto para os que edificam, como para aqueles que dele recebem advertências, o monumento é uma defesa contra o trauma da existência, um dispositivo de segurança. O monumento assegura, sossega, tranquiliza ao conjurar o ser do tempo. É garantia das origens e acalma a inquietude que gera a incerteza dos princípios. (CHOAY, 2001, p.18)

Mesmo no início da conformação do conceito de patrimônio já era entendido que se tratava de algo relacionado ao ser, e à sua inserção no tempo. Enquanto a *atmosfera* promove o diálogo do ser com o espaço, o conceito de patrimônio adiciona o tempo a essa relação; assim, o patrimônio edificado²⁷ tem o potencial de reviver no presente um passado situado em um outro momento do tempo (CHOAY, 2001).

Carsalade (2014) reforça a importância do tempo no patrimônio enxergando nele uma forma de organização da existência, considerando suas porções ligadas ao espaço.

Na espacialidade, o patrimônio marca o nosso território e cria referências espaciais que orientam nosso caminhar e identificam o lugar, possibilitando o nosso reconhecimento. Na temporalidade, o patrimônio também nos orienta e nos identifica, mas de maneira diversa, nos dando raízes geográficas e históricas, conferindo-nos o senso de pertencimento e localização, indispensável para nossa existência no mundo.

²⁷ Em sua obra Choay (2001) divide o patrimônio edificado em duas categorias: os monumentos, e os monumentos históricos. O primeiro se refere à bens culturais do passado que sobreviveram à passagem do tempo e configuram identidade para grupos sociais. O segundo trata-se de edifícios ou espaços erguidos em função de um momento na história, seja como lembrança, reverência ou mesmo alerta para que os acontecimentos não se repitam, promovendo conscientização.

(CARSALADE, 2014, p.533)

O patrimônio edificado é geralmente indicado e percebido através da sua materialidade e pela sua relação com o que é real e palpável. Desde as seminais contribuições de Viollet-le-Duc (1875)²⁸ e John Ruskin (1849)²⁹ no século XIX, é possível notar a relação da atuação sobre o patrimônio a partir de sua materialidade. Enquanto Ruskin valorizava a conservação e com isso a manutenção da relação da matéria com o tempo, Le-Duc enxergava o patrimônio como “livros de pedra”, ou seja, seu trabalho era feito, entre outras etapas, a partir de um extenso estudo e documentação da materialidade pré-existente. São notáveis também as preocupações humanas, advindas do Romantismo defendido por Ruskin³⁰; o autor se voltava para a percepção da arte, e do edifício como um “testemunho da passagem do tempo” (ALOISE, 2007, p.7). Posteriormente, Camilo Boito³¹ reforça a materialidade do edifício como documento de sua existência, encontrando um equilíbrio entre os teóricos do século XIX através do restauro filológico.

Só no início do século XX, com a teoria de valores proposta por Alois Riegl (2014) é que o patrimônio começa a ser vislumbrado para além da materialidade, incorporando os significados, símbolos e valores empregados pelo fruidor.³² Em

²⁸ “Ao reconstruir um tipo, ele concede-se um utensílio didático que restitui ao objeto restaurado um valor histórico, mas não a sua historicidade. Da mesma forma, a brutalidade das suas intervenções prende-se muitas vezes com o fato, exigido pelas suas preocupações didáticas, de ele tender a esquecer a distância constitutiva do monumento histórico.” (CHOAY, 2001, p.162)

²⁹ “John Ruskin,[...] representa uma vertente contemporânea à de Viollet-le- Duc, mas oposta: o inglês presencia a mesma Revolução Industrial que este, mas com os olhos do Romantismo Inglês – pitoresco, sublime, ambiental – a quem a precisão do mecanicismo e desumanização do trabalho revoltam. Sua paixão pelo gótico não é científica como a de Viollet- le-Duc: advém da percepção de sua singeleza, capaz de fazer revelar as nuances do trabalho humano. E sua abordagem em relação ao patrimônio é portanto também romântica, em que a arquitetura é um acidente na paisagem e o edifício é testemunho da passagem do tempo: arte pelo que sugere e evoca, sem o racional-funcionalismo de Viollet-le-Duc.”(ALOISE, 2007, p.7)

³⁰ Esse romantismo se dá pelo contexto histórico da industrialização, onde muito referenciais cotidianos perderam espaço em prol da profusão de construções e indústrias que modificaram o dia-a-dia das pessoas. Essa situação levou a um grupo de intelectuais a defender a manutenção das características pré-industriais sob a argumentação da conservação integral, e de conceitos como pitoresco.

³¹ “Camillo Boito foi responsável por abordar essa dicotomia em tom conciliativo. Formado em Veneza, viveu a influência de Ruskin - atraído à cidade por suas ruínas deixadas pelas batalhas de independência contra a Áustria - e a de Viollet-le-Duc ao mesmo tempo, em função da difusão de sua teoria enquanto professor honorário em Florença e Milão. Boito não formou uma teoria propriamente dita; mas entre refutar, apoiar e complementar certos pontos defendidos pelos citados teóricos do século XIX, foi capaz de elaborar uma série de critérios de intervenção acerca da conservação e restauração de monumentos históricos, atentando principalmente para o valor documental destes.”(ALOISE, 2007, p.7-8)

³² “Sua definição de monumento passa pela percepção do mesmo a partir de seu fruidor e do

meados do século XX surge também a contribuição de Cesare Brandi³³, voltada para as obras de arte, e que acaba sendo amplamente difundida nas ações sobre o patrimônio edificado. As críticas que envolvem as contribuições brandianas se iniciam a partir da compreensão de que se trata de uma Teoria da Restauração voltada para as artes visuais, e que, quando transposta para a arquitetura, não incorpora um dos principais aspectos diferenciais dessa expressão: o espaço e seu uso.³⁴ A intenção de contribuir para a superação da centralidade de tal teoria parte também a da noção de intervenção utilizada pelo presente trabalho, que coloca o uso como um dos principais aspectos para a escolha do recorte do estudo.

Assim como nas demais teorias, Brandi dedicava parte dos seus estudos à materialidade³⁵ das obras e em um de seus axiomas afirma que esta é a única parte passível de restauração. Nesse sentido, Brandi (2019) afirma a importância da matéria e da sua restauração pois ela garante o suporte para a epifania da imagem. Ou seja, apenas a matéria carrega o potencial de transmitir a imagem para o futuro, não incorporando a participação do sujeito que, de fato, vivencia tal epifania.³⁶ Por

contexto que o frui – portanto, a definição é mais pelo significado do monumento – seu valor – que pelo monumento em si; passa portanto pela afetividade, pela noção de memória coletiva, e não engloba portanto, necessariamente somente aqueles monumento (sic.) que chama intencionais.” (ALOISE, 2007, p.8)

³³ “Trata-se de Cesare Brandi (1906-1988), historiador e crítico de arte nascido em Siena, Itália. Juntamente com Giulio Carlo Argan, esteve à frente do Instituto Central de Restauração (ICR) de Roma, do qual foi diretor por duas décadas (1939-1960); coordena a restauração de inúmeras obras de arte destruídas nos bombardeios da 2ª Guerra Mundial e constitui a Teoria da Restauração: uma tentativa de pensar nos monumentos destruídos não apenas como documentos, considerando sua existência como obras figurativas com significação social e simbólica, em detrimento do restauro filológico giovannonianos que se fazia no imediato pós-guerra. [...] Retomam a herança dos debates precedentes sobre a necessidade de distinção entre o novo e o antigo, e rechaçam as integrações estilísticas ou analógicas (LAGUNES, 2011, p.25). Sua atenção à dialética estética e histórica do monumento e a separação entre imagem e matéria na obra de arte constituem premissas de restauro que norteiam as ações até os dias de hoje [...]” (ALOISE, 2007, p. 9)

³⁴ “Disso derivam algumas notáveis definições, como a que reconhece a peculiaridade da restauração como referência ao ‘produto especial da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte’, distinto ‘do comum dos outros produtos’; ato diverso de ‘qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana’ como objetivo de restabelecer sua ‘funcionalidade’. Na restauração, de fato, as considerações de ordem funcional, que interessam sobretudo às ‘obras de arquitetura e, em geral, [a]os objetos da chamada arte aplicada’, representam ‘só um lado secundário ou concomitante, e jamais primário e fundamental’. (BRANDI, 2019, p.10)

³⁵ “[...] deve-se definir a matéria, pelo fato de representar contemporaneamente o tempo e o lugar da intervenção de restauro. Por isso, só podemos servir de um ponto de vista fenomenológico e, sob esse aspecto, a matéria se mostra como ‘aquilo que serve à epifania da imagem’.”(BRANDI, 2019, p.36)

³⁶ “A consistência física da obra deve necessariamente ter a precedência, porque representa o próprio local da manifestação da imagem, assegura a transmissão da imagem ao futuro e garante, pois, a recepção na consciência humana. Por isso, se do ponto de vista do reconhecimento da obra de arte como tal, tem prevalência absoluta o lado artístico, na medida em que o reconhecimento visa a conservar para o futuro a possibilidade dessa revelação, a consistência física adquire primária importância.”(BRANDI, 2019, p.30)

mais que a intenção seja transmitir a imagem para o futuro, a teoria brandiana se apoia especialmente na matéria para garantir tal transmissão. Essa relação de dependência com a transmissão da imagem chega a estabelecer uma conexão com o conceito de *atmosfera*, mas carece da participação do sujeito.

Uma outra concepção errônea da matéria na obra de arte limita esta última à consistência material de que resulta a própria obra. É uma concepção que parece difícil de desmontar, mas que, para dissolvê-la, basta contrapô-la à noção de que a matéria permite a manifestação da imagem e que a imagem não limita sua espacialidade ao invólucro da matéria transformada em imagem: poderão ser assumidos como meios físicos de transmissão da imagem outros elementos intermediários entre a obra e o observador. Em primeiríssimo lugar, colocam-se a qualidade da *atmosfera* e da luz. Também certa *atmosfera* límpida e certa luz fulgurante podem ter sido assumidas como o próprio lugar de manifestação da imagem, a justo título, do mesmo modo que o mármore, o bronze ou outra matéria. (BRANDI, 2019, p.39-40)

Há, pois, outras características que envolvem a relação entre imagem e matéria, mas estas se limitam ao invólucro onde se localiza a obra e algumas características espaciais. Mesmo citando a importância da luz, e da própria *atmosfera* para a manifestação da imagem, não há menção à percepção daquele que vivencia a obra e, logo, a epifania da imagem. Ainda que se perceba a presença do sujeito na construção da teoria de Brandi (2019) pela influência fenomenológica, este sujeito é visto como o restaurador, e não como fruidor. Sendo que, assim como o restaurador, o fruidor também vivencia a epifania da imagem e, junto com a matéria, pode possibilitar a transmissão da imagem para o futuro.

Além das construções teóricas, o patrimônio edificado se mostra conservado no presente porque em algum momento foi escolhido para permanecer naquele espaço-tempo e essa escolha se dá pelas pessoas que podem ou não ter uma relação sensível com aquele lugar. A ideia se relaciona com a compreensão de coletividade e individualidade proposta por Carsalade (2014, p.609). segundo o autor, o patrimônio se realiza por completo quando a coletividade se sobrepõe a individualidade e a percepção única cria uma noção de patrimônio coletivo.³⁷ Com

³⁷ A individualidade e a coletividade citadas se referem respectivamente ao modo próprio e o modo impróprio trabalhados por Carsalade (2014). Estes, por sua vez, partem dos conceitos heideggerianos de “Ser e o Tempo”. “O conceito de temporalidade da fenomenologia entende que as noções de passado, presente e

isso, acrescenta-se a influência da dimensão do sujeito na simples existência do patrimônio edificado, que também resiste e existe porque algum grupo ainda usufrui daquele espaço físico, promovendo experiências e elementos de identificação que compõem o presente e a memória do ser.

O espaço no patrimônio edificado pode ser dado também a partir de características que se relacionam com as dimensões propostas para as *atmosferas*. Os edifícios reconhecidos como patrimônio possuem uma imagem adicional, que se acrescenta à *atmosfera*. Trata-se de um registro mental que dá suporte à memória e muitas vezes se dá como um cartão postal daquele lugar e de seu entorno. Entendendo que o edifício para ser reconhecido como patrimônio deve promover identificação das pessoas, é a partir dessa imagem pautada no meio material que se encontra essa identificação. Da mesma forma, a experiência também participa dos processos de identificação e pertencimento com o espaço, que a partir da sua disposição elege orientações e direções para aqueles que se conectam com aquele edifício.

A relação da materialidade como dimensão espacial do patrimônio edificado é ainda mais palpável do que as outras categorias, visto que a trajetória do patrimônio edificado, especialmente aquela dada pelas teorias de restauro teve na matéria, em muitos momentos, seu principal ponto de ancoragem para estabelecer diretrizes e ações. Por mais que algumas teorias considerassem a inserção do ser naquele espaço, as ações continuavam a ser pautadas em direção ao objeto, à matéria. Sejam “intervencionistas” ou “antiintervencionistas” (CHOAY, 2001, p.153), era na matéria do edifício que os autores se apegavam para sustentar suas justificativas. Além da materialidade no sentido físico, a materialidade explorada na *atmosfera* através dos sentidos também se mostra presente no patrimônio edificado, servindo de acervo de estímulos sensoriais (cheiros, texturas, cores, etc.) para o sujeito que vivencia ou vivenciará aquele espaço.

A cenografia pode parecer mais distante da ideia de patrimônio edificado por ser efêmera; porém, se visualizarmos o patrimônio edificado, inserido no presente

futuro pertencem ao modo impróprio do ser, e que, no modo próprio, essa temporalidade se dá na cura. Assim, a temporalidade no patrimônio se exerce em dois eixos: aquele que diz respeito ao modo impróprio; calcado na história coletiva e nos filtros que a cultura lhe impõe, e outro que diz respeito ao modo próprio e se constitui na capacidade de ele se fazer presente, aberto à cura, cujos fundamentos estão nos conceitos de identidade, orientação e permanência e, pela ontologia do fenômenos arquitetural, nas suas dimensões de uso e materialização de significados.” (CARSALADE, 2014, p.553)

e com intervenções contemporâneas, é possível entender onde os dois temas se tangenciam. Inicialmente, a cenografia exerce um papel importante para a compreensão da experiência do sujeito no objeto de estudo aqui analisado. Nesse caso, a cenografia influencia as escolhas museográficas e expositivas, a fim de criar experiências imersivas aos visitantes. A cenografia enquanto efeitos de luz, cor e sombra que compõem uma imagem também se mostra presente nas grandes intervenções e revitalizações de áreas urbanas. Em sua grande maioria, trata-se de intervenções que possuem um apelo visual e turístico muito forte, seja através de projetos de pinturas de fachada, ou mesmo nas projeções temporárias feitas através de *lighting map*. Ao mesmo tempo que elas lançam mão do patrimônio edificado para expressar uma ideia (seja da história da cidade ou de uma estória independente) o patrimônio acaba por servir apenas como tela em branco para tais apropriações, perdendo a possibilidade de diálogo profundo com o sujeito.

A dimensão do sujeito também estabelece diálogos que interlaçam os estudos sobre o conceito de *atmosfera* e o patrimônio edificado. A memória é aquilo que vincula o sujeito com o seu presente, é o que possibilita ao ser a se identificar e a pertencer a um lugar. Quando há a sensação de pertencimento a um lugar, estabelece-se uma relação mais sensível, de cuidado e afeto com tudo que aquilo representa para o sujeito. Dessas referências traçadas a partir da identidade e do afeto que se dá o ímpeto de proteger e preservar aquilo que é dado pelo patrimônio edificado. São acontecimentos pessoais marcantes, rituais e eventos culturais que marcam não só de forma individual, mas também gerações inteiras que através da memória coletiva urgem pela preservação do suporte material desses momentos. Outro auxiliar nesses processos de preservação do patrimônio edificado é a narrativa desses acontecimentos e memórias que também fazem parte do lugar. Na narrativa, as lembranças e memórias são materializadas e nuances antes imperceptíveis e guardadas dentro do ser se tornam visíveis e de grande contribuição para a inserção do edifício no presente, reafirmando a importância de sua presença e preservação. Essa narrativa do lugar é composta pela memória e também pela percepção do sujeito depois de vivenciar os acontecimentos que tanto lhe trazem sentido, orientação e identidade.

Entende-se, então, que as dimensões da memória, percepção, afeto e narrativa andam de forma interligada para dar suporte ao ser enquanto fator na preservação do patrimônio edificado. É no encontro do sujeito com o patrimônio

edificado, através da sua fruição, utilização e identificação que se encontram as *atmosferas*, configurando uma camada imaterial que compõe o patrimônio edificado. E na manutenção dessa *atmosfera*, seja abraçando todas as suas dimensões acima explicitadas ou apenas algumas, é que se mantém viva a conexão do sujeito com aquele espaço, permitindo sua perpetuação no tempo. Essa manutenção e, conseqüentemente, perpetuação se reflete nos projetos de intervenção no patrimônio edificado, permitindo-nos lançar um olhar sobre a *atmosfera* dessas intervenções de forma a analisar sua assertividade a partir dessa subjetividade tão debatida atualmente nas possibilidades de restauro.

A construção não é pautada, contudo, apenas na trajetória das teorias de restauração, mas as tem como alicerce para a criação de novos questionamentos a partir de debates contemporâneos, visto que tem se tornado cada vez mais urgente a superação da centralidade brandiana³⁸ nas análises de intervenções no patrimônio edificado. Por isso, a proposta aqui é olhar para a subjetividade nas intervenções do patrimônio edificado, fundamentando-as especialmente na inserção do sujeito nas decisões de projeto e restauro, já anunciado pela designação de valores defendida por Riegl (2014), ou pela inserção mais evidente do sujeito, nas contribuições de Muñoz-Viñas (2005) e Carsalade (2014).

Alois Riegl (2014) ainda no início do século XX dava os primeiros passos para distanciar o olhar exclusivo ao objeto, dando importância também as contribuições do sujeito para a preservação do patrimônio. Durante a concepção de sua obra já era perceptível as mudanças que se passavam nos discursos sobre o patrimônio cultural, entendendo sua porção relacionada ao sujeito.

A mudança caracteriza-se pela tendência cada vez maior de entender toda experiência física e psíquica, não mais na sua essência objetiva, como em geral se dava nos períodos precedentes da civilização, mas em sua aparência subjetiva, ou seja, por meio dos efeitos sensorial-perceptível ou

³⁸ A própria compreensão de tempo histórico da obra de arte proposta por Cesare Brandi não se alinha com as temporalidades propostas pelo presente trabalho que auxiliarão no entendimento das *atmosferas* no patrimônio edificado. Isso se dá especialmente, porque na aceção brandiana os tempos estão vinculados apenas ao bem cultural, à matéria, desconsiderando a dimensão individual tão sensível aos estudos sobre *atmosfera*. Para o italiano existem três tempos históricos da obra de arte: “Como duração ao exteriorizar a obra de arte enquanto é formulada pelo artista; [...] como intervalo inserido entre o fim do processo criativo e o momento em que a nossa consciência atualiza em si a obra de arte; [...] como ápice dessa fulguração da obra de arte na consciência.” (BRANDI, 2019, p.54)

intelectual conscientes que ela exerce sobre o sujeito. (RIEGL, 2014, p.45)

A teoria de Riegl era baseada em dois grupos principais de valores: os de memória e os de atualidade. Estes valores, na verdade, eram baseados nos significados que os indivíduos depositavam no bem, isto é, como ele era visto, interpretado e apropriado. Os valores de memória eram divididos em valor de antiguidade³⁹, valor histórico⁴⁰ e valor volúvel de memória ou comemoração⁴¹. Os valores de atualidade envolviam valores de uso⁴² e valor de arte⁴³. Através desses valores que as ações de preservação deveriam ser norteadas, ou seja, ultrapassava as questões puramente estéticas agregadas ao objeto. Por mais que estes valores fossem aplicados sobre o objeto, era o sujeito que os determinava e os julgava da forma que lhe promovesse identidade e pertencimento.

Esses valores têm a capacidade de balizar o que será preservado, gerando testemunho da evolução da atividade humana, que marca a noção de tempo⁴⁴ para Riegl (2014). Os testemunhos, quando se encontram em forma de obra de arte podem ser percebidos pelos nossos sentidos, e assim como a *atmosfera*, nós

³⁹ O valor de antiguidade era dado pelo monumento em si, isto é, aquele que é reconhecido por ter sobrevivido à passagem do tempo e se distingue visualmente dos demais edifícios do entorno. (RIEGL, 2014, p.49-50)

⁴⁰ “O valor histórico de um monumento resulta, para nós, do fato de ele representar um estágio evolutivo individual de um domínio qualquer da atividade humana. Com base nesse ponto de vista, não nos interessam no monumento os traços das influências de degradação da natureza, mas a sua criação original como obra humana.” (RIEGL, 2014, p.55)

⁴¹ “O valor intencional de comemoração tem esse objetivo desde o início, ou seja, o objetivo de, desde a ereção do monumento, nunca deixar, de certa forma, que um monumento faça parte do passado, permitindo que permaneça na consciência das gerações futuras, sempre presente e vivo. Essa terceira classe de valores de memória apresenta assim uma ligação evidente com os valores de atualidade.” (RIEGL, 2014, p.63)

⁴² A existência física é a condição prévia de toda existência psíquica, sendo mais importante do que esta última, pois a vida física pode desenvolver-se sem uma vida psíquica mais elevada, mas não o contrário. Justifica-se assim, por exemplo, o caso de um velho edifício, ainda hoje em uso, que tem de ser conservado em estado tal que possa alojar as pessoas, sem pôr em risco suas vidas e saúde. (RIEGL, 2014, p.66)

⁴³ “[...] todo monumento possui para nós um valor de arte, na medida em que venha a corresponder às exigências do querer moderno da arte, sendo essas exigências de duas ordens: a primeira é de que o valor da arte moderna participa dos mesmos valores de períodos anteriores da história da arte, ou seja, toda obra de arte moderna que acabou de conformar-se como tal deve apresentar uma integralidade de forma e cor sem qualquer dissolução. (RIEGL, 2014, p.69-70)

⁴⁴ “Chamamos de histórico, tudo o que foi e não é mais nos dias de hoje. De acordo com os conceitos mais modernos, acrescentaremos a isso a ideia mais ampla de que aquilo que foi não poderá voltar a ser nunca mais e tudo o que foi forma o elo insubstituível e irremovível de uma corrente de evolução ou, em outras palavras, tudo que tem uma sequência, supõe um antecedente e não poderia ter acontecido por aquele elo anterior. O ponto-chave de todo conceito histórico moderno é formado pela noção de evolução.” (RIEGL, 2014, p.32)

interpretamos estes testemunhos da passagem do tempo através da nossa percepção.

O monumento apresenta-se como não mais do que um substrato – evidente e inevitável – para evocar no observador contemporâneo a representação do ciclo da gênese e do desaparecimento, o surgimento do indivíduo para além da generalidade e a sua dissolução gradual no universo, premido pela natureza. Desde que essa evocação não pressuponha experiências científicas, nem exija, para a sua satisfação, quais quer conhecimentos adquiridos por intermédio da formação histórica, mas seja provocada unicamente por uma percepção física, que se exterioriza por uma sensação; ela pode ser compartilhada não apenas pelos homens cultos [...] mas estender-se também para as massas, para todos os homens sem distinção de formação intelectual. (RIEGL, 2014, p.38)

O conceito de *atmosfera* também pode ser percebido nos valores propostos por Riegl (2014) quando este menciona as ações de preservação dos edifícios, em especial as relações entre os valores de uso e de antiguidade. Segundo o autor, quando passamos por um monumento que não abriga nenhum uso podemos ter a ideia de que ele está abandonado ou mais desgastado e antigo do que realmente é (RIEGL, 2014, p.74.). Dessa forma, percebemos uma *atmosfera* diferente daquela que é posta quando o edifício abriga diferentes atividades em seu interior e no seu entorno. Quando não há uso o valor de antiguidade se coloca em destaque para manter a permanência do edifício no presente, mas é com o valor de uso que o diálogo entre o sujeito e o espaço acontece, permitindo a instalação de uma *atmosfera* diferente daquela existente em um edifício vazio.

Isso se dá pela interpretação das diferentes categorias que regem o conceito de *atmosfera*. Ao perceber um edifício vazio notamos materialidades diferentes, a iluminação toca a superfície de forma diferenciada, as memórias relativas ao espaço podem ser mais ou menos nostálgicas e a própria imagem que guardamos do local pode ser alterada. Quando o edifício abriga um uso, o ser é convidado a exercitar essas categorias pois é alimentado com referenciais novos e pré-existentes. Há uma cor que o trará uma lembrança antiga, uma imagem mental será renovada ou colocada de lado desencadeando um diálogo de diferentes temporalidades. A percepção de uma experiência ao entrar nesses espaços em uso tem o potencial de carregar o ser de referências individuais que vão somar-se àquelas

preconcepções dadas pelo coletivo. Assim, percebe-se um primeiro passo dentro da trajetória das teorias da preservação que destacam a importância do sujeito nas ações de preservação do patrimônio.

No século XXI, Muñoz-Viñas (2005) propõe uma teoria contemporânea da Restauração tecendo sua investigação a partir da revisão das noções de verdade e autenticidade, ressaltando a criatividade como viés desejável do restauro. Para isso, dando sequência às contribuições iniciais de Riegl (2014), o autor propõe uma troca do foco da conservação do objeto para o sujeito. A ideia da teoria contemporânea de Restauração desenvolvida pelo autor é baseada em negociação, equilíbrio, discussão e consenso. Com isso, afirmava a importância de incluir o sujeito nos processos de intervenção no patrimônio. Por mais que perpassa a noção de cultura como fator de influência, é a partir do conceito de autenticidade, significado⁴⁵ e comunicação que o autor lança a luz sobre a participação das pessoas na preservação do patrimônio. Sobre a capacidade de comunicação, o autor ressalta que se trata de uma habilidade do sujeito de entregar uma mensagem vinda do objeto. Os significados aqui, são vistos como fenômenos subjetivos, isto é, não são baseados em critérios objetivos nem podem ser medidos de forma objetiva, mas ainda assim são reais e podem ser julgados a partir da moral de cada sujeito. Entende-se, então, que o significado se relaciona com o conceito de *atmosfera* enquanto entidade subjetiva, mas que pode ser analisada. Esse encontro entre a *atmosfera* e os significados depositados sobre um bem é destacado em uma situação por Muñoz-Viñas (2005), na qual, mais do que preservar o objeto isolado, era de extrema importância para a manutenção daquele bem a preservação do ritual que o envolvia, de sua *atmosfera* específica.⁴⁶

⁴⁵ Significados coletivos ocorrem porque existe um acordo básico por parte daqueles que interpretam o que o símbolo significa. Se não existe um acordo social, significados ainda podem existir, mas estes serão mais privados. Significados, para deixar claro, existem porque sujeitos os interpretam: significados dependem dos sujeitos e são produzidos pelos sujeitos. Tradução livre da autora. "Collective meanings occur because there is a basic agreement on the part of the interpreters on what symbol means. If there is no social agreement, meanings can still exist, though they will be more private. Meanings, it must be stressed, exist because subjects interpret them: meanings depend on subjects and are produced by subjects." (MUÑOZ-VIÑAS, 2005, p.152)

⁴⁶ De forma semelhante, no sudeste dos Estados Unidos, algumas máscaras são regularmente "alimentadas" com pólen e farinha de milho, e o Museu do Novo México abriga alguns objetos que os índios consideram como entidades vivas, as quais devem ser guardadas em lugares abertos, em contato com o ar livre – enquanto outras precisam ser ritualmente expostas à fumaça. Tradução livre da autora.

"Similarly, in the southwest of the United States of America, some masks are regularly 'fed' with corn pollen and meal, and the Museum of New Mexico houses some objects that the Indians consider as living entities, and which should thus be stored in open places in contact with fresh air – while others

O foco por ora é a relação do sujeito com o espaço, nesse caso, com o patrimônio edificado. Dessa relação surgem fatores importantes que estão além do conhecimento técnico que é constantemente vinculado ao objeto. Nesse momento são considerados sentimentos, memórias, preferências e interesses dos indivíduos. O foco no sujeito é reforçado, quando Muñoz-Viñas (2005) afirma que as ações de preservação são diretamente relacionadas com as pessoas, isto é, uma “celebração do processo e da interação.”⁴⁷ (MACLEAN *apud* MUÑOZ-VIÑAS, 2005, p.149). Muñoz-Viñas (2005) acredita que o poder de decisão e de significado está nas mãos daqueles que se identificam com o bem, e não apenas daqueles designados como técnicos ou profissionais da área; com isso, ele desvia o olhar da preservação a partir do objeto e o lança sobre as pessoas, entendendo o conceito de intersubjetividade, isto é, a integração entre a subjetividade e a teoria da conservação, trabalhada a partir do senso comum.

Intersubjetividade na conservação pode ser visto como uma consequência de acordos entre sujeitos para quem os objetos têm significados. Para além disso, as responsabilidades da conservação de um objeto recais sobre as pessoas afetadas – ou seus representantes; é trabalho deles preservar e restaurar estes objetos, e é para eles que a conservação é realizada.⁴⁸ (MUÑOZ-VIÑAS, 2005, p.153)

O autor também destaca a relação do tempo com o bem cultural ao criticar o posicionamento de um restaurador do Museu do Prado que afirmava que as obras de arte são “como são, como os autores as conceberam em dado momento da História”.⁴⁹ (*apud* MUÑOZ-VIÑAS, 2005, p.156). Essa afirmação se mostra contraditória uma vez que o tempo transforma a forma com que as pessoas se relacionam, dotam valor e significado a um bem cultural. Da mesma forma, a

need to be ritually exposed to smoke.” (MUÑOZ-VIÑAS, 2005, p.167)

⁴⁷ Tradução livre da autora “[...] *It is a celebration of process and of interaction. [...]*” (MACLEAN *apud* MUÑOZ-VIÑAS, 2005, p.149)

⁴⁸ Tradução livre da autora. “*Inter-subjectivism in conservation can be viewed as a consequence of agreements among the subjects for whom objects have meanings. Furthermore, the responsibilities for the conservation of an object fall on the affected people – or their representatives; it is their duty to preserve or restore those objects, and it is for them that conservation is performed.*” (MUÑOZ-VIÑAS, 2005, p.153)

⁴⁹ Tradução livre da autora. “[...] *Artwork as they are, as their author conceived them at a given moment in History.*” (*apud* MUÑOZ-VIÑAS, 2005, p.156)

atmosfera do lugar também é alterada, mas ainda carrega elementos do passado, assim como os edifícios que as contêm.

Por mais que não seja um teórico ou pesquisador da mesma área, as contribuições de Ingold (2013) para arqueologia também promovem um diálogo com os apontamentos de Muñoz-Viñas (2005). Para ele, o ato de datar um edifício a partir do momento que foi construído não faz muito sentido, visto que os materiais estão sempre em constante transformação e, com isso, nunca estariam finalizados.

Por que devemos datar um monumento a partir do momento em que foi construído? Este não é apenas um ponto relativamente arbitrário na vida de uma coisa e de seus materiais? Suponha, por exemplo, que o monumento seja construído de pedra. Antes mesmo do assentamento das pedras, elas precisaram ser extraídas, cortadas e, mesmo após o trabalho dos pedreiros, a estrutura permanece sujeita a intempéries, erosão e desgaste, exigindo intervenções restaurativas periódicas. Na construção, [...] o acabamento nunca está acabado. Como, então, a origem pode ter uma origem? (INGOLD, 2013, p.81)⁵⁰

Carsalade (2014) continua o debate por uma teoria que torne mais simétrica as dimensões do objeto e do sujeito nas ações de preservação do patrimônio edificado. Para isso, ele busca na fenomenologia uma forma de instrumentalizar e fundamentar o projeto de intervenção no patrimônio. Já envolvido em referenciais teóricos passados e debates contemporâneos, o autor pauta suas ideias na importância da cultura e do sujeito enquanto fatores regentes das ações sobre o patrimônio edificado. O método fenomenológico por ele discutido entende que a interpretação prevalece sobre o conhecimento teórico e o método científico. Também se entende que a verdade do bem cultural deve surgir de outros contextos não vinculados a um conhecimento objetivo, mas sim a partir da compreensão dos sentidos que se apresentam nas relações com o patrimônio. A interpretação para o autor significa o entendimento do significado da obra pelo sujeito pré-disposto à vivência.

⁵⁰ Tradução livre da autora. “*Why should we date a monument from the moment it was built? Is this not just one, relatively arbitrary point in the life of a thing, and of its constituent materials? Suppose, for example, that the monument is built of stone. Even before the stones were laid, they had first to be quarried and cut, and even after the masons' work was done, the structure has remained subject to weathering, erosion and wear and tear, calling for periodic restorational intervention. In building, [...] finishing is never finished. How, then, can originating ever have an origin?*” (INGOLD, 2013, p.81)

Essa abordagem tende a valorizar a relação entre ser e o objeto, e não pender a balança apenas para um lado, como é constante nas teorias de restauro do século XIX e XX. Além disso, por valorizar a cultura no processo de preservação e de restauro, as ações pautadas nesse método tendem a trazer o sujeito mais próximo do objeto restaurado, permitindo-o vivenciar ou reviver *atmosferas* passadas ou até mesmo em fase de esquecimento. Assim como a proposta de Carsalade (2014), as *atmosferas* também carregam uma carga cultural presente nas camadas da memória, do afeto e da percepção, visto que, mesmo relacionadas ao sujeito e sua dimensão das *atmosferas*, tais categorias também são desenvolvidas a partir da influência do contexto social e cultural, e por isso também têm o potencial de articular a proximidade dos indivíduos com o patrimônio edificado.

Consequentemente, a análise das intervenções mediada pela compreensão das *atmosferas* reforça essa necessidade de aproximação entre a dimensão do sujeito e o processo de preservação, intervenção e manutenção do patrimônio edificado.

Assim como a *atmosfera* é o contato imediato e o meio de comunicação do sujeito com o espaço, no patrimônio edificado, a matéria se dá no edifício e também no ser, mas ainda depende do meio de comunicação imaterial para se perpetuar no tempo. Carsalade ressalta dois eixos nos quais a temporalidade se mostra no patrimônio:

[...] aquele que diz respeito ao modo impróprio calcado na história coletiva e nos filtros que a cultura lhe impõe, e outro que diz respeito ao modo próprio e se constitui na capacidade de ele se fazer presente, aberto à cura, cujos fundamentos estão nos conceitos de identidade, orientação e permanência e, pela ontologia do fenômeno arquitetural, nas suas dimensões de uso e materialização de significados. (CARSALADE, 2014, p.553)

O tempo, por sua vez, é o elemento que distingue a relação das *atmosferas* com o patrimônio edificado em relação a outros edifícios contemporâneos. O tempo é um fator que se integra tanto com a porção material quanto a imaterial, mostrando-se sobre o patrimônio edificado e estabelecendo uma marca na memória dos indivíduos. Para Koselleck (2006) é possível buscar uma ideia da relação do tempo

com o espaço e o sujeito, acreditando na coexistência das três temporalidades: Passado, Presente e Futuro. Para isso, o autor recorre à associação da experiência com o espaço e da expectativa com o tempo, totalizando no Passado como um “espaço de experiências” e o Futuro como um “horizonte de expectativas”.

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias. Algo semelhante se pode dizer da expectativa: também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem. (KOSELLECK, 2006, p.309-310)

O “espaço de experiências” se dá por um universo de memórias coletivas e individuais que compõem as referências do sujeito. Usa-se um termo físico como o espaço para demonstrar sua delimitação em relação a toda trajetória do sujeito até o presente; contudo, nesse “espaço de experiências” estão aquelas memórias e vivências que sobreviveram ao esquecimento natural e se encontram imbricadas à identidade do sujeito. Na ideia de materializar a área ocupada pelas vivências passadas, ainda que limitada, encontram-se as referências que o homem possui para interpretar experiências no Presente, uma delas, dada pela *atmosfera* do lugar. Sem recorrer a esse acervo pessoal não há inserção temporal do ser, o qual se vê perdido para interpretar encontros imediatos com os espaços. Dessa forma, o Passado se vincula à interpretação do Presente.

Já o “horizonte de expectativas” se refere ao futuro e ao devir. Em uma representação gráfica desses conceitos o horizonte é marcado pela infinidade, pelo olhar para frente sem necessariamente enxergar um ponto final. Porém, é a partir do ponto Presente que vislumbramos tal horizonte, e nele depositamos expectativas desenvolvidas com base no que vivemos no Presente e fundamentadas no “espaço de experiências” dado pelo Passado. Dessa forma, enxerga-se a relação do

Presente com o Futuro, mas especialmente o seu diálogo enquanto Passado Futuro, visto que um está atrelado a outro.



Figura 16 – Representação gráfica dos conceitos de Koselleck (2006) “Horizonte de Expectativa” e “Espaço de Experiência”, no qual se vê a delimitação das memórias passadas e a amplitude das possibilidades do Futuro, pautado nesse espaço do Passado. (BARROS, 2013, p.30)

Nas intervenções realizadas no patrimônio edificado esses conceitos são evidenciados a partir da relação do sujeito com o bem cultural, no qual o primeiro interpreta o segundo a partir do seu “espaço de experiência”. Se tal edifício chega até o Presente é porque ele compõe o “espaço de experiência” de algum grupo social. Essa interpretação se dá no Presente, no encontro imediato do sujeito com o espaço, e logo, pode ser trabalhada através da *atmosfera* presente no lugar. A *atmosfera*, enquanto meio de comunicação do ser com o espaço no Presente, suscitará as interpretações que o guiarão para seu “horizonte de expectativas”; logo, o Futuro.

A expectativa pode ser também um objeto da experiência, porém apenas a experiência é pensada a partir de vivências passadas inseridas no presente, mergulhada em realidade⁵¹. Já a expectativa, que se pauta na experiência para existir, é voltada para o devir. Quando imerso em uma *atmosfera* no patrimônio edificado o sujeito encontra-se no limite entre seu “espaço de experiências” e seu “horizonte de expectativas”, concordando com a ideia defendida por Carsalade

⁵¹ “Das experiências se pode esperar hoje que elas se repitam e sejam confirmadas no futuro. Mas uma expectativa não pode ser experimentada de igual forma. É claro que nossa expectativa do futuro, seja portadora de esperança ou de angústia, quer preveja ou planeje, pode refletir-se na consciência. Nesse sentido, a expectativa também pode ser objeto de experiência. Mas nem as situações nem os encadeamentos de ações visadas pela expectativa podem também ser desde já objeto de experiência. O que distingue a experiência é o haver elaborado acontecimentos passados, é o poder de torna-los presentes, o estar saturada de realidade, o incluir em seu próprio comportamento as possibilidades realizadas ou falhas. (KOSELLECK, 2006, p.311-312)

(2014, p.417) de que restaurar é restabelecer a obra no ciclo da temporalidade que a une ao sujeito; pautado na *atmosfera* do agora ele consegue construir mentalmente a ponte entre Passado Futuro, reconhecendo a assertividade da intervenção enquanto mediadora de relações interpessoais e subjetivas do sujeito com o espaço e, conseqüentemente, com o tempo.

Vale ainda pensar que o conceito de “espaço de experiências” pode ser relacionado de forma análoga às dimensões de memória e experiência das *atmosferas*, visto que o autor entende a experiência do passado como espacial, “porque ela se aglomera para formar um todo em que muitos estratos de tempo anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referência a uma antes e uma depois.” (KOSELLECK, 2006, p.311). Dessa forma, Koselleck (2006) aborda as mesmas nuances subjetivas do ser, incorporando as lembranças, identidade e vivências passadas inseridas em um espaço.

As temporalidades, portanto, se relacionam com o conceito de *atmosfera* a partir da compreensão que as *atmosferas* não existem como entidades que se mantêm idênticas ao longo do tempo. Nesse sentido, dá-se também o pensamento de Ingold (2013) sobre os processos de engajamento entre o sujeito e o objeto. Trata-se de algo que está em constante construção, transformação e reinterpretções dadas pelo momento social, cultural ou mesmo natural e climático. Ainda assim, mesmo depois de uma interrupção temporal ou uma transformação no espaço que a abriga, alguns elementos que compõem essa *atmosfera* podem ser preservados, através da intersubjetividade das experiências vividas. O reconhecimento da preservação de elementos de uma *atmosfera* com o passar do tempo se dá pela intersubjetividade, ou seja, pela comunicação do sujeito. A intersubjetividade, por sua vez, não está fundamentada em um espaço idêntico, mas sim no sujeito que vivencia o espaço transformado pelo tempo, conforme aponta Muñoz-Viñas(2005), para quem o estabelecimento de referenciais comuns, sempre enraizados na troca entre diferentes indivíduos, faz com que a experiência e a identificação com os espaços se vincule mais fortemente à cultura.⁵²

⁵² Muitos semióticos concordam que a comunicação entre sujeitos é geralmente baseada em um conjunto de regras convencionais conhecida por todos envolvidos no processo de comunicação. Um exemplo seria aquele que muitas pessoas conhecem o significado de uma cruz vermelha quadrada quando disposta em um fundo branco. O grande significado deste símbolo, por exemplo, é seu forte valor comunicativo, baseado no fato de que é significativo para um grande número de pessoas, e graças a outros fatores (tem o desenho simples, sua aparição é frequente, as circunstâncias dramáticas que se vinculam a ele, etc.) é muito bem conhecido. Tradução livre da autora.

Com isso, percebe-se a relação das temporalidades com a própria concepção da intervenção contemporânea no patrimônio edificado. Essa ação também deve passar pelo entendimento da *atmosfera* do lugar e da sensibilidade do arquiteto de interpretá-las de forma a pautar suas escolhas em evidências da identidade local.

A compreensão da intervenção como interpretação do edifício é defendida por Solà-Morales (2006), entendendo que a interpretação é influenciada pela vivência do arquiteto naquele espaço.⁵³ Essa vivência é dada pela *atmosfera* do local, antes mesmo da intervenção. Assim, a intervenção proposta pelo arquiteto também é influenciada pela *atmosfera* do edifício em outra temporalidade, anterior ao projeto. O arquiteto trabalha a partir do seu “espaço de experiências” filtrado na vivência do local, somado ao Futuro e ao “horizonte de expectativas” que se projeta à sua frente. A *atmosfera*, portanto, tanto se estabelece como solo fértil para o exercício do Passado Presente, como também influencia o diálogo entre o espaço e o sujeito que usufruirá de tal intervenção, promovendo a ligação Passado Futuro.

A mútua contribuição entre diferentes temporalidades é reafirmada por Koselleck (2006, p.309-310), que enxerga nessa inquietação entre experiência e expectativa a possibilidade para desenvolvimento de novas soluções e, neste caso, de projeto. Isso também se relaciona à noção de prognóstico defendida pelo autor.

“Most semioticians agree that communication between subjects is often based upon a set of conventional rules that is known by every subject involved in the communication process. To mention a common example, most people know the meaning of a squarish red cross when it is displayed against a white background. The great significance of this symbol, i.e. its strong communicative value, is based upon the fact that it is meaningful for an extremely large number of people, and thanks to a number of factors (its simple design, its frequent appearance, the dramatic circumstances usually linked to it, etc.), it is very well known, indeed.” (MUÑOZ-VIÑAS, 2005, p.152)

⁵³ Existe, portanto, um conflito que é o conflito das interpretações. Na realidade, qualquer problema de intervenção é sempre um problema de interpretação de uma obra arquitetônica já existente, porque as formas possíveis de intervenção que surgem são sempre maneiras de interpretar o novo discurso que o edifício pode produzir. Uma intervenção é tentar fazer com que o edifício diga algo novamente em uma certa direção. Dependendo da maneira como a intervenção ocorre, os resultados serão diferentes. A intervenção, portanto, significa interpretação e essas podem ser diversas, e é por essa diversidade terminológica com a qual os problemas da intervenção tendem a surgir. Tradução livre da autora

“Hay por lo tanto un conflicto que es el conflicto de las interpretaciones. En realidad, todo problema de intervención es siempre un problema de interpretación de una obra de arquitectura ya existente, porque las posibles formas de intervención que se plantean siempre son formas de interpretar el nuevo discurso que el edificio puede producir. Una intervención es tanto como intentar que el edificio vuelva a decir algo y lo diga en una determinada dirección. Según la forma en que la intervención se produzca los resultados serán unos u otros. Que la intervención significa por lo tanto interpretación y que estas interpretaciones pueden ser diversas nos lo prueba, incluso, esta diversidad terminológica con la cual los problemas de la intervención acostumbran a presentarse.” (SOLÀ-MORALES, 2006, p.15-16)

O prognóstico, enquanto previsão, na concepção de intervenções no patrimônio edificado deve ser pautado no equilíbrio da experiência, vislumbrando o respeito ao edifício e sua história, mas também na projeção de expectativas para o Futuro, buscando inserção na comunidade contemporânea. Nessa relação também fica impressa as relações do processo criativo desenvolvidos por Ingold (2013). Na tentativa de superar a dicotomia entre sujeito e objeto, o autor entende que o ato de criar, de fazer, é construída de forma contínua, em um engajamento constante entre aquele que cria, ou seja, aquele que intervém; e o objeto criado, aqui visto como o patrimônio edificado⁵⁴. É importante trabalhar com diferentes temporalidades pois, “o que estende o horizonte de expectativa é o espaço de experiência aberto para o futuro” (KOSELLECK, 2006, p.313) ou seja, é no projeto de intervenção que as temporalidades são conectadas e cabe tanto ao arquiteto quanto ao sujeito que usufrui do espaço utilizar dessas possibilidades para criar e dialogar com o espaço em que se inserem.

Koselleck (2006, p.313) vai mais longe e afirma que uma experiência vivida em um passado remoto pode produzir, em outra época, expectativas em relação ao futuro. Em sua medida, Carsalade (2014) corrobora com a ideia quando entende que a preservação é “a manutenção da continuidade expressiva da obra em sua constante capacidade de abertura de significados” (CARSALADE, 2014, p.215). O autor também defende a preservação como transformação, de forma a inspirar o ser a vivenciar o espaço de forma aberta, incorporando a essência dinâmica da cultura. Dessa forma, é possível dizer que uma *atmosfera* do passado retrabalhada e desenvolvida no presente poderá desencadear impactos no futuro e, com isso, se torna importante voltar o olhar para as intervenções contemporâneas no patrimônio através das lentes das *atmosferas*.

⁵⁴ Basta dizer, neste ponto, que mesmo que o criador tenha uma forma em mente, não é essa forma que cria a obra. É o engajamento com os materiais e os meios envolvidos no processo criativo. E é, portanto, a esse compromisso que devemos estar atentos se quisermos entender como as coisas são feitas. Tradução livre da autora. “*Suffice it to say, at this point, that even if the maker has a form in mind, it is not this form that creates the work. It is the engagement with materials. And it is therefore to this engagement that we must attend if we are to understand how things are made.*” (INGOLD, 2013, p.22)

3.1 O MEMORIAL MINAS GERAIS

Localizado na Praça da Liberdade, o edifício que hoje recebe o Memorial Minas Gerais compôs o início da história da capital mineira, junto com a instalação do seu entorno composto por outros edifícios datados de diferentes momentos do século XX. A história do edifício remete à história da Praça da Liberdade, aberta em 12 de dezembro de 1897, se tornando um marco na inauguração oficial de Belo Horizonte, a então nova capital do estado. A trajetória do edifício é tão vinculada à existência e permanência da Praça da Liberdade que o tombamento efetivado em 1977 foi feito na forma de Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Praça da Liberdade, compreendendo, então, seus “jardins, alamedas, lagos, fontes e monumentos, bem como os prédios das Secretarias de Estado da Fazenda, Obras Públicas (antiga Sec. Da Agricultura), Educação (antiga Sec. Do Interior), Segurança Pública e Interior e Justiça [...]” (IEPHA, 2014, p.51).

A Praça da Liberdade foi concebida em um ponto alto da cidade como uma esplanada para o Palácio Presidencial. Sua localização deixava claro a representação de poder perante as outras áreas da cidade que se localizavam em cotas mais baixas. Assim como o edifício estudado neste trabalho, a Praça da Liberdade também passou por diversas alterações até chegar à contemporaneidade da forma em que a vivenciamos hoje. Essas informações são de grande relevância para entendimento do contexto urbano no qual a intervenção do hoje Memorial Minas Gerais se inseria. Percebe-se desde o início da trajetória da Praça da Liberdade um caminho marcado por transformações físicas, sociais, políticas e econômicas que influenciaram diretamente a alteração de usos dos edifícios que até o início do século XXI recebiam a administração estadual.

O paisagismo da Praça da Liberdade foi inicialmente planejado pelo arquiteto Paul Villon, em estilo inglês, marcado por formas orgânicas, lagos e pontes. Alguns elementos se mantêm fiéis ao desenho do século XIX como o formato retangular da praça e a alameda central que liga a atual Avenida João Pinheiro ao Palácio da Liberdade. Depois da sua inauguração a Praça sofreu alterações e adições; entre elas estão o coreto em estrutura metálica projetado entre 1904 e 1909 por Edgard Nascentes Coelho e Izidoro Monteiro para receber o Pavilhão da Música (IEPHA, 2014).



Figura 17 - Praça da Liberdade, com seu traçado orgânico, no estilo inglês.
Fonte: IEPHA, 2014, p.52

Em 1920 foi realizada a primeira reforma da praça, devido à chegada dos reis belgas Albert I e Elisabeth na capital mineira. Com essa reforma foi introduzido o desenho paisagístico francês através de desenhos geométricos que substituíram as curvas anteriores. A autoria do projeto foi do arquiteto e paisagista Reinaldo Dieberger (IEPHA, 2014).

Quase 50 anos depois, durante o governo de Israel Pinheiro novas alterações foram realizadas, dessa vez pelo arquiteto Dilson Gestal Pereira. Nesta reforma foi realizada principalmente uma reestruturação viária, impedindo permanentemente o tráfego de veículos pela alameda central da praça e permitindo a mão dupla nas vias que contornam a praça. Essa medida levou à retirada de algumas espécies de vegetação da praça, e a introdução de novas fontes, espelhos d'água e vegetação.

A última intervenção mais incisiva foi realizada na década de 1980 pela arquiteta mineira Jô Vasconcellos. Esta foi pautada não no traçado orgânico da inauguração, mas nas alterações realizadas em 1920. Em 2018 uma revitalização paisagística foi realizada pelo arquiteto Ricardo Samuel Lana, que não alterou o desenho da praça, focando na renovação do mobiliário, da iluminação e restauração do coreto, das estátuas e do piso (PBH, 2018).



Figura 18 - Praça da Liberdade em 1934, depois do redesenho em 1920, ainda sem alguns edifícios.

Fonte: IEPHA, 2014, p.53

Assim como o desenho da Praça da Liberdade os edifícios que a envolvem também sofreram alterações ao longo do tempo, enquanto outros foram demolidos dando espaço a novas vias ou novos edifícios, marcando a existência de diferentes temporalidades no local. Junto à inauguração da praça foram inaugurados os edifícios da Secretaria de Fazenda (atual Memorial Minas Gerais), Educação (antiga Secretaria do Interior), Obras Públicas (antiga Secretaria de Agricultura) e o Palácio da Liberdade, todos projetados pelo arquiteto José de Magalhães em estilo eclético com elementos da “arquitetura clássica francesa, neobarroca e renascentista italiana” (IEPHA, 2014, p.54). O único edifício não projetado por José de Magalhães naquele período foi a Secretaria de Justiça, concebida por Luiz Signorelli e construída após a inauguração da praça, entre 1926 e 1930 (IEPHA, 2014).

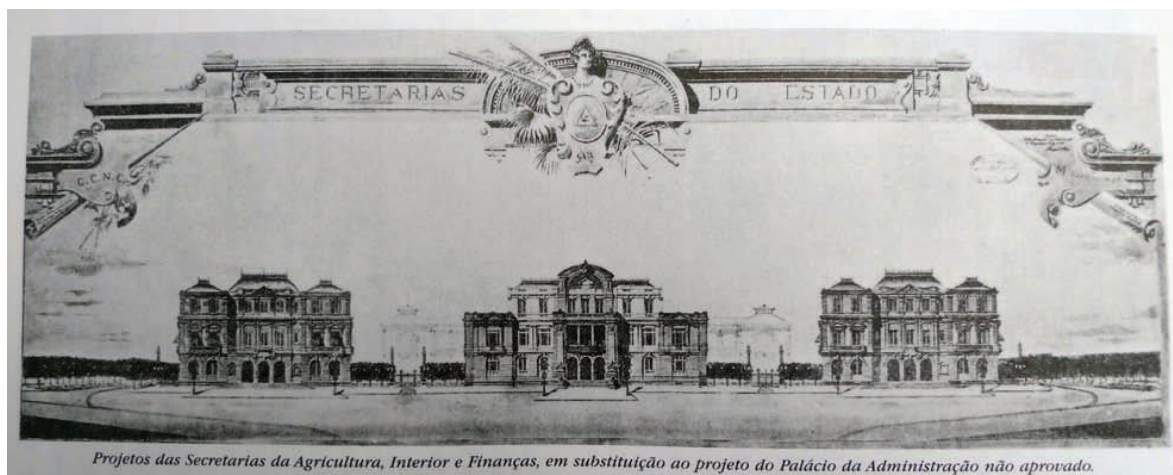


Figura 19 - Edifícios projetados por José de Magalhães. Da esquerda para a direita: Secretaria de Finanças, Secretaria do Interior e Secretaria de Agricultura (posterior Secretaria de Fazenda).
Fonte: IEPHA, 2014 ,p.52.

O Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Praça da Liberdade também é composto por outras construções que não possuíam função administrativa: o Solar Narbona, em 1911, e o Palacete Dantas, em 1915. Em 1937 foi construído o Palácio Arquiepiscopal Cristo-Rei, em estilo *art déco*, projetado por Raffaello Berti e Luiz Signorelli. Também no entorno da praça, no terreno triangular entre a Praça da Liberdade, a Rua Cláudio Manoel e a Avenida Brasil instalava-se o Palacete Dolabela, que em 1955 deu lugar ao Edifício Niemeyer, exemplar modernista e de gabarito destacado em relação aos edifícios pré-existentes. Na outra extremidade, na esquina com a Avenida Bias Fortes, também foi construído no mesmo período e pelo mesmo arquiteto o edifício que hoje abriga a Biblioteca Pública de Minas Gerais. Na mesma década foram construídos outros exemplares modernistas, como o Edifício Mape, de Sylvio de Vasconcellos, o prédio do IPSEMG, de Raphael Hardy Filho e o edifício Campos Elíseos (IEPHA, 2014).

Posteriormente à construção destes edifícios algumas alterações e ampliações foram realizadas. Nos anos 1960 a Secretaria de Educação recebeu um anexo, abrigando a reitoria da Universidade Estadual de Minas Gerais e em 1967 foi construído o Palácio dos Despachos, ambos com estilo modernista, reafirmando a característica de múltiplas temporalidades da praça (IEPHA,2014).

O edifício mais recente da Praça da Liberdade foi construído em 1991, na esquina com a Avenida Bias Fortes. Popularmente conhecido como Rainha da Sucata, o edifício projetado pelos arquitetos Éolo Maia e Sylvio de Podestá em estilo pós-moderno utiliza formas inspiradas nos edifícios ecléticos do seu entorno imediato. Atualmente o edifício recebe o Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves.

Na área posterior dos edifícios da Secretaria da Fazenda e da Secretaria da Educação localizava-se a sede da Imprensa Oficial, que nunca foi utilizada com tal fim. Dessa forma, entre 1972 e 1973 um novo edifício foi construído e readequado em 1997 para receber um setor da Biblioteca Estadual Luiz de Bessa. Com a readequação o andar térreo foi liberado conectando a rua da Bahia à Praça da Liberdade (IEPHA, 2014).



Figura 20 - Praça da Liberdade depois das alterações da década de 1980, já com edifícios modernistas e sem a instalação do Circuito Liberdade.

Disponível em: <<https://bit.ly/3iYMFEX>> - Acesso em 20 de agosto de 2020.

A fim de aprofundar as reflexões realizadas, volta-se para o edifício da Secretaria de Fazenda buscando entender a sua trajetória junto à praça e enquanto patrimônio edificado. O edifício foi construído no mesmo período que a praça, sendo inaugurado em 1897. Nesse ano a construção abrigou a Coletoria Estadual, departamento da Secretaria de Finanças do Estado de Minas Gerais, e posteriormente abrigou a Secretaria de Fazenda, até o fim da primeira década dos anos 2000. O projeto é do engenheiro-geógrafo pernambucano José de Magalhães (OLIVEIRA, 2009).

O edifício de três pavimentos foi executado em estilo eclético, com influência francesa, tal qual os demais exemplares do entorno. Um dos elementos destacáveis da construção e que também ganha foco na última intervenção realizada no edifício é a escadaria de ferro, realizada no sistema *joly*. O acesso principal da edificação sempre se deu pela escadaria de pedras a partir da Praça da Liberdade e tem, em

sua planta do século XIX formato retangular dividido em três partes, a central, onde se localiza o acesso e dois outros laterais com tratamento semelhante, marcando a simetria do edifício.⁵⁵ Ao entrar na edificação depara-se com um vestíbulo que, marcado por três degraus, encaminha o indivíduo até as galerias laterais e o hall central da escadaria principal em ferro fundido e madeira. No interior do edifício do século XIX a circulação se dava através de galerias laterais, onde estavam dispostas as salas, que, assim como a fachada, apresentavam simetria (OLIVEIRA, 2009).



Figura 21 - Escadaria em ferro no estilo joly marcando a temporalidade da construção do edifício. Disponível em: < <https://bit.ly/2YgIP1Z>> - Acesso em 20 de agosto de 2020.

A decoração era marcada pela homogeneidade, com piso em ladrilho hidráulico no hall de entrada, pinturas diversas nos tetos, vitrais, forros em madeira com florões centrais e outros ornamentos em estuque, típicos do estilo eclético. Oliveira (2009) destaca detalhes ornamentais que marcavam o uso do edifício no

⁵⁵ “A fachada é simétrica e marcada por pilares salientes e cornijas em ressalto definindo os três pavimentos. As balaustradas superiores têm forma de platibanda e são interrompidas no centro por um grande frontão triangular com o escudo do Estado de Minas. O corpo central e recuado da fachada principal, o mais ornamentado, é composto de pilastras de capitel coríntio no primeiro pavimento que é sobreposto por cartela neobarroca ladeada por mísulas com volutas e o frontão em balanço sobre a cimalha do segundo pavimento.” (OLIVEIRA, 2009, p.9)

século passado.

No primeiro pavimento foi instalado um painel com a representação da “Alegoria da República”, ladeado por dois painéis menores, um contendo ao centro a representação de uma chave de ouro envolvida por fita e o outro a representação de moedas e cetro alado de Hermes/Mercúrio. Na fachada principal, na altura do segundo pavimento, destaca-se, no frontão triangular, uma cartela com escudo circular azul contendo, em relevo dourado, símbolos de mineração no centro de um triângulo e a legenda LIBERTAS QUÆ SERA TAMEM. A porta principal de acesso ao interior do edifício é encimada por escudo elíptico convexo, com a inscrição “Secretaria da Fazenda” em relevo e com letras douradas sobre fundo azul. O escudo é ladeado por elementos fitomórficos. Na concepção arquitetônica adotada para o prédio da Secretaria de Finanças, os espaços internos organizam-se em torno de um núcleo central, composto de vestíbulo e hall da escadaria que têm decoração aprimorada. (OLIVEIRA, 2009, p.11)

Mesmo com sua inauguração em 1897, só em 1900 a ornamentação foi finalizada pelo artista e pintor alemão Frederico Antônio Steckel. Desde então muitas reformas foram realizadas, entretanto, com poucos registros. A trajetória do edifício envolve quatro grandes intervenções que propuseram adição de novas áreas e volumes. Abaixo é possível visualizar o edifício em 1904, ainda sem nenhuma das adições posteriores.



Figura 22 – Volumetria inicial da Secretaria de Fazenda, no início do século XX.
Fonte: IEPHA, 2006, p.20

Em 1908 a primeira adição foi realizada, na parte posterior do edifício, também impactando na sua altura. Entre 1908 e 1910 uma caixa forte e um pavilhão para alojamento de funcionários também foi construído e o empreiteiro Júlio César Pinto Coelho realizou as obras de aumento na parte posterior e na altura do edifício, marcando sua primeira ampliação na volumetria.

Na primeira ampliação do prédio, ocorrida em 1908, executa-se a construção do terceiro pavimento sobre o terço posterior da edificação eliminando-se as coberturas em zinco destes módulos que tão bem definiam a concepção original do monumento. Em continuidade a estes corpos constroem-se mais um módulo que, mantendo o mesmo alinhamento, rompe com a proporção e o ritmo compositivo original.(IEPHA, 2006, p.21)

Entre 1926 e 1927 uma nova ampliação foi construída, também na parte posterior do edifício, conformando a volumetria externa que observamos hoje, definindo o pátio interno.

A construção deste novo bloco acaba por criar um pátio central que, talvez pelo fato de não ter sido pensado anteriormente e ser uma decorrência das sucessivas ampliações efetuadas, possui mais características de uma abertura, com funções de ventilação e iluminação, do que de um pátio interno presente nos edifícios deste período.(IEPHA, 2006, p.23)

Junto a elas, em 1928, foram instalados novos banheiros. Entre as décadas de 1930 e 1940 o edifício não passou por novas intervenções, e o pátio central foi consolidado. Porém, a partir da década de 1940 novas intervenções foram realizadas, dessa vez ocupando o pátio central. Este foi diminuído e alguns outros elementos e ornamentos foram perdidos, como o vitral da fachada posterior da construção de 1897.

A partir da década de 40 este pátio passa a ser sucessivamente ocupado com construções efetuadas sem nenhum critério arquitetônico, pensados exclusivamente como elementos que tentassem resolver problemas funcionais momentâneos. Dentre estes acréscimos destaca-se o volume criado junto à parede que define o vestíbulo da escadaria nos fundos,

construído para abrigar as instalações sanitárias e que elimina todas as aberturas originalmente existentes nesta parede, que permitiam a iluminação do hall central. (IEPHA, 2006, p.24)

Vale ressaltar que nessas ampliações a simetria e tipologia das salas foram respeitadas e repetidas, encerrando apenas as duas galerias laterais que acabam marcando o acesso do edifício concebido por José de Magalhães e as adições posteriores. (OLIVEIRA, 2009; IEPHA, 2006). Mesmo com as múltiplas transformações e adições, entre 1992 e 1996, ainda funcionando como repartição pública, o edifício passou por uma restauração, recuperando algumas pinturas decorativas, molduras, forros, e adaptando o edifício para pessoas com deficiência física, além de reparos dos projetos elétrico, luminotécnico, de drenagem e paisagismo.



Figura 23 - Esquema das ampliações realizadas ao longo do século XX.
Fonte: IEPHA, 2006, p.100

A intervenção mais recente no edifício aconteceu em 2010, quando foi inaugurado o Memorial Minas Gerais, substituindo o então uso como Secretaria de Fazenda do Estado de Minas Gerais. Esta intervenção, diferente das demais, não se deu em um contexto de ampliação, mas de alteração de uso, e na implantação do projeto Circuito Liberdade.



Figura 24 - Memorial Minas Gerais após a intervenção que permitiu a mudança de uso e a implantação do Circuito Liberdade.

Disponível em: <<https://bit.ly/34hLI6E>> - Acesso em 20 de agosto de 2020.

O Circuito Liberdade foi um projeto desenvolvido pelo governo estadual pautado na vocação histórica da Praça da Liberdade para receber atividades artísticas e culturais. Essa percepção é dada a partir da instalação do Arquivo Público Mineiro em 1938 e da inauguração da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, instalada no edifício modernista projetado por Oscar Niemeyer (CIRCUITO LIBERDADE, s.d.).

A trajetória de usos e apropriações da praça também auxilia na compreensão do contexto de inserção do Circuito. Antes do golpe militar de 1964 a praça se apresentava como um local de troca, apropriação e manifestações culturais e políticas. Com a ditadura, não apenas as interações foram perdendo espaço como o próprio funcionalismo público instalado nos edifícios do seu entorno imediato. Em uma política ditatorial não era necessário tornar o governo tão acessível à população, e nesse momento inicia-se a migração de alguns serviços públicos para fora da praça. Esse processo só é finalizado na primeira década dos anos 2000, com a inauguração da Cidade Administrativa abrigando a maior parte dos serviços estatais e localizado no Bairro Serra Verde, em Belo Horizonte (CARSALADE; LEMOS, 2011).

Mesmo com a apropriação pública minada de forma indireta, a praça recebeu, a partir de 1969, um uso que traria de volta o seu potencial enquanto equipamento público: a Feira de Artes, Artesanato e Produtores de Variedades, popularmente conhecida como Feira Hippie. Assim, a população voltou a ocupar a

praça, dando novamente espaço para diferentes manifestações. Já em 1977 o conjunto arquitetônico e paisagístico da Praça da Liberdade é tombado pelo IEPHA, acendendo um sinal de preocupação com os edifícios que se esvaziavam e com a manutenção de uma praça que agora recebia um grande número de visitantes e que, por mais que promovessem apropriação, também poderiam levar ao desgaste e prejuízos à preservação do bem cultural (CARSALADE; LEMOS, 2011).

Ainda em um cenário de repressão, mas já no caminho da redemocratização, em 1985 é inaugurado o Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, conhecido como Rainha da Sucata, um dos maiores representantes do movimento pós-moderno no Brasil. Dessa forma, fica marcado o potencial de fazer da praça não apenas um local para os belo-horizontinos, mas também transformá-la em uma propulsora do turismo na cidade. Com isso, somado à preocupação com a manutenção da praça, em 1991 inicia-se um processo de restauração da praça simultânea à transferência da feira para Avenida Afonso Pena, liberando a área para os novos projetos iniciados na primeira década dos anos 2000 (CARSALADE; LEMOS 2011).

É nesse contexto de transformação que surge o Circuito Liberdade. O processo de desenvolvimento do circuito passou por muitas críticas devido à pouca transparência e participação pública, levando à incerteza em relação às diretrizes e premissas definidas para os projetos de intervenção nos edifícios. Em 2009, Benedito Tadeu Oliveira chamava de desrespeitoso a construção de tal circuito:

O desenvolvimento do projeto de reutilização da Praça da Liberdade revelou do início ao fim uma conduta pautada pela total falta de planejamento. O que deveria ser pensado de maneira conjunta foi sempre conduzido de forma fragmentada, incompleta e improvisada, revelando ainda ausência de coordenação e dificuldades de avaliações técnicas competentes. Atestam esses fatos os percalços encontrados na análise e na aprovação dos projetos que sistematicamente desobedeceram aos procedimentos corretos para o encaminhamento de uma obra dessa importância. A incapacidade de coordenação das diferentes órgãos envolvidos e a falta de preparo para gestão responsável de recursos é comprovada pela dificuldade de desenvolvimento do projeto e pelo tempo utilizado de implantação da obra, ainda inconclusa. Outros maus exemplos dados pelos envolvidos no projeto se revelaram na falta de uma reflexão sobre o destino social dos espaços, onde não foi sequer calculada a demanda de uso e de visitas tão necessárias para a democratização do acesso e o respeito público ao patrimônio tombado. (OLIVEIRA, 2009, p. 1-2)

O Circuito Liberdade é administrado pelo Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais desde 2015, e conta com 15 instituições, oito geridas pelo governo estadual e sete administrados por parcerias público-privadas. O Memorial Minas Gerais, por exemplo, é gerido em parceria com a mineradora Vale.

Até a inauguração do Memorial Minas Gerais, o edifício foi objeto de concursos de projetos que estimularam os debates sobre os princípios de intervenção no patrimônio edificado. O concurso realizado tinha como objetivo, inicialmente, transformar o uso de repartição pública da então Secretaria de Fazenda, na nova sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.

O concurso aconteceu em 2005, foi organizado pelo IAB-MG (Instituto de Arquitetos do Brasil – Minas Gerais) e promovido pelo Governo Estadual de Minas Gerais. A premiação foi dada a partir da escolha do primeiro, segundo e terceiro lugares, mais duas menções honrosas. O edital e o termo de referência do concurso consideravam passível de intervenção as duas principais adições sofridas pelo edifício e aquelas que conformavam sua volumetria atual (PRATES, 2019). Dessa forma, os três primeiros colocados apresentaram propostas que descaracterizavam profundamente essas adições, e todas apresentavam a inserção de uma nova volumetria que pouco contribuía para o diálogo com o entorno (PORTAL VITRUVIUS, 2005).

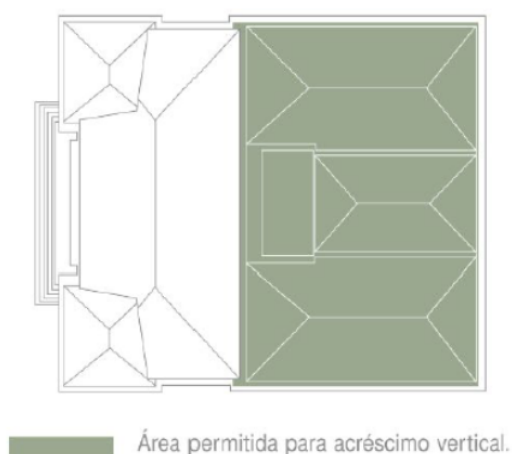


Figura 25 - Área passível de acréscimo vertical, prevista pela organização do concurso.
Fonte: PRATES, 2019, p.13



Figura 26 - Imagem da proposta vencedora para o uso enquanto sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Destaque para a nova volumetria inserida na parte posterior do edifício. Disponível em <<https://bit.ly/31f71nu>> - Acesso em 20 de agosto de 2020.

A proposta vencedora recebeu fortes críticas do público, o que levou a uma revisão do uso inicialmente proposto, considerado incompatível especialmente depois da divulgação do projeto que propunha transformações radicais para receber o auditório principal da orquestra. Diferente das ampliações realizadas no século XX, que respeitavam a pré-existência construída, essa primeira proposta parecia desconsiderar a parte posterior do interior da edificação, mantendo apenas a volumetria externa e as fachadas. Com isso, somado aos protestos da sociedade o projeto não foi aprovado pelo IEPHA, impossibilitando o reuso do edifício para tal finalidade.



Figura 27 - Maquete da proposta inicial de reuso como sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Disponível em <<https://bit.ly/31f71nu>> - Acesso em 20 de agosto de 2020.

Com isso, outras propostas foram desenvolvidas e o projeto do edifício e do Circuito Liberdade foram constantemente adiados. Não existem muitas informações sobre o que levou a mudança da proposta para um memorial, mas entende-se que assim como os outros edifícios do entorno foi dada uma função cultural e artística para o edifício. Dessa forma, segundo Oliveira (2009) o processo de implantação do memorial e seu projeto de intervenção foi pouco transparente, e conhecido pelo grande público apenas após sua inauguração. Tanto as propostas anteriores como a proposta realizada foram desenvolvidas pelos arquitetos Eduardo França, Carlos Maia, Débora Mendes, Humberto Hermeto e Igor Macedo.

Antes da proposta executada um material intermediário foi apresentado ao CONEP-MG (Conselho Estadual do Patrimônio Cultural de Minas Gerais), no qual já se vislumbrava a intenção da utilização do pátio interno como ponto focal da intervenção, fazendo dele um ponto de conexão visual e sensorial com as demais áreas do memorial. A proposta não foi construída e não tivemos acesso aos registros e justificativas para sua alteração. Essa proposta apresentava a ocupação do pátio interno com um espelho d'água que, através de rasgos no fundo, iluminava parte do subsolo do edifício. Também é notável a iniciativa de reabertura dos vãos

da parede posterior à escada principal, que foram perdidos ao longo das adições nessa parte do prédio. Nessa apresentação, os autores reforçaram a intenção de trabalhar o projeto enquanto fusão do sujeito e objeto.

Por fim, entendemos na concepção da presente proposta que as ações de projeto deveriam seguir os pressupostos do filósofo Hans-Georg Gadamer, segundo o qual o sentido de se habitar a arquitetura não se encontra na obra construída ou no sujeito, mas na fusão de ambos. Assim como na sociedade, que muda em função de anseios e necessidades igualmente mutantes levando em consideração a sua história, a arquitetura pode mudar para que atenda a novas demandas. Neste caso, tanto melhor que as intervenções contemporâneas ocorram para enfatizar a qualidade do que se impõe como antigo, a exemplo do pátio interno. (CIRCUITO PRAÇA DA LIBERDADE, s.d., p.14)

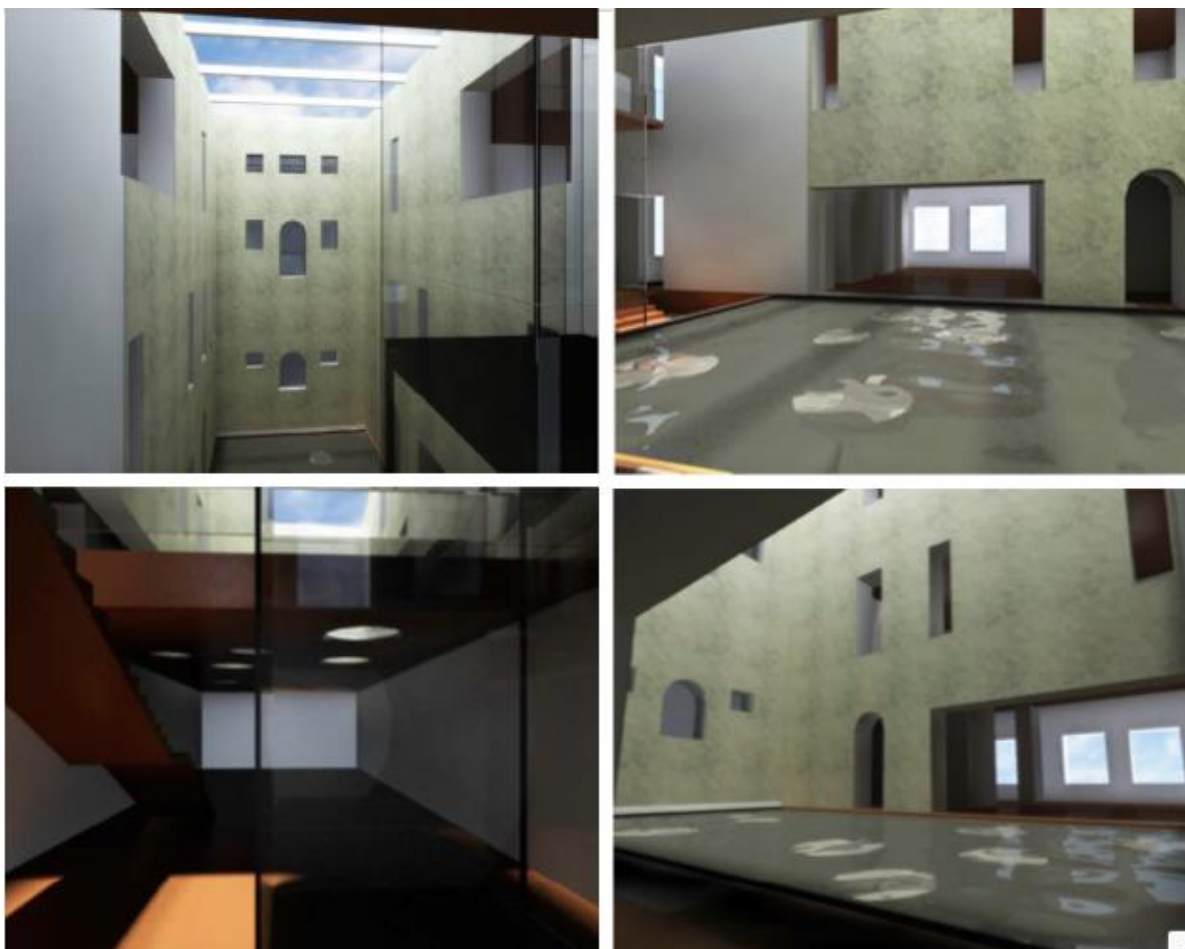


Figura 28 - Proposta intermediária apresentada ao CONEP-MG.
Fonte: CIRCUITO PRAÇA DA LIBERDADE, s.d., p.31-32

A proposta executada carrega algumas características da proposta

intermediária e foi norteadada especialmente pelas modificações e ampliações do edifício ao longo do tempo. Com isso, assume-se a consolidação das adições realizadas até a década de 1940 e executa-se a liberação e remoção de adições feitas no pátio interno a partir da década de 1940. Essa escolha de temporalidade é presente no projeto executivo de restauro apresentado por Grillo & Werneck ao IEPHA. Nesse projeto fica entendido que,

[...] a marcação diferenciada dos elementos agregados não mais se justifica, pois o volume existente já se consolidou como referência urbana e histórica, internamente, a recuperação e o restauro dos elementos definidores de seus ambientes já servirão, por si só, para estabelecer as diferenças existentes entre as etapas de intervenção. (IEPHA, 2006, p.99)

Para chegar a tal conclusão, o estudo e o projeto de restauro proposto entendem que os acréscimos que eliminaram o pátio central ocasionaram a alteração da leitura e percepção do edifício proposto por José de Magalhães.

Trazendo para o nosso caso, as modificações e acréscimos internos ocorridos no edifício, proporcionando inclusive a eliminação do pátio central, impedem que a leitura e a percepção do monumento flua normalmente seguindo a concepção originalmente adotada pelo projetista e de elementos como o fluxo, a entrada de luz e a ambiência de seus compartimentos, assim como as visadas amplas proporcionadas pelas características arquitetônicas do prédio e, também, a relação e jogo dos volumes externos que definiram o partido arquitetônico original. (IEPHA, 2006, p.99)

Os autores do projeto de restauração apresentado ao IEPHA defenderam que,

Para se alcançar a valorização desejada é essencial a liberação e a recuperação do vazio central, retornando-se as aberturas originalmente existentes na parede que serve de pano de fundo para a escadaria do vestibulo, resgatando a luminosidade anterior e a conseqüente valorização dos elementos arquitetônicos e dos elementos artísticos integrados nestes espaços. Procura-se, também, desta forma, a valorização do ritmo de composição dos elementos arquitetônicos originalmente proposto, conseguido através

da repetição ordenada de determinados elementos que se orientam por eixos hierarquicamente organizados, onde se destaca o eixo central longitudinalmente disposto. Dentro desta orientação torna-se essencial a recuperação das galerias laterais ao vestibulo central, incorretamente interrompidas nas ampliações efetuadas, com a introdução de portas, no segundo e terceiro pisos, que fragmentam a continuidade originalmente pensada e que servem como elementos condutores aos diferentes espaços propostos. (IEPHA, 2006, p. 102-103)

Mesmo com as diretrizes voltadas para a preservação das adições realizadas até a década de 1940, ao fim do projeto de restauro apresentado, considera-se aceitável a demolição de paredes internas e redesenho da cobertura da área construída após a inauguração do edifício, contanto que o gabarito do edifício seja mantido.

Desta forma, resgatando-se as características essenciais do conjunto, onde é possível ser encontrados todos os elementos que testemunham corretamente técnicas construtivas e estilos decorativos de um determinado período da história da formação desta cidade, é possível a definição de trechos passíveis de intervenções, estando aí, inclusive, previsto a possibilidade de demolições de paredes internas, o que em nada alteraria a percepção da tipologia arquitetônica originalmente concebida. O projeto de restauração apresentado considera que as áreas localizadas no trecho posterior do edifício, correspondentes às expansões efetuadas ao longo de sua história, são passíveis de intervenções, prevendo-se inclusive a demolição destes elementos e a alteração da distribuição espacial atualmente existente. Esta alteração, ou seja, a demolição das paredes internas (principalmente no último pavimento), refletirá na estrutura e, conseqüentemente, na composição do telhado, visto que serão retiradas as paredes que lhe servem de apoio. Caso a proposta de intervenção para a adaptação do prédio ao novo uso previsto estabeleça a necessidade de eliminação destas paredes internas, a cobertura deste trecho também será passível de intervenção, podendo ser alterada ou mesmo ser eliminada, adotando-se uma solução que melhor se adapte aos novos vãos. É importante frisar que, qualquer que seja a solução a ser dada para este trecho da cobertura do prédio deverá ser obedecido, como gabarito, a altura da cumeeira do telhado atualmente existente. (IEPHA, 2006, p. 104)

Com essas diretrizes, o projeto de intervenção executado refletiu a vontade de recuperar a luminosidade do edifício, citada no projeto de restauro. Para isso, o pátio interno teve seu telhado removido, e algumas adições posteriores à inauguração foram retiradas do pátio central, dando espaço para a intervenção que marca a contemporaneidade no edifício. Essa intervenção, que na proposta

intermediária propunha a reabertura dos vãos que originalmente iluminavam a escada, descarta essa possibilidade, iluminando o ambiente de forma natural apenas por aberturas inferiores. Na imagem abaixo é possível visualizar as aberturas existentes no edifício na década de 1920, e as aberturas presentes no projeto de intervenção executado.



Figura 29 - À esquerda, o edifício na década de 1920, com aberturas que vão até o último pavimento. À direita, a imagem da intervenção, optando pelas aberturas apenas nos pavimentos inferiores. Disponível em: IEPHA, 2014, p.53 (à esq.) e < <https://bit.ly/3iREDhw>> - Acesso em 21 de setembro de 2020. (à direita). Recorte da imagem à esquerda e colagem feita pela autora.

O pátio interno é revestido por aço corten, tem em seu piso um jardim de bromélias e ao fundo abriga as novas circulações verticais e horizontais marcadas pela presença de estrutura metálica e vidro. Aberto ao céu, o pátio possibilitou a instalação dessa nova circulação vertical necessária para a promoção de acessibilidade e, segundo os arquitetos, favoreceu a iluminação natural e a convivência entre o novo e o antigo. As salas pré-existentes foram mantidas, dando espaço para as salas expositivas. Na parte posterior do edifício, também foram realizadas transformações mais marcantes para ampliar a circulação horizontal, necessárias devido ao novo uso da edificação.

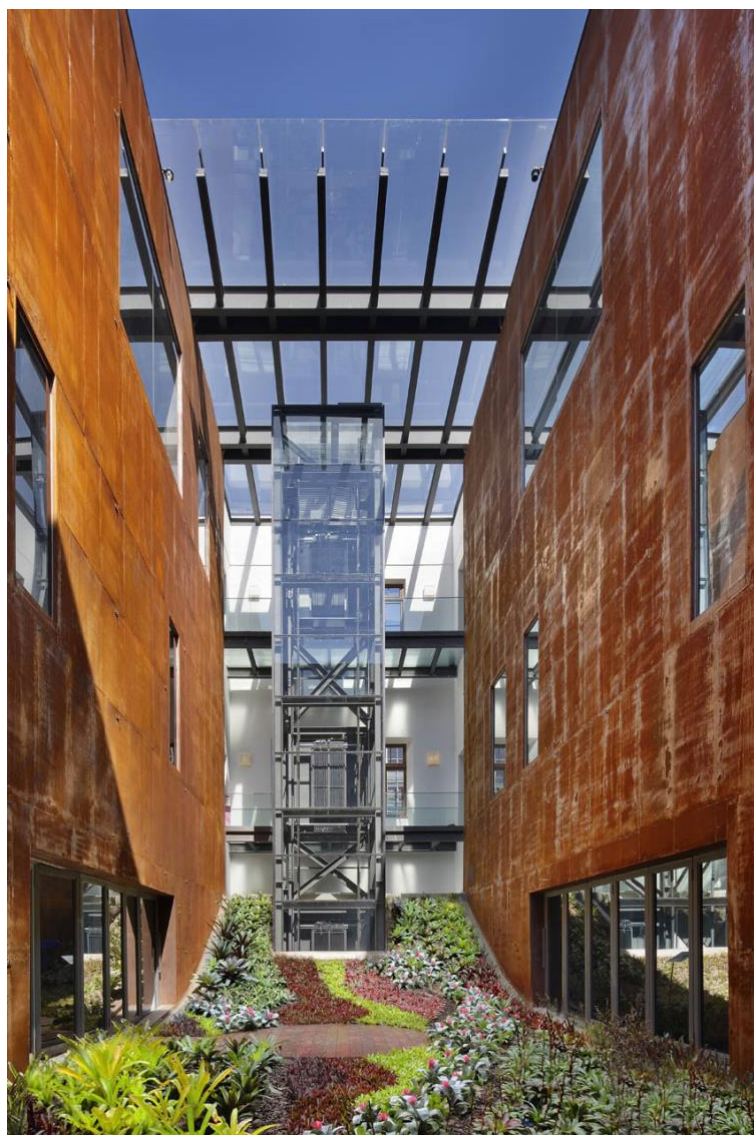


Figura 30 - Pátio interno do Memorial Minas Gerais evidenciando a intervenção mais incisiva no edifício, possibilitando a instalação de circulação vertical que atendesse a acessibilidade do edifício. Ao fundo percebe-se a ampliação da circulação horizontal necessária ao novo uso. Disponível em: < <https://bit.ly/31fD1be> > - Acesso em 20 de agosto de 2020.

No subsolo do edifício foram instalados espaços de apoio, enquanto os demais andares recebem as salas de exposição. Além das salas expositivas o térreo permite acesso ao pátio aberto ao céu e ao jardim de bromélias. Nesse andar também estão instalados um café, o setor administrativo e outras atividades abertas ao público como midiateca. Baeta e Nery (2016) destacam as intervenções realizadas possuíam um caráter mais incisivo e radical, ressaltando que

[...] o contraste criado entre antigo e novo é polêmico e em muitos aspectos negativo, especialmente por tratar cada sala do edifício como um ambiente à parte – devido ao novo uso museológico –, fragmentando a unidade preexistente do objeto arquitetônico.

Contudo, a caixa exterior do edifício é integralmente preservada e recuperada – consequentemente, contribui para manter a leitura do conjunto urbano da praça. (BAETA; NERY, 2016, p.34)

Os autores do projeto afirmam que os dois aspectos do patrimônio foram considerados: o patrimônio material, referente ao edifício em si e o patrimônio imaterial, marcado pelo significado que carrega por representar a cultura mineira através da sua museografia. A museografia e expografia foram concebidas por Gringo Cardia e exercem um papel importante na compreensão da experiência do edifício hoje.

Por ser entendido como um museu de experiência, a história contada pelo museu leva o visitante a conhecer diversas partes da história e cultura mineira. No primeiro pavimento as salas apresentam um pouco da vida e obra de artistas mineiros com grande visibilidade internacional como Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Sebastião Salgado e Lygia Clark. No segundo, o foco se volta para a formação da população mineira, passando pelas salas A Família Mineira, Panteão da Política Mineira, Minas Rupestre, O Povo Mineiro, Barroco Sagrado e Profano, Caminhos e Descaminhos, A Fazenda Mineira, Casa da Ópera, Vilas Mineiras e História de Belo Horizonte. No último pavimento, a museografia se volta para a cultura imaterial mineira, apresentando celebrações e manifestações artísticas e culturais, contando com as salas Celebrações, Vale do Jequitinhonha, Sala Vale, O Espetáculo Mineiro e Modernismo Mineiro. Nesse andar ainda foram locadas as salas de exposição temporária, que recebem diferentes exposições ao longo do ano.

A visitação não possui um caminho pré-determinado, deixando o visitante livre para fruir da forma que lhe parecer mais conveniente e proveitosa. A museografia e expografia foram pensadas de forma interativa e cenográfica lançando mão de efeitos de iluminação, recriação de ambientações históricas e apelo pelos múltiplos sentidos, mantendo o visitante ativo durante a visita. Cada ambiente possui uma identidade e caracterização, favorecendo a diferentes *atmosferas* e experiências. Esse ponto pode ser positivo pela variedade que sensações provocadas, mas, como leitura museográfica, as escolhas desencadeiam em um percurso fragmentado, que pode influenciar na compreensão total do espaço do memorial.

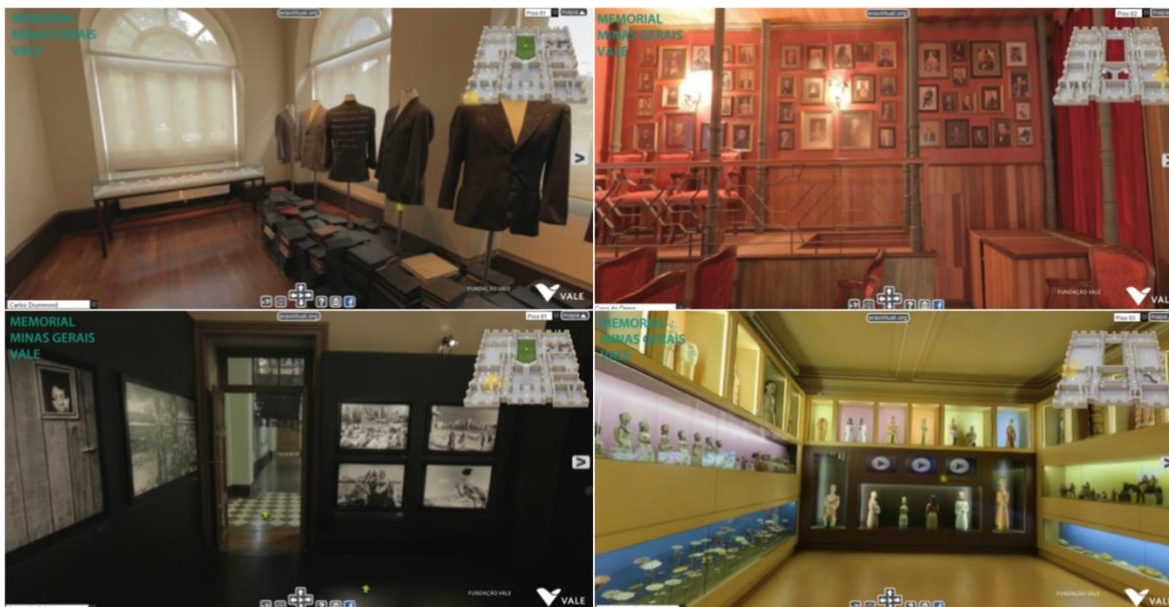


Figura 31 - Imagens das diferentes salas expositivas do Memorial Minas Gerais. Sala Carlos Drummond de Andrade (canto esquerdo superior; Sala Sebastião Salgado (canto esquerdo inferior); Sala Vale do Jequitinhonha (canto direito inferior); Sala Casa de Ópera (canto superior direito). Imagens retiradas em visita virtual disponível em: < <http://memorialvale.com.br/pt/visite/visita-virtual/>> - Acesso em 20 de agosto de 2020.

Além das diferentes situações criadas por cada sala expositiva, Longo (2017) aponta outras questões pertinentes à museografia que também impactarão na experiência do visitante. A autora avalia negativamente a narrativa criada pela museografia, não favorecendo a reflexão crítica sobre a história do estado de Minas Gerais. A adoção do conceito de mineiridade⁵⁶ para explicar a formação do povo mineiro, desconsiderando os conflitos sociais que marcaram a história do estado também é destacado pela autora, evidenciando, inclusive, a falta de representatividade de diferentes povos e etnias, o que inevitavelmente influenciará a experiência do visitante.

[...] o MGMV expõe uma diversidade de temas sobre Minas Gerais, dando a impressão de que está abrangendo toda a complexidade do estado, mas apesar de seu discurso – que já é em si uma tentativa totalizante – obviamente há uma seleção de elementos do que vai ou não ser

⁵⁶ Longo (2017, p.85) identifica como características e valores da mineiridades empregadas pelo Memorial Minas Gerais: universalidade; identidade do sujeito moderno; Minas inconfiante e Minas melancólica; Protagonismo na produção audiovisual; artistas de vanguarda e projeção internacional; ação política mineira como fator determinante; liberdade; ancianidade, raízes, eventos remotos de grande importância; questão étnica, em que o mineiro é, por definição, mestiço; Minas Gerais hospitaleira; Barroco como o espelho do sentimento de um povo; astúcia e discrição do mineiro; republicanismo; reificação de um passado glorioso barroco, continuidade com 1889 e modernismo; importância econômica da fazenda mineira e afinidade com a vida rural; espetáculo e pujança criativa; simbiose entre homem e terra.

representado na exposição e as razões para isso é que precisam ser compreendidas.

As representações fragmentárias são perceptíveis ao se lançar o olhar sobre o conjunto das salas de exposição do MMGV, que são bastante diversas e independentes entre si e em suas linguagens, mas não necessariamente lançam luz umas sobre as outras. A narrativa não conforma assim, uma ideia de conjunto. (LONGO, 2017, p. 83)

Sobre a utilização e atendimento aos critérios contemporâneos de intervenção, Fernandes (2020) faz uma análise comparativa com outros museus instalados em edifícios tombados, buscando analisá-los tanto externamente quanto internamente a partir de quatro principais critérios estabelecidos no restauro crítico-conservativo: mínima intervenção, preservação da imagem, distinguibilidade e unidade do monumento e do ambiente.

Na análise externa o Memorial Minas Gerais foi um dos sete edifícios (em uma amostra de 23 instituições) que não apresentou impactos externos causados pela intervenção. Isso é notável na colocação de Baeta e Nery (2016) mencionada anteriormente, destacando o diálogo do edifício com o entorno, configurado pela coexistência com outros edifícios ecléticos. Uma comparação sobre tal característica analisada pode ser feita com o museu vizinho ao Memorial Minas Gerais: o Museu das Minas e dos Metais. Nele, houve a inserção de um novo volume com características distintas, utilizado para a circulação vertical. Assim, foram apontados os impactos externos dados especialmente pela inserção dessa nova volumetria que altera a leitura externa da edificação. Tal estratégia não foi utilizada na intervenção do Memorial Minas Gerais, garantindo uma leitura externa do edifício semelhante a pré-existente.

Já na porção interna, foram analisadas as alterações na arquitetura, sobreposição da expografia à arquitetura, modificação e alteração dos fluxos de circulação. Nesse caso a sobreposição da expografia à arquitetura foi um dos impactos analisados mais marcantes.

Na galeria que recebe as exposições de curta duração, observamos acabamentos neutros e paredes “falsas” para esconder os vãos de janelas, configurando um ambiente sem nenhuma relação com a edificação onde se encontra. O isolamento ou eliminação do acesso às janelas não apenas prejudica a ambiência interna e a percepção pelo visitante da inserção da edificação em seu entorno urbano, como, na direção oposta, proporciona

a percepção de prédio fechado ou sem uso, para quem o vê a partir do exterior. (FERNANDES, 2020, p.174)

Além das salas expositivas o auditório instalado no terceiro pavimento teve todas as suas superfícies cobertas de forma a até confundir o usuário sobre a data do edifício visto que em algumas perspectivas não há visualização das diferentes temporalidades do edifício.



Figura 32 - Perspectiva interna do auditório, no terceiro pavimento.

Disponível em: < <https://bit.ly/3ktKavg> > Acesso em 21 de setembro de 2020.

Também são notadas e analisadas a inserção dos sanitários, na forma de um grande cubo preto no centro de uma das salas, e o pátio interno, que não é considerado uma mínima intervenção pela autora e também não preserva a imagem do edifício. É curioso perceber, para além desta análise que, a sala onde estão inseridos os sanitários é uma das poucas a recuperar as pinturas parietais próximas ao teto.



Figura 33 - Sala ocupada por volume com sanitários novos. Ainda assim, as pinturas antigas foram recuperadas. À esquerda, imagem de parte das pinturas parietais que preenchem a maioria dos ambientes.

Fonte: IEPHA, 2006, p.22 (à esq.); à direita, disponível em: < <https://bit.ly/2FMnd7G> > Acesso em 21 de setembro de 2020.

A vedação de vãos no Memorial Minas Gerais também foi analisada e, segundo a autora, não respeita os fundamentos de mínima intervenção, preservação da imagem, distinguibilidade e unidade do monumento e do ambiente. Na alteração da compartimentação e no tratamento de superfícies, o museu respeita apenas a unidade do monumento e do ambiente, entendendo que as paredes pré-existentes foram mantidas e poucas foram adicionadas. Porém, o tratamento que algumas paredes receberam não respeitam a mínima intervenção, nem a preservação da imagem ou a distinguibilidade. Isso se dá especialmente devido à instalação de aparelhos de condicionamento de ar, aos rebaixos no teto necessários para instalação de iluminação específica ou mesmo sobreposição da expografia.

Na inserção de novos elementos, segundo Fernandes (2020) o museu respeita dois, dos quatro fundamentos, sendo eles a mínima intervenção e a unidade do monumento e do ambiente. Por fim, a própria expografia, em muitos momentos, transforma o ambiente por completo, como nas salas Minas Rupestre ou Fazenda Mineira. Por outro lado, a sala Panteão da Política Mineira, preserva alguns aspectos anteriores como pinturas e forros. Ainda assim, na análise de Fernandes (2020), o museu não atende a nenhum dos fundamentos propostos em seu trabalho no quesito sobreposição da expografia.

Diante dessa trajetória entende-se que o Memorial Minas Gerais se configura como um museu marcado por inúmeros conflitos, desde sua escala macro, ainda

na conformação do Circuito Liberdade até as minúcias de sua expografia e como esta dialoga com a pré-existência e com a leitura crítica do visitante. Em conjunto, esse contexto conformará a experiência do sujeito que, quando acessa o espaço, pode ou não se deparar com evidências desses conflitos, ou mesmo se deixar imergir na narrativa mineira contada pela museografia se conectando tanto à pré-existência quanto com a contemporaneidade do edifício. Para entender as impressões daqueles que vivenciaram essas experiências serão utilizados percursos comentados, detalhados na seção seguinte.

4 COMO ENTENDER AS *ATMOSFERAS* DO MEMORIAL MINAS GERAIS?

A presente pesquisa teve sua trajetória iniciada ainda em 2019, porém, devido à pandemia de SARS-CoV-2, conhecido como o novo Coronavírus, novos rumos precisaram ser definidos em prol de uma pesquisa que conseguisse atingir seus objetivos iniciais da melhor forma possível. Atestada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) no dia 11 de março de 2020, a pandemia transformou a realidade mundial, levando boa parte da população ao isolamento ou distanciamento social como forma de prevenção eficaz contra a nova doença (WHO, 2020). Diante desta situação, o andamento de diversas pesquisas foi afetado, seja pelos impactos na saúde física ou mental dos pesquisadores.

Em maio de 2020, a *International Association of Universities* (IAU) divulgou um estudo inicial desses impactos, no qual 80% das pesquisas científicas realizadas no mundo foram afetadas pela pandemia. Isso foi ocasionado pelo cancelamento de conferências e simpósios, pela impossibilidade de realizar visitas a campo, pelo receio da pesquisa não se desenvolver de forma satisfatória ou mesmo pela suspensão completa de atividades acadêmicas (MARINONI; LAND, 2020, p.32).

Esses dados iluminam um outro lado deste cenário: a realização de atividades de forma remota. Devido ao isolamento social, grande parte das atividades acadêmicas migraram para as plataformas digitais de forma temporária e emergencial, processo que apresenta pontos positivos, como a possibilidade de continuar pesquisas e atividades educacionais, mas, por outro lado, limita a atuação do pesquisador, especialmente quando há a necessidade de contato interpessoal,

de forma presencial em um território ou local específico, como é o nosso caso.

Para uma pesquisa construída em bases fenomenológicas seria imprescindível estar em contato com o sujeito e o espaço pesquisado; o neste caso, o Memorial Minas Gerais. O espaço do museu foi fechado ao público dia 17 de março de 2020 e até a publicação deste trabalho permaneceu fechado, impossibilitando o essencial contato com visitantes e funcionários.

Mesmo com a queda do isolamento social e em um momento no qual se vislumbra a reabertura ampla das atividades, as pessoas ainda precisam respeitar o distanciamento social, pautado na ideia de se manter uma distância física das pessoas, mas não de seu meio social. Assim, mesmo isoladas ou distantes, as pessoas continuaram se comunicando através de vídeo chamadas realizadas nas mais diferentes plataformas. A questão que fica é: seria essa forma de comunicar e manter uma proximidade social, a mesma do que aquela exercida presencialmente? A resposta aqui está em uma das questões fundamentais na fenomenologia de Merleau-Ponty (1999): o papel do corpo, a partir de conceito de corporeidade, é essencial para entender a experiência do sujeito no mundo. Portanto, uma pesquisa que busca entender a relação do sujeito com o espaço infelizmente não pode se apoiar exclusivamente em instrumentos que tenham como premissa o descolamento do sujeito do espaço e o distanciamento da experiência potencialmente vivida. Isso posto, a metodologia escolhida foi fundamentada no contato entre o sujeito e o espaço, realizando atividades presenciais que respeitavam o distanciamento social e os protocolos de segurança.

O percurso comentado é um método desenvolvido por Thibaud (2013) para análises urbanas e com possibilidade de aplicação em espaços com diferentes escalas. A construção, em teoria, conta com uma amostra de vinte participantes. O método é dividido em diferentes etapas: visita inicial, percursos comentados, análise das descrições, rota poliglota, hipóteses sobre a *atmosfera*, visita secundária e síntese final. Na visita inicial, realizada individualmente pelo pesquisador, é realizado um reconhecimento da área estudada, entendendo possíveis caminhos, limitações e características gerais. Com isso, iniciam-se os percursos comentados com os participantes. Depois dessa etapa são realizadas as análises das descrições coletadas nos percursos com áudios e anotações feitas no local. Assim, é possível construir uma rota poliglota, ou seja, a reunião de trechos destacados de diferentes percursos sobre um mesmo caminho, possibilitando traçar as primeiras hipóteses

sobre a *atmosfera* do local. Posteriormente, a visita secundária é realizada para reafirmar e contextualizar as análises feitas. Nessa visita, são observadas em detalhe características acústicas, climáticas e arquitetônicas que podem influenciar na percepção da *atmosfera* do lugar. Por fim, registra-se uma síntese final que reúna tanto as percepções dos participantes quanto as características particulares e comuns do espaço estudado.

Para a aplicação na nossa pesquisa algumas dessas etapas sofreram adaptações devido às restrições de funcionamento do museu. A visita secundária, que consiste em uma verificação das condições climáticas, acústicas, arquitetônicas e contextuais do espaço foi adaptada e contemplada ainda na visita inicial e durante a realização dos percursos comentados. Por ser uma etapa de verificação das condições contextuais do espaço para a justificativa de determinadas percepções, acreditou-se que a realização da mesma, concomitante aos percursos, não prejudicaria as etapas posteriores e anteriores, adicionando, na verdade, maior veracidade às reais condições vivenciadas por cada participante. Com isso, as etapas realizadas foram: visita inicial com verificações climáticas, acústicas, arquitetônicas e contextuais; percursos comentados com verificações espaciais e climáticas, análise das descrições, rota poliglota, hipóteses sobre as *atmosferas*, síntese final.

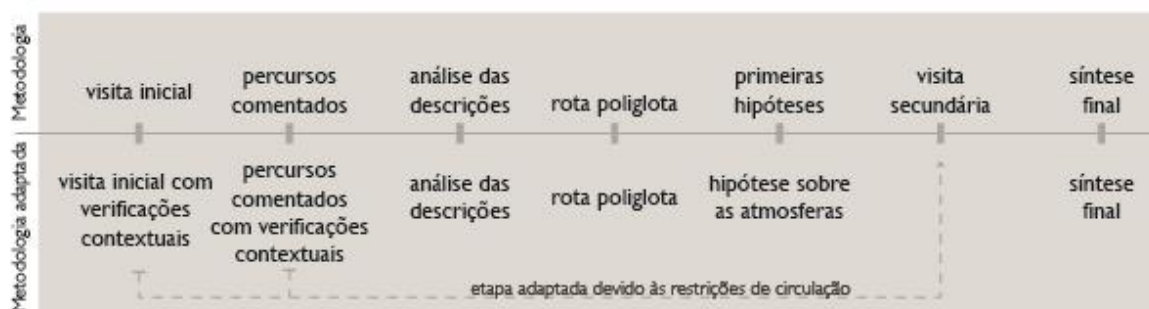


Diagrama 3 - Esquema resumo das etapas propostas pela metodologia e as etapas realizadas, com adaptações. Autora: Fernanda Freitas

Na aplicação de nossa pesquisa a amostra precisou ser reduzida para cinco pessoas, acompanhadas em uma visita ao Memorial Minas Gerais, mesmo sem funcionamento, para entender as percepções daqueles inseridos no espaço. Thibaud (2013) não evidencia critérios específicos utilizados para a seleção dos participantes, exceto que estes foram pelo espaço quando convidados a participar

dos percursos. Para atender o objetivo de compreensão das *atmosferas*⁵⁷ do espaço na sua relação com a intervenção contemporânea foram estabelecidos alguns critérios para a seleção dos participantes. Além disso, a partir desses critérios foi possível planejar e ter um melhor controle sobre os participantes especialmente no contexto em que os percursos foram realizados, com o museu fechado. Os critérios para seleção dos participantes foram: arquitetos e não-arquitetos que já visitaram o museu presencialmente e conhecem o edifício apenas enquanto museu; arquitetos que já visitaram o museu presencialmente e também o visitaram ou frequentaram no passado enquanto Secretaria de Fazenda; arquitetos e não-arquitetos que não conheciam o espaço previamente. Os participantes escolhidos foram encontrados através de contatos próximos à pesquisa e indicações em sessões de orientação. Assim, foram classificados e identificados como:

- Participante A: arquiteta, conheceu o edifício como Secretaria de Fazenda e conheceu o edifício como museu antes do percurso;
- Participante B: arquiteto, não conheceu o edifício como Secretaria de Fazenda e não conheceu o edifício como museu antes do percurso;
- Participante C: não-arquiteto, não conheceu o edifício como Secretaria de Fazenda e não conheceu o edifício como museu antes do percurso;
- Participante D: não-arquiteto, não conheceu o edifício como Secretaria de Fazenda e conheceu o edifício como museu antes do percurso;
- Participante E: arquiteto, não conheceu o edifício como Secretaria de Fazenda e não conheceu o edifício como museu antes do percurso;

Os participantes compuseram um grupo com características sociais homogêneas, no qual todos residem em Belo Horizonte, mas em sua maioria vieram de outras cidades. Quatro, dos cinco participante, nasceram em Minas Gerais. Todos os participantes possuem ensino superior e participam de atividades culturais regularmente, como visitas à museus, cinemas e teatros.

Thibaud (2013, p.7-8) aponta para a necessidade de abarcar uma variedade

⁵⁷ A partir deste momento, quando designadas no plural, o termo “atmosferas” busca refletir a pluralidade perceptiva identificada durante as análises dos percursos comentados. Embora a pluralidade esteja permeando a fundamentação teórica do trabalho, um dos objetivos era encontrar diferenças em uma unidade de atmosfera de um mesmo edifício transformado ao longo do tempo. Porém, entende-se que a atmosfera é tão plural e diversa quanto o grupo que a percebe, e por isso, a partir desse ponto essa pluralidade é abraçada como característica fundamental para as análises que aparecem neste capítulo.

de caminhos, circunstâncias e pontos de vista durante a realização dos percursos. Essas condições são refletidas ainda na determinação dos critérios para seleção de participantes. Cada participante realizou o percurso de forma parcialmente livre, devido às restrições de acesso a algumas salas e alteração do acesso principal ao edifício. Ainda assim, essa fruição gerou diferentes caminhos percorridos, dados por motivações distintas, as quais possibilitaram a compreensão da experiência a partir da percepção e das características específicas de cada percurso. Isso é reforçado por uma amostra composta por arquitetos e não-arquitetos. Por isso, questões técnicas e subjetivas foram percebidas, apontadas e analisadas levando a diferentes diálogos entre a *atmosfera* percebida e a *atmosfera* construída, ressaltando também como esta se relaciona com a intervenção contemporânea e o edifício pré-existente.

Para análise dos percursos comentados, Thibaud (2013, p.10) sugere a criação de uma rota poliglota, isto é, uma rota única composta por fragmentos de percepções de diferentes participantes reunidos sobre um único trajeto. Dessa forma, diferentes impressões são sobrepostas auxiliando na identificação de uma *atmosfera* geral. Em nossa investigação, além da identificação de uma *atmosfera* geral dada pela rota poliglota, cada ambiente foi analisado de forma aproximada e destacada do todo, devido à própria composição espacial e expográfica do museu que aborda temáticas distintas em cada sala expositiva.

Por mais que a construção do método de Thibaud (2013) tenha envolvido uma amostra de vinte diferentes pessoas participando presencialmente do percurso comentado acredita-se que a amostra alcançada na pesquisa permitiu o delinear de uma análise que englobou os elementos já expostos nos primeiros capítulos e particularidades sugeridas pela própria metodologia. Além disso, o material recolhido nos percursos foi utilizado não apenas para a identificação de uma *atmosfera* geral, mas também para as minúcias presentes em um ambiente expográfico fragmentado em diferentes salas. Isso colabora para uma análise mais aprofundada da relação entre o espaço e o sujeito e aponta não apenas para os objetivos da pesquisa como também para objetivos outros, pertinentes à expografia, à construção de narrativas museais, e como estas têm o potencial de interferir na leitura do espaço. Dessa forma, mesmo com uma amostra reduzida e adaptações, o método responde aos objetivos iniciais e agrega outros pontos para possíveis futuras investigações.

Quando menciona as formas de descrever uma experiência, Thibaud (2013, p.9) menciona as associações espaciais e sensoriais, como comparar a *atmosfera* do local com a de uma outra tipologia de edifício; o autor também cita as transições perceptivas, entendendo quando um ambiente se torna mais claro que outro ou mais colorido. Há ainda o chamado “campo verbal de aparência”⁵⁸, no qual as pessoas estabelecem as relações entre objetos e demais elementos do espaço. As formas de descrever uma experiência estão presentes independentemente do tamanho da amostra de participantes, o que reforça a pertinência do método, mesmo com suas adaptações contextuais. Todas essas formas de descrição são muito mais pujantes em uma experiência presencial; também por isso, os percursos foram realizados presencialmente.

4.1 O PERCURSO COMENTADO

O percurso comentado é um método desenvolvido por Thibaud (2013) e aplicado em diversos estudos em escala urbana ou arquitetônica. Principalmente utilizada para a compreensão do comportamento e percepção do sujeito no espaço, a metodologia é empregada em pesquisas sobre ambiências urbanas. O método foi desenvolvido a partir da importância da dimensão intersubjetiva dos espaços públicos, entendendo o impacto que objetos e sujeitos têm uns sobre os outros.

Para aplicação do método, além de acompanhar o percurso é importante realizar gravações em áudio que possam ser consultadas posteriormente para localizar pontos destacados ou perspectivas importantes, rastreando a atividade e os movimentos *in loco*. Além disso, observações e anotações durante os percursos também foram realizadas para compatibilização e ampliação dos registros da experiência de cada participante. Dessa maneira, é possível destacar a natureza contextual do comportamento do sujeito, entendendo que alguns comportamentos só fazem sentido quando contextualizados em um espaço, reforçando o caráter presencial e relacional da metodologia e do objetivo da pesquisa.

O percurso comentado é realizado através de três principais atividades

⁵⁸ Tradução livre da autora. “*The verbal field of appearance*” (THIBAUD, 2013, p.9)

simultâneas realizadas pelo participante: caminhar, perceber e descrever. O caminhar promove a compreensão do espaço como um todo, suas escalas, nuances e coloca a percepção em movimento, ou seja, outros sentidos são acionados e participam da experiência do sujeito no espaço a partir da sua movimentação. Entre o caminhar e perceber, o descrever promove a ponte entre a percepção, a manifestação e registro da experiência. Thibaud (2013) destaca como a descrição não apenas promove a comunicação da experiência como também conforma o todo da percepção.

Uma percepção começa apenas quando deixamos a *gestalt* emergir liberando figuras do mundo sensorial. O relacionamento de um indivíduo com o meio ambiente não é puramente reativo ou reflexivo; envolve um certo grau de configuração pelo sujeito que percebe. Assim, a linguagem falada não é apenas um instrumento que permite que a experiência vivida seja contada após o fato, representada e compartilhada com os outros; na verdade, ela participa total e imediatamente da experiência.⁵⁹(THIBAUD, 2013, p.5)

Dito isso, o método, já adaptado, foi dividido em diferentes etapas: visita inicial, percursos comentados, análise das descrições, rota poliglota, hipóteses sobre a *atmosfera* e síntese final. A visita inicial foi realizada de forma individual, sem a presença de qualquer participante dos percursos. Nessa visita foram verificadas características arquitetônicas específicas, bem como outros fatores que poderiam influenciar na percepção dos participantes, como acústica, iluminação e cheiros.

Os percursos comentados foram realizados após a visita inicial e, além de contar com o registro das impressões dos participantes, também foram registradas informações contextuais, como intempéries do dia e o clima geral do ambiente e seu entorno. Os percursos foram realizados em dois blocos: um em novembro de 2020, com dois participantes; e outro em fevereiro de 2021, com três participantes.

A análise das descrições foi iniciada após a realização de todos os percursos

⁵⁹ Tradução livre da autora. “A perception begins only when we let a *gestalt* emerge and we release figures from the sensory world. An individual's relationship with the environment is not purely reactive or reflexive; it involves a degree of configuration by the perceiving subject. Thus, spoken language is not only an instrument which allows lived experience to be recounted after the fact, represented and shared with others; it actually participates in the experience fully and immediately.” (THIBAUD, 2013, p.5)

e foi subdividida em diferentes etapas até a construção da rota poliglota. A identificação da rota como poliglota é dada pela reunião de diferentes percepções sobre um mesmo caminho no qual cada participante auxilia na construção utilizando sua língua espacial particular, marcada pela memória, identidade e contexto sociocultural. Entre a rota poliglota e a síntese final, uma das etapas da análise das descrições permitiu compreensão pormenorizada das *atmosferas* do edifício a partir das percepções de cada sala expositiva.

A visita inicial foi realizada em novembro de 2020, ainda com o museu fechado ao público e com restrições de funcionamento. Por isso, o percurso foi feito de forma individual e com acompanhamento de um dos funcionários do museu, que esclareceu algumas alterações encontradas no espaço. A visita foi realizada com o objetivo de reconhecer o espaço, entender os possíveis caminhos a serem percorridos e estabelecer um contato mais palpável com a instituição. Além disso, foi na visita inicial que as primeiras implicações espaciais e contextuais foram observadas.

A principal implicação contextual observada foi a restauração da escadaria principal. Em processo de restauração há mais de 4 anos, a escada encontrava-se envolta por andaimes e amarrações que imediatamente transformaram a percepção do espaço.



Figura 34 - Visita inicial realizada em novembro de 2020 na presença de um funcionário do museu e outra pesquisadora (à esquerda); Trechos dos andaimes da restauração da escadaria principal (à

direita). Foto: Acervo Fernanda Freitas

Na visita inicial não havia previsão para finalização das atividades, porém, nos percursos realizados no início de fevereiro de 2021 as obras de restauração tinham evoluído e os andaimes tinham sido retirados, proporcionando percepções diferentes entre os dois blocos de percursos comentados realizados posteriormente.

Por permanecer fechado por muitos meses, o museu também estava realizando manutenções pontuais em algumas salas e reestruturando outras com novas temáticas, o que balizou o fluxo dos percursos com os participantes.

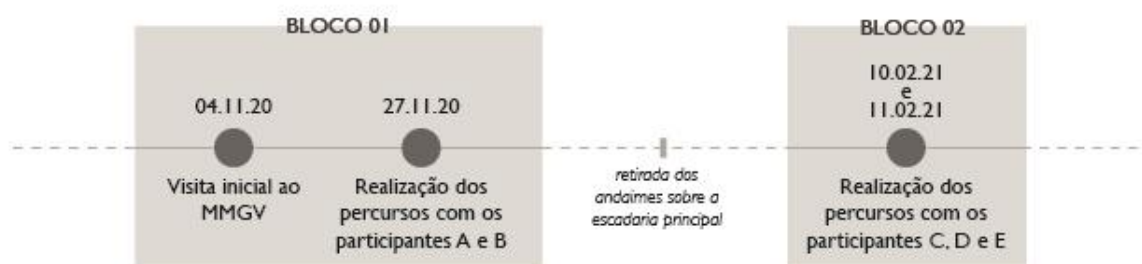


Diagrama 4 - Linha do tempo da realização das visitas e percursos comentados. Autora: Fernanda Freitas

Devido às características do contexto atual, o acesso ao edifício também foi alterado. Se normalmente o acesso de visitantes se dá pelos grandes portões voltados para a Praça da Liberdade, durante a visita inicial e os percursos comentados, o acesso se deu pela lateral direita do edifício, na Rua Gonçalves Dias, acesso de funcionários e veículos.

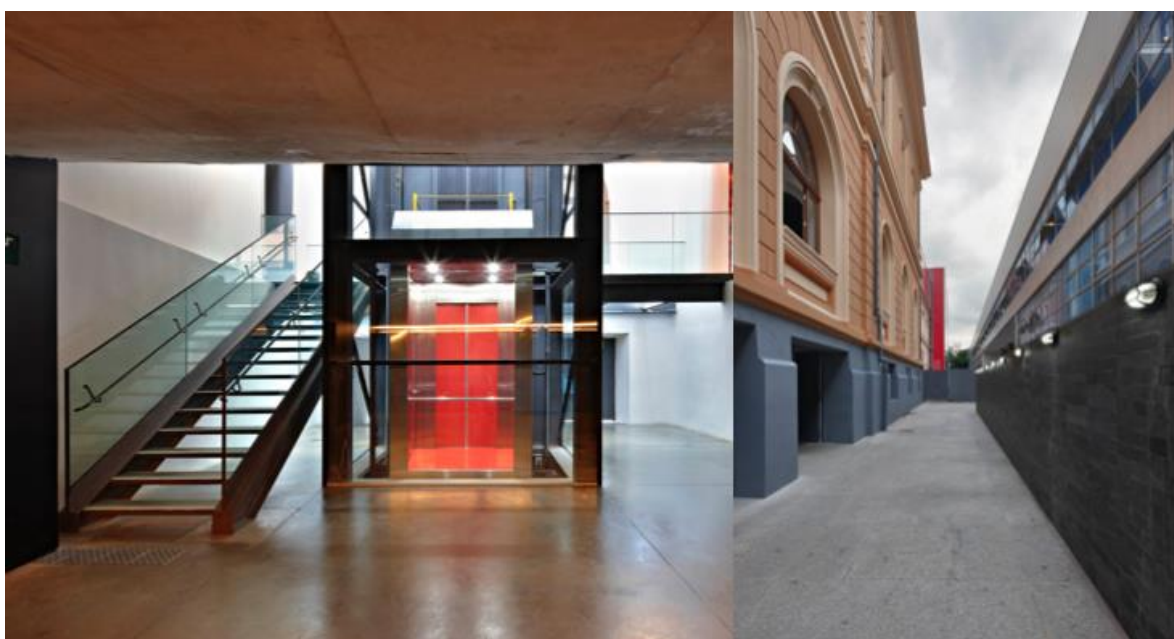


Figura 35 - À esquerda: acesso interno no subsolo do edifício, utilizado na visita inicial e nos percursos comentados. À direita: acesso externo de funcionários e veículos utilizados na visita inicial

e nos percursos comentados. Disponível em: < <https://bit.ly/3iBjZ8d>> (à direita); < <https://bit.ly/3zqkJmv>> (à esquerda) – Acesso em 14 de junho de 2021; colagem pela autora.

Na visita inicial já foi possível notar a presença de novos recursos para uma possível reabertura no futuro, ainda sem data. Totens de higienização pessoal e novas sinalizações indicavam os cuidados a serem tomados pelos visitantes e o número de pessoas permitidas em cada ambiente.

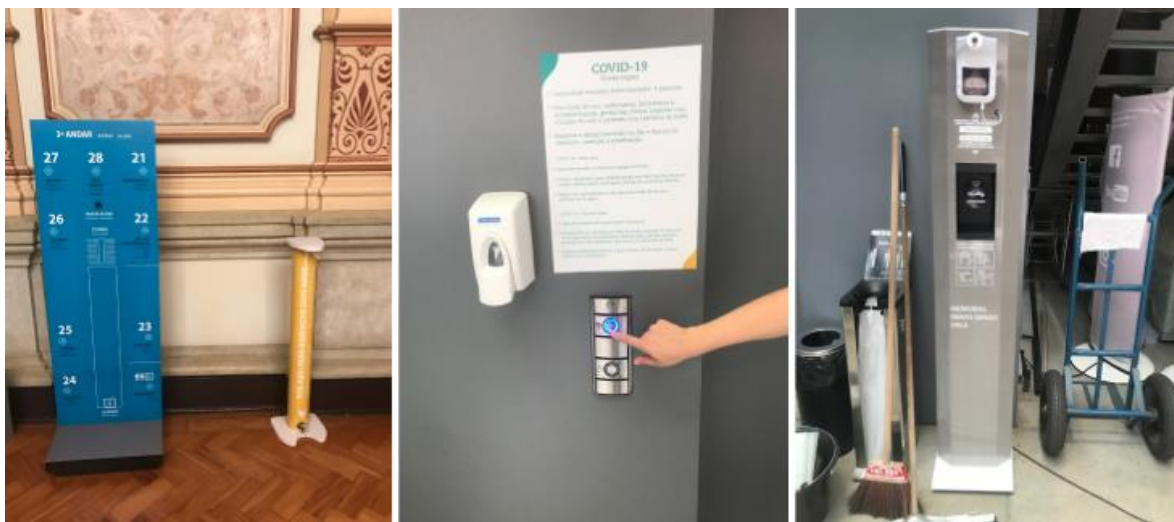


Figura 36 - Totens e dispensers utilizados para higienização das mãos observados durante os percursos comentados. Foto: Acervo Fernanda Freitas

No que tange às características construídas e sensoriais, na visita inicial foi possível perceber o forte contraste do pátio interno com os demais ambientes, bem como as relações entre o interior do edifício e seu entorno. Geralmente as janelas das salas expositivas ficam fechadas ou estão vedadas pela própria expografia. Tanto na visita inicial quanto nos percursos algumas janelas estavam abertas para maior segurança dos visitantes. Isso desencadeou nos participantes percepções e diálogos entre o exterior e o interior das salas possivelmente ausentes quando o museu estava em funcionamento com as janelas fechadas e os sistemas de condicionamento de ar ligados. Algumas implicações contextuais não comprometeram a realização das atividades, visto que durante os percursos foi incentivado que cada participante definisse como seguir pelo espaço, sempre descrevendo o que era sentido.

Para a realização dos percursos foram passadas instruções aos participantes referente às descrições necessárias, à rota e às condições do percurso que duraram, em média, uma hora e meia. Junto ao percurso o pesquisador se comporta como observador e ouvinte, interferindo apenas para incentivar a manifestação do participante. Logo após o percurso, os participantes se envolveram em uma

recriação mental do percurso realizado, destacando características e experiências mais marcantes.

Equipada pelo material, foi realizada uma análise das descrições. Simultaneamente aos percursos foi realizada uma averiguação das condições locais que permitiram tais percepções pelos participantes. Nessa averiguação foram registradas características climáticas, acústicas, de iluminação e de funcionamento dos espaços. Só assim foi possível realizar uma contextualização dos elementos percebidos e uma síntese final das *atmosferas* do local.

Para analisar as descrições feitas durante o percurso foram realçadas as associações entre espaço e sensações, as transições perceptivas, os termos relacionados à aparência ou impressão e as reflexões que tendem a descrever os movimentos realizados.

A análise dos percursos foi realizada em cinco etapas:

1. Transcrição: Registro em texto dos áudios capturados durante os percursos. Também fizeram parte das transcrições as observações feitas *in loco* pelo pesquisador e as condições contextuais observadas no dia.
2. Releitura imersiva: Leitura das transcrições concomitante à escuta dos áudios capturados durante os percursos, de forma a entender entonações e particularidades de cada participante.
3. Classificação: Identificação de trechos e falas que se relacionavam com as categorias propostas na metodologia de Thibaud (2013): infraestrutura construída, características sociais e características sensoriais. A infraestrutura construída se refere às falas direcionadas a elementos físicos da construção, e por isso, podem ser mensurados. As características sociais são observáveis e partem da contextualização do sujeito com o meio. As características sensoriais são expressáveis no decorrer do percurso estabelecendo uma relação entre o vivenciado e o percebido.
4. Fragmentação: Etapa inicial da construção da rota poliglota. Aqui os trechos antes classificados foram recortados de acordo com os ambientes visitados pelos participantes.
5. Assimilação: Reunião de todos os trechos recortados sobre um único caminho, divididos a partir dos ambientes do museu (salas expositivas, circulação horizontal e vertical) determinando uma rota poliglota.

Logo após a realização dos percursos, todo o material gravado em áudio foi

transcrito e, além das falas dos participantes, também foram incorporadas ações e observações feitas *in loco* sobre a movimentação dos participantes no espaço, colaborando para uma compreensão mais ampla dos comentários. Essas transcrições encontram-se anexadas ao fim deste texto.

Após a transcrição, uma releitura imersiva foi realizada considerando, dessa vez, as formas de comunicar a percepção do espaço, relacionando o conteúdo às formas de descrever o espaço elencadas por Thibaud (2013). Para a realização da releitura imersiva, visão e audição foram estimuladas, uma vez que a leitura foi feita simultaneamente à escuta dos registros em áudio dos percursos. Nesse momento foram identificadas associações sensoriais e espaciais, através das quais os participantes traçavam comparações entre:

- diferentes tipologias de espaço para exemplificar a *atmosfera* percebida;
- transições espaciais, nas quais foram percebidos os principais contrastes de iluminação e materiais;
- as aparências expressadas no campo verbal, em que as ações foram pautadas e expressadas a partir do espaço;
- as formulações reflexivas, geralmente relacionadas a estímulos motores e não-visuais.

Durante a releitura imersiva, as primeiras hipóteses foram formuladas especialmente em relação à estrutura da percepção e ao registro das *atmosferas*. A estrutura da percepção é formada pela identificação da predominância de estímulos e respostas sensoriais e motoras. Nessa identificação também são realizadas as ligações entre os comentários dos participantes e o contexto sociocultural de cada um. O registro de *atmosferas*, então, se dá a partir do apanhado das percepções gerais e do encontro de semelhanças entre as principais respostas aos estímulos do espaço feitos por cada participante. Por mais que a *atmosfera* seja algo fácil de sentir e difícil de explicar, o registro se dá pelo encontro intertextual dos percursos comentados.

Ambos os processos foram apresentados em contraste e fragmentos, o que desencadeou a etapa de classificação como forma de aprofundar a interpretação do material transcrito.

Nessa classificação, o foco não foi mais a estrutura da linguagem, ou seja, as pausas, gírias e expressões específicas utilizadas para qualificar o espaço, mas

sim o seu significado em relação à apreensão das *atmosferas*. Nesse sentido, cada percurso teve trechos destacados de acordo com qualidades expressadas na metodologia de Thibaud (2013) – a infraestrutura construída, as características sociais e as características sensoriais foram examinadas e eventualmente fizeram emergir pontos de destaque em cada percurso.

Com os trechos destacados, foram iniciadas as duas últimas etapas equivalentes à rota poliglota proposta por Thibaud (2013), e que consiste na fragmentação dos trechos de cada percurso e sua posterior assimilação em uma rota única, imaginada. A rota se dá pelas diferentes expressões das percepções do espaço; nela, cada participante adiciona uma diferente percepção utilizando sua língua espacial particular. Como os percursos foram realizados dentro do museu de três pavimentos e o acesso foi dado pelo subsolo, entendeu-se que a rota poliglota deveria seguir os pavimentos de forma vertical, partindo do foyer no primeiro pavimento e finalizando nas salas expositivas do terceiro pavimento.

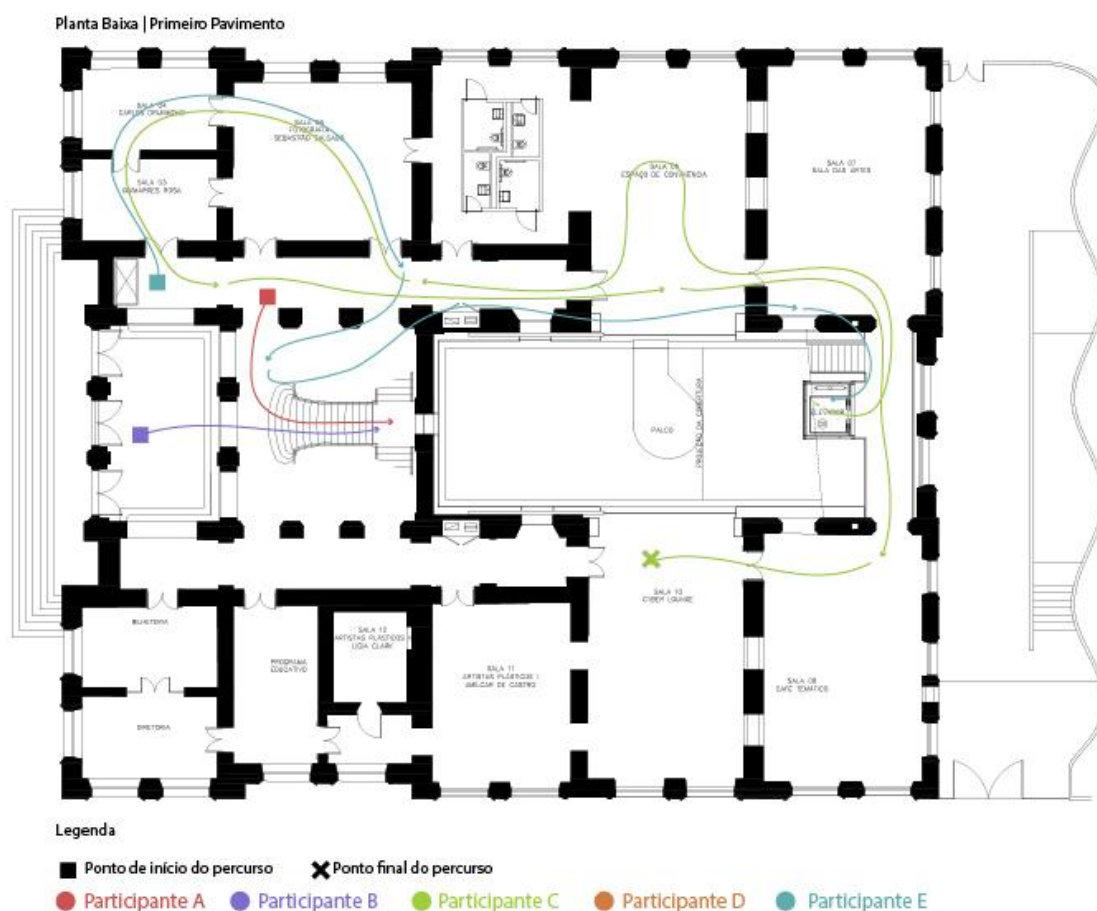


Diagrama 5 - Planta baixa do pavimento térreo com a demarcação de todos os percursos comentados realizados pelos participantes. Autora: Fernanda Freitas

Planta Baixa | Segundo Pavimento

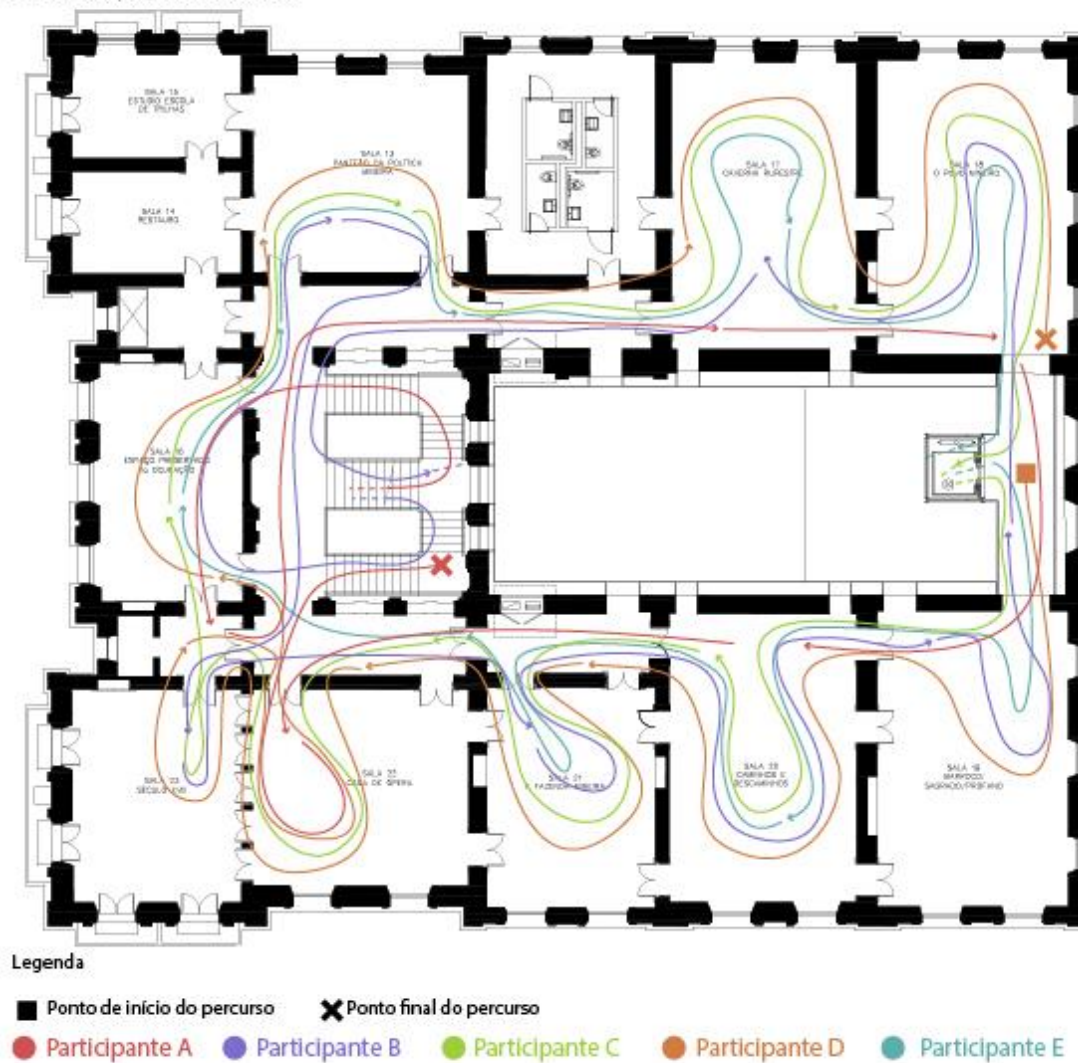


Diagrama 6 - Planta baixa do segundo pavimento com a demarcação de todos os percursos comentados realizados pelos participantes. Autora: Fernanda Freitas

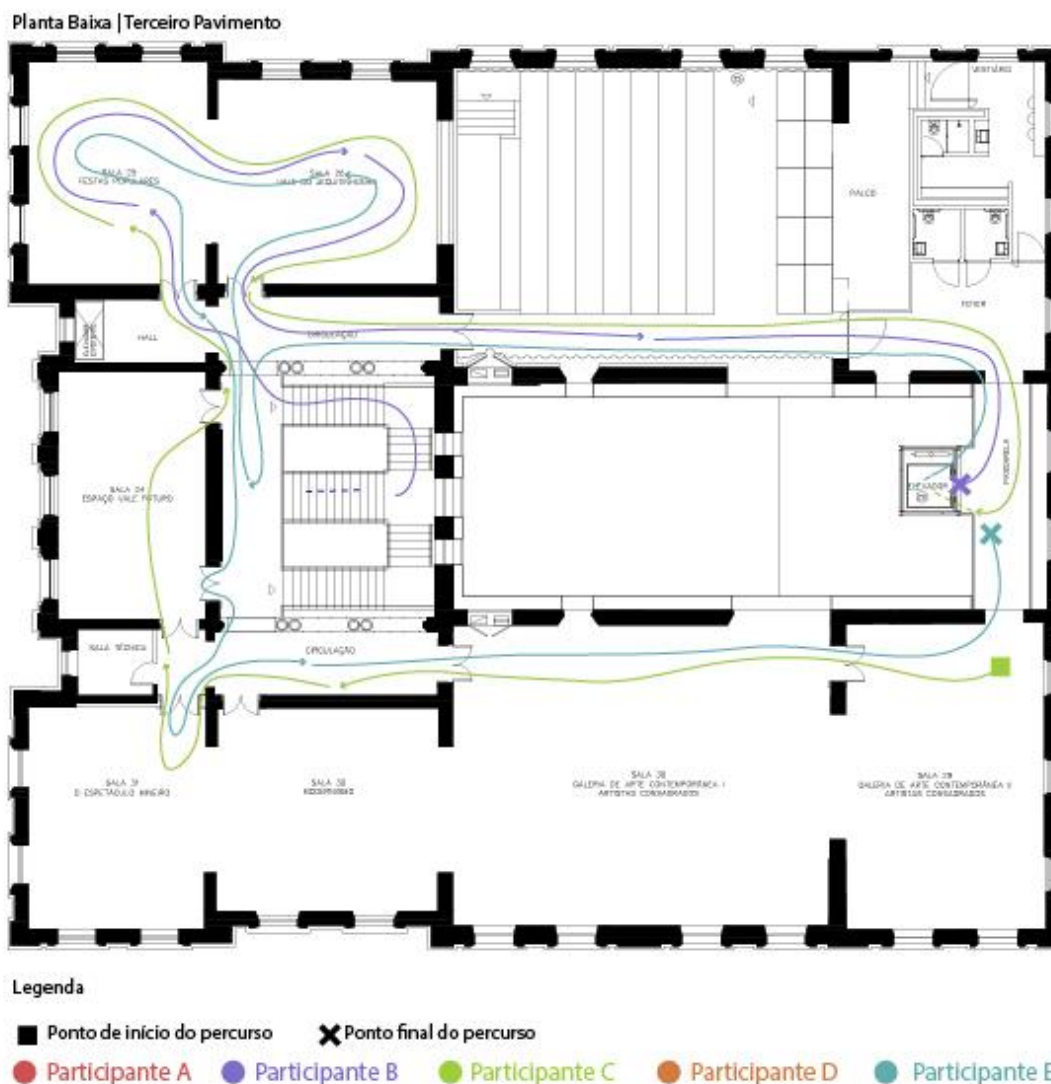


Diagrama 7 - Planta baixa do terceiro pavimento com a demarcação de todos os percursos comentados realizados pelos participantes. Autora: Fernanda Freitas

Além disso, o setor educativo do museu não sugere um caminho expositivo pré-definido, dando liberdade para os visitantes e para a própria pesquisa definir a rota. Isso acontece devido ao acesso único ao museu, que normalmente se dá pela Praça da Liberdade. Ainda assim, por ter uma disposição simétrica dos espaços, dada por duas galerias laterais e uma escadaria principal, o museu possibilita diferentes percursos. O início dessa rota pelo foyer também foi uma tentativa de se aproximar do fluxo normal de funcionamento do edifício.

Para a construção de tal rota, após a releitura e classificação dos trechos das transcrições, os mesmos foram recortados e colocados sobre a rota, que, a cada nova inserção, se tornava poliglota, construindo uma percepção geral da *atmosfera*

do edifício. A partir dessa reunião de trechos foram identificadas percepções gerais e também fragmentadas pela intervenção e, mais especificamente, pela expografia.

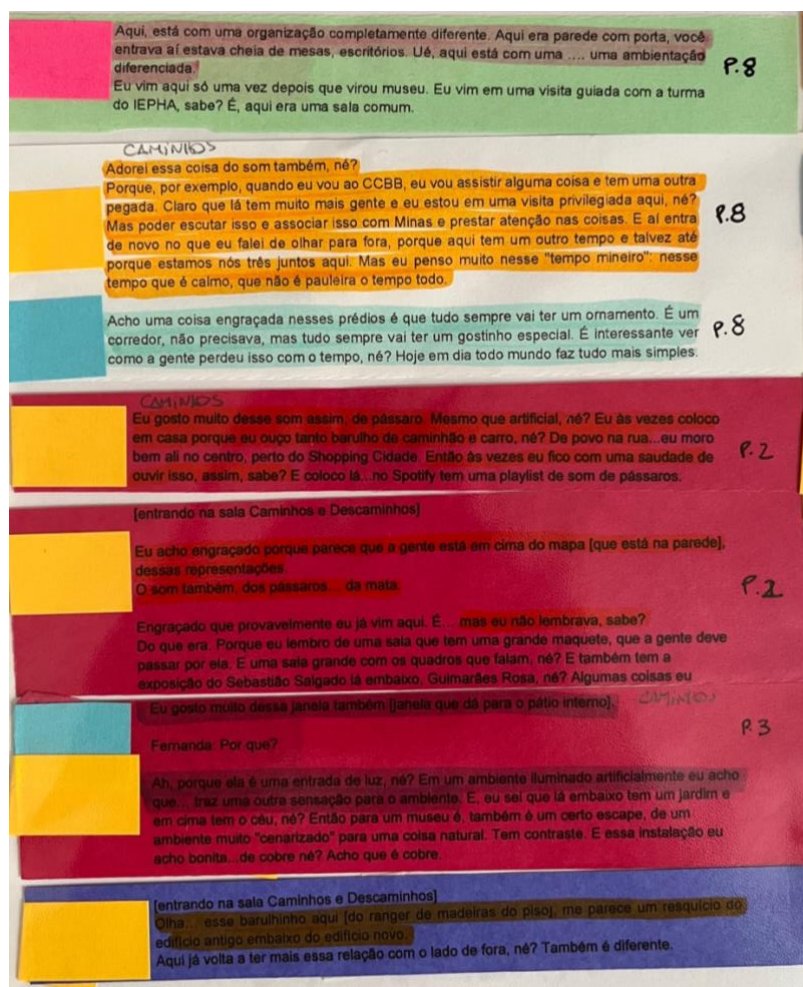


Figura 37 - Trechos da rota poliglota referentes à sala Caminhos e Descaminhos. Fonte: Fernanda Freitas

Devido a esses fragmentos, a análise final precisou seguir dois caminhos: um mais amplo, traçando diálogos entre o edifício pré-existente e as intervenções contemporâneas relacionadas à arquitetura e ao comportamento dos participantes; outro mais fragmentado, onde a percepção sobre cada ambiente foi investigada mais de perto. A rota poliglota foi dividida a partir dos ambientes e partes do edifício, onde as *atmosferas*, então, se manifestaram. Por isso, a síntese final propõe uma análise da *atmosfera* geral e da *atmosfera* fragmentada do edifício.



Diagrama 8 - Etapas realizadas na análise dos percursos comentados para identificação das atmosferas do local. Autora: Fernanda Freitas

5 AS ATMOSFERAS DE CONTRASTE DO MEMORIAL MINAS GERAIS

Os percursos comentados foram realizados em dois blocos, posteriores à visita inicial ao museu. Como apontado anteriormente, dois participantes foram acompanhados em novembro de 2020 e outros três, em fevereiro de 2021. Dessa amostra três participantes eram arquitetos, dos quais um já havia conhecido o edifício ainda como Secretaria de Fazenda. Os demais participantes não eram arquitetos. Três dos participantes não conheciam o edifício antes da realização das atividades. As visitas duraram, em média, uma hora e meia, e três participantes não visitaram todas as salas e andares do edifício devido à restrição de duração dos percursos.

Os dois blocos de visita também se diferenciaram, visto que, em novembro de 2020 os andaimes mencionados anteriormente ainda envolviam a escadaria principal. Ainda assim, foi possível realizar os percursos sobre a mesma. Já no segundo bloco, realizado em fevereiro de 2021, as obras de restauração ainda estavam em processo, mas os andaimes tinham sido removidos, alterando a percepção dessa área e impedindo que o percurso passasse pela escada. Todos os percursos tiveram o acesso ao edifício na Rua Gonçalves Dias, pelo subsolo. A partir deste ponto cada participante definiu por onde gostaria de começar de fato o percurso. Alguns escolheram iniciá-lo próximo à entrada principal, voltada para a Praça da Liberdade, outros pelo segundo pavimento e outros pelo terceiro.

Após a realização dos percursos, transcrição e releitura, determinados trechos das falas foram destacados e categorizados de acordo com as qualidades explanadas na metodologia de Thibaud (2013). Nesse processo notou-se que a participante que conheceu o edifício como Secretaria de Fazenda, que também é arquiteta, foi a que mais abordou qualidades relativas à infraestrutura construída, seja ela pré-existente ou fruto das intervenções. Essas qualidades também foram observadas em outros percursos, porém com pesos diferentes.

Nos demais participantes, arquitetos e não-arquitetos, as características sensoriais foram as mais destacadas e evidenciadas nos percursos comentados. Em três participantes tal aspecto representou mais da metade dos trechos destacados. Em proporção reduzida em todos os percursos e representando menos de um terço dos trechos destacados, as características sociais também foram observadas. E, mesmo que em menor presença, seus destaques foram imprescindíveis para a compreensão de contrastes perceptivos dados por contextos histórico-culturais diferentes. Além disso, trechos que destacavam as características sociais da análise das *atmosferas* permitiram que parte da dinâmica do Passado do edifício emergisse e se colocasse novamente em contraste com os novos usos. As características sociais buscam descrever a dimensão pública do comportamento do participante, isto é, suas respostas e comentários contextualizadas para além das dimensões físicas do espaço. Essas características não são mensuráveis mas são observáveis.

Para mais, esses contrastes também afloraram do recorte e colagem dos fragmentos na construção da rota poliglota. Também por isso, a análise abaixo aborda inicialmente questões amplas apresentadas ainda na leitura geral da rota

poliglota, e posteriormente revelam-se em detalhes das *atmosferas* vivenciadas a partir de um olhar aproximado a cada ambiente visitado e, portanto, fragmentado, tal qual os trechos que compuseram a análise.

5.1 A ATMOSFERA GERAL

Na análise e compreensão da *atmosfera* geral a partir dos fragmentos de experiência dos participantes emergiu a percepção geral de contrastes, que se apresentaram de diferentes maneiras. Seja no âmbito construtivo, perceptivo ou mesmo histórico-cultural o contraste foi um elemento unânime nas experiências registradas. Com isso, e na intenção de entender mais profundamente a natureza desses contrastes, dois pontos foram destacáveis dentro das análises: os contrastes construtivos e os contrastes histórico-culturais.

Os contrastes construtivos tocam diretamente na ação de intervenção no edifício para que este recebesse o Memorial Minas Gerais. Evidenciados nas falas dos participantes, esses contrastes eram percebidos pela diferença de materiais empregados nas superfícies do edifício. A materialidade, aqui, permitiu com que os participantes estabelecessem as diferenças entre as temporalidades do Passado e do Presente do edifício. Ao ver o pátio interno coberto com placas de aço corten ou ao entrar em ambientes onde a expografia cobria a arquitetura por completo, os participantes perceberam, através do contraste de materiais presentes nos corredores e nas salas, que se tratavam de períodos diferentes.

Agora eu acho esse pátio muito interessante. Eu gosto dele pensando em textura, em cor... pensando no jardim me dá uma sensação legal dessa entrada de luz natural, mas ao mesmo tempo me parece uma coisa muito radical, sabe? De restauro. Eu fico imaginando que camada tinha aqui.
(Participante E)



Figura 38 - Foto tirada durante a visita inicial, de dentro da sala Ler + Ver, voltada para o pátio externo, ressaltando os contrastes de materiais e iluminação. Fonte: Acervo Fernanda Freitas

Essa materialidade é ativadora dos sentidos, auxiliando na composição das *atmosferas* e estabelecendo parte do elo entre o sujeito e o espaço. Os materiais naturais presentes no edifício comunicam sua história e sua idade enriquecendo a experiência do sujeito em relação ao tempo no espaço (HOLL; PALLASMAA; PEREZ-GOMEZ, 1994). Com os olhos ou com o toque, as texturas e diferenças de materiais reforçaram os contrastes dos dois principais períodos presentes no edifício.

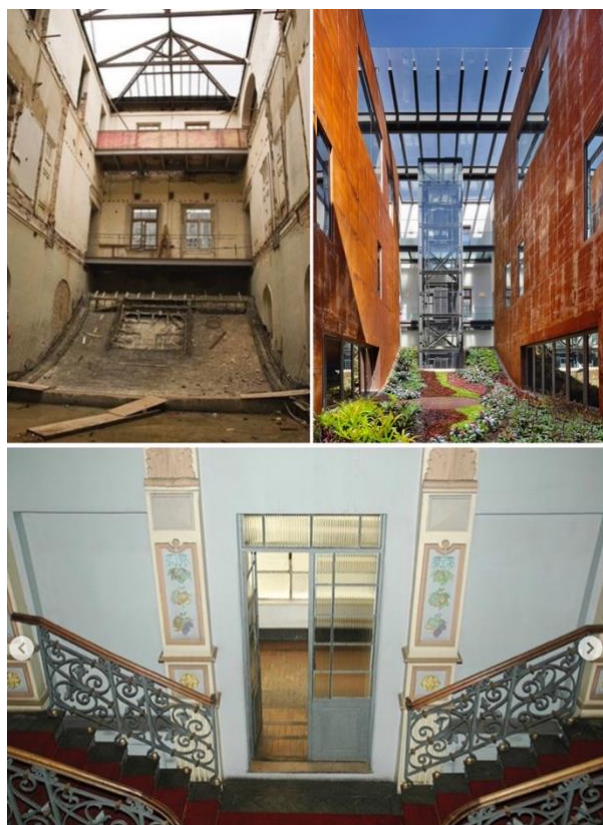


Figura 39 - Imagens do pátio interno ao longo dos anos e transformações. Acima, à direita, o pátio durante a intervenção; à esquerda, a intervenção realizada; abaixo o acesso ao pátio interno, dado pela escada, quando o edifício ainda recebia a Secretaria de Fazenda. Disponível em: < <https://bit.ly/3xPs2m9> > (acima à direita); < <https://bit.ly/35NNKuL> > (acima à esquerda); < <https://bit.ly/3j9GBNt> > (abaixo) – Acesso em 24 de junho de 2021.

As placas de aço corten no pátio interno foram alvo de diversos comentários, seja pela sua presença marcante no espaço, pela possibilidade de olhar para fora e ver o céu através do pátio, ou mesmo por se colocar de forma radical e agressiva, conforme citado por alguns participantes.

É muito lindo ver o céu. O contraste é muito bonito. Engraçado, daqui parece que funciona melhor. Do que quando você está dentro do ambiente, parece que você tá... aqui, o contraste marrom com o céu fica muito bonito. Mas você não tem essa percepção de dentro do espaço. Parece que você está vendo umas paredes chapadas, assim. Mas acho que tem muito disso né, de tentar entender qual é o melhor ângulo. Não me pareceu funcionar quando você está dentro do ambiente. Mas aqui é muito... só que aí dá uma dó de ter um elevador, sabe? Podia ter quase um mirante pra olhar o céu aqui. (Participante B)

Eu fico achando meio agressivo apesar de eu achar esteticamente legal, de eu achar a textura legal. Mas não sei... me causa um estranhamento. (Participante E)

O pátio interno torna-se, então, o elemento de abertura para o entendimento dos outros contrastes presentes no edifício. Ao ser referido como textura, cor e material pelos participantes, as placas do pátio interno se colocam em contraste com outros materiais no interior do edifício.

A sala História de Belo Horizonte, por exemplo, conta com uma recriação da *atmosfera* do Passado, isto é, ainda como Secretaria de Fazenda. Nessa recriação a materialidade também se torna fundamental e foi notada pelos participantes.



Figura 40 - Interior da sala História de Belo Horizonte, a qual teve a ambiência de uma das salas de reunião da Secretaria de Fazenda recriada. Disponível em: < <https://bit.ly/3h1tPh9> > - Acesso em 24 de junho de 2021.

Ao ver e depois tocar uma das paredes da sala, um dos participantes identificou a particularidade da técnica presente no tratamento daquela superfície. Tratava-se de uma técnica específica e utilizada no edifício no período de sua inauguração. É possível inferir aqui, que essa textura transporta o sujeito para a outra temporalidade do edifício ao mesmo tempo que marca o outro extremo da linha de contraste estabelecida pela inserção dos materiais contemporâneos.

É a pintura com cal, né? Na realidade com sílica, né? É a pintura com silício natural... ela é aveludadinha, que foi o Stockler... como é que é? Steckel. Frederico Steckel. Frederico Steckel que tinha essa técnica... ele trouxe isso... ele era alemão, ele trouxe isso, mas os italianos faziam também, sabe? Ele é que pegou a empreitada ... [inaudível] a empreitada das pinturas, né? [inaudível] então ele fez e depois ele começou a fazer em casas particulares também, mas sempre é isso: um veludo. (Participante A)

Na definição das *atmosferas* desses ambientes outros materiais também auxiliaram na construção da linha de conexão entre diferentes temporalidades apontadas na análise. Tapetes, cortinas, tecidos, objetos e mobiliário com materiais específicos como pedras e madeira automaticamente remetem ao Passado do edifício.

Eu sei que a gente já superou muito disso. Tipo assim, de arquitetura, de decoração, mas eu adoro essas cortinas. É uma coisa assim [...] eu vejo essa coisa meio princesa. Tipo um lindo quarto, com minhas lindas cortinas, minha linda cama. (Participante C)

Essa *atmosfera* composta por elementos ligados ao uso como Secretaria de Fazenda em alguns momentos promoveu um distanciamento dos participantes. Não apenas temporal, mas também pela percepção de poder político.

Não sei se tem alguma coisa a ver com os quadros, sabe? Com a mobília, de fato. Talvez eu não devesse estar aqui. (Participante C)
Funcionário: Essa mobília é uma mobília que faz referência à sala do secretários. É a sala que mais se manteve assim, entre aspas. Que é uma coisa ligada ao governo, ao luxo.

Tal qual o conceito de esquema proposto por Norberg-Schulz (1965, p.43), ou a memória coletiva de Halbwachs (1990), o entendimento de tais elementos construtivos como símbolos de poder político parte de construções histórico-culturais que também recebem influência direta dos grupos sociais nos quais os sujeitos estão inseridos hoje. Os altos pés diretos dos corredores e do segundo pavimento, ornamentos em estuque e pinturas parietais espalhadas pelo edifício

foram citados como elementos que reforçam parte da *atmosfera* que traduz a opulência e poder de determinado período.

[...] o pavimento nobre, o *piano nobile* é o segundo pavimento, né? O primeiro é de recepção. O nobre vocês podem ver que todos os pés direitos, se vocês forem pegar as plantas vocês vão ver que os pés direitos do segundo têm um metro a mais de... é... pé direito em relação ao terceiro e ao quarto. Então ele é realmente mais nobre. (Participante A)

Acho que pela ornamentação, né? A estética que ele tem, os detalhes. O gabarito dele, ele tem um pé direito muito alto em todos os andares. Isso a gente sabe que fazia parte da história pública, da história palaciana do governo, de ter uma representatividade sobre todas as outras coisas. (Participante D)

Ainda que a análise inferisse que alguns elementos construtivos fossem percebidos como ingredientes para um afastamento do sujeito, outros promoviam curiosidade e aproximação. A análise aponta que a escadaria se configurou como um elo entre as duas temporalidades na percepção dos participantes, especialmente quando observada sem o usual tapete vermelho durante o segundo bloco de percursos.

É muito diferente a escada! Isso é um outro tipo de poder, né? A imponência dessa escada. Quando você entra já dá de casa com ela, você pensa: Opa, não é a sala da minha casa! É outro lugar! (Participante C)

E como eu também tava mais ou menos lidando com essas situações, quando eu vejo assim, sem o tapete vermelho eu penso "uau, agora é como é, sabe?" Não como é montado para preservar, mas como é mesmo. Acho bem bacana. (Participante C)

Aqui, a escada estava sempre disputada, tava sempre brilhante... (Participante A)

Ao convidar ao movimento e ao deslocamento físico a escadaria promoveu curiosidade nos visitantes ao mesmo tempo que seus traços curvos em ferro exalavam a beleza de uma temporalidade que não era o Presente.

Mais latente que a aproximação promovida pela escada, a história contada pela expografia também propôs a aproximação que por muitas vezes é perdida por

elementos específico do Passado do edifício.

Acho que a escada aqui é muito mais... ela traz muito mais... a gente andar por ela é muito legal. É uma... você consegue entender como é que funciona, dá para sentir como eles usavam... (Participante B)

Esse elo entre as duas temporalidades que ocasionalmente aproximou o participante do edifício e de sua história também foi marcado pelo forte contraste de materiais presente no primeiro pavimento.



Figura 41 - Sala Ler + Ver, na parte posterior do primeiro pavimento. Nela, toda a edificação (incluindo janelas) foi sobreposta pela intervenção contemporânea. Disponível em: < <https://bit.ly/3xGCNaq> > - Acesso em 24 de junho de 2021.

Observado por um dos participantes, as salas posteriores, em ambos os lados, tinham grande parte das superfícies cobertas pela expografia e intervenção contemporânea, diferente das salas voltadas para a parte frontal do edifício. Em certos momentos, a impressão gerada por essa diferenciação foi a de que a parte posterior do edifício, na verdade, era um anexo e não parte da construção pré-existente.

Eu achei que da nossa entrada até agora é um *clash* de ambiências, assim, bizarro. Tipo assim, de materiais, texturas... parece que cada pedaço do edifício... parece um edifício fragmentado. Igual ao filme. Achei que cada pedaço tem uma *vibe*, sabe? (Participante E)

Eu acho que foi mais essa parte aqui, da Miateca e dessa sala que me causou mais aquilo que eu tinha comentado de... parece um *clash* de momentos, assim. São ambiências muito diferentes, dessa parte aqui de trás, para a frente. Principalmente por conta de materiais e cores. Por exemplo, perdeu um pouco dessa materialidade do chão, do tipo de revestimento das paredes. Eu nem sei, na verdade, se isso aqui já é parte do anexo ou se... é tudo edifício. (Participante E)

Essa percepção transmite a ideia de que diferentes temporalidades do edifício, para além do Passado e do Presente são notáveis. Isso acontece porque a área entendida como anexo, na verdade, compõe o trecho do edifício construído posteriormente à sua inauguração, depois de começar a receber o uso como Secretaria de Fazenda. O edifício passou por diversas adições até o Presente, e as principais foram o fechamento posterior do edifício e as adições que bloquearam o pátio interno. Desse modo, a intervenção contemporânea ao mesmo tempo que estabelece contraste e marca seu tempo através de elementos construtivos, também evoca as “entre-temporalidades” que marcaram a trajetória do edifício até o Presente. Essa percepção das diferentes temporalidades e como elas influenciam no comportamento e interpretação dos espaços fica ainda mais evidente quando nos voltamos para o outro contraste identificado nos percursos comentados: os contrastes histórico-culturais.

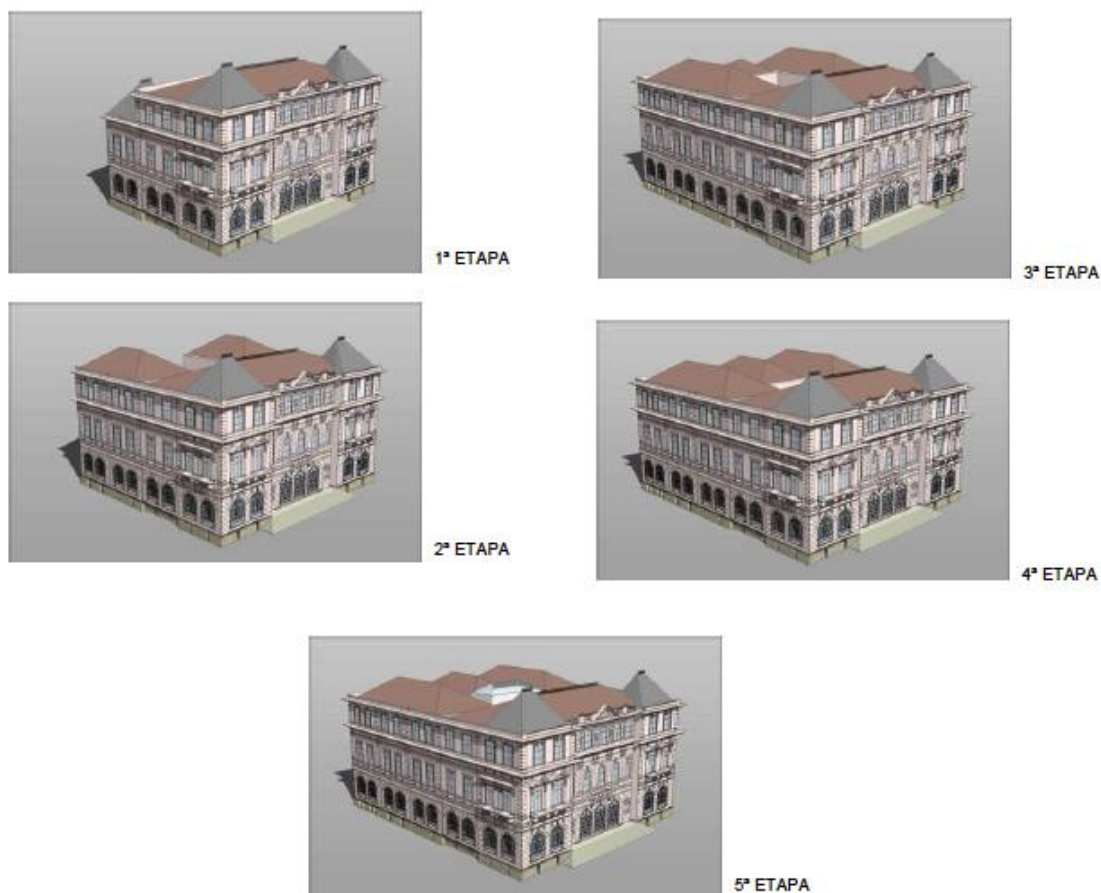


Figura 42 - Etapas de construção e adições sofridas pelo edifício desde sua inauguração. Fonte: IEPHA, 2006, p. 101-102. Colagem pela autora.

Os contrastes histórico-culturais partiram de uma observação e sobreposição das atitudes e percepções individuais de cada participante durante as análises. Também aqui foram consideradas a própria construção identitária de cada sujeito, reforçado pela memória coletiva e pela subjetividade intrínseca a cada um.

Esses contrastes são inferidos também a partir da identificação dos contrastes construtivos. Porém, na análise dos contrastes histórico-culturais foram consideradas as ações e percepções específicas de cada participante, contextualizando-as dentro da subjetividade de cada um. Dessa forma, as relações de poder estabelecidas ainda pelos ornamentos e demais elementos construtivos comuns ao Passado do edifício são reafirmadas pelas ações dos participantes pautadas na construção individual da subjetividade, dada, entre muitos fatores, pela memória coletiva (HALBWACHS, 1990).

Em salas que buscavam recriar a *atmosfera* do Passado do edifício ou mesmo aquelas que faziam referência a elementos comuns a construções antigas,

os contrastes histórico-culturais foram mais evidentes. Na sala Casa da Ópera, por exemplo, um dos participantes se encantou com a recriação da Casa da Ópera de Ouro Preto, verbalizando que a experiência daquele ambiente conseguir trazer de volta “um charme da época” (Participante D). Por outro lado, outro participante, no mesmo ambiente, disse se sentir reprimido, e de certa forma indesejado naquele ambiente. Essas percepções rebatem diretamente em um entendimento histórico da representação da Casa da Ópera de Ouro Preto para diferentes grupos sociais, já que o espaço, atual Teatro Municipal de Ouro Preto, historicamente recebia apenas grupos sociais mais abastados, membros da elite mineira.

Essa informação, portanto, lança luz sobre as possibilidades interpretativas dos contrastes histórico-culturais vivenciados em um mesmo ambiente. Vale ainda ressaltar que essa experiência em um ambiente específico do museu é um momento descolado das duas temporalidades que a presente análise busca focar. Assim como em outros ambientes mais imersivos, essa experiência não faz referência direta nem ao Passado nem ao Presente do edifício, mas ainda assim promove relações de proximidade e distanciamento que auxiliam na definição da *atmosfera* do lugar.

Na sala História de Belo Horizonte uma situação semelhante foi observada, porém, desta vez, com uma relação mais direta com o edifício, seu Passado e seu Presente. A sala instalada no segundo pavimento é a única que busca recriar um dos ambientes da Secretaria de Fazenda. Nela foram inseridos mobiliários do início do século XX, conformando uma sala de reuniões.



Figura 43 - Sala "História de Belo Horizonte". Foto registrada durante a visita inicial. Fonte: Acervo Fernanda Freitas

Geralmente é permitido sentar-se nas poltronas e sofás da sala, mas não há qualquer sinalização ou aviso. As paredes também foram pintadas em tons semelhantes aos usados na inauguração do edifício e outros objetos decorativos ajudaram a compor esse momento do percurso.

Ao entrar na sala dois participantes tiveram reações opostas.

[entrando na sala História de Belo Horizonte]
Essa visitinha nessa sala é boa porque a gente pode dar uma sentada, né?
Funcionária: Isso é uma coisa que a gente pensa muito.
[o participante senta em um sofá da sala e assiste a todo o conteúdo audiovisual; ao fundo, barulho de obra e conversa de demais funcionários]
(Participante D)

[entrando na sala História de Belo Horizonte]
Eu deveria estar pisando no tapete?
Funcionária: Pode! Pode sentar...
Já tenho a mesma sensação de novo: deveria estar pisando no tapete?
Deveria estar nesse espaço? (Participante C)

O primeiro, ao entrar, se viu agradecido em finalmente encontrar um lugar dentro do percurso no qual pudesse sentar e desfrutar dos vídeos propostos pela expografia. O segundo, de maneira quase oposta, ao entrar na sala para e, antes de tomar qualquer atitude, pergunta: “Eu deveria estar pisando no tapete?” (Participante C). Ao ser indicado que seria possível não apenas pisar no tapete como sentar-se no sofá, o participante o faz. Diante disso, o participante expressa então, a sensação de distanciamento e de não-pertencimento. Em certos momentos ele destaca: “Talvez eu não devesse estar aqui” (Participante C).

Assim, ambas as situações apresentadas levam ao entendimento do contraste histórico-cultural determinando a *atmosfera* de um lugar que se faz no Presente do edifício, enquanto incorpora elementos do seu Passado. Assim como a situação dada pela percepção da escada principal, essa interpretação estabelece diálogos entre as diferentes temporalidades do edifício e possibilita a abertura de outros questionamentos.

Nota-se, em diferentes momentos, o distanciamento entre o sujeito e o espaço museal quando este evoca as referências históricas do espaço marcadas pelo luxo, opulência e hierarquia social. Ao mesmo tempo entende-se que faz parte das dinâmicas de preservação do Patrimônio Cultural a inserção do bem no

Presente, trazendo-lhe usos compatíveis com a sua estrutura construtiva e o contexto contemporâneo. O que fica em aberto, portanto, é: como estabelecer as relações de proximidade e identidade em espaços que fazem referência a hierarquias e estruturas sociais comuns ao século XIX e XX através da intervenção contemporânea e da inserção do edifício no Presente? Através do contraste ou não, as intervenções têm o potencial não apenas de promover a proximidade com o sujeito contemporâneo, como, de certa forma, equilibrar e se posicionar de forma crítica a questões de poder, hierarquia e segregação social ecoadas também na arquitetura dos lugares.

Essa leitura também se volta para os atores envolvidos no processo de intervenção no patrimônio construído. Ao observar e inserir arquitetos como participantes dos percursos comentados foi notória a diferença na forma de perceber o espaço. Ao dirigir-se frequentemente a aspectos construtivos mais do que sensoriais ou sociais, percebe-se que os comentários feitos por arquitetos são embebidos pela sua própria formação.

Para mais, também ficam em aberto as possíveis percepções de contraste entre tais edifícios monumentais e o patrimônio modesto. Ao promover a proximidade que edifícios monumentais deixam de lado, os exemplares do patrimônio modesto acabam desencadeando relações de afeto, pertencimento e identidade com mais fluidez e facilidade.

Os comentários tecidos por arquitetos carregam um juízo de valor, estético e técnico-construtivo muito maior que os não-arquitetos, demonstrando uma dificuldade em se desprender da análise técnica e crítica para se apegar a uma análise sensível. Essa dificuldade em vislumbrar uma análise sensível, em parte, pode justificar o distanciamento que algumas intervenções acabam desencadeando nos usuários. Ao mesmo tempo, no Memorial Minas Gerais, o contraste e a fragmentação da experiência, dados pela percepção das diferentes *atmosferas*, permitiu que momentos de aproximação e descolamento se intercalassem durante os percursos comentados.

Para chegar a tal análise foi necessário observar mais de perto os fragmentos das experiências dos participantes. Através da rota poliglota construímos um percurso único que incorpora os elementos necessários para entender parte da *atmosfera* que, ao invés de ampla, propõe a percepção fragmentada.

5.2 A ATMOSFERA FRAGMENTADA

A compreensão da existência de uma *atmosfera* fragmentada surgiu de duas características verificadas por nós durante os percursos comentados: os contrastes entre elementos construtivos do Presente e do Passado do edifício e as escolhas expográficas. Além de reforçar esses contrastes, a expografia também propunha uma compartimentação da experiência através das salas com diferentes propostas e articulações com a arquitetura pré-existente.

É comum, nesses casos, que as exposições sejam construídas a partir do conceito de cubo branco, no qual um ambiente neutro, geralmente pintado de branco, se coloca aberto para a apropriação pelos artistas e organizadores da exposição (CASTILLO, 2008). As salas de exposição temporárias do Memorial Minas Gerais, inclusive, fazem uso da estética do cubo branco, e algumas chegam a cobrir todas as paredes e janelas da arquitetura pré-existente com outros materiais, como a sala Minas Rupestre e a Sala Povo Mineiro. As salas de exposição temporária também fazem uso do mesmo recurso, porém, as paredes são tomadas por tons de branco e piso acinzentado, bem diferente dos pisos em madeira encontrados nos corredores e galerias laterais.



Figura 44 - Sala Minas Rupestre. Nesse ambiente, além de iluminação mais baixa, não é possível visualizar as aberturas da arquitetura pré-existente. Para a concepção desse espaço entende-se que o conceito de cubo branco foi aplicado pela expografia. Disponível em: < <https://bit.ly/3wSIX8o> > - Acesso em 24 de junho de 2021.



Figura 45 - Salas de exposição temporária durante a instalação cênica ENTRE, em 2018. A sala também foi pensada a partir da sobreposição de novas superfícies sobre a arquitetura pré-existente. Disponível em: < <https://bit.ly/3daWC1M> > - Acesso em 24 de junho de 2021.

Como o museu abriga uma exposição fixa, apenas as salas de exposição temporária encontram-se esvaziadas de diferentes cores e texturas. Por outro lado, ao explorar a exposição fixa, a ideia do cubo branco utilizada pelos projetistas, parece se fazer valer quando cada sala é tratada de forma individual, e, mesmo com toda as informações presentes na arquitetura pré-existente, cada ambiente é tratado como uma tela em branco que deve responder a uma temática específica.

Ao responder aos temas propostos pela expografia, observa-se que cada ambiente é tomado por uma *atmosfera* diferente, enquanto propõe experiências imersivas e interativas que convidaram os participantes a traçar relações não apenas com o Passado do edifício, mas também com outras referências, muitas vezes enraizadas na memória coletiva.

Tendo em vista que cada ambiente aborda uma temática, os materiais, objetos, texturas, sons e iluminações são alterados subitamente durante os percursos. Em vários momentos os participantes mencionaram as diferenças entre os ambientes e as sensações de contraste ao entrar e sair de cada sala. Por isso, analisar a *atmosfera* a partir desses contrastes e fragmentos também contribui para a compreensão do impacto das estratégias expográficas na percepção dos

ambientes e nas relações de aproximação e distanciamento com o Passado do edifício. Através desses fragmentos foi possível vislumbrar quais são os impactos da sobreposição completa da expografia sobre a arquitetura, das tentativas de recriação de ambientes ou das propostas de completa imersão com estímulos audiovisuais.

Assim como na compreensão da *atmosfera* geral, ao analisar a rota poliglota derivada dos percursos comentados, dois contrastes foram destacados: os contrastes visuais e os contrastes sensoriais. Eles foram especificados também a partir das categorias de análise propostas pelo método utilizado. Os contrastes sensoriais são observados a partir de estímulos auditivos, olfativos e, principalmente, de diferentes texturas e materiais que, por mais que cheguem ao sujeito inicialmente pela visão, constituem elementos definidores nas impressões dos participantes.

Contudo, o estímulo sensorial, constante da expografia, além de literalmente se sobrepor ao edifício, em certos momentos mina as possibilidades de percepção para além das salas expositivas. Por esse motivo também, os contrastes visuais são tratados de forma distinta. Os contrastes visuais foram notados a partir da sua relação com a imaginação verbalizada dos participantes que também compõe a *atmosfera* do lugar, e definiram algumas impressões de contraste dado pelas cores das superfícies. Cores com maior saturação, por exemplo, foram automaticamente relacionadas com o Presente, enquanto aquelas com menos saturação se vincularam à pré-existência.



Figura 46 – Cyber Lounge, um dos espaços percebidos como anexo, devido à sobreposição das superfícies pré-existentes e o uso de cores mais saturadas. Fonte: Acervo Fernanda Freitas

Esse estímulo visual dado não só pelas cores, mas também pelos recursos tecnológicos (telas e projeções), se fez tão presente em todo o percurso que, por vezes, descolava o participante da experiência capturando-o através dos muitos recursos de vídeo utilizados na maioria das salas expositivas. Com esse apelo visual, os participantes permaneceram mais tempo em salas que continham vídeos.

O mesmo não acontece em salas apenas com sons, cheiros ou mesmo texturas diferentes, como na sala Minas Rupestre. Nesse caso, os participantes entenderam o ambiente como lúdico e voltado para o público infantil.



Figura 47 - Interior da sala Minas Rupestre. A sala tem predominância de texturas e projeções em altura apropriada para o público infantil. Disponível em: <<https://bit.ly/2SnBu10>> - Acesso em 24 de junho de 2021.

Por sua vez, a rota poliglota foi fundamental para entender melhor as relações dos comentários feitos durante o percurso e a compreensão das *atmosferas* percebidas nas principais salas acessíveis. A rota se inicia no foyer da entrada principal, próxima a escada e é finalizada no terceiro pavimento. Dessa forma, os ambientes serão apresentados na ordem proposta por essa rota

Foyer e escada, 1º pavimento

A cara do prédio tá... tá tampada, né? Com esse andaime, com essa estrutura fechada. Bom... o que eu sinto nesse prédio aqui, com esse entulho de andaime aqui né, é que, apesar disso aqui, ele está bem mais bonito, bem mais claro... porque **a ambientação antiga dava um tom de tristeza**. (Participante A)

[...] Da nossa entrada até agora é um *clash* de ambiências, assim, bizarro. Tipo assim, de materiais, de texturas... parece que cada pedaço do edifício... parece **um edifício fragmentado**.

[...] **Era tudo pintado de cinza, tudo igual**, então... realmente era uma perda de sentido que o prédio estava mal disponibilizado para a fruição, sabe? Era uma tristeza, a gente sentia isso mesmo. (Participante A)

O prédio hoje, ele tá muito bonito, né. Ele tá ... com essa... **ambientação real**, é... original dele. A gente nem usa original né, mas é o que eu sinto aqui. (Participante A)

E eu imagino que também, o fato de a gente ter entrado por um outro percurso, né? Que não o tradicional, talvez tenha criado uma outra sensação disso também, né? Talvez entrar por aqui [*entrada principal*] isso fosse se diluindo [...]. **Talvez a mudança de percurso tenha criado uma outra... impressão**. (Participante E)

Aqui [*aponta para as colunas e ornamentos da entrada, nas laterais da escada*], a gente vê coisas que antes não via, tudo pintado. Antes era tudo pintado de cinza... é... na realidade não era cinza não, era branco gelo! **O branco gelo é um branco tristíssimo** né, é quase um cinza.

É muito diferente a escada. (Participante A)

Isso é outro tipo de poder, né? A imponência dessa escada. Quando você entra e você já dá de cara com ela você pensa: opa, não é a sala da minha casa! É **outro lugar!** (Participante C)

Aqui, **a escada estava sempre disputada**, tava sempre brilhante... isso aqui [*aponta para a abertura no patamar da escada, voltada para o pátio interno*] também é uma coisa que é muito diferente de lá. Esse espaço aqui era todo ocupado por banheiros... **aqui era um labirinto**, sabe? Então, a gente nunca tinha essa... essa visão. (Participante A)

E mesmo com a escada rangendo a gente andava nela. (Participante A)

Essa escada é muito chamativa. Você chega logo de cara, olha pra ela, **dá vontade de subir nela**. Mais do que andar pelas laterais mesmo. (Participante B)

É muito interessante que, quando eu fazia visita com os meninos adolescentes, crianças... mais um perfil adolescente, pré-adolescente de escola pública, eles ficavam assim: nossa, **eu sou o rei, eu sou a princesa**... essa coisa do tapete vermelho, de se sentir especial, é muito presente. Agora que você me falou que foi restaurado eu fico pensando em como é bacana e como era estar nesse espaço e conviver com isso que não é de agora, sabe? Que **é de um outro momento**, que é de uma outra visão, nossa, outros princípios. (Participante C)

[...] A gente está tendo uma percepção também de que a gente não está visitando ele em funcionamento. [...] mas instintivamente minha vontade é mais de subir do que de andar pelas laterais. Primeiro porque parece que **essa escada com esse negócio metálico parece uma intervenção em certo ponto**, até. Não parece ser simplesmente um conserto que estavam fazendo, porque quando eu vim já estava assim também. Porque ela está tão contida dentro desse espaço, parece que está tão bem amarrada, estruturada, que não me pareceu que era uma obra. (Participante B)

Eu acho que, tanto porque foi por aqui que eu comecei [*referindo-se à escada*], mas acho que eu não me interessaria em subir tanto pelo elevador. Acho que a escada aqui é muito mais... ela traz muito mais... a gente andar por ela é muito legal. É uma... você consegue entender como é que funciona, dá pra **sentir como é que eles usavam**... (Participante B)

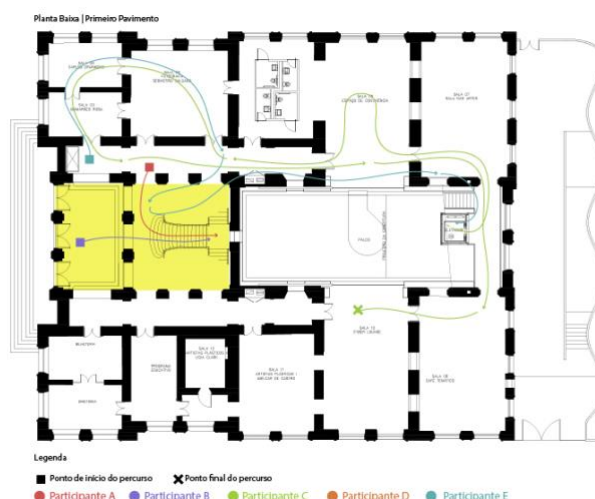


Diagrama 12 - Planta baixa do primeiro pavimento com demarcação do foyer e escada em amarelo e identificação dos percursos de cada participante. Autora: Fernanda Freitas

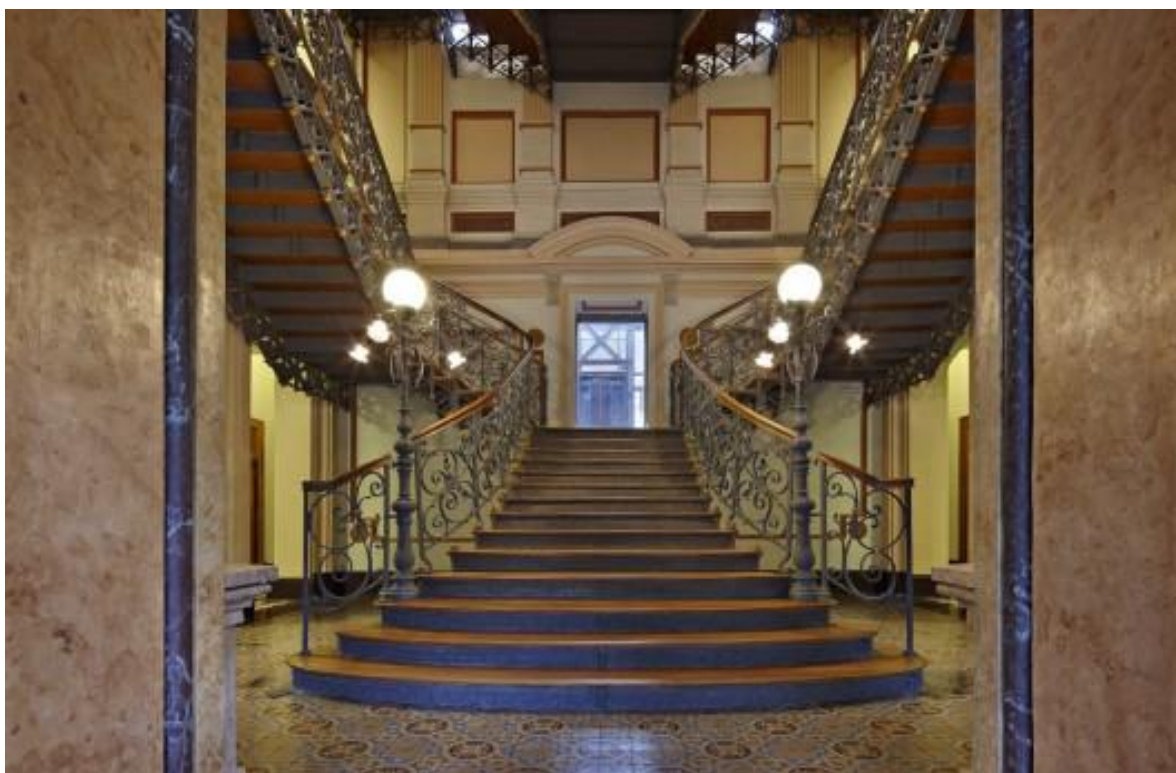


Figura 48 - Foyer e acesso principal do edifício. Imagem registrada antes do início da presente pesquisa. Disponível em: <<https://bit.ly/384XPVc>> - Acesso em 23 de agosto de 2021.

"A cara do prédio" é entendida como o foyer e a escadaria forjada em ferro que recebe os visitantes cujo acesso se dá pela entrada principal. Mais do que a fachada, e provavelmente por conta da alteração do percurso, os participantes entenderam os dois elementos como os indicadores de início do percurso. Nesse espaço as características pré-existentes foram destacadas, especialmente por não se colocarem em relação direta com as intervenções contemporâneas, comuns às

salas expositivas. Devido aos andaimes presentes em algumas visitas, essa área foi percebida de diferentes formas. Com o andaime, entendeu-se que parte da identidade do edifício estava encoberta. Ainda assim, os percursos que permitiram a fruição pela escada foram aqueles que mais oportunizaram diálogos entre o Passado e Presente do edifício, possivelmente devido ao contato com o pátio interno dado através dos patamares da escada.

Para alguns, "a ambientação antiga dava um tom de tristeza", o que, nesse caso, referia-se ao uso descuidado e às adições desmazeladas que marcam a trajetória do edifício até o Presente. Essa sensação era causada especialmente pela cor dada ao edifício nos últimos anos funcionando como Secretaria de Fazenda. Como "era tudo pintado de cinza, tudo igual", a percepção generalizada se distanciava da chamada "ambientação real" repleta de cores, texturas e materiais.

"O branco gelo, que é um branco tristíssimo" ganha uma característica de contraste com a pré-existência do edifício e seus materiais e texturas comuns à arquitetura eclética. Isso, de certa forma, estabelece uma trajetória cromática que também determinou a *atmosfera* do edifício ao longo dos anos. Em sua inauguração o edifício continha uma carga cromática trazida pelas pinturas parietais e ornamentos em estuque. No final do século XX essa característica dá lugar ao encobrimento das cores pelas camadas de tinta branca, transformando a experiência do edifício. Por fim, no Presente, o edifício buscou a recuperação das características cromáticas pré-existentes, ao mesmo tempo que adicionou novas cores através da intervenção contemporânea no pátio e nas salas expositivas. Isso, combinado à materiais e texturas contemporâneas corroboram para as diferentes percepções contrastantes e fragmentadas.

Além da trajetória cromática, "talvez a mudança de percurso tenha criado uma outra... impressão". Isso aconteceu devido à alteração do fluxo natural dos percursos dos visitantes. Geralmente, o percurso se inicia pela entrada da Praça da Liberdade, porém, com as restrições de funcionamento, os participantes fizeram um caminho inverso e, mesmo os que optaram por iniciar o percurso pela entrada principal, precisaram acessar o edifício pela fachada posterior. Isso também impacta diretamente na percepção da *atmosfera* logo no início da experiência. Existe um apelo aos elementos do Passado do edifício no foyer e na escada, mas seu encontro com elementos do Presente fez com que a leitura do espaço levasse a "um edifício fragmentado".

Mais do que fragmentado, a percepção da coexistência de elementos do Presente (painéis expositivos, pisos e iluminação artificial) e do Passado (ladrilhos, ornamentos e a escada) do edifício evidenciaram *atmosferas* de contraste; isto é, ao passar pelas salas que sofreram intervenções com mais elementos contemporâneos e depois chegar à entrada principal, os participantes tiveram a impressão de tratar-se de um "outro lugar". Há a percepção de dois momentos diferentes, o que é positivo para as intervenções contemporâneas, mas um diálogo entre os dois tempos fica pouco claro para a percepção dos visitantes.

O elemento-âncora ao Passado do edifício nesse trecho é a escadaria forjada em ferro. Para aqueles que conheceram o edifício ainda como Secretaria de Fazenda "a escada estava sempre disputada", visto que o fluxo de pessoas era grande. Esse fluxo dominava a circulação vertical também pelo crescente número de funcionários, o que eventualmente resultou na migração das secretarias para a Cidade Administrativa. Essas características subsistiram às intervenções e promoveram o interesse no Presente, visto que os participantes expressaram a grande "vontade de subir nela [escada]", pois assim seria possível "sentir como é que eles usavam [esse espaço]". Somado ao fluxo intenso, a ocupação do pátio interno com infraestruturas como banheiros e copas davam a percepção de que o pátio "era um labirinto".

A sensação provocada por elementos do Passado do edifício fez com que os participantes entendessem que a construção "é de um outro momento". Também por isso, algumas preconcepções dadas pela cultura foram observadas. O distanciamento entre o visitante e o espaço se dá constantemente pelas referências à trajetória do edifício até o Presente. Ainda assim, em alguns momentos a imaginação, somada aos esquemas internos de cada sujeito os fazem visualizar-se como "reis e princesas" ao observar e andar sobre o tapete vermelho disposto sobre a escadaria de ferro. A noção do tapete vermelho é historicamente vinculada à elite e à nobreza, o que reforça esse distanciamento dado por alguns elementos do Passado do edifício. A intervenção contemporânea, portanto, poderia promover a aproximação do sujeito com o espaço pré-existente. E mesmo que essa aproximação seja dada pelo contraste, que ela promova o encontro de percepções das diferentes temporalidades do edifício.

Pátio, 1º pavimento

Agora eu acho esse pátio muito interessante. Eu gosto dele pensando em textura, em cor... pensando no jardim, me dá uma **sensação legal essa entrada de luz natural**, mas ao mesmo tempo me causa uma coisa **muito radical**, sabe? De restauro. Eu fico imaginando que **camada que tinha aqui**. (Participante E)

[...] as baterias de banheiros, cozinhas e despensa era toda aqui [aponta para o pátio central]. Isso aqui **era um muquifo**. Isso aqui ficou muito legal, acho que ficou muito bonito esse jardim e essa ambientação. Inclusive com esse aço corten aí, né? Lindo. E é parcialmente coberto só, né? Isso é legal, isso é muito legal. (Participante A)

Eu imagino eu essa **escolha do material tenha muito a ver com a atividade da Vale**, né? Que seja uma referência meio direta a essa atividade da Vale. (Participante E)

Eu fico achando meio agressivo apesar de eu achar esteticamente legal, de eu achar a textura legal. Mas eu não sei... me **causa um estranhamento**. (Participante E)

Dá pra ver vários espaços. Trabalha com a perspectiva de outros ambientes, né? Do que você está vendo, ouvindo. (Participante C)

É **muito lindo ver o céu**. O contraste é muito bonito. Engraçado, daqui parece que funciona melhor. Do que quando você está dentro do ambiente, parece que você tá... Aqui, o contraste marrom com o céu fica muito bonito. Mas você **não tem essa percepção de dentro do espaço**. Parece que você está vendo umas paredes chapadas, assim. Não me pareceu funcionar quando você está dentro do ambiente. **Podia ter quase um mirante para olhar o céu** aqui. (Participante B)

São **ambiências muito diferentes, dessa parte aqui de trás, para a frente**. Principalmente por conta de materiais e cores. Por exemplo, perdeu um pouco essa materialidade do chão, do tipo de revestimento das paredes. Eu nem sei, na verdade, se isso aqui já é **parte do anexo** ou se... é tudo edifício. (Participante E)

E é legal isso aqui, de eles mudarem o plano [sobre o jardim de bromélias]. Isso também quebra com essa ideia de que a gente pensaria que o pátio fosse totalmente nivelado, e aqui eles levantam esse plano. Isso é muito, muito bonito. Deve ser legal estar aqui **em um dia de chuva**, também. Deve ser muito interessante. (Participante B)

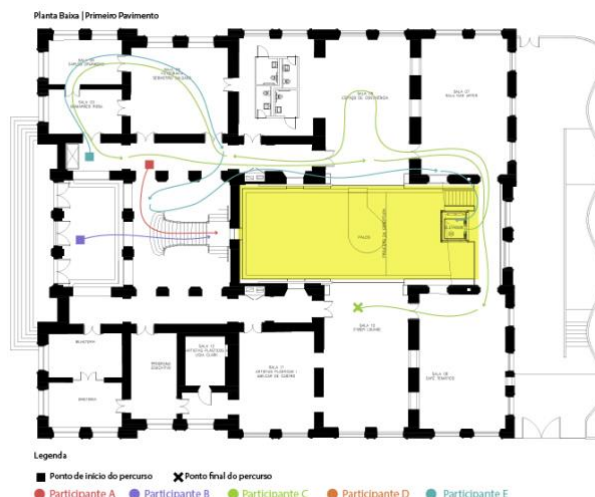


Diagrama 13 - Planta baixa do primeiro pavimento com demarcação do pátio interno em amarelo e identificação dos percursos de cada participante. Autora: Fernanda Freitas



Figura 49 - Pátio interno. Imagem registrada antes do início da presente pesquisa. Disponível em: <<https://bit.ly/387cdwo>> - Acesso em 23 de agosto de 2021.

As impressões sobre o pátio interno foram percebidas a uma certa distância, visto que o espaço não estava aberto aos visitantes durante os percursos. O pátio é um elemento de conexão e atração visual entre os pavimentos. Também é a partir dele que as salas recebem maior iluminação natural, e tanto a iluminação natural quanto o tratamento de superfície foram aspectos predominantes na percepção da *atmosfera* do local.

As diferentes aberturas voltadas para o pátio e a ausência de um ambiente coberto interno promoveram uma "sensação legal" ao possibilitar "essa entrada de luz natural". Para alguns foi "muito lindo ver o céu". Com isso, o contato com o externo também estabelece uma relação de contraste visto que não se "tem essa percepção de dentro do espaço". De dentro das salas expositivas esse contato é cercado por elementos da expografia que convidam à imersão. O pátio, portanto, chega a exemplificar uma experiência de emersão, de chegada à superfície e logo, de contato com o ambiente exterior. Essa noção de emersão e de pontos de contato com o que está fora, inspirou a imaginação e a conexão com um possível Futuro do edifício, no qual se poderia "ter quase um mirante para olhar o céu" ou mesmo em experiências futuras, onde o contato externo seria potencializado quando

vivenciado "em um dia de chuva".

É notável pensar que ao estabelecer um mirante nesse ambiente cria-se um destaque particular para uma área que não é expositiva, ao mesmo tempo que a engloba como parte do espetáculo proporcionado pela expografia. A participação da imaginação nos processos de percepção também criou vínculos com o Passado do edifício, afinal, ver o céu não parecia ser uma atividade possível com a configuração anterior do edifício, nos últimos anos como Secretaria de Fazenda. Como parte do pátio era ocupada com infraestruturas de banheiro, cozinha e copas, o contato externo também era malsucedido, criando a sensação de que o pátio, na verdade, "era um muquifo"⁶⁰, bem diferente das possibilidades do Futuro, abertas pelo pátio do Presente.

Paralelamente ao diálogo entre Presente e Futuro, relações de estranhamento são percebidas entre o Presente e o Passado do edifício, particularmente na escolha dos materiais e no tratamento das superfícies que envolvem o pátio interno. A princípio, a presença de placas de aço corten é entendida como "muito radical", impossibilitando o contato com a "camada que tinha aqui" e, conseqüentemente, confundindo impressões sobre as duas temporalidades presentes no espaço. O material "causa um estranhamento", mas ao mesmo tempo é entendido como parte do processo de projeto referente à administração atual da instituição. Alguns participantes entenderam que a talvez a "escolha do material tenha muito a ver com a atividade da Vale", empresa que administra parte do Memorial Minas Gerais.

Para além de questões projetuais o pátio instiga "ambiências muito diferentes, dessa parte aqui de trás, para frente", isto é, por mais que o pátio estimule a integração mesmo que apenas visual entre os diferentes espaços do museu, isso se perde na fragmentação interna dos próprios espaços. Essa fragmentação chega a gerar a impressão de que algumas salas expositivas fazem "parte do anexo", que na realidade é o próprio edifício, em sua parte posterior, adicionada pouco após a sua inauguração, percepção que também favorece a interpretação de três diferentes temporalidades do museu: o Presente, marcado pela fragmentação de experiências espaciais; e dois momentos do Passado, o da

⁶⁰ O termo "muquifo" é uma gíria que pode designar um ambiente sujo, desorganizado e com más condições de manutenção.

inauguração do edifício em 1897, e das adições consolidadas ao logo da primeira metade do século XX. A percepção dos dois momentos do Passado do edifício foi, afinal, possibilitada pela intervenção contemporânea; logo, a *atmosfera* do Presente, mesmo que fragmentada, se conecta a diferentes momentos da pré-existência arquitetônica.

As intervenções mais contrastantes podem gerar ruídos na percepção do Passado, não necessariamente no sentido de confundir, mas no sentido de se sobrepor a certos estímulos sensoriais que poderiam partir de elementos do Passado do edifício. Em momentos como esse, vivenciados nos corredores do primeiro pavimento, a distinção clara entre intervenção e pré-existência gera um ruído que confunde, mas também informa se devidamente sinalizado. Em outras salas, como na Casa da Ópera, o ruído gerado está ligado a um terceiro momento, destacado, que não se vincula ao Presente ou Passado do edifício, e é reforçado por escolhas de intervenção pouco distintas da pré-existência local.

Caminhos e Descaminhos, 2º pavimento

Aqui, está com uma **organização completamente diferente**. Aqui era parede com porta, você entrada aí e estava cheio de mesas, escritórios. Ué, aqui está com uma... uma ambientação diferenciada. (Participante A)

Olha... esse barulhinho aqui [do ranger de madeiras do piso], me parece um **resquício do edifício antigo embaixo do edifício novo**. (Participante E)

Adorei essa coisa do som também, né? (Participante D)

Eu gosto muito desse **som assim, de pássaro**. Mesmo que artificial, né? Eu às vezes coloco em casa porque eu ouço tanto barulho de caminhão e carro, né? Então às vezes eu fico com uma saudade de ouvir isso, assim, sabe? (Participante D)

Porque, por exemplo, quando eu vou ao CCBB, eu vou assistir alguma coisa e tem uma outra pegada. Claro que lá tem muito mais gente e eu estou em uma visita privilegiada aqui, né? Mas poder **escutar isso e associar isso com Minas** e prestar atenção nas coisas. E aí entra de novo no que eu falei de olhar para fora, porque aqui tem **um outro tempo** e talvez até porque estamos nós três juntos aqui. Mas eu penso muito nesse **tempo mineiro**, nesse tempo que é calmo, que não é pauleira o tempo todo. (Participante C)

Eu gosto muito dessa janela também [janela que dá para o pátio interno]. [...] porque ela é **uma entrada de luz**, né? Em um ambiente iluminado artificialmente que... **traz uma outra sensação para o ambiente**. (Participante D)

[...] quando você entra em uma sala daquelas que é toda muito fechada, apesar da atmosfera, quando você entra, mudar completamente, acho que eu esperava mais dessa **interação interno e externo**. Olha lá, tá vendo? Eu gosto muito disso, desse tipo de solução, desses vãos todos. Eu não gostaria de ficar vendo uma parede chapada de corten. (Participante B)

Eu nem diria que **foi o mesmo escritório que fez todas as salas**, sabe? Nem sei, né? Mas parece que é outra ideia. Completamente diferente. Porque no outro [Sala Fazenda Mineira] tinha muita questão de objeto, de materialidade. Aqui não. Aqui eles usam muita sobreposição de imagem. Ele não tem tanto essa questão do material. (Participante B)

Acho uma coisa engraçada nesses prédios é que tudo sempre vai ter um ornamento. É um corredor, não precisava, mas tudo sempre vai ter um **gostinho especial**. É interessante ver como a gente perdeu isso com o tempo, né? Hoje em dia todo mundo faz tudo mais simples. (Participante C)

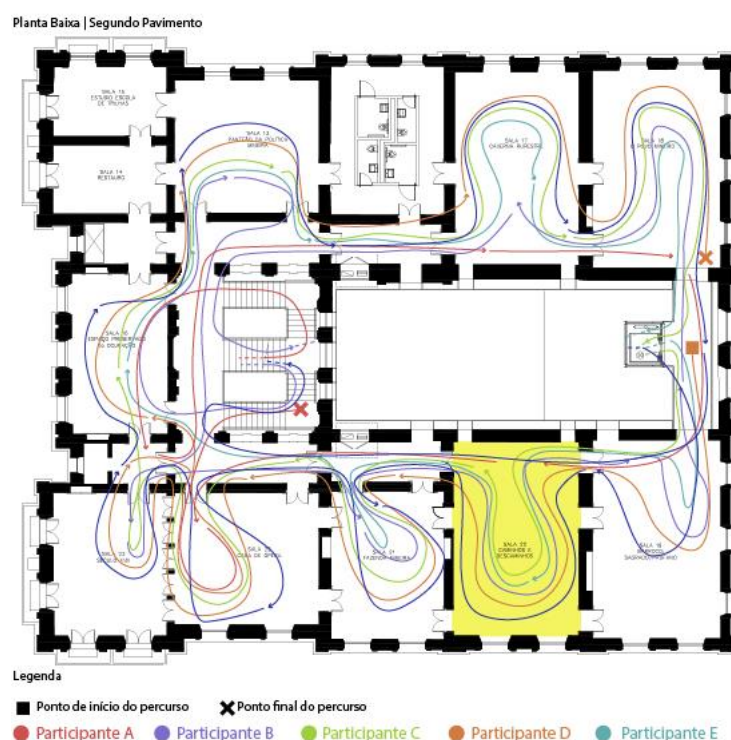


Diagrama 14 - Planta baixa do segundo pavimento com demarcação da sala Caminhos e Descaminhos em amarelo e identificação dos percursos de cada participante. Autora: Fernanda Freitas



Figura 50 - Trechos da sala Caminhos e Descaminhos. Disponível em: <<https://bit.ly/3j5XfwW>> - Acesso em 23 de agosto de 2021

A sala Caminhos e Descaminhos propõe a temática das trilhas e da natureza

do estado de Minas Gerais em uma abordagem conjunta sobre os caminhos traçados no passado em função de atividades econômicas, políticas, culturais e sociais. Para quem conheceu o espaço antes de ser transformado em museu, imediatamente foi percebida uma "organização completamente diferente", que levou a impressões diferenciadas sobre o ambiente.

Nessa sala, assim como em muitas outras, há uma sobreposição da expografia na maior parte dos elementos pré-existentes. Ainda assim, algumas características, como o som, permitiram uma conexão com o Passado do edifício. Ao caminhar sobre o novo piso da sala, o ranger típico do piso de madeira pré-existente fez com que um "resquício do edifício antigo embaixo do edifício novo" fosse percebido. A curiosa relação entre as duas temporalidades do edifício se encontra a partir de estímulos sensoriais que partem da objetividade, mas determinam a *atmosfera* a partir do seu encontro com o sujeito.

Os sons, de forma geral, foram predominantemente percebidos na experiência da sala. O "som assim, de pássaro" foi bastante destacado, emergindo as possibilidades de identificação, visto que ao "escutar isso" era possível "associar isso com Minas", o que desencadeou a interpretação de uma *atmosfera* específica por ora caracterizada como "tempo mineiro", "um outro tempo", diferente do que se vive do lado de fora do edifício. A predominância do som, mesmo que artificial, sobre o som externo ou de outros ambientes de fato transportou os participantes para um ambiente que, para eles, exalava calma e tranquilidade. Na possível ausência desse estímulo sonoro, outras estratégias colaborariam para um momento mais imersivo, como o próprio fechar de janelas comum ao funcionamento normal do edifício.

Houve uma diminuição da velocidade da fruição ao entrar no ambiente, uma pausa para a percepção e interpretação desses estímulos sonoros que, por mais que não conectem o sujeito ao Passado do edifício, carregam referências de uma *atmosfera* externa ao contexto do percurso.

Além do som, as relações entre o interior e o exterior do edifício também foram apreciadas. A sala possui contato com o ambiente externo tanto pelo pátio quanto por janelas que se abrem para a Rua Gonçalves Dias. Ambas promoveram "uma entrada de luz" capaz de destacar a conexão entre os diferentes espaços.

Essa conexão "traz uma outra sensação para o ambiente", dado que ela incorpora parte do ambiente externo no interior da sala, influenciando na percepção de sua *atmosfera*. A "interação interno e externo" foi constantemente buscada pelos

participantes, o que pode desencadear dois entendimentos: há um descolamento não só das duas temporalidades do edifício, mas da experiência que ele entrega e o entorno em que está inserido; e há um anseio contextual contemporâneo que guia essas intenções de buscar o externo, de trazer o que está fora para dentro do ambiente fechado.

Na ideia do descolamento de temporalidades surgiram impressões de fragmentação entre as próprias intervenções contemporâneas. Ao mesmo tempo que se percebe o contraste de ambiências, também é absorvido um "gostinho especial" dos elementos do Passado do edifício. Essa expressão promove a conexão entre o que é visto e sentido com diferentes partes do corpo, e também ressalta a escala da presença desse Passado em relação à predominância do Presente no ambiente.

Ao explorar a multiplicidade de experiências e estratégias expográficas, em certos momentos questiona-se se "foi o mesmo escritório que fez todas as salas". Isso reforça não apenas a hipótese das *atmosferas* dadas pelo contraste, como também as experiências fragmentadas que direcionaram as dinâmicas da presente análise.

Fazenda Mineira, 2º pavimento

Muito gostosinho, muito aconchegante. Parece mais um ranchinho. Tenho essa sensação. (Participante C)

Aqui eu tenho essa sensação... desse espaço do tempo mesmo, **devagar**... não sem pressa, mas sem desespero. (Participante C)

Estou vendo esse negócio de pesar que está aqui na frente e fiquei pensando nessa coisa de acordar cedo, comprar um pãozinho, falar com as pessoas... e ainda tem a musiquinha. (Participante C)

Dá pra fazer uma relação com o **céu estrelado** aqui, né? Essas coisas no alto, que meio que você conhece, mas também não são tão diferentes uma das outras, sabe? Você meio que **conhece o que está ali em cima**, mas você ainda está interessado de olhar individualmente e entender o que está acontecendo. (Participante C)

É um espaço que não é visitado por muito tempo. Talvez não necessariamente uma coisa terra, mas poeira, não sei. E tem essa relação com a memória, com coisa que não é do agora, que a gente sabe que não faz parte do dia-a-dia. Com várias aspas, porque **faz parte do dia-a-dia de várias pessoas**. (Participante C)

Tem alguma coisa a ver com o terroso? O fato de ser tudo nesse mesmo tom de marrom? Porque assim, faria sentido, mas ao mesmo tempo isso pode ser só o meu **olhar de capital**. Tudo que é fora da capital é terra, é nesse estilo assim. (Participante C)

Fiquei curioso, assim... parece que... não sei. Tem uma **mensagem um pouco subliminar** sobre isso. Das coisas estarem de ponta cabeça, assim. (Participante D)

Porque está tudo da mesma cor, também. Isso **de alguma forma homogeneiza** ele. Mas acho que está bem nessa questão de representar o imaginário talvez, né? Que você joga assim, para cima, **no plano das ideias**. (Participante D)

Parece que **essa sala vai rolar**, né? Porque estamos no chão, mas ao mesmo tempo parece que ela vai virar e vai ter outro chão. Aí ela vira de novo e tem outro chão. (Participante C)

Acho que não estar na vertical, assim [referindo-se ao plano inclinado criado dentro do ambiente].

Estar **fora do plano**. (Participante C)

Olha! Parece que a gente tá **dentro de um sótão**. E parece que eles fizeram uma **caixa dentro da caixa**, então é como se a gente fosse **transportado para um outro lugar**, diferente do que a gente estava ali, antes. Essa é uma proposta bem legal. Essa ideia de pintar tudo da mesma cor, assim, acho que **exalta as formas muito mais do que essa materialidade do objeto**. E mesmo assim **não nega nada**. (Participante B)

[Essa sala] me lembro a pesquisa que eu escrevi recentemente sobre a indústria de laticínios em Minas Gerais que teve início lá em Santos Dumont. [...] [sobre o] **queijo do reino**. (Participante D)

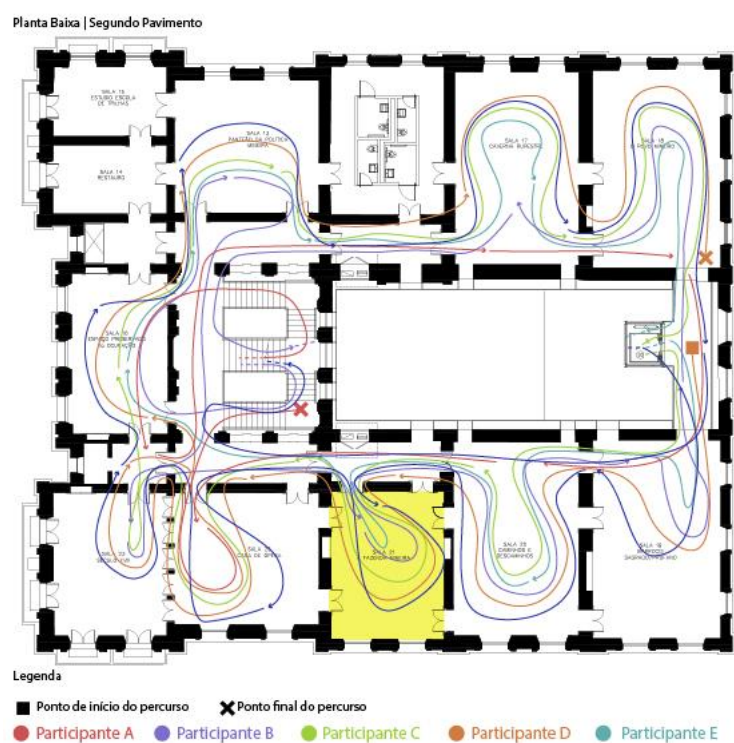


Diagrama 15 - Planta baixa do segundo pavimento com demarcação da sala Fazenda Mineira em amarelo e identificação dos percursos de cada participante. Autora: Fernanda Freitas



Figura 51 - Trecho da sala Fazenda Mineira. Disponível em: <<https://bit.ly/3sGHUjl>> - Acesso em 23 de agosto de 2021

A sala Fazenda Mineira possui uma expografia que sobrepõe todos os elementos pré-existentes no edifício. Ela traz objetos de referência cultural do cotidiano das fazendas mineiras e, por reportar-se a um cotidiano rural, as percepções dos participantes os levaram a entender o ambiente como mais "devagar" do que os outros. Outras assimilações com a vida rural também foram observadas na disposição dos objetos. Quando visualizados, os elementos presos ao teto, a *atmosfera* percebida era a de um "céu estrelado", onde os objetos conformavam as estrelas.

Os elementos no teto auxiliam uma organização pouco convencional dos objetos, entendendo que existe um plano diagonal dentro da sala que desencadeava em dois ambientes. Essa alternativa expográfica, em certo momento, causou a sensação de que "essa sala vai rolar". Para outros, a criação do plano diagonal gerou espaços internos que traziam a sensação de estar "dentro de um sótão". A inclinação do plano também gerou uma sensação de incerteza e movimento que não foi observada em outros ambientes. A inserção de elementos "fora do plano" convencional também foi interpretada como uma referência ao imaginário urbano, e, ao olhar para cima, os objetos ganham *status* "no plano das ideias".

Ainda assim, a familiaridade foi um elemento presente em praticamente todos os percursos e, independentemente dos planos em que os objetos estivessem dispostos, era possível afirmar que "se conhece o que está ali em cima", ou embaixo e nas laterais. Essa noção de familiaridade é construída pela percepção de que os objetos dispostos configuram uma cena que "faz parte do dia-a-dia de várias pessoas" e mesmo aqueles que carregam um "olhar de capital", com vivências mais urbanas do que rurais, conseguem se sensibilizar com os objetos dispostos. Essa sensibilização, tal qual a familiaridade, é construída, novamente, por imagens mentais das fazendas mineiras que são produzidas não apenas pela memória coletiva e compartilhada como por outras representações dessa manifestação mineira apresentadas de diferentes formas no nosso cotidiano, como em rituais diários e conteúdos audiovisuais.

Mesmo com a multiplicidade de objetos, o fato de toda a sala ser tingida em uma mesma cor inspirou a imaginação de alguns participantes, que acreditaram tratar-se de uma "mensagem um pouco subliminar". Para esses, a presença de uma única cor "de alguma forma homogênea" o ambiente, o que faz sentido e acaba

por exaltar "as formas muito mais do que essa materialidade do objeto". Posto que a percepção de alguns participantes considerou que a escolha expográfica "não nega nada" sobre a temática proposta, há ainda uma negação do próprio edifício através da sobreposição de painéis nas paredes e aberturas presentes na arquitetura do edifício. Isso fica notável quando uma sensação de "caixa dentro da caixa" é observada pelos visitantes. A noção de caixa expositiva é presente em grande parte do percurso e já foi observada também no trabalho de Fernandes (2020); essa solução tem a capacidade de fazer com o que o sujeito seja "transportado para um outro lugar", mas também não estabelece vínculos suficientes para o seu retorno ao edifício e suas pré-existências.

Uma particularidade dessa sala foi a sua capacidade em evocar sensações relacionadas a outros sentidos, além da visão. Ao observar as diferentes ferramentas e objetos do cotidiano rural mineiro um participante estabeleceu uma relação de identidade e afeto ao trazer à tona o "queijo do reino", um laticínio com extensa produção em Minas Gerais.

Casa da Ópera, 2º pavimento

Aqui **tá quente**, né? (Participante D)

Aqui está **imitando a Casa da Ópera de Ouro Preto**, né? Se não me engano. (Participante D)

Ah, esse espaço aqui eu estou achando interessantíssimo, porque ele está muito **próximo do real**. É lógico que a dimensão é... o teatrinho deve ter o triplo de cadeira disso aqui. Mas esse... eu estou achando fantástico isso aqui. (Participante A)

É, aqui eu já senti um **espaço menos acolhedor**. Eu acho que isso se encaixou com o que eu falei do Palácio [da Liberdade]. Um espaço que você não pertence, que você fica ali com essa sensação de que tenho que sair, não sou bem-vindo aqui. Não sei se é sobre os detalhes, porque são muitos detalhes em tudo, mas a gente volta para aquela ideia da escadaria, do teto... todas essas coisas que... não sei. Me leva muito pra essa **noção de classe social**, assim. Talvez eu não devesse estar aqui. (Participante C)

E não sei... traz **um pouco do charme da época**, né? (Participante D)

Uma disposição das coisas... a **influência europeia nessas construções**... muito forte, da época. (Participante D)

Interessante você ter falado que te passa uma sensação de que você não deveria estar aqui.

Nós, que somos a população, geralmente, naquela época, esse **lugar era frequentado só pela elite mineira**, né? Então a grande população não ia, né? Ah, então eu estou aqui mas estou no lugar errado... é muito estigmatizado. (Funcionária, direcionando-se ao Participante C)

Isso, **talvez eu não devesse estar aqui**. Se alguém me pegar aqui eu vou ser xingado.

(Participante C)

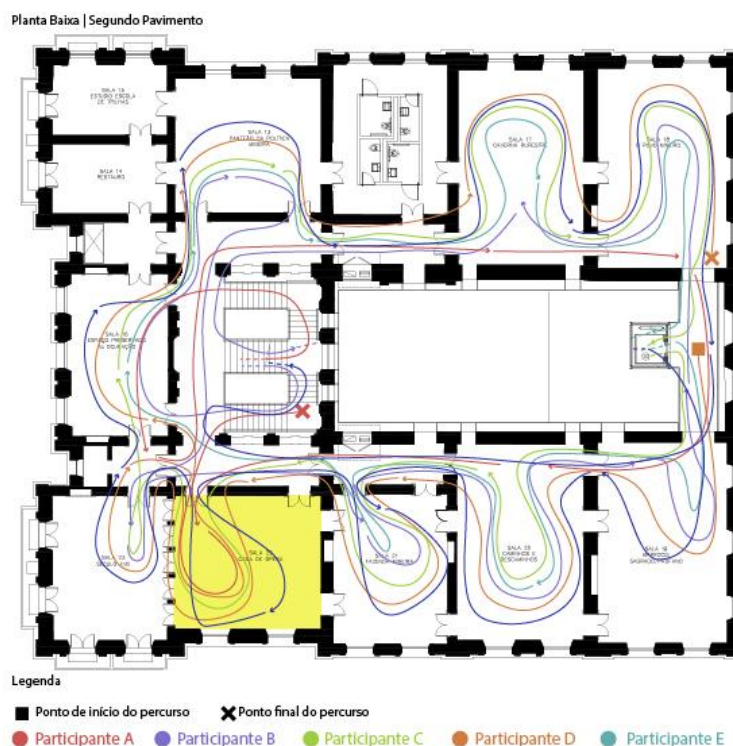


Diagrama 16 - Planta baixa do segundo pavimento com demarcação da sala Casa da Ópera em amarelo e identificação dos percursos de cada participante. Autora: Fernanda Freitas



Figura 52 - Sala Casa da Ópera, no segundo pavimento. Disponível em: <<https://bit.ly/387Gtaw>> - Acesso em 23 de agosto de 2021.

A sala Casa da Ópera foi montada como um pequeno teatro com área para apresentações e espectadores. Imediatamente, ao entrar no ambiente, os visitantes percebem que a sala está "imitando a Casa da Ópera de Ouro Preto". Essa percepção nasce de elementos objetivos, que, embora façam referência a um

Passado, naquele momento se conformam como elementos do Presente.

O processo de assimilação dos dois ambientes também é influenciado por elementos construídos e, portanto, objetivos. Mobiliários, cores, pinturas e disposição dos objetos fazem referência direta ao edifício ouro-pretano. Porém, o caminho até a assimilação só é finalizado a partir das vivências passadas marcadas na memória. A presença do sujeito naquele ambiente evoca memórias que estão relacionadas com o que já foi vivido e visto; assim, o visitante que não conhece a Casa da Ópera em Ouro Preto criou outras interpretações e impressões sobre aquele espaço, desencadeando diferentes *atmosferas*.

Mas mesmo aqueles que tinham a vivência na Casa da Ópera de Ouro Preto tiveram sensações diferenciadas. A percepção de que o "lugar era frequentado só pela elite mineira" já delineia as interpretações que nascem durante a experiência.

Para alguns, a proposta da sala refletia um "espaço menos acolhedor". Pela presença de elementos que fazem referência à antiga elite mineira, a "noção de classe social" impressa nos objetos, luz e cor da sala também proporcionaram certo distanciamento.

Ao mesmo tempo esses mesmos elementos foram responsáveis por "um pouco do charme da época" que também foi percebido pelos participantes. Essas impressões são dadas de maneira subjetiva, visto que os mesmos elementos de forma, luz e cor que carregam a "influência europeia nessas construções" e evocam o charme, são os mesmo que, para certos grupos, evocam poder e conseqüentemente hierarquias sociais que desfavoreciam certos grupos em relação a outros. Isso fica ainda mais exposto quando um participante sente que "talvez eu não devesse estar aqui."

Vilas Mineiras, 2º pavimento

Ah, tem umas casinhas com uma iluminação diferente. (Participante C)
 Chama atenção e... dá **vontade de ficar** aqui dentro assim. (Participante B)
 Dá uma paz, assim... **uma certa paz**, eu acho. De ficar aqui dentro. (Participante D)
 [...] A sensação é boa, de querer **entender o que está acontecendo**. Ela criou um clima aqui, um ambiente com essa meia parede também muito interessante. Porque, tipo, ao contrário das outras, que você está dentro de algo que foi, aqui **ela parece que negou completamente** e criou esse ambiente para você **ficar imerso nesse espaço**. (Participante B)
 Meio que isso te **transporta para essa realidade**. E eu acho que isso é muito engraçado, porque me **traz memórias que eu nunca tive**. Estando aqui eu consigo pensar, consigo imaginar... eu, naquela janelinha ali, esperando fulaninha sair da casa dela, pra me encontrar. Uma coisa que eu não sei explicar... não sei se é uma **memória ancestral**, mas de uma coisa que eu não vivi, que talvez a minha mãe não viveu, mas a minha avó viveu. A minha avó é de Mariana, então não sei. (Participante C)
 [...]Esse clima que ela cria... esse **clima noturno**. Muito diferente das outras porque tem umas salas muito claras, muito vibrantes e essa **é calma**. Tem essa sensação de Ouro Preto à noite mesmo. Bem engraçado, assim. Como que consegue levar a gente para esse lugar. É uma visão diferente da cidade, né? Quando a gente pensa... nas nossas reflexões a gente **sempre pensa nas cidades de dia**, né? Mas, de alguma forma, a gente imagina a cidade de dia, a gente não imagina muito a cidade à noite. (Participante D)
 E aqui a gente pode ter uma outra interação com essa cidade. Também **um pouco do imaginário** aqui, né? Porque é um pouco figurada a questão da representação. (Participante D)
 Eu achei os sons muito altos. Acho que **o som de uma sala atrapalha a da outra**. É um pouco ruim isso, porque desconcentra. (Participante D)
 Você não consegue escutar direito os dois lados, as duas vozes. (Participante D)
 Ah, o dia está nascendo, olha! (Participante D)
 Agora eu fiquei mais impressionado. (Participante D)

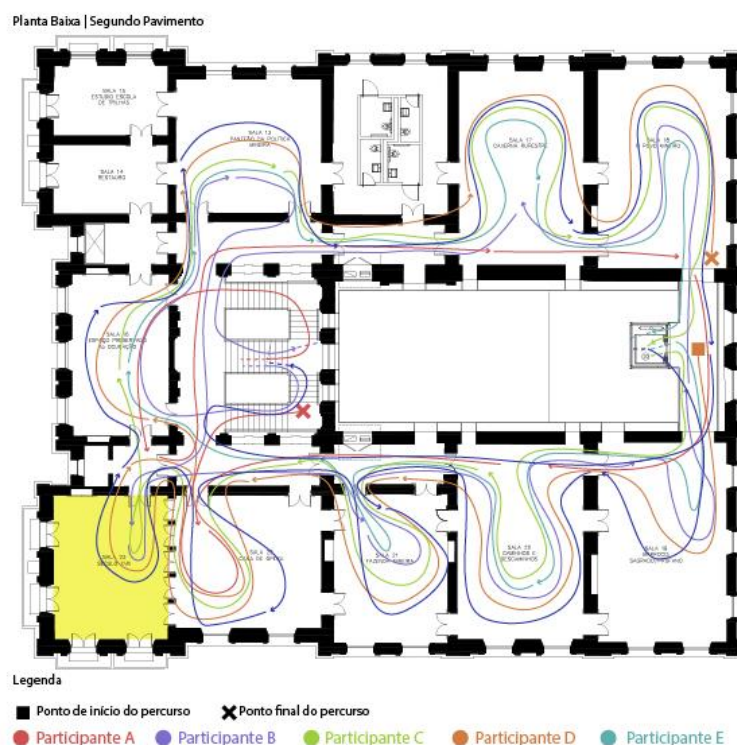


Diagrama 17 - Planta baixa do segundo pavimento com demarcação da sala Vilas Mineiras em amarelo e identificação dos percursos de cada participante. Autora: Fernanda Freitas



Figura 53 - Sala Vilas Mineiras, no segundo pavimento. Disponível em: <<https://bit.ly/3keppoY>> - Acesso em 23 de agosto de 2021

Na sala Vilas Mineiras os participantes demonstraram uma maior "vontade de ficar". A sala é mais escura e a iluminação é alterada para representar diferentes momentos do dia: pela manhã até o anoitecer. Além disso, a sala conta com uma grande maquete composta por edifícios de características coloniais, que abraçam referências construtivas de várias cidades mineiras.

Tanto a iluminação quanto a temática agregaram "uma certa paz" à experiência dos visitantes. A localização da sala em relação ao edifício como um todo pode ter contribuído para tais sensações, visto que a sala é menor e se localiza na extremidade frontal do edifício e, com isso, recebe menos incidência solar vinda do pátio interno. Ao ver o acender e apagar de luzes, os participantes tentavam "entender o que está acontecendo". E, por mais que a parte superior das paredes não tivesse recebido sobreposição ou influência da expografia, a impressão registrada foi de que ela "negou completamente" o Passado do edifício em prol de uma situação onde se pudesse "ficar imerso nesse espaço".

Na imersão proposta pela iluminação e expografia, a *atmosfera* criada "transporta para essa realidade" qualquer visitante. Novamente, a situação de imersão distancia o visitante dos elementos do Passado do edifício até mesmo quando eles estão visíveis. Simultânea à espetacularização da temática, a presença

dos elementos do Passado pode ter sido sobreposta pelo diálogo mais fluido com os elementos do Presente. Isso é reforçado pelas memórias emergidas durante as experiências. Foi possível identificar que o espaço "traz memórias que eu nunca tive". Ora denominada "memória ancestral", as relações de identidade e afeto geradas a partir da experiência na sala partem dos objetos expositivos, das referências internas e da memória coletiva que, assim como afirma Halbwachs (1990), inevitavelmente fazem parte da memória individual.

O apagar de luzes cria um "clima noturno" que também vai qualificar uma noção de "calma" observada pelos participantes. E essa percepção não nasce apenas da mudança de iluminação, mas também de dinâmicas presentes no cotidiano do sujeito que entende o apagar de luzes como o fim do dia, o momento de descanso e conseqüentemente de silêncio e tranquilidade. A imersão também possibilitou articulações entre memória e imaginação, afinal, foi observado que a gente "sempre pensa nas cidades de dia". Tanto em análises científicas ou imagens mentais, estamos acostumados a observar a cidade iluminada naturalmente e a sala expositiva acabou incitando as possibilidades de se observar a cidade à noite e as diferentes nuances que ela ganha com o escurecer das ruas.

Esponaneamente, portanto, a sala estimula a imaginação ao mesmo tempo que aborda "um pouco do imaginário" mineiro, utilizando de referências estilísticas e culturais de diferentes cidades mineiras.

A experiência é de tamanha imersão que o som foi um elemento responsável pelo destacamento do sujeito daquele espaço. Como afirmado por Pallasmaa (2005) o som nos da escala e nos insere em um continuum espaço-cultural, e como "o som de uma sala atrapalha a da outra", alguns momentos da imersão foram obstruídos pela influência de sons externos ao ambiente.

História de Belo Horizonte, 2º pavimento

Eu deveria estar pisando no tapete? (Participante C)

Já tenho a mesma sensação de novo: deveria estar pisando no tapete? Deveria estar nesse espaço? (Participante C)

Não sei se tem alguma coisa a ver com os quadros, sabe? Com a mobília, de fato. Talvez eu **não devesse estar aqui**. (Participante C)

Essa visitinha nessa sala é boa porque a gente pode dar uma sentada, né? (Participante D)

Essa sala aqui, olha, era o **salão mais nobre de todos**. Todos eles. Todas as secretarias. Ou aqui ou em uma sala do lado, mas as reuniões eram aqui. As reuniões maiores eram aqui. (Participante A)

É engraçado porque aqui eu não sinto uma memória ancestral não. Aqui eu sinto que eu nunca pertenci a esse espaço, mas é uma coisa que não sei... eu penso em **silêncio**. (Participante C)

Essa sala à noite é **assombrada**, parece. E... esses rostos... a cor também é muito... não sei, criar esse ambiente assim. (Participante D)

Eles [os pisos] **rangiam**, né? Igual casa colonial... (Participante A)

Mas na época que construíram era essa pintura escura e por isso que eles não gostaram. Quando chegou na década de 1930, 1940, eles acharam horrível, porque... aqui olha, é um aveludado tá vendo? [passa a mão sobre a parede da sala]. É uma **pintura aveludada**, sabe? (Participante A)

Não é como uma outra galeria que você vai ter cinco ou vinte pessoas naquele ambiente. Aqui me remete a um **espaço pessoal**, a um silêncio do que é meu, ou eu e um convidado, não um ambiente cheio. Fico pensando em reunião, talvez. Sempre vai ser uma coisa com menos aglomeração. Menos música, menos coisa acontecendo. (Participante C)

Geralmente ou era esta sala aqui [aponta para a sala História de Belo Horizonte] a **sala do secretário**, né? Ou alguma lateral e aqui era de reuniões. (Participante A)

Eu acho que essas cortinas e a janela aberta me deu a impressão boa de parecer que... me dá uma sensação de que **esse edifício era assim**, sabe? Parece que tem uma familiaridade. Acho que por causa da cortina, do mobiliário também. (Participante E)

Sentar no sofá e ver a praça pelo espelho também é muito gostoso. (Participante D)

De entender a relação com a praça também, né? Porque é engraçado isso. Em vários momentos **parece que você não está na Praça da Liberdade quando você está aqui dentro**. (Participante D)

Mas vendo essa sala desse jeito, me lembra um pouco o Palácio da Liberdade. Porque não tem muita exposição, é pra mostrar como funcionava lá dentro na época. Então vendo essa sala montada com os móveis, etc., me lembra para mostrar o que era, e aí vira um **museu de si mesmo**, né? (Participante B)

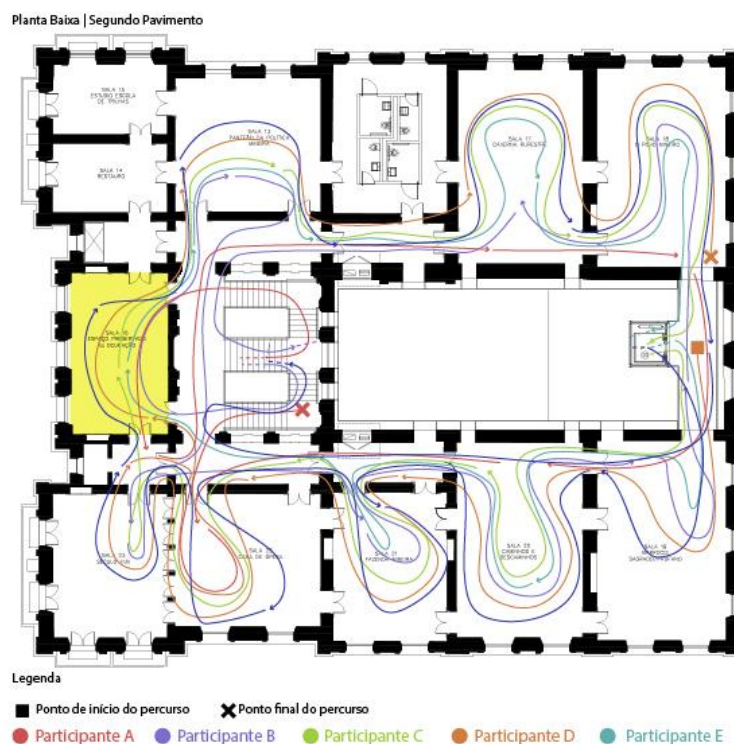


Diagrama 18 - Planta baixa do segundo pavimento com demarcação da sala História de Belo Horizonte em amarelo e identificação dos percursos de cada participante. Autora: Fernanda Freitas



Figura 54 - Sala História de Belo Horizonte, no segundo pavimento. Disponível em: <<https://bit.ly/3jboxlK>> - Acesso em 23 de agosto de 2021.

A sala História de Belo Horizonte suscitou diferentes reações pautadas na

subjetividade da construção de cada sujeito. Enquanto uns pediam permissão para pisar sobre um tapete que fazia referência a ambientes de poder, outros se sentiram convidados espontaneamente a sentar-se nos sofás dispostos na sala. Esse contraste de impressões tem raiz também no espaço, visto que a sala expositiva está no ambiente considerado o "salão mais nobre de todos". Essa percepção foi mencionada por um dos participantes e também pode ser notada pela sua posição central no edifício e suas aberturas voltadas para a Praça da Liberdade. Assim, automaticamente, a evocação do poder e hierarquias sociais, fez com que um participante sentisse que "não devesse estar aqui".

As impressões também fizeram emergir relações de som e de uso do espaço. O "silêncio" subjetivo foi percebido pelos participantes tanto por sua imponência quanto pela temática "assombrada" marcada na história de Belo Horizonte através das lendas urbanas. Associados a tais experiências, elementos objetivos enfatizavam essa leitura, visto que os antigos pisos de pinho-de-riça, que ainda permanecem, "rangiam" sob os pés dos visitantes.

Outros estímulos sensoriais também foram observados, e particularmente o tato, ancorado na percepção visual inicial, foi explorado pela pintura do ambiente.

Em um tom escuro de vermelho, as paredes da sala, na tentativa de recordar o acabamento pré-existente, uma "pintura aveludada" foi observada e sentida pelos visitantes. Essa sensação se dá pelo uso de sílica no acabamento em cal das superfícies, traço também percebido pelos participantes. Esse tipo de textura tende a ser compreendido como convidativo, podendo, porém, também aludir a lugares assombrados. Além disso, essa textura determina uma outra característica observada no salão nobre: a percepção do espaço como um "espaço pessoal", se relaciona com o aspecto convidativo da textura, reforçando, ao mesmo tempo, seu uso anterior, como "sala do secretário". Ou seja, mesmo aqueles que não sabiam anteriormente do uso da sala expositiva, tiveram esse contato com o Passado do edifício através de elementos sensoriais, contato cuja relação com o Presente traz à tona sensações relacionadas ao poder e à hierarquia social.

Essas impressões também aparecem na percepção de que o "edifício era assim", visto que um só ambiente carrega diferentes elementos e referências ao Passado, o que também levantou a reflexão sobre a construção expográfica de um "museu de si mesmo" e, com isso, como ele poderia se relacionar com sujeitos que não participaram desse momento da trajetória do edifício.

A possibilidade de apropriação do mobiliário da sala propõe uma aproximação com a história contada, na tentativa de gerar identidade dos visitantes com o espaço. Isso também acontece a partir do recorte de lendas urbanas no qual a história da cidade é contada. Além disso, o contato com o ambiente externo volta a propor uma situação de relação com o Presente, uma vez que, durante as visitas, as janelas da sala se encontravam abertas e voltadas para a Praça da Liberdade. Por se tratar de um museu voltado para dentro tanto expográfica quanto formalmente (devido ao pátio), em certos momentos "parece que você não está na Praça da Liberdade quando você está aqui dentro". Por isso, momentos em que os participantes puderam "sentar no sofá e ver a praça pelo espelho" são favoráveis para estabelecer diálogo no contraste objetivo e subjetivo entre o Passado e o Presente do edifício.

Panteão da Política Mineira, 2º pavimento

Essa sala aqui parece **mais isolada**, por causa do barulho e do carpete. (Participante E)
 E eu acho interessante eles terem **mantido muito do que era o edifício**, essa característica das cortinas, da iluminação, que eu imagino muito do que tava antes. (Participante B)
 Muitas coisas me chama a atenção, mas olha. Eu gosto muito dessa... essa coisa que eu não sei explicar. Essas cortinas... não sei se é uma **ideia de ascensão social** de alguma maneira, sabe? Porque você não vai ver essa cortina em algum outro lugar. Mas também com a cor da janela dá uma coisa convidativa, sabe? Mas também um convidativo perigoso, né? Do tipo, aquilo parece interessante, mas aí você entra e alguém te fala que você não pode estar ali. É **um convidativo que não é para você**, mas é convidativo. (Participante C)
 Essa mistura de várias influências, essa **ideia de passar poder** a partir da pintura, a partir da mobília. E não necessariamente um poder coerente. Ele não faz necessariamente sentido, mas eu vou pegar várias coisas imponentes, vou botar em uma sala e você vai saber que eu tenho poder, sabe? Você goste disso ou não, você vai entrar e você vai saber. (Participante C)
 Que é passar o poder a partir de outras coisas que não sejam necessariamente essa pessoa. Você entra em um espaço que você sabe que pertence a ela e ele demonstra poder. Lustres... quantos lustres vocês viram nos últimos meses? Eu não vi nenhum. Esse é o primeiro lustre que eu vejo em sei lá, um ano. (Participante C)
 Fiquei pensando agora que não são só os ambientes, mas coisas, **objetos que vão demarcar esse poder**, sabe? Tem uma coisa que você não pode ter. E a gente vai para várias coisas, né? Aparelho telefônico, a gente vai pro carro. (Participante C)

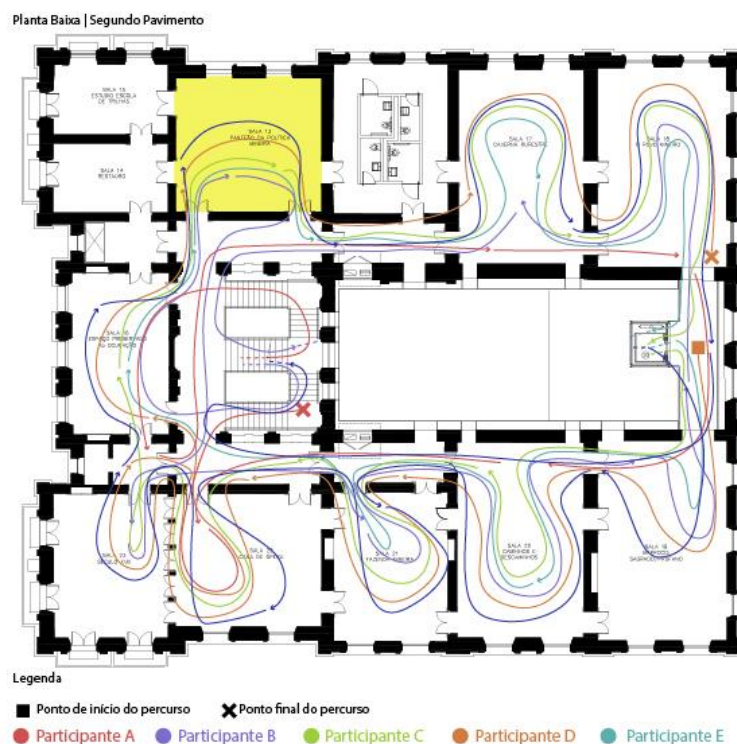


Diagrama 19 - Planta baixa do segundo pavimento com demarcação da sala Panteão da Política Mineira em amarelo e identificação dos percursos de cada participante. Autora: Fernanda Freitas



Figura 55 - Sala Panteão da Política Mineira, no segundo pavimento. Disponível em: <<https://bit.ly/3gsQTWY>> - Acesso em 23 de agosto de 2021.

A sala Panteão da Política Mineira, que tem as dimensões semelhantes às demais salas e é localizada próximo ao percurso expositivo, foi entendida como "mais isolada"; tal característica se deu pelo tratamento de superfícies da sala, mais particularmente, o piso. A inserção do carpete aparece nesse ambiente e, por isso, houve uma imediata sensação de isolamento; este isolamento é, em grande parte, de efeito acústico, visto que o carpete absorve mais o som do que reflete, como os pisos amadeirados dos outros ambientes. Mesmo com a alteração do piso pela expografia, entende-se que foi "mantido muito do que era do edifício", traço reforçado objetivamente pelo mobiliário, que tem aspectos contemporâneos mais cores e estampas que remetem ao Passado do edifício, mas também acontece em função da temática explorada pela sala: a política.

Todas essas características criaram uma "ideia de ascensão social", e, embora os tecidos presentes nas cortinas, mobiliário e piso evoquem um ambiente de pausa e convite, por retratar uma parte da história ligada à elite e a altos cargos, o convidativo, na verdade, se torna "um convidativo que não é para você", mas sim para aqueles pertencentes a determinado grupo social. Nessa interlocução cria-se um novo distanciamento entre o sujeito e o espaço, que não consegue ser recuperado enquanto o visitante permanece na sala, longe de outros elementos do Presente que possam estabelecer tal diálogo de proximidade. Por evocar essa "ideia de passar poder", o ambiente reforça um distanciamento histórico-cultural dos visitantes que não estabelecem vínculos de identidade e afeto com a história contada e, logo, com o edifício. Em um espaço repleto de "objetos que vão demarcar esse poder", a fruição do visitante se torna cada vez mais limitada, à semelhança de sua relação com a sala expositiva.

Corredores, 2º pavimento

[...]O pavimento nobre, o **piano nobile** é o segundo pavimento, né? O primeiro é de recepção. O nobre vocês podem ver que todos os pés direitos, se vocês forem pegar as plantas, vocês vão ver que os pés direitos do segundo têm um metro a mais de... é... de pé direito em relação ao terceiro e ao quarto. Então ele realmente é mais nobre. (Participante A)

Eu achei muito doido essa saída do elevador no segundo andar porque prece que eu estou em outro lugar, **completamente diferente**. Parece que não é mais o edifício que eu estava quando entrei, sabe? (Participante E)

Apesar de que isso pra mim é um pouco chocante, ver essa **parede toda em corten**, assim. Eu acho muito... muito **contrastante com esse contexto interno** e não sei se um contrastante positivo, sabe? Se acrescenta, se valoriza o espaço em si. Porque eu imagino que... o que mais me chama a atenção é a luz, que entra por esse pátio e eu não acho que essa placa valoriza mais ainda essa luz. [...] mas essa placa escura metálica, não sei se isso é... me parece que ela perde... **tira um pouco o brilho todo do tratamento que é interno**. E é um contraste que eu não acho tão bonito. (Participante B)

Essa ideia de poder estar no espaço, sabe? Que é uma sensação muito diferente da que eu tinha no Palácio [da Liberdade], por exemplo. Porque era sempre uma coisa **mais afastada, mais fria**. Esse espaço não é para te receber, você está visitando esse espaço, vai ficar um tempo nele e depois você vai embora. Aqui **tem uma coisa mais de ficar**. (Participante C)

Agora **parece que a gente voltou para dentro do edifício**. Desse eixo da escada, assim. O público acessava tudo, tudo. Porque tinha os atendimentos nos andares, né? Embora, alguns setores fossem mais é... é... de atendimento ao público. Mesmo... quando tivesse alguma reclamação, [inaudível]. Mas era tão lotado aqui, **tão lotado**, que tinha funcionário até nos corredores trabalhando. Não era no ostracismo não, era trabalhando no corredor. Nos corredores lá atrás, ficavam trabalhando no corredor, **recebendo gente no corredor**. (Participante A)

Aqui, olha, era sempre um corredor, tá vendo? [aponta para as portas que atravessam as salas do fundo do segundo pavimento]. Era um corredor aqui, igual é essa... direto. E aí, tinhas as salas. Salas geralmente bem grandes, é... raríssimas vezes isso aqui era dividido, **eram salas bem grandes mesmo**. Quando era dividido era por... por... divisória, né? Divisória comum. (Participante A)

Você ia trançando por aqui, sabe? E não tinha absolutamente **nenhuma referência ao jardim**. As luzes são muito bonitas aqui. Elas entram de um jeito muito legal, muito interessante. (Participante A)

Mas assim, eu esperava que os ambientes fossem mais iluminados naturalmente. Eu não sei se tinha essa **necessidade de ser iluminado artificialmente**. (Participante B)

Mas talvez seja uma característica da arquitetura, ela tem essa **parede muito grossa**. (Participante B)

E é muito legal isso. Você sai aqui, e aqui você está de novo naquele lugar que você estava antes, naquele **espaço que tem mais essa cara do que foi**. (Participante B)

Me dá aquela impressão de tipo... **sair da caixinha de exposição**. (Participante E)

Olha! Eu acho que eu esperava mais disso [aponta para a entrada de luz natural que acontece através das aberturas voltadas para o pátio], dessa iluminação. (Participante B)

Ele [o museu] preserva as características desse palácio que sustentou essa Secretaria durante anos e não sei se teve outros usos. Mas, é um espaço adequado para isso. Claro que ele tem mais um papel de um museu tradicional, nesse sentido, para ocupar esse espaço de arquitetura tradicional. Mas **ele conta uma história que é muito relacionada ao próprio edifício**, né? Acho que pela ornamentação, né? A estética que ele tem, os detalhes. O gabarito dele, ele tem um pé direito muito alto em todos os andares. Isso a gente sabe **que fazia parte da história pública, da história palaciana do governo**, de ter uma representatividade sobre todas as outras coisas. (Participante D)

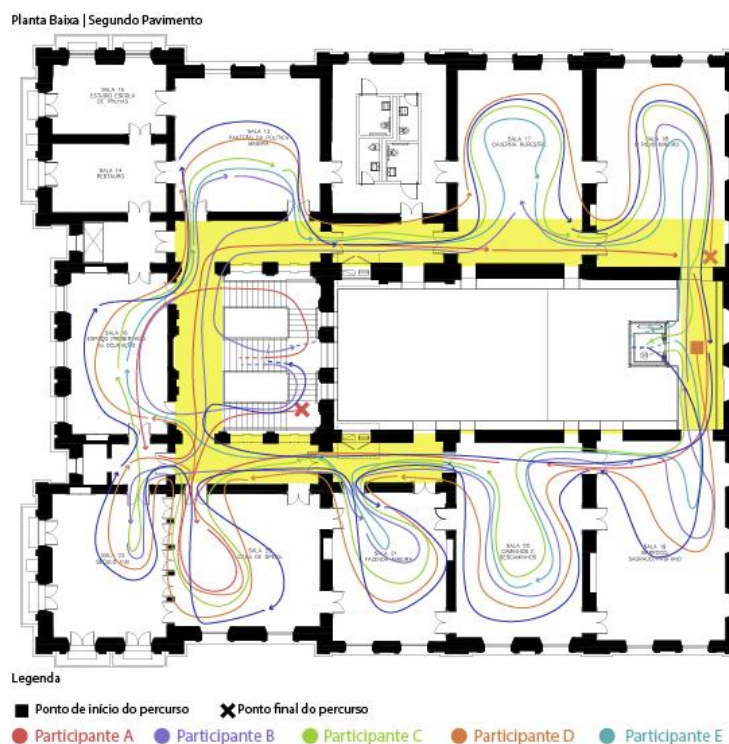


Diagrama 20 - Planta baixa do segundo pavimento com demarcação dos corredores em amarelo e identificação dos percursos de cada participante. Autora: Fernanda Freitas

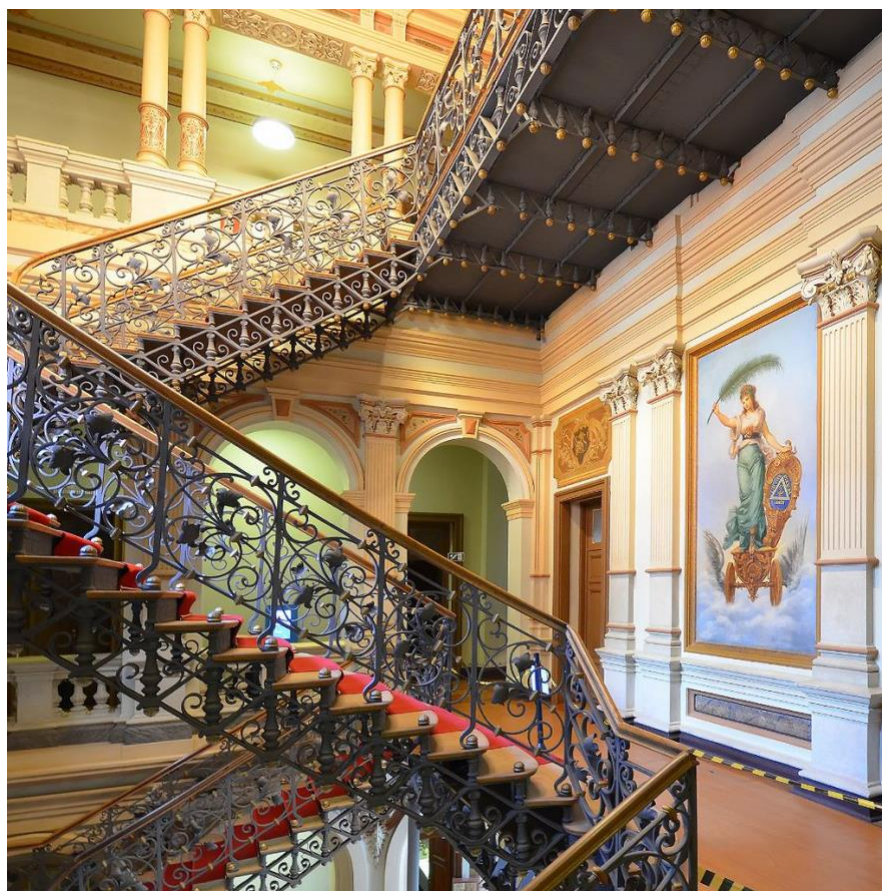


Figura 56 - Escadas e corredores do segundo pavimento. Disponível em: <<https://bit.ly/3kgazht>> - Acesso me 23 de agosto de 2021.

Os corredores do segundo pavimento funcionaram como um elo do percurso, pois provocaram as impressões mais nítidas de contraste ao mesmo tempo que conformaram um respiro no caminho para a reflexão. Historicamente, o segundo pavimento do edifício era considerado o "*piano nobile*", isto é, o pavimento que abrigava as salas mais importantes dentro da hierarquia do Estado. Na arquitetura, isso é evidenciado e percebido pelos visitantes com a altura do pé direito, bem mais elevada do que as dos demais pavimentos. Essa característica construtiva permanece no local, mas especialmente nos corredores, onde não há rebaixos no teto. Tal configuração permite certa integração do Passado e Presente do edifício a partir do contraste de alturas que determinam diferentes *atmosferas*, visto que ambientes com pé direito mais baixo tendem a ser interpretados como mais enclausurados do que aqueles com maior amplitude vertical.

Ainda assim, o corredor desse pavimento promoveu uma ambiência "completamente diferente" na parte posterior do edifício, onde estão inseridos o elevador e as passarelas para circulação horizontal. Essa noção se deu, notadamente, pelo uso de materiais contemporâneos em contraste com os pisos de madeira e pinturas parietais dos corredores fechados. A "parede toda em corten" foi um dos elementos mais destacados na relação "contrastante com esse contexto interno"; por ser um material usado em grandes planos do edifício, voltados para dentro, no pátio interno, em alguns momentos o material "tira um pouco o brilho todo do tratamento que é interno". Nesse sentido, o esforço da restauração pode perder protagonismo trazendo a percepção do visitante mais para o Presente do edifício, especialmente no pátio interno, que acaba virando um centro de atração da percepção por sua cor e materialidade.

Em contraponto, essa aproximação com o edifício através dos seus elementos do Presente evitaram as sensações de uma *atmosfera* "mais afastada, mais fria", e, mesmo sem mobiliários específicos, a conformação desses espaços de circulação que ora são carregados de Passado ora de Presente acabam por inspirar "uma coisa mais de ficar", de permanência e de fruição mais lenta. Os múltiplos estímulos acabam por invocar uma percepção gradual e paulatina do espaço. Nesses contrastes, no encontro entre Presente e Passado, "parece que a gente voltou para dentro do edifício", o que reforça o contraste já mencionado sobre a escolha dos materiais da intervenção.

No Passado, o espaço era "tão lotado", que ao fazer o percurso de forma

individual, alguns visitantes acessaram impressões presentes na memória e conseguiram visualizar que, mesmo com um outro uso, era comum ter uma *atmosfera* influenciada por outras pessoas, nas quais era possível ver funcionários "recebendo gente no corredor". Em uma outra dinâmica, mas ainda assim no mesmo espaço físico, a percepção do espaço se transforma pelo uso e apropriação que outros sujeitos fazem daquele lugar. A intersubjetividade e a influência de outros sujeitos em nossa percepção do espaço também vão determinar as *atmosferas* percebidas no Presente e suas relações com o Passado.

Essas relações têm a capacidade de transformar percepções de elementos objetivos, como as dimensões dos espaços. O Memorial Minas Gerais não teve paredes estruturais alteradas ou demolidas, o que levou com que as salas expositivas tivessem a mesma dimensão que as salas da antiga Secretaria de Fazenda. Por mais que alguns painéis expositivos tenham sido utilizados, a percepção da dimensão das salas poderia ser a mesma; porém, com a adição da expografia, essa ambiência é transformada, a ponto de afirmarem que tais espaços expográficos, na verdade, "eram salas bem grandes mesmo", ou seja, maiores do que percebido no local. Isso se dá pela influência da expografia em suas diferentes abordagens: texturas, cores e formas.

Outras impressões, por sua vez, são claras e distintas, dadas pela escala da transformação do ambiente. Embora o espaço do atual pátio interno esteja livre de qualquer massa construída, no Passado do edifício era comum ter a área ocupada por infraestrutura. Mas mesmo antes disso, ou durante a construção dessas adições, "nenhuma referência ao jardim" foi observada. Trata-se, portanto, de uma adição contemporânea que não se vincula diretamente com a pré-existência cultural do lugar, mas que, ao mesmo tempo, promove diferentes *atmosferas* e estabelece diálogo com outras soluções construtivas, como a própria abertura do pátio.

Mesmo com o pátio, que possui grande potencial como solução construtiva para melhorar a iluminação natural dos ambientes, nem toda sua capacidade foi absorvida durante os percursos e em alguns momentos questionou-se a real "necessidade de ser iluminado artificialmente". Apesar de a "parede muito grossa" ser apontada como um dos fatores de interferência negativa na entrada de luz natural, há, novamente, a presença de uma materialidade de cor mais escura, presente no aço corten. Devido a essa cor, parte da luz natural que entra no pátio não chega a ser totalmente refletida para dentro dos ambientes, podendo também

levantar dúvidas sobre a dinâmica e integração entre os projetos de intervenção e expografia, fator relevante na apreensão das *atmosferas* do edifício.

Para mais, a utilização de iluminação natural e artificial também conforma uma ferramenta para a criação de *atmosferas* diferentes que se relacionam muito à cenografia e, conseqüentemente, à expografia do museu. É nessa troca e contraste lumínico que nascem as percepções de um "espaço que tem mais essa cara do que foi" e do espaço contemporâneo do museu. A compartimentação das salas expositivas também reforça a necessidade de distinção de ambientes tratados pela luz, pois nessa transição os visitantes entendem, pela percepção do espaço, o entrar e "sair da caixinha de exposição".

No outro extremo dessa relação de contrastes estão os ambientes com elementos de forte apelo ao Passado do edifício. Esses "contam uma história que é muito relacionada ao próprio edifício" e acabam por apresentar aquilo "que fazia parte da história pública, da história palaciana do governo". Ao apresentar essa história, no entanto, nascem os questionamentos sobre qual narrativa a expografia deve contar e como ela deveria ser apresentada, uma vez que a simples réplica de ambientes do Passado não tem o poder de contextualizar cultural e historicamente o uso do edifício.

Celebrações, 3º pavimento

Olha que legal o som, como é que **leva a gente para esse lugar** que está aqui. Muito lindo. Eu tenho muito mais relação com esses acervos de exposição que tem mais a ver com o cotidiano, do que com... grandes coisas, sabe? Eu me conecto muito mais quando a exposição é nesse estilo. (Participante B)

Eu acho que é... primeiro de pensar que a gente está vendo algo do cotidiano em um espaço de arte, digamos assim, de **valorização dessas questões do cotidiano**. E eu acho que é porque acaba criando uma identificação maior com as coisas. Tipo assim, **ver isso e pensar em uma memória afetiva própria**, minha, de trabalhos que a minha avó faz, sabe? (Participante E)

Senti **um acolhimento**. (Participante E)

Me fez pensar como é um espaço de memória, e eu não tinha visto isso antes, sabe? Só via como museu, um espaço de... “a arte”, aquela intocável, aquela longe. E pensando esse espaço como um espaço de memória de Minas, **ainda é a arte, ainda é ali longe, mas é um pouco mais perto, porque, né? É Minas**. (Participante C)

Porque até então eu estava tipo: estou **dentro de um espaço que não é um prédio comum, que não é um prédio do dia-a-dia**, e tinha muito esse afastamento das coisas. E aqui já é uma coisa mais... é a minha cultura, minha história que está aqui, então eu faço parte disso de alguma maneira, né? Mesmo que não diretamente. (Participante C)

Ah, que lindo! Ah, tá vendo? Essa é uma solução que me agrada [*sobre as janelas voltadas para a Praça da Liberdade*]. A luz está aqui dentro, o espaço lá fora está aqui dentro. Tem uma iluminação focal para onde eles precisam... Você está dentro do som, das coisas que estão acontecendo, remete muito ao espaço, cria uma atmosfera que a gente entende de onde estão vindo as referências, com essas bandeirolas. Mas não nega o externo, sabe? [...] **perder uma vista dessas é quase um pecado**. Olha ali gente, o edifício Niemeyer! (Participante B)

Uma coisa mais assim, que a gente **quebra um pouco esse distanciamento** que, por exemplo, quando a gente passa por aquela escada, ali é um lugar e aqui é, tipo assim, aqui é lá em casa. Eu vejo essas coisas, eu tenho proximidade com essas coisas. (Participante C)

O teto. Foi o que mais me chamou a atenção. Mas esse altar também está bem bonito. Mas eu acho que o externo aqui, as janelas... lá fora... **está tão interessante que eu olho para o teto e olho para fora**. (Participante B)

A gente pode entrar ali [aponta para a sala Vale do Jequitinhonha]? Eu quero muito passar nas fitinhas. Bem especial, benzida. (Participante C)

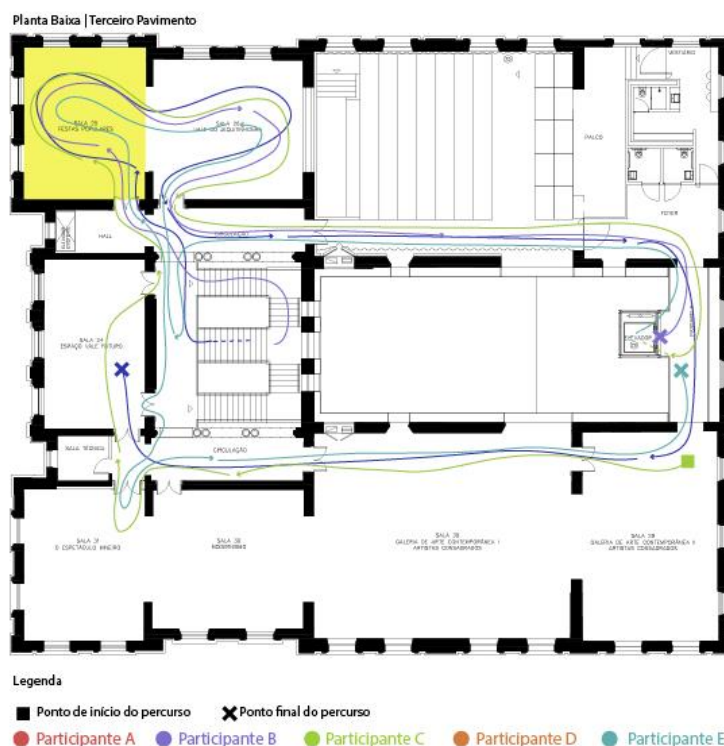


Diagrama 21 - Planta baixa do terceiro pavimento com demarcação da sala Celebrações em amarelo e identificação dos percursos de cada participante. Autora: Fernanda Freitas



Figura 57 - Sala Celebrações, no terceiro pavimento. Disponível em: <<https://bit.ly/3B4pQsx>> - Acesso em 23 de agosto de 2021.

Algumas salas expositivas têm uma forte presença sonora, e a sala Celebrações é uma delas. A sala busca representar algumas manifestações

culturais mineiras e o ambiente conta com algumas peças dispostas nas paredes e em totens espalhados pelo ambiente. No teto, a presença de diversas bandeirolas cria um destaque pouco observado em outros ambientes. O estímulo sonoro parte das telas dispostas no ambiente, que transmitem essas celebrações, em movimento. Assim, esses estímulos acabam levando “a gente para esse lugar”.

Apesar do apelo visual através do contato com o exterior ou mesmo pelos elementos expositivos que evocam diferentes texturas e expressões artísticas, aqui o som tem um papel de promover a imersão. Tal qual mencionado por Pallasmaa (2005), o som nos situa no *continuum* do espaço e cultura, e essa observação é a expressão da qualidade promovida pelo som do ambiente.

Nas múltiplas relações de contraste estabelecidas pela intervenção contemporânea e pela própria expografia, ao se deparar com elementos próximos ao cotidiano, os participantes conseguem evocar com mais facilidade questões ligadas à identidade e ao afeto. Na “valorização dessas questões do cotidiano”, cria-se uma *atmosfera* diferente daquela esperada em ambientes museais e promove uma aproximação do sujeito com aquele espaço.

A resposta dessa valorização do cotidiano acontece ao “ver isso e pensar em uma memória afetiva própria”. Em uma sala repleta de referências às manifestações culturais mineiras, os participantes se sentem mais familiarizados e em sintonia com a história contada. Ao mesmo tempo, infere-se aqui que essa sintonia não está alinhada de forma equilibrada com o entendimento do Passado do edifício, transformando a sala, por vezes, em um oásis dentro de um edifício que tenta contar uma história ainda desconectada do cotidiano. Essa diferenciação levanta questionamentos sobre as relações que os edifícios estabelecem com o sujeito a partir da sua disposição interna. Seria possível, então, aproximar os visitantes da história contada a partir dessas diferentes percepções do cotidiano?

Outra resposta que reforça a importância do retrato do cotidiano para configurar uma relação do sujeito com o espaço se dá na menção da familiaridade como elemento chave para descrever a *atmosfera* deste ambiente, trazendo a sensação de “um acolhimento”. Além das referências ao cotidiano e à memória, ao entender o contexto cultural ao qual a sala se refere, há uma aproximação que chega a romper o certo distanciamento provocado pelo status de obra de arte comum a exposições tradicionais. Ao ver os objetos os participantes entendem que “ainda é arte, ainda é longe, mas é um pouco mais perto, porque, né? É Minas”.

Assim, entende-se o forte vínculo com questões de identidade relacionadas ao território mineiro e as suas manifestações culturais.

O jogo de contrastes e distanciamentos causados por características construídas é evidenciado pelas falas de diversos participantes. Eles se sentem “dentro de um espaço que não é um prédio comum, que não é um prédio do dia-a-dia”. Parte dessa concepção nasce das características construtivas do próprio edifício e são reforçadas, em certos momentos, pela expografia. Nesse sentido, a expografia dá o tom da conexão e identificação dos participantes com os ambientes.

Entre a conexão interno-externo, a aproximação pela memória, afeto e identidade e o afastamento dado pelo status de obra de arte, o edifício ainda é entendido como algo que não está vinculado ao cotidiano, o que pode justificar a *atmosfera* ora confusa do ambiente. Mesmo mencionando as "Celebrações" os participantes buscam elementos próximos ao dia-a-dia para estabelecer conexões subjetivas com aquele ambiente. Essas conexões se dão pela expografia e pelo contato com a Praça da Liberdade, que, de alguma forma, os conectam com o agora, o cotidiano, o Presente. Ainda assim, por caracterizar-se como um edifício deslocado do cotidiano, parece ser necessário um esforço ainda maior para estabelecer certos vínculos e emergir certas *atmosferas* em ambientes como este, o que nos leva a inferir, inclusive, que a existência ou ausência da expografia, em certos momentos, determina o grau de conexão do sujeito com o espaço museal.

Quase como um apelo pelo cotidiano, pela proximidade e pelo ímpeto de estabelecer conexões com o espaço, o internar da Praça da Liberdade nas salas expositivas funciona como uma influência externa que determina a *atmosfera* no interior da sala. “Perder uma vista dessas é quase um pecado”, quando se vislumbra a possibilidade de se conectar com o externo, com a Praça da Liberdade e seus demais edifícios. Talvez com as janelas fechadas ou vedadas o anseio pelo cotidiano não teria sido tão latente. A entrada de luz natural, os sons da rua misturados aos sons artificiais das celebrações, estabelecem conexões diferenciadas entre o Passado do edifício e os dois Presentes postos: o de dentro do museu e o de fora

O potencial dessas características "quebra um pouco esse distanciamento" e se faz presente nas manifestações dos participantes. Elementos para além da intervenção e da arquitetura acabam por atualizar a *atmosfera* do ambiente que se inunda de referências cotidianas advindas de diferentes estímulos sensoriais: sons,

cores, luz e texturas. Em certos momentos "está tão interessante que eu olho para o teto e olho para fora". E esse desvio de olhar vem de elementos externos que adentram o espaço e têm o potencial não só de transformar a *atmosfera* daquele ambiente no momento como provocar reflexões envolvendo questões de identidade, memória e afeto.

Vale do Jequitinhonha, 3º pavimento

Aquela lá [Celebrações] é mais intensa, ela traz mais o espírito do que está acontecendo. Aqui eu acho que ela coloca essa obra do Vale do Jequitinhonha como obra de arte. Então elas estão expostas de uma forma que, acho que dá o status que ela merece... à nível de obra de arte. Ali, acho que é muita celebração, muito raiz. E aqui você vê tudo como uma exposição de arte. Mas é legal que a transição é algo... é um caminho de fitas, uma passagem de fitas, que é algo que me remete muito a esse lugar. Poderia ser tipo uma... cortina vermelha. Mas acho que ia ser fora desse... desse espaço, dessa arte que estão criando aqui. (Participante C)

Aqui também falou um pouco das diferentes maneiras de ser mineiro. Porque quando eu olho pra cá eu reconheço isso aqui [aponta para as peças com casas], cidade de Ouro Preto, eu conheço. Aqui não [aponta para peça com pessoas]. E é interessante pensar nessa pluralidade de mineiro, né? Porque a gente tem uma imagem meio... na verdade foi construída uma imagem de mineiridade que a gente tem, hegemônica, só que existem várias minas que estão aí, né? Isso me atraiu porque desperta uma curiosidade [referindo-se às portas interativas da sala]. Você vai querer abrir e ver. (Participante C)

Talvez eu vá falar uma grande besteira. Mas agora em fiquei pensando em memórias que não são minhas, mas que ainda são memórias. Por exemplo: quando eu olho para cá [peça com produtores rurais trabalhando], nunca estive nessa situação, mas eu consigo simpatizar, ver essa situação muito claramente. Participante C)

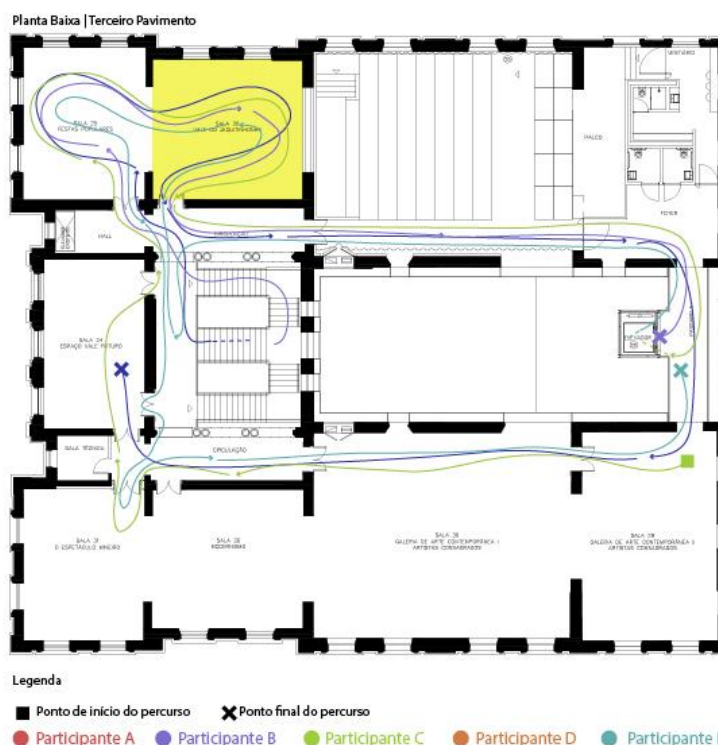


Diagrama 22 - Planta baixa do terceiro pavimento com demarcação da sala Vale do Jequitinhonha em amarelo e identificação dos percursos de cada participante. Autora: Fernanda Freitas



Figura 58 - Sala Vale do Jequitinhonha, no terceiro pavimento. Disponível em: <<https://bit.ly/3znvyoQ>> - Acesso em 23 de agosto de 2021.

"Lá...aqui"; "ali... aqui": essas foram expressões utilizadas em quase todos os percursos, de diferentes maneiras, mas nas duas salas Vale do Jequitinhonha e Celebrações as comparações foram mais presentes, seja pela relação de contraste em abordagem expográfica ou pela percepção. De qualquer maneira, esses contrastes eram reforçados pela linguagem. Essas expressões reforçam características citadas por Norberg-Schulz (1984) na percepção do espaço e também pela própria metodologia utilizada. Também Thibaud (2013) aponta para as características presentes no discurso dos percursos comentados e essas expressões se enquadram nas transições perceptivas, reforçadas pelos contrastes dos dois ambientes vizinhos.

As transições perceptivas ficam marcadas fisicamente por um elemento expográfico: uma passagem com fitas. Essa "transição é algo... é um caminho de fitas, uma passagem de fitas, que é algo que me remete muito a esse lugar". Ela é lida e percebida de diferentes maneiras pelos participantes, mas ao propor um certo ritual de passagem marca-se uma das transições mais suaves da exposição. Nas demais salas que se conectam internamente não existem elementos que interrompem o fluxo natural do visitante, exceto quando em salas com projeções audiovisuais. É possível pensar que, ao propor um ritual de passagem, as fitas

acabam por evocar as interpretações comparativas observadas com frequência nos percursos comentados. Essas fitas se distinguem do edifício pré-existente, mas ainda assim permitem a reflexão entre elementos comuns às arquiteturas associadas ao poder público, especialmente no trecho: "Poderia ser tipo uma... cortina vermelha. Mas acho que ia ser fora desse... desse espaço, dessa arte que estão criando aqui." Essa fala, ao mesmo tempo que relaciona as diferentes temporalidades do edifício, também esclarece que se trata de um ambiente criado e, portanto, deslocado da trajetória do edifício até o Presente.

Enxergar e compreender a "obra do Vale do Jequitinhonha como obra de arte" são resultados da percepção da organização das peças e da expografia propostas pelo museu. Ao colocar as peças em nichos vedados entende-se que as esculturas ganham o *status* de obra de arte. Isso se dá pelas associações sensoriais e espaciais evidenciadas por Thibaud (2013); ao se associar a disposição da sala com a disposição de outros museus mais tradicionais, entende-se que a arte do Vale do Jequitinhonha ganha um novo *status*. Essa característica é reforçada pelas cores da sala, mencionada pelos participantes como cores contemporâneas, e também pelo contraste expográfico que ela cria em relação a outras salas, como a vizinha Celebrações e salas mais interativas, próximas como a Vilas Mineiras e Fazenda Mineira, nas quais os objetos estão dispostos livremente pelo espaço, podendo ser tocados apreciados em uma relação de maior proximidade. Todos esses apontamentos demonstram um certo descolamento da sala com qualquer característica pré-existente do edifício: seja pela nova expografia que encobre toda a arquitetura, ou pelas associações dos participantes.

Ao estabelecer o posto de obra de arte para as peças do Vale do Jequitinhonha, estabeleceu-se também um distanciamento em relação às referências e reflexões que as peças promovem. Em certo momento, o fenômeno evoca "memórias que não são minhas". Além da própria expografia, as características culturais da arte do Vale do Jequitinhonha e seu distanciamento geográfico em relação ao museu também podem levar a esse questionamento das relações de pertencimento com a história contada. Porém, é notável a relação dessas impressões com a noção de memória coletiva proposta por Halbwachs (1990): os participantes se sentiam identificados e próximos à arte exposta, mas ao mesmo tempo não conseguiam identificar essas relações de identidade na sua própria trajetória, crendo, em certos momentos que se tratavam de memórias que

não lhes pertenciam, mas que foram passadas e incorporadas ao longo da vida.

Corredores, 3º pavimento

É engraçado ir vendo a escada de diferentes patamares **sem ter entrado na escada**, sabe? Dá pra ir vendo a escada aos pouquinhos. (Participante E)

Aqui pode pisar, né? (Participante E)

Olha que lindo aqui, ali! É isso que eu falo que eu esperava mais que esse edifício tivesse mais interação de iluminação aqui dentro, talvez pelo horário que a gente veio. (Participante B)

Aquela sombra... **aquela luz e sombra que está aparecendo na janela com a escada**. Essa escada sem essa estrutura deve ser surreal, deve ser muito bonita. Apesar do que, como eu disse no começo, está tão bem encaixada e construída em volta dela que não atrapalha o fluxo, né? (Participante B)

Eu acho que, porque aqui de cima a gente tem essa visão mais parcial, **ela parece menos grandiosa do que ela é**, né? Mas ao mesmo tempo, a relação dela com essas aberturas é totalmente diferente de cima, é muito mais vazado. E do outro lado, quando eu vi de lá pra cá, e eu falei que tinha um estranhamento da escada aparecendo e tal. Daqui pra lá parece que tem um pouco menos de impacto. (Participante E)

[Sem os andaimes] acho que **ela vai ganhar uma leveza**, porque aqui **parece que ela é pesada**, parece que ela é bruta, e eu acho que é o contrário disso. Ela é toda metálica, ela deve ser muito leve quando nas está essa estrutura em volta. (Participante B)

[No Palácio da Liberdade] era uma relação completamente diferente. Não tinha essa coisa de entrar, de se aproximar muito da parede, por exemplo, sabe? Era sempre: **tinha o tapete vermelho, nunca saía do tapete vermelho**. E sempre acompanhado também. Então era uma relação muito diferente da que está aqui. (Participante C)

Isso também é muito interessante de pensar, né? Inauguração de uma cidade. A gente está em um espaço que inaugura uma história. (Participante C)

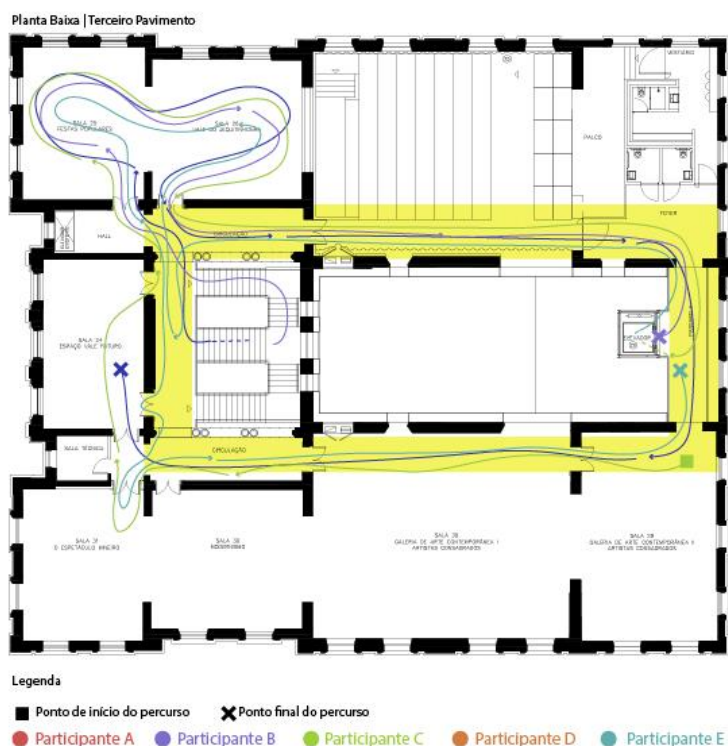


Diagrama 23 - Planta baixa do terceiro pavimento com demarcação da sala Vale do Jequitinhonha em amarelo e identificação dos percursos de cada participante. Autora: Fernanda Freitas

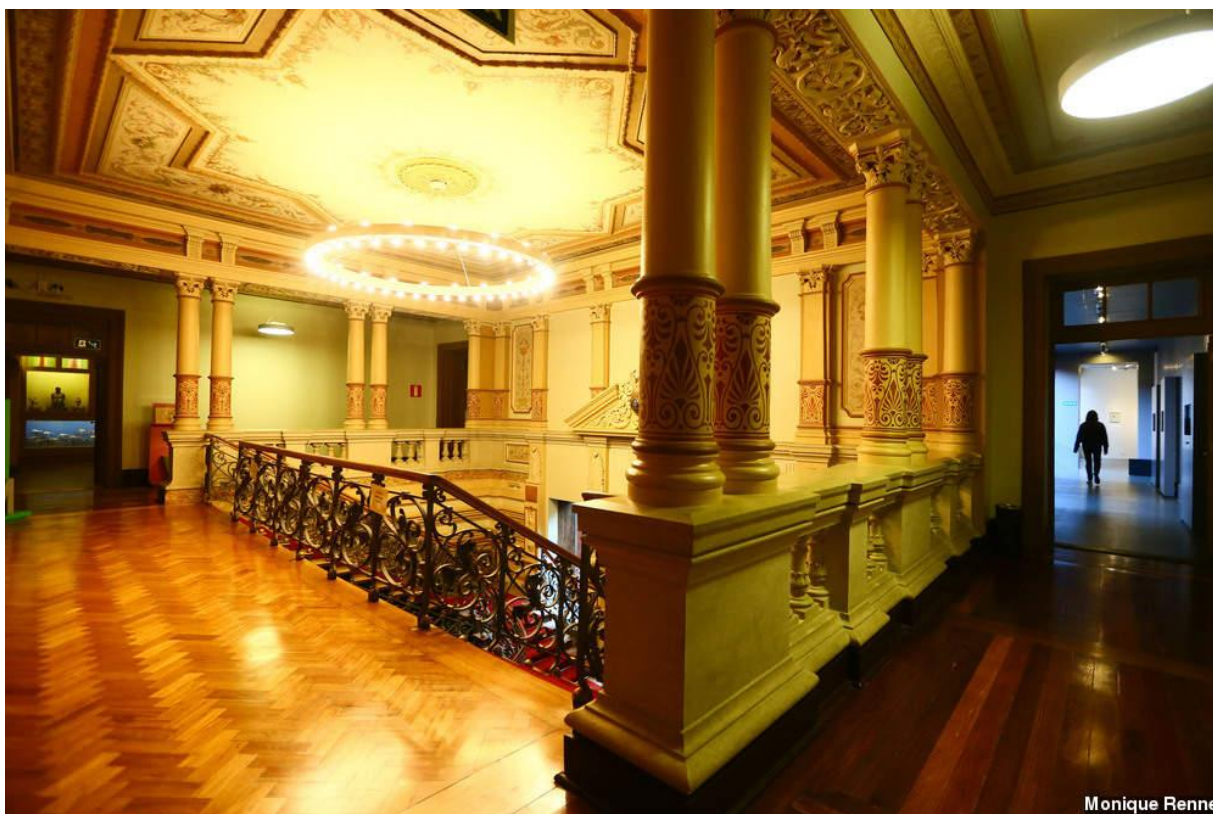


Figura 59 - Acessos, escadas e corredores do terceiro pavimento. Disponível em: <<https://bit.ly/3zhGFQw>> - Acesso em 23 de agosto de 2021.

As impressões relatadas “sem ter entrado na escada” permitiram percepções diferenciadas, porém focadas no seu diálogo com o edifício. Pela experiência fracionada, a escada se tornou fragmentada, entregando diferentes escalas de percepção, traduzindo-se em experiência ora grandiosa ora modesta.

O excesso de estruturas metálicas e andaimes que amarravam a escada durante uma das fases de restauração alteraram a percepção do peso visual e material do elemento. Ao saber que os andaimes eram elementos transitórios houve um esforço e exercício temporal para projetar-se no futuro e imaginar uma estrutura livre de andaimes, pois logo “ela vai ganhar uma leveza... parece que ela é pesada”.

Aqueles que utilizaram as escadas como circulação vertical conseguiram conciliar, para além da percepção formal e de peso visual da escada, também sua relação com o pátio e *atmosferas* criadas pela interferência da luz natural. “Aquele luz e sombra que está aparecendo na janela com a escada” é destacada e foi resgatada pela intervenção contemporânea. Esta, ao liberar o pátio de construções anexas, permitiu que a escada fosse novamente iluminada de forma natural, como fora nos anos logo após a inauguração do edifício. Mesmo que não houvesse uma conexão pessoal com a entrada de luz existente no Passado do edifício, essa

característica percebida promove uma emergência do Passado Presente do edifício no momento em que ele é vivenciado.

Em uma das visitas, ao lembrar que “tinha o tapete vermelho, nunca saia do tapete vermelho”, o participante ressalta a percepção sobre tal elemento incorporado em edifícios históricos como Palácio da Liberdade e Memorial Minas Gerais. Entendido mais como limite do que acesso, a disposição desse elemento levanta questionamentos sobre a acessibilidade do espaço; ao ver o tapete longe da escada e ainda assim não poder acessá-la o participante traçou relações de acesso com outros edifícios do entorno da Praça da Liberdade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de uma arquitetura pode ser feita de diferentes formas, como através de seus aspectos técnicos, formais, tecnológicos e subjetivos. A presente pesquisa buscou analisar a arquitetura a partir da subjetividade do que é percebido e apreendido durante a experiência vivida. A abordagem existencial da arquitetura, segundo Norberg-Schulz (1975) é compreender como um espaço pode se tornar um lugar, desvelando os potenciais significados presentes no ambiente existente. Aqui, a análise dessa arquitetura, a partir das *atmosferas*, tentou entender e recuperar tais significados impregnados tanto no sujeito quanto no edifício.

Dada como espaço e apreendida enquanto lugar, a arquitetura analisada a partir das *atmosferas* abraça não apenas o que é percebido, mas aquilo que é vivenciado, entendido e expressado, possibilitando também a conexão entre diferentes temporalidades. Isso quer dizer que as *atmosferas* e sua percepção são a soma e coexistência de diferentes subjetividades pautadas ainda na revisão bibliográfica e ampliadas nas análises do último capítulo.

Imagem, memória, narrativa, identidade e afeto, por exemplo, recebem grande influência das condições culturais e da temporalidade da experiência vivida, fazendo da *atmosfera* um fenômeno um tanto difuso.

Porém, isso não invalida o seu potencial enquanto ferramenta de análise e informação projetual, visto que algumas subjetividades possuem pontos de intersecção dados pela inserção social e cultural do sujeito. Essas intersecções

conformam intersubjetividades, e assim, ganham corpo para se fazerem válidas enquanto resultado de análises das *atmosferas* que podem informar arquiteturas novas e pré-existentes. Tal intersubjetividade também foi notada por Muñoz-Viñas (2005), que apontava a sua relevância nos processos de intervenção do patrimônio.

Quando a análise da arquitetura é situada sobre o patrimônio edificado noções de percepção e identificação são ecoadas de forma ainda mais urgente, como uma sede pelo permanecer, pelo vivenciar. Ao ser inserido no patrimônio edificado, o sujeito pode reconhecer as características históricas do edifício, que o fazem diferenciar dos demais edifícios. Feito a aura benjaminiana de uma obra de arte, parte da *atmosfera* do local pode ser identificada *a priori*, pois características comuns a esta tipologia são ressaltadas pelos valores (no sentido riegeliano) pré-estabelecidos ao patrimônio edificado. Nesse mesmo sentido, as diferentes temporalidades reforçam contrastes e a sua leitura também é percebida pelo sujeito. No patrimônio edificado que sofreu intervenções, o Passado se torna base e alicerce para a criação do Presente. Neste, são dadas as possibilidades de diálogo com o Passado, já posto, e com o Futuro, através de um horizonte de expectativas dados pela experiência vivenciada.

Além da aura e dos valores dados pelo patrimônio edificado, algumas estruturas formais dos espaços provocaram sensações semelhantes, especialmente no pátio interno. O mesmo pátio interno tem relações distintas com as temporalidades do edifício. No Passado, se apresentava aberto, ainda sem as adições posteriores à inauguração; depois foi suprimido e ocupado pelas necessidades de uma contemporaneidade outra e hoje, no Presente, se abre novamente, permitindo percepções que podem até ser semelhantes àquelas vividas no Passado, devido à sua estrutura formal.

Assim como nos exemplos apresentados no primeiro capítulo, as edificações que se abrem para o céu através da ausência de cobertura estabelecem uma relação de interiorização do externo. Ou seja, o céu se torna teto e traz a luz natural para dentro, qualificando a experiência do sujeito. A luz natural também é uma qualidade espacial dada por uma pré-disposição formal do próprio patrimônio edificado. A espessura avantajada das paredes cria desvios na entrada da luz natural do pátio para dentro das salas e corredores materializando-se em feixes de luz que captam o olhar até mesmo daqueles que estavam imersos nas salas expositivas.

Tal característica é menos evidente nas janelas que se abrem para fora, para as fachadas externas. Por mais que exista a mesma característica construtiva, a conexão com esses planos se dá muito mais através dos sons que rompem o limite imaterial entre rua e edifício do que através da luz natural. A característica visual que adentra o edifício por essas aberturas não são os contrastes entre as placas de aço corten e o céu, como no pátio interno. Nesse ponto, a conexão visual se dá com o contexto urbano do edifício, mais especificamente da Praça da Liberdade e das visadas que ela proporciona.

Essas breves visadas e contrastes evidentes também são fruto de uma estrutura espacial compartimentada horizontalmente e elevada verticalmente. Os espaços pré-existentes do edifício posteriormente reapropriado como museu ainda carregam as características de seu Passado, marcado por salas que deveriam atender o uso de repartição pública. Assim, a experiência fragmentada é um resultado tanto da narrativa expográfica, quanto da própria compartimentação do fluxo natural do edifício. Isso só é alterado no vislumbrar do pátio interno, área sem compartimentação horizontal (com salas e ambientes) ou vertical, pois não há planos que impeçam a visão do primeiro ao último pavimento. Tal percepção também é dada pelos espaços de circulação vertical, em especial a escadaria, estabelecendo uma monumentalidade. Assim, a verticalidade ausente nos ambientes compartimentados se torna um novo eixo perceptivo que contrasta os dois momentos da experiência e das *atmosferas* do edifício.

Essa percepção quase uníssona é, em parte, justificada pelas noções de estruturas dos espaços dadas por Norberg-Schulz (1984, p.58). As disposições formais que permitem entrada de luz natural estabelecem novos eixos horizontais e verticais que conectam o edifício ao céu e ajudam na determinação do espírito do lugar, do *genius loci*, que pode ser apreendido de forma semelhante, visto que ele emerge do espaço com sua estrutura e caráter.

A estrutura e caráter desses espaços são dados principalmente pelos seus limites, aberturas e a forma como se conectam com o céu e a terra. Dessa forma, os limites dados pelas paredes do museu estabelecem dois momentos externos: aquele do meio urbano, no contexto da Praça da Liberdade e aquele dado pelo pátio interno e seu caráter de oásis no meio do percurso expográfico.

O segundo momento, dado pelo pátio interno, lida mais especificamente com as relações horizontais e verticais do edifício. Ao se deixar iluminar pelo céu, o pátio

cria uma segunda noção de exterior mesmo dentro do edifício e, devido à sua localização, marca também uma centralidade reforçada nas falas dos participantes. Tal centralidade é marcada pela solidez e opacidade de seus limites que elevam o olhar para o céu, reforçando seu caráter vertical e o contraste material e formal dessa porção do edifício. Essa característica auxilia também na articulação que determina a forma como o edifício se vincula ao chão e ao céu, recebendo luz e desencadeando nas percepções expressadas nos percursos comentados.

Também é característica dessa percepção a situação do sujeito no seu plano de ação. Ainda retomando as ideias de Norberg-Schulz (1975), o espaço existencial também se conforma como uma das motivações para as percepções semelhantes a partir das mesmas disposições materiais e formais. No espaço existencial, o corpo se encontra como o meio de comunicação do ser com o mundo. Nele, temos o plano de ação horizontal, onde o sujeito se insere verticalmente desencadeando noções de centro e lugar; de direção e caminho. E na verticalidade do sujeito são apreendidos os estímulos perceptivos e sensoriais advindos do espaço a sua volta.

Assim, elementos construtivos, ornamentos, estilos, materiais, texturas e iluminação também vão ao encontro das subjetividades de cada percepção associando-as a diferentes interpretações e determinando valores. Isso é reforçado pela ideia dos padrões comportamentais identificados por Tuan (1978). Eles são gerados pela influência da cultura e nos fazem perceber, de imediato, que estamos diante de um local diferente dos demais.

Essa mesma materialidade, presente nos elementos construtivos, teve um papel importante na percepção da *atmosfera* do edifícios. Quando falamos das características dos materiais, as texturas, e especialmente cores são as primeiras características identificadas pela visão e, por isso, acabaram se destacando ao evocar diferentes sensações. Isso se deu não só pelo contexto de predominância da visão nas experiências, mas também pela inibição dos demais sentidos devido ao uso de máscaras.

Texturas aveludadas, tons sóbrios e peças mais ornamentadas foram percebidas como elementos do Passado do edifício, enquanto superfícies mais lisas e com cores saturadas se vincularam ao Presente, e logo, à intervenção. Tal fenômeno pôde ser observado no entendimento de um anexo ao edifício estudado, dado exclusivamente pelo contraste entre materiais contemporâneos e pré-existentes propostos pela intervenção no primeiro pavimento. Por outro lado, os

mesmos materiais também evocaram diferentes sensações, a exemplo das placas de aço corten que preenchem o pátio interno: o mesmo contraste identificado pela maioria dos participantes ora soou como radical ao se sobrepor à pré-existência, ora soou como convidativo ao olhar e ao observar entre as diferentes salas e andares. Entende-se, então, que a percepção de uma materialidade será influenciada pela sua relação com outros objetos do espaço e pelas vivências anteriores do sujeito.

Portanto, entender aquilo que conecta o sujeito ao espaço, o que extrapola a dimensão objetiva e chega até a interpretação do sujeito se torna, então, o entender da *atmosfera* do lugar. Essa, por sua vez, reforça a permanência de espaços do Passado no Presente e reivindicam sua presença no Futuro. Tal reforço se dá também, como já mencionado pela trajetória da teoria da restauração, pela inserção do bem cultural nesse Presente vivido e percebido pelo sujeito.

Situado nesse tempo Presente, mas também firmando os pés sobre um solo do Passado e vislumbrando horizontes no Futuro, o patrimônio edificado recebe intervenções na tentativa de se fazer presente e permanecer. Porém, mais do que receber uma intervenção, é a identificação das pessoas com (e nesse) espaço que, de fato, vai garantir a sua permanência até o Futuro.

Nesse contexto, o Memorial Minas Gerais se apresentou como um recorte de estudo capaz de englobar tais características e passível de receber uma análise mais sensível que entendesse a relação entre o sujeito e o patrimônio edificado que sofreu uma intervenção. Entendia-se que com o passar do tempo e a efetivação das intervenções, a *atmosfera* do local seria transformada e esta causaria alterações na forma como as pessoas se relacionavam com o lugar. E isso de fato aconteceu, parte pela alteração da *atmosferas*, mas especialmente por dois fatores: a grande diferença entre os dois usos do edifício (repartição pública e museu) e às características do grupo de participantes, visto que apenas uma conheceu o edifício enquanto Secretaria de Fazenda.

Para entender como essas alterações seriam dadas, o conceito de *atmosfera* foi abordado a partir de suas diferentes dimensões que se vincularam às noções de identidade, afeto, memória, materialidade, percepção, imagem e até seus aspectos cênicos. Dessa forma, foi possível recheiar-se de um arcabouço referencial que permitisse uma melhor interpretação do material coletado em campo. Tratando-se de uma investigação que busca entender as relações entre o sujeito e o espaço, foi

necessária a aplicação de um método que promovesse tal encontro e que, simultaneamente, fosse possível colher as impressões e percepções gerais dos participantes. O percurso comentado se mostrou um método adequado para o objeto de estudo, promovendo ferramentas que reforçavam a conexão do sujeito com o espaço. Ainda assim, seja pelo contexto em que eles foram realizados ou pela própria característica da ferramenta, todos os participantes, em algum momento, questionaram se estavam falando algo certo ou errado e davam abertura para eventualmente serem corrigidos de algum erro, o que pode levar a uma falta de naturalidade no processo perceptivo. Seria interessante, então, pensar em alternativas adicionais para que os participantes pudessem se engajar com as atividades de forma mais descolada do pesquisador, por exemplo, registrando as impressões por conta própria, com uma observação distante do pesquisador.

Por mais que, por questões didáticas, a *atmosfera* tenha sido repartida em diferentes dimensões, durante a pesquisa de campo essas categorias não apenas se uniram, como novas surgiram. Dessa forma, em pesquisas futuras seria interessante debruçar-se sobre um aspecto da *atmosfera* para compreendê-lo em profundidade. Questões que envolvem memória e cultura, por exemplo, ficaram latentes durante os percursos comentados e poderiam ser aprofundadas futuramente.

Ao analisar a *atmosfera* no patrimônio edificado conseguimos também tocar em dimensões propositivas, especialmente ao realçar o caráter subjetivo das relações dadas entre o sujeito e o espaço. Ao situar o sujeito no centro da análise foi possível vislumbrar potenciais de intervenções futuras que entendam o patrimônio edificado também a partir daquilo que é percebido. Há um indicativo para o comportamento geral dos arquitetos participantes. Poucos conseguem discernir uma análise técnica e crítica de uma análise sensível. Nesse sentido, fica em aberto a questão sobre como esse comportamento pode impactar no desenvolvimento de projetos.

Na análise do Memorial Minas Gerais, portanto, entendeu-se que:

1. A *atmosfera* percebida não é unitária e na verdade é múltipla e plural. Ainda assim, existem algumas constâncias identificadas na intersubjetividade dada pelas intersecções perceptivas dos participantes e nelas moram o potencial informativo das *atmosferas*;

2. As *atmosferas* determinadas pela intervenção possuem um caráter de fibra elástica que ora se estende até o Passado do edifício explorando diálogos “intertemporais”; ora se enrijece e omite a sua relação até mesmo com o Presente e, apenas com a participação ativa do sujeito consegue estabelecer relações com um possível Futuro;
3. A expografia tem forte influência na percepção dos espaços museais e em certos momentos pode gerar ruídos (informativos ou não) que estabelecem diferentes níveis de conexão com as três temporalidades que podemos apreciar em uma experiência. Tal característica também aponta para possíveis diálogos entre os projetos de intervenção e a expografia, potencializando experiências mais marcantes;
4. A análise a partir do conceito de *atmosfera* nos permitiu enxergar subjetividades intrínsecas ao contexto histórico-cultural de grupos específicos que se relacionam de forma diferente com o mesmo patrimônio edificado. Nuances comportamentais como sentir-se à vontade ou não em um espaço, sentir-se autorizado ou não para sentar-se são sinais de que os mesmos estímulos presentes no espaço são respondidos de forma diferentes de acordo com as particularidades de cada sujeito inserido em grupos sociais diferentes;
5. As *atmosferas* não devem ser creditadas nem apenas ao sujeito, nem ao objeto. Elas devem ser compreendidas como um fenômeno que transita e engloba ambas partes. Assim, da mesma forma que aprofundamos o conceito de *atmosfera* pelos seus fragmentos e dimensões, a análise do Memorial Minas Gerais retoma as noções de fragmento e todo que são particulares tanto à compreensão do conceito quanto a sua aplicação empírica;
6. Há uma diferença na percepção das *atmosferas* dadas entre arquitetos e não-arquitetos, na qual os arquitetos apresentam uma maior dificuldade em se desprender de termos técnicos e aguçar a sensibilidade perceptiva nos espaços.
7. Entre aqueles que conheceram o edifício enquanto Secretaria de Fazenda e aqueles que visitaram o edifício apenas enquanto museu a grande diferença foi a conexão da memória vinculada ao espaço e da memória vinculada às referências individuais. A participante que conheceu o edifício como

Secretaria de Fazenda, em certos momentos conseguiu rememorar cenas do cotidiano da repartição pública. Outros, ao identificar o edifício apenas como museu, fizeram associações com outras memórias, como a ideia palaciana e luxuosa de antigos prédios do poder público, o que não foi evidenciado nas lembranças da participante que de fato conheceu a Secretaria do estado.

Se em um primeiro momento buscou-se evidências da transformação de uma *atmosfera* durante o tempo, descobriu-se a existência não de uma, mas de muitas *atmosferas*. Não existe uma *atmosfera* unitária. Como cada *atmosfera* é preenchida pela referências e interpretações individuais, encontrar uma unidade onde há uma múltipla interpretação, embebida por contextos de grupos sociais específicos se tornou um grande esforço investigativo.

Ao analisar fragmentos de experiências individuais e buscar nelas pontos tangentes, conforma-se um todo capaz de apreender as diferentes nuances perceptivas de um espaço até a sua conformação enquanto lugar. A contribuição da compreensão dessas *atmosferas* ao projeto, portanto, se dá nas confluências e encontros das percepções individuais. Nesse ponto, elas ganham corpo e volume para se conformar como uma diretriz a ser almejada.

Resta-nos, portanto, continuar percebendo os espaços a partir de uma abordagem sensível, especialmente aqueles carregados de memória, identidade e afeto. É comum abordar e analisar o patrimônio edificado a partir dessa sensibilidade, mas apenas quando este já é dado como bem cultural ou mesmo depois de apropriado e vivenciado pelas pessoas.

Uma abordagem que mergulhe no potencial sensível das relações entre sujeito e espaço pode fazer das fibras elásticas da intervenção uma trama múltipla em constante construção e transformação permitindo a permanência e o diálogo não apenas entre sujeito e espaço, mas também entre as diferentes temporalidades que os englobam.

REFERÊNCIAS

ALOISE, Julia Miranda. O restauro na atualidade e a atualidade dos restauradores. **Artigos do Patrimônio**. Disponível em:<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Artigos_do_patrimonio_O_restaurao_n_a_atualidade_e_a_atualidade_dos_restauradores_JuliaMiranda.pdf>. Acesso em 19 de mai. de 2020.

AMARAL, Cláudio Silveira. Descartes e a caixa preta no ensino-aprendizagem da arquitetura. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 090.07, Vitruvius, nov. 2007 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.090/194>> . Acesso em 11 de jun. de 2020.

ANDERSON, Ben. Affective atmospheres. **Emotion, space and society**, v. 2, n. 2, p. 77-81, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**, São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAETA, Rodrigo Espinha; NERY, Juliana Cardoso. Interação, sobreposição e ruptura em 70 anos de intervenções arquitetônicas na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. **Anais do IV ENANPARQ**, Porto Alegre, 2016.

BARROS, José D' Assunção. Futuro, presente e passado: leituras sobre as concepções de Koselleck e Hannah Arendt acerca das temporalidades. **Revista História e Diversidade**, v. 2, n. 1, p. 27-47, 2013.

BILLE, Mikkel; BJERREGAARD Peter; SØRENSEN, Tim Flohr. Staging Atmospheres: materiality, culture, and the texture of the in-between. **Emotion, Space and Society**, v. 15, p. 31-38, 2015.

BJERREGAARD, Peter. Dissolving objects: Museums, atmospheres and the creation of presence. **Emotion, Space and Society**, v. 15, p. 74-81, 2015.

BÖHME, Gernot. Atmosphere as mindful physical presence in space. **OASE Journal for Architecture**, v. 91, p. 21-32, 2013.

BÖHME, Gernot. **The aesthetics of atmospheres**. New York: Routledge, 2017.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

CARSALADE, Flávio; LEMOS, Celina Borges. **Liberdade: história, arte e cultura**. Belo Horizonte: Instituto João Ayres: Líder Aviação, 2011.

CARSALADE, Flavio de Lemos. **A pedra e o tempo: arquitetura como patrimônio cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagem e espaços de exposições. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2001.

CIRCUITO LIBERDADE. História. s.d. Disponível em: <<http://www.circuitoliberaldade.mg.gov.br/pt-br/circuito-liberdade-br/historia>> - Acesso em 11 de outubro de 2020.

CIRCUITO PRAÇA DA LIBERDADE. **Apresentação CONEP - MMGV**. s.d. Arquivo digital disponibilizado por e-mail pelo IEPHA-MG em setembro de 2020.

COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte**: O que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

ECO, Umberto. **A theory of semiotics**. London: Indiana University Press, 1976.

FERNANDES, Ana Veronica Cook. **Adaptação de Bens Culturais Tombados para uso como museus**: resultados para o patrimônio arquitetônico. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020, 442f.

GRIFFERO, Tonino. **Atmospheres**: Aesthetics of Emotional Spaces. New York: Routledge, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HAVIK, Klaske; TEERDS, Hans; TIELENS, Gus. Building atmosphere. **OASE Journal for Architecture**, v. 91, p. 3-12, 2013a .

_____. Atmosphere, compassion and embodied experience. **OASE Journal for Architecture**, v. 91, p. 33-52, 2013b.

_____. Concentrated confidence: a visit to Peter Zumthor. **OASE Journal for Architecture**, v. 91, p. 59-82, 2013c.

HAVIK, Klaske; VAN HAEREN, Kristen. A story of three: a narrative approach to reading atmosphere and making place. **SPOOL**, v. 3, n. 2, p. 5-24, 2016.

HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PEREZ-GOMEZ, Alberto. **Questions of Perception: Phenomenology of Architecture**, Tokyo: A+U Publishing & Co, 1994.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. 1 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IEPHA. **Guia de bens tombados IEPHA/MG**, Vol. 2 ed. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014

IEPHA. **Secretaria de Estado da Fazenda - Projeto Executivo de Restauração**. Autor: Grillo & Werneck, 2006. 157f. Disponibilizado em 3 arquivos por e-mail pelo IEPHA em setembro de 2020.

INGOLD, Tim. The atmosphere. **Chiasmi International**, v. 14, p. 75-87, 2012.

_____. **Making**: Anthropology, archaeology, art and architecture. Nova York: Routledge, 2013.

_____. **Estar Vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2005.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuições à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LONGO, Viviane Vitor. **Histórias e identidades em exposição**: o Memorial Minas Gerais Vale como experiência museológica. Programa De Pós-graduação Interunidades Em Museologia. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2017. 237f.

MARINONI, Giorgio; LAND, Hilligje; JENSEN, Trine. **The impact of Covid-19 on higher education around the world**. International Association Of Universities. Unesco, France, maio de 2020. Disponível em: <https://www.iau-aiu.net/IMG/pdf/iau_covid19_and_he_survey_report_final_may_2020.pdf> - Acesso em 24 de setembro de 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. IN: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos selecionados**. 2 ed., São Paulo: Abril Cultural, 1984a, p.85-111.

_____. A dúvida de Cézanne. IN: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos selecionados**. 2 ed., São Paulo: Abril Cultural, 1984b, p.113-126.

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes; 1999.

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. **Contemporary theory of conservation**. Oxford: Elsevier, 2005.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Intentions in Architecture**, Cambridge: The MIT Press, 1965.

_____. **Arquitectura Occidental**: La arquitectura como historia de formas significativas. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

_____. **Existencia, Espacio y Arquitectura**. Barcelona: Editorial Blume, 1975.

_____. **Genius loci: towards a phenomenology of architecture**. Nova York: Rizzoli, 1984.

OLIVEIRA, B T. **Circuito Cultural da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, MG: Um desrespeito a um “Monumento Nacional”**, 2009, 33p. Disponível em: <<https://pt.scribd,-com/doc/81474008/Circuito-Cult-p-Liber-Desrespeito>> Acesso em 21 de agosto de 2020.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 24a ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1998.

PALLASMAA, Juhani. **The Eyes of Skin: Architecture and the Senses**. Chicester: Wiley-Academy, 2005.

_____. Linguagem, Pensamento e Imagem. In: PALLASMAA, Juhani. **A Imagem Corporificada**. São Paulo: Bookman, 2013a, p.26-39.

_____. Orchestrating architecture: atmosphere in Frank Lloyd Wright's Buildings. **OASE Journal for Architecture**, v. 91, p. 53-58, 2013b.

_____. **Habitar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

_____. **Essências**. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

PORTAL VITRUVIUS. **Sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais**. Projetos, São Paulo, ano 05, n. 054.02, Vitruvius, jun. 2005 <<https://m.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/05.054/2494>>. Acesso em 21 de setembro de 2020.

PRATES, Frederico de Sá Senna. **Estudo De Caso: Concurso Público Nacional De Arquitetura Para A Sede Da Orquestra Sinfônica De Minas Gerais /Circuito Cultural Praça Da Liberdade**. Artigo final da disciplina Restauração, Reabilitação e Requalificação do Patrimônio Cultural Edificado: Teorias e Práticas Contemporâneas. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. 32 p. Disponibilizado por e-mail durante a disciplina.

PBH(PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE). Governo de MG, PBH e Vale se unem para revitalizar a Praça da Liberdade, 2018. Disponível em : <<https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/governo-de-mg-pbh-e-vale-se-unem-para-revitalizar-praca-da-liberdade>> - Acesso em 11 de outubro de 2020.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; COSTA, Xavier. **Intervenciones**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

SØRENSEN, Tim Flohr. More than a feeling: Towards an archaeology of atmosphere. **Emotion, Space and Society**, v. 15, p. 64-73, 2015.

SPANOU, Ioanna. Experiential mappings: approaching the landscape through atmosphere. **SPOOL**, v. 3, n. 1, p. 37-56, 2016.

THIBAUD, Jean-Paul. Petite archéologie de la notion d'ambiance. **Communications**, n. 1, p. 155-174, 2012.

_____. Commented city walks. **Wi: Journal of Mobile Culture**, v. 7, n. 1, p. pp. 1-32, 2013.

_____. Ambiência. In: CAVALCANTE, Silvia; ELALI, Gleice. **Psicologia Ambiental: conceitos para a leitura da relação pessoa-ambiente**. São Paulo : Editora Vozes, 2018, p.13-25.

TUAN, Yi-Fu. Place: an experiential perspective. **Geographical review**, p. 151-165, 1975.

_____. Sign and metaphor. **Annals of the association of American geographers**, v. 68, n. 3, p. 363-372, 1978.

_____. Space and place: humanistic perspective. In: **Philosophy in geography**. Springer: Dordrecht, 1979. p. 387-427.

_____. **Espaço e lugar: A perspectiva da experiência**. Tradução: Lívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. Surface phenomena and aesthetic experience. **Annals of the Association of American Geographers**, v. 79, n. 2, p. 233-241, 1989.

_____. Space and place. **Geograficidade**, v. 4, n. 1, p. 4-13, 2014.

WORLD'S HEALTH ORGANIZATION (WHO). **Timeline of WHO's response to COVID**. Disponível em: <<https://www.who.int/news-room/detail/29-06-2020-covidtimeline>> - Acesso em 24 de setembro de 2020.

ZUMTHOR, Peter. **Atmosferas**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

APÊNDICE – PERCURSOS COMENTADOS

Percurso Comentado 01

Participante A

Data: 27/11/2020

Horário: 14:20

Características do participante: Arquiteta, conheceu o edifício como Secretaria de Fazenda e como museu.

Características do dia: o dia estava quente, o céu com poucas nuvens e sem previsão de chuva. Não havia chovido nos dias anteriores e não havia sinais de fortes ventos.

Características do prédio: A escada estava envolta por andaimes, ainda em fase de restauração. Porém, não havia funcionários realizando trabalho nela. Foi possível acessá-la. O pátio estava fechado e visível apenas a partir das janelas ou portas com vidro translúcido. A porta de entrada principal estava fechada e o foyer não estava impedido. Era possível circular por todos os corredores e próximo à escada havia uma nova sinalização atentando para os novos protocolos de higiene.

Anotações Gerais: Iluminação azulada no foyer; Antigamente o pátio era tomado por labirintos de banheiros; Tudo era igual, pintado de cinza; As pinturas no segundo andar foram cobertas; O teto sempre foi visível e até hoje mantém as mesmas características; Todo o edifício possuía uma pintura homogênea; Na década de 1950 alguns lustres laterais, como arandelas, também faziam parte da iluminação; Antigamente o prédio era maltratado e faltavam banheiros; Algumas salas específicas possuíam banheiros próprios; Era comum ver os funcionários comendo sentados na escadaria principal; Cada andar possuía uma pequena copa; Era comum que o edifício apresentasse um grande fluxo de pessoas nos corredores; Para a participante na área frontal do edifício, construída primeiro se fazia presente um estilo mais erudito, já na parte posterior, construída nos anos seguintes carregava um estilo mais simplificado e sistematizado; O pé direito mais alto do segundo andar é uma herança da hierarquia presente no edifício enquanto Secretaria de Fazenda; Foi dado um destaque à sala de reuniões do secretário de fazenda: hoje ela permanece com uma pintura aveludada e o piso de pinho-de-riça, madeira geralmente retirada das caixas que trouxeram os vitrais e a escada de ferro.

Ta. O prédio hoje, ele tá muito bonito né. Ele tá... com essa... ambientação real, é... original dele. A gente nem usa original né, mas é isso que eu sinto aqui. Aqui [aponta para as colunas e ornamentos da entrada, nas laterais da escadaria principal], a gente vê, coisa que antes não via, tudo pintado. Antes era tudo pintado de cinza...é... na realidade não era cinza não, era banco gelo! O branco gelo é um branco tristíssimo né, é quase um cinza. Então, esse piso aqui, que é lindo, maravilhoso, olha só [aponta para o piso em ladrilho hidráulico na entrada do edifício, de frente para a escadaria principal]: tons de vermelho, azul e cinza também. É... ele praticamente não aparecia, sabe? Então hoje a gente vê essa...essa coisa bem mais realista, né?
Esse elevador é novo, né? [aponta para o elevador antigo, na galeria esquerda, ao lado da sala Carlos Drummond de Andrade].

Funcionário: Então...esse elevador aí ele não é o mais novo assim, mas ele foi instalado depois né, que o prédio já estava pronto. Não sei precisar a época dele.

É, porque ali a... essa decoração até que é antiga, mas, eu lembro do... agora eu tô misturando os prédios sabe? Eu lembro de um elevador, mas acho que é no outro prédio, na Educação [Secretaria de Educação, onde funciona hoje o Memorial Minas e Metais]. Não é aqui, né?

[...]

Bom... o que eu sinto nesse prédio aqui, com esse entulho agora de andaime aqui né, [aponta para os andaimes que sustentam as ações de restauração da escadaria principal] é que, apesar disso aqui, ele tá bem mais bonito, bem mais claro...porque a ambientação antiga dava um tom de tristeza... e ele também tava muito mal tratado, sabe? Esse prédio aqui, especialmente, estava muito mal tratado, porque ele não tinha um curador... ele não tinha uma pessoa que cuidava da... aliás, ter, tinha, mas era uma pessoa da administração que não estava nem aí. Enquanto no da Fazenda [acredita-se aqui que referia-se a outro edifício da Praça da Liberdade] tinha uma pessoa que era responsável pela [inaudível] e ela era rigorosíssima. Então o prédio de lá sempre foi mais bem cuidado do que esse aqui. Esse aqui era uma... uma instituição, é... pública mesmo, um espaço institucional. Tá podendo subir na escada?

Funcionário: Pode, pode.

[...]

Aqui [aponta para os ladrilhos hidráulicos imediatamente abaixo do primeiro degrau da escada principal] já é, olhar, ligeiramente diferente. Ali é tudo quadrado, aqui já tem essas...essas... essa brincadeira de formas, tá vendo? Mais orgânica...

Aqui, a escada estava sempre disputada, tava sempre brilhante...isso aqui [aponta para a abertura no patamar da escada, voltada para o pátio interno] também é uma coisa que é muito diferente de lá. Esse espaço aqui era todo ocupado por banheiros...aqui era um labirinto, sabe? Então, a gente nunca tinha essa...essa visão. E essa janela também não existia né? Era um nicho que não... [acena com

a cabeça para confirmação de *Funcionário*] só tinha o nicho aqui, olha, mas ele era vedado. E... então, aqui a gente não via nada. Quando a gente chegava por lá [aponta para as outras aberturas visíveis no pátio], era banheiro mal cuidados, horrorosos, parte do depósito, cozinha...Então era um espaço realmente mal tratado. E aqui, aqui tem uma pintura ali, não tem?

Funcionário: É ali em cima, tem uma pintura aqui.

No teto. Aqui nunca teve não? [aponta para o interior do segundo pavimento]

Funcionário: Aqui tem que ver se tinha.

Eu sei que era um espaço perdido, era tudo pintado de cinza, tudo igual, então... realmente, era uma perda de sentido que o prédio estava mal disponibilizado para a fruição, sabe? Era uma tristeza, a gente sentia isso mesmo.

E mesmo com a escada rangendo a gente andava ela.

Funcionário: Sem medo?

Sem medo.

Rangia, rangia...

Funcionário: Imagino que a pintura deva ser essa, mas não sei...A gente colocou isso por causa da obra [aponta para o adesivo sobre o piso original], tem uns tacos aqui por baixo.

Ah é, só por causa da obra. É, isso aqui tava tudo coberto também [aponta para a pintura na parede]. Não seguia não, né? E aqui a gente já começava a ter uma ideia do teto. O teto era muito bonito, sempre foi. Sempre foi mantido, sabe? Então aqui, a partir daqui, a gente tinha uma melhor impressão, sabe? Aí eu, por exemplo, chegava aqui, e ficava [inaudível].

[Trecho comentado sobre o primeiro patamar da escadaria principal]

É um dos mais bonitos, né? Olha só! [olhando para os detalhes no teto vistos ao subir a escada] Super delicado com esses grifos, animais fantásticos...é tudo uma pintura fininha fininha, ao contrário do... prédio lá da... da... Secretaria de ...Transporte e Obras Públicas, né? A SETOP. Esse aqui é mais branquinho, mais...mais delicado mesmo, né? Essas colunas... também eram todas pintadas de uma cor só então... mas o teto não, o teto se manteve. E a escada é bonita, mas não é a mais bonita delas, né? Acho que é a mais simples de todas. A do... do prédio do IEPHA, embora seja muito semelhante, é mais bonita e...a da... da Educação é mais bonita.

Funcionário: O lustre, você lembra como era, Elizabeth?

Não, não lembro não. Mas acho que era um lustre de... de contas. Ele não existe mais não?

Funcionário: Ele foi retirado, pelo que me informaram. Pra colocar esse daí que é mais leve.

É, não...mas ele, ele tava aí. Ele batia muito bem com o teto, só que era...ele...as lâmpadas já não eram trocadas...ele vivia escuro. Mas era um lustre pequeno. Era bem ali, na projeção da pinturinha...naquele círculo ali [aponta para o teto do terceiro pavimento].

Fernanda: E esse lustre iluminava tudo aqui? De cima a baixo?

Ele não iluminava nada né? Ele... acendia uma ou duas lâmpadas e ... acho que não tinha manutenção, porque devia ser muito difícil mesmo. E... então, tinham uns lustres na lateral, sabe? Saindo das paredes e elas que acendiam e apagavam, e ele [o lustre] nem funcionava não. Ele ficava aí só de visitante mesmo, né? Não funcionava não.

[...]

É, as paredes é que tinham umas arandelas, comuns, modernas, né? Modernas não, década de 1950, alguma coisa assim.

[...]

É...foi uma época em que eles modernizaram todos os prédios. Aqui então...esse prédio foi muito, muito mal tratado. É... porque faltava banheiro. Na época que eles construíram isso, o banheiro era um depósito que ficava lá, desligado do prédio. Aí o prédio foi crescendo, então eles construíram duas alas laterais e ficou um pátio central. E depois eles fecharam ali e foram subindo os andares. E aí é que eles, é... demoliram o... o depósito com os banheiros, aí ficou sem banheiro, aí eles resolveram ocupar o espaço aqui com banheiro, sabe? Uma ou outra sala que geralmente, circunstancialmente era ocupada por algum [inaudível] tinha banheiro. Mas a bateria de banheiros, cozinha e despensa, era toda aqui [aponta para o pátio central]. Isso aqui era um muquifo. Isso aqui ficou muito legal, acho que ficou muito bonito esse jardim e essa ambientação. Inclusive com esse aço corten aí, né? Lindo. E é parcialmente coberto só, né? Isso é legal, isso é muito legal.

[...]

Funcionário: As entradas eram por essas aberturas? [aponta para as aberturas nas laterais do pátio interno]

Era pelas laterais. Mas o muquifo mesmo era só no primeiro andar. Aí depois subia já tinham salas maiores, aí tinha muquifo só nos banheiros, não tinha cozinha em todos os andares. Mas tinha. Em dois andares, tinha. [Tinham cozinhas em todos os andares?] Tinha, tinha copinhas né? Mas tinha um fogãozinho, geladeira... geralmente era uma geladeira pequena, sabe? Nunca era uma geladeira não. É... mas tinha cozinha sim. Muitos funcionários traziam suas marmitas e comiam por aí, né? Porque não tinha lugar pro funcionário almoçar né? E principalmente o funcionário de menor escalão, ou secretárias, né? É... pessoal da limpeza mesmo, porque em um primeiro momento o Estado tinha só o pessoal da limpeza, depois

que foi... terceirizando a parte de limpeza. Então o pessoal ia cozinhar, trazia marmita, deixava na geladeira... cozinhar e ia comer escondido, inclusive muitas vezes até nas escadas mesmo.

É... e... fazia café para as diretorias, né? Cada andar fazia café para sua, pro seu andar. Essa copinha aí, que fazia café pro andar inteiro. Então, tinha essa quantidade imensa de garrafa térmica, né? E.. o movimento dessas copinhas era... estou achando que era uma por andar mesmo, viu? Porque no final, eles acabaram fazendo algumas salas grandonas. Então, ao fundo aqui, desse espaço, eram salas grandes.

Fernanda: Elas ficavam nessas copinhas ou elas iam pra essas salas grandes?

Cada um pegava o seu cafezinho e levava pra sua mesa.

Funcionário: E tinha acesso ao público, Elizabeth? Ou era só o funcionalismo público que tinha acesso mesmo?

O público acessava tudo, tudo. Porque tinha os atendimentos nos andares, né? Embora, alguns setores fossem mais é... é... de atendimento ao público. Mesmo... quando tivesse alguma reclamação, [inaudível]. Mas era tão lotado esse prédio aqui, tão lotado, que tinha funcionário até nos corredores trabalhando. Não era no ostracismo não, era trabalhando. No corredor. Nos corredores lá atrás, ficavam trabalhando no corredor, recebendo gente no corredor.

Era uma... no projeto do Francelino pra cá, essa ideia de fazer essa... esse conjunto de, de... museus, foi do Francelino Pereira. Ele foi governador na década de 1980, se não me engano. E... é... depois que ele saiu e ficou à toa, ele ficou pensando nisso, né? Na gestão dele, nós tivemos um problema muito grande no Palácio da Liberdade. O Palácio da Liberdade começou a movimentar... o solo começou a movimentar. No governo dele foi obrigado a fazer um estaqueamento todo no Palácio. Então, o Palácio da Liberdade que era também com ladrilho hidráulico desse naipe aí, até mais bonito, né? Os mais ... teve que tirar o piso todo e ... fazer o estaqueamento. Então, ficaram lá no Palácio da Liberdade, ficaram só nas soleiras, os ladrilhos hidráulicos. Tudo virou mármore. Então é um espacinho ou outro que ainda tem um... um ladrilho hidráulico, por conta desse estaqueamento.

Fernanda. Esse ladrilho tinha em algum outro ponto do edifício?

Não, era só lá mesmo. O resto era... esses prédios são construídos no sistema construtivo antigo, de barroteamento de madeira e... alguns ainda tem, é... os esteios de madeira também. Então, por exemplo, essa zona frontal aqui, de todos, foi a primeira construída. Então a construtora tava com muito dinheiro ainda, sabe? Então aqui usou esse estaqueamento de madeira somente nos pisos, você já viu isso?

Funcionário: Não..[inaudível]

É, não é estrutura metálica não. Metálico são só as escadarias e alguns dos vitrais. [inaudível] esse aqui deve ter perdido o vitral tá vendo? Porque aqui tem a... o

pórtico exatinho do... do... vitral.

Fernanda: [inaudível]

Não, aqui [aponta para o pátio central] foi tudo vedado. Foi tudo emparedado aqui, olha. Você não tinha acesso. Aqui, [aponta para a esquadria aberta na intervenção, em direção ao pátio] você não sabia que ali tinha um outro espaço. E nem nunca que teve o vão central, porque o vão central, ele ficou aqui quando era um pátio. E esse prédio aqui ele é um pouco diferente, eu não estou lembrando direito... mas eu acho que ele foi construído ao contrário. Porque os outros tinham o bloco central aí eles fizeram esses braços, aí eles ficaram prédios em U. Porque primeiro era só um pavilhão corrido. Aí eles ficaram em U. Mas esse aqui... eles começaram a construir de lá. Porque ali [aponta para o fundo do pátio] entrava um estacionamento. Então tinha um estacionamento aqui, olha. Sabe? O primeiro andar todo era estacionamento, nesse vão de fora. Até que precisou de crescer, aí quando foi crescer, é que começaram... o U ficou só no primeiro andar por um tempo. Aí depois que eles foram subindo. E... esse U. Esse prédio aqui, por exemplo, tem três pavimentos. Esse U, primeiro ficou só um, depois dois, depois é que subiu o terceiro andar. Só que esse foi ao contrário. Subiu lá primeiro no fundo. Aí subiu o segundo andar lá no fundo e depois é que subiu o U e o restante. Então, o que acontece: aqui é um sistema construtivo bem nobre da comissão construtora, os pilares são de tijolos são revestidos e o barroteamento de madeira com... o tablado de madeira por cima. Todos eles. Aí, os blocos em U nesse aqui eu não sei, mas lá no de lá, no ... na SETOP, é.. eles já eram com esteios de madeira, igual as casas coloniais: esteios de madeira e o barroteamento de madeira.

Fernanda: E esse tipo de piso, ele tem, como ele é tipo dessas casas coloniais... ele tinha algum tipo de barulho ou algum tipo de problema?

Não, problema não. É... eles rangiam né? Igual casa colonial. Era um sistema, é... mais bem feito porque já era, já era industrializado, né? Já tinha as serras mecânicas... é... já elétricas. Não era igual ao sistema colonial que era tudo na mão mesmo, né? No enxó? Aqui não. Aqui era tudo encaixado direitinho, né? As madeiras mais finas, mais... é... sistema industrial mesmo, né? E... aí, nesse prédio aqui eu não sei bem, mas lá no prédio da Fazenda... da Educação, que era Interior e Justiça, nessa época a gente ainda vê... eu cheguei a ver o esteios de madeira, sistema colonial perfeito, nos Us, nas pernas dos Us. E no final, no bloco de lá, já cimento. Já alvenaria de tijolo com cimento, mas pra cá não tinha cimento. Sabe? É... as fundações são todas de pedra de mão com cal, argamassa de cal, não tinha cimento. E já o fundo, tudo de cimento. Então, o sistema construtivo era assim. Sistema mais erudito aqui, no bloco, nos pavilhões frontais; os Us no sistema anterior, quando ficou com falta de dinheiro. Porque no final da construção de Belo Horizonte estavam exauridos de dinheiro mesmo, né? Tanto que o prédio da Secretaria de Segurança... ele só foi ser construído na década de 1920, 1930... ele foi inaugurado em 1928, se não me engano. Então, quando eles foram crescer, já fazer a segunda etapa que foi assim... coisa de poucos anos... oito anos... eu já não me lembro das datas, mas assim, pouquíssimos anos. Eles inauguraram as fachadas todas prontas e os... os blocos frontais e os blocos laterais, os Us, as pernas dos Us, é... com oito anos, quatro anos, cinco anos de diferença... não foi muita coisa não. Foi... é... e já em um sistema muito simplificado por conta da falta

de dinheiro e... exaustão também... de pagamento e tal. E os fechamentos foram bem posteriormente mesmo, aí já foi com...[inaudível] O pátio foi depois que inaugurou, aí eles foram adaptando...aí todos viraram um O. O da Segurança ele já foi construído na forma de O na década de 1930, é... esses aqui são prédios ecléticos; lá já era um prédio eclético, mas tendendo pro art nouveau, né? E...é... ele foi todo construído... ele é muito mais luxuoso que todos os outros. Aqui por exemplo [passa a mão nas superfícies do guarda-corpo da escadaria principal], não tem bronze. Isso aqui é ferro pintado, olha. Se você for olhar é ferro pintado, lá não. Lá tudo é de bronze, sabe? Muito mais nobre, né? Os lustres lá são todos muito mais suntuosos, muito mais trabalhados. Esses aqui... eu acho que... num primeiro momento foi muito... foi... top de linha, né? Essas escadas, os vitrais que vieram todos da Bélgica, de Bruges, era top de linha. Veio até o engenheiro, né? Para ajudar a montar, então, vocês imaginam.

Fernanda: Alguma dessas salas tinha algum mural, algum destaque de hierarquia, nas salas?

Sim, o pavimento nobre, o *piano nobile* é o segundo pavimento, né? O primeiro é de recepção. O nobre vocês podem ver que todos os pé direitos se vocês forem pegar as plantas vocês vão ver que os pés direitos do segundo têm um metro a mais de... é... pé direito em relação ao terceiro e ao quarto. Então ele é realmente mais nobre.

As salas de... dos secretários de Fazenda ficava nessa andar?

Nesse andar... nesse andar. Quer ver, olha? Geralmente ou era esta sala aqui [aponta para a sala expositiva Histórias de Belo Horizonte] a sala do secretário né? Ou alguma lateral e aqui era de reuniões.

Fernanda: E ela tinha essa configuração, assim?

Olha... eu agora estou confundindo tudo, porque essa aqui é a Fazenda... elas se mantiveram muito parecidas, porque a SETOP não. A SETOP lá que[inaudível]... A SETOP detonou o prédio todo, sabe? Detonou. Ela... mudou inclusive o sistema construtivo: tirou o barroteamento todo de madeira e botou coluna de ferro, cimentou, sabe? Mas eu acho que é de lá mesmo. Essa aqui já... se tá assim é porque não acharam pintura, mas a de lá é toda pintadinha. A sala mais bonita de todas é essa aqui, ali.

Fernanda: E elas também eram nesses tons claros que você estava falando que era lá ou elas tinham tons diferentes?

Não... quando trabalharam aqui, tudo, absolutamente tudo era o ... gelo. Mas na época que eles construíram era essa pintura escura e por isso que eles não gostaram. Quando chegou na década de 1930, 1940, eles acharam horrível, porque... aqui olha, é um aveludado, tá vendo? [passa a mão na parede da sala Histórias de Belo Horizonte] é uma pintura aveludada, sabe? Essa aqui já é uma recomposição. Tem que ver quem é que fez, mas você chega lá no quartel Santa Efigênia onde ainda é original, você passa assim, é um veludo. Um negócio delicioso, sabe?

Fernanda: Isso é de uma técnica específica, ou...?

É a pintura com cal, né? Na realidade com sílica, né? É a pintura com silício natural... ela é aveludadinha, que foi o Stockler... como é que é? Steckel. Frederico Steckel. Frederico Steckel que tinha essa técnica... ele trouxe isso... ele era alemão, ele trouxe isso, mas os italianos faziam também, sabe? Ele é que pegou a empreitada ... [inaudível] a empreitada das pinturas, né? [inaudível] então ele fez e depois ele começou a fazer em casas particulares também, mas sempre é isso: um veludo. A padronização é... geralmente pinho-de-riga... pinho-de-riga veio uma grande parte dele, veio trazendo as escadas e os vitrais. Eram os caixotes que vinham trazendo escadas e vitrais. Então eles usaram o pinho-de-riga que, no período colonial, não era usado, né?... era madeira ruim, né? Era uma madeira [inaudível].

Eu acho que sim. Porque foi muito, muito. Então, olha. Essa sala aqui, olha, era o salão mais nobre de todos. Todos eles. Todas as secretarias. Ou aqui ou em uma sala do lado, mas as reuniões eram aqui. As reuniões maiores eram aqui. Aí dependia muito de qual época, do cara né? Definia, mas isso aqui era o salão nobre do prédio.

Fernanda: Ficavam todas essas portas abertas? Das salas? As pessoas entravam?

É, funcionalmente você tem uma grande flexibilidade, né? Aqui, olha, tá vendo? Aqui já eram salas mais de atendimento mesmo. Ele ou ficava aqui, ou aí, mas aqui sempre para as reuniões também. Jantares... jantares assim, não eram bem jantares... eram... recepções... eram aqui também, sabe?

Fernanda: Aqui funcionava à noite, por exemplo?

Não. Eventos profissionais. É... tipo assim... uma... um lançamento de um plano, de um projeto e faziam um coquetel, né?

Fernanda: E o horário de funcionamento daqui como Secretária era até às seis da tarde?

Possivelmente. Os secretários costumavam até ter mais flexibilidade, mas o funcionamento normal era até às seis e pronto. Agora aqui, por exemplo, eles devem ter perdido a pintura, porque não tem. Lá na SETOP já tem, na Secretaria de Fazenda já tem. Aí quando a gente vê isso aqui, olha, é porque perdeu e só deu pra soltar isso daí, olha.

Fernanda: No terceiro andar ficavam só salas de atendimentos gerais, assim, de outras hierarquias? E esse andar acabava sendo mais importante, mais decisivo, no funcionamento da secretaria, ou não?

No início sim. Depois...

Fernanda: Essas salas iam sendo trocadas?

É... depois que a Secretaria cresceu demais e tinha um staff muito grande, aí eles preservaram essas frontais, quase todas elas e o resto virou... funcionalismo comum mesmo, institucional, total. Não tinha pintura nenhuma, sabe? Tirou tudo, sumiu tudo. Sumiu tudo. Você chegava aqui, olha, às vezes tinha o teto, alguma coisa preservada. Mas até os florões... a maioria já tinha perdido, sabe? É um ou outro, e aí a partir desses aí é que foram feitos os restantes. Mas então era isso. Quando... quando eu conheci a Secretaria trabalhando pelo IEPHA já era tudo super institucionalizado, era uma repartição pública comum, como se o prédio não tivesse valor nenhum, sabe? Aqui então, era um negócio de louco.

Fernanda: Quando você vinha aqui antes, tinha algum lugar que se destacava por alguma característica específica que o diferenciava do resto do edifício, porque não tinha esse tratamento como você falou?

[Trecho realizado andando pelas salas do segundo pavimento]

Não...porque isso aqui, olha, eu só conheci por conta de trabalhar no IEPHA. Normalmente isso aqui também era...virou sala de tudo [inaudível]. Os secretários sempre preferiram ficar aqui porque eram as salas mais nobres, né? Eu acredito que eles nem viessem aqui nas áreas de trabalho, sabe? Não viessem, sabe? Agora está lindo, nossa mãe! Piso brilhando... aqui, olha. Aqui era uma porta, você entrava, saía lá do outro lado, e nesse intervalinho era a cozinha, geralmente para cá... os banheiros aqui no meio, masculino e feminino de um lado, sabe? Agora está realmente lindo! Olha aí, teto de estuque ainda, madeira estucada.

Aqui, está com uma organização completamente diferente. Aqui era parede com porta, você entrava aí estava cheia de mesas, escritórios. Ué, aqui está com uma uma ambientação diferenciada.

Eu vim aqui só uma vez depois que virou museu. Eu vim em uma visita guiada com a turma do IEPHA, sabe? É, aqui era uma sala comum.

Você ia trançando por aqui, sabe? E não tinha absolutamente nenhuma referência ao jardim. E eu acho que aqui em cima que tinha um salão, mas tinha também a cozinha, eu acho. Cada andar tinha a sua cozinha.

[inaudível] [Na Sala o Povo Mineiro]

Aqui olha, tá vendo? Lá no fundo, ainda crescendo...Mas, na... eles inverteram [inaudível]. Tinham alguns escravos também, mas os italianos...

Fernanda: Tem alguma outra sala que você visitou, como um museu, que te marcou?

[inaudível] não...era outra temática...

[saída da Sala O Povo Mineiro]

Ah não, tá outra... tá completamente outra exposição aqui. Eu não sei se ainda é... completamente diferente. Aqui era uma exposição científica de descobrimento, sabe? Tinham umas aqui tá, agora tá mais... parece que é uma coisa mais...

é... permanente essa aqui né?
Não era não, era tudo...

Fernanda: Você consegue me explicar, mesmo andando nessas salas hoje, como funcionava antigamente? As salas...

Sim. Aqui, olha, era sempre um corredor, tá vendo? [aponta para as portas que atravessam as salas do fundo do segundo pavimento] Era um corredor aqui, igual é esse... direto. E aí, tinham as salas. Salas geralmente bem grandes, é... raríssimas vezes isso aqui era dividido, eram salas bem grandes mesmo. Quando era dividido era por... por... divisória, né? Divisória comum.

Fernanda: Tem alguma coisa mais aqui no museu que você gostaria de registrar? O que você considera muito interessante, seja como museu ou Secretaria de Fazenda?

Agora é...?

Fernanda: Essa é a sala Fazenda Mineira.

Ah... então agora é uma exposição definitiva.
É...[inaudível]
Olha, ali tem um teatrinho...

Fernanda: Acho que essa é a sala da Ópera Mineira.

Muito legal! Muito legal!

Fernanda: O que te chama a atenção quando você entra aqui?

Aqui eu olhei isso aqui e achei parecido com o teatrinho de Ouro Preto, você acredita? Eu olhei isso aqui, olha, e primeiro pensei no Arquivo Mineiro... porque lá no Arquivo Público que hoje não é mais Arquivo Público, né? Hoje é... Museu Mineiro. Lá tinha uma sala muito parecida aqui. Aí depois que eu vi os recortezinhos é que eu achei parecido com Ouro Preto.

Comentários feitos após o percurso

Ah, esse espaço aqui eu estou achando interessantíssimo, porque ele está muito próximo do real. É logo que a dimensão é...o teatrinho deve ter o triplo de cadeira disso aqui. Mas esse... eu estou achando fantástico isso aqui. Eles fizeram bem bonitinho isso aqui... tem até a... a segunda parte, o segundo andar, né? Fizeram... será que [inaudível] [aproxima-se de um dos elementos cenográficos da sala que representam pilares forjados em ferro]. Não... madeira, ou algum outro material. Parece plástico.

Olha... é... eu achei interessante, mais do que a primeira exposição. Na primeira exposição o que nós fizemos...

Fernanda: Quando foi? Qual ano? Você lembra?

É... foi dois mil e... dois mil e onze. Dois mil e onze ou dois mil e doze. É... talvez até mais um pouquinho. Mas, é... a gente entrava por cima e vínhamos de baixo pra cima.

Fernanda: Lá do elevador? Você fazia aquele caminho que a gente fez hoje, por exemplo, só que subia pelo terceiro andar.

Não, a gente entrava aqui pela frente mesmo. Foi pelo menos aqui que nós fomos recebidos. E aí o pessoal nos levou lá pra cima e veio descendo. E... e aí depois saímos pela porta de... de acesso principal, né? E pronto. É... e não houve ênfase nenhuma ao prédio. Como é... a gente, eu... eu...por que? Quem que veio do IEPHA? Foi a última... já tínhamos feito vários tours aqui e eu, como estava licenciada, eu voltei, aí eu vim nessa última turma. Que vieram as... de arquitetas só duas: eu e a Rosa, e o resto, o pessoal exatamente da faxina, da limpeza. Então elas nunca tinham vindo nesse prédio. Elas conheciam o prédio do IEPHA, a SETOP. Que a SETOP deveria ser gêmea desse prédio, elas eram o mesmo projeto, só mudaria a fachada. Só que cada instituição, depois, interveio do jeito que quis. A SETOP criou um prédio imenso... A SETOP hoje é imensa. Ela é quase do tamanho do... do CCBB, sabe? Em termos de área. Trinta e oito mil metros quadrados, um pouquinho mais, e o IEPHA ali tem seis mil metros quadrados, um pouquinho mais. Essa aqui é menor... a outra é menor, mas porque elas não ficaram com essa ânsia de crescer, crescer.... apesar de que essa aqui virou um quadradinho, né?

E esse prédio aqui, eu fiquei muito assustada quando ele entrou no concurso.

Fernanda: Você participou né? Na realização do termo de referência, da organização?

Participei. Participei do termo de referência, mas tinha um escritório especialmente contratado pra isso. E a chefia era da Jô Vasconcellos. E... então o IEPHA praticamente só assinava autorizando, né? E... e tinha que autorizar. Não tinha meu pé me dói não, sabe? Aí assim, nós achamos que um concurso seria adequado desde que as empresas entendessem um pouco de restauração. Então nós fizemos um termo de referência com, é... algumas questões relacionadas à preservação estrutural que não foi aceita pelo escritório, porque o escritório achou que ia ser muito limitante pro projeto. E... aí ganhou...

Fernanda: Isso foi como sede da Orquestra Sinfônica?

É, exatamente. Era pra ser sede da Orquestra Sinfônica. Agora, como eu estava falando o Francelino Pereira quando ele bolou esse conjunto de museus, ele queria que este prédio aqui fosse um museu de mineração, mas um museu quase que documental. Seria um espaço para guardar toda essa documentação sobre a mineração de Minas Gerais. E o Francelino nessa época, embora ele fosse até bastante visionário, ele não imaginava que hoje ia ser tudo com... é... automatizado, com imagens. Ele pensou numa coisa mais tradicional mesmo, né? Um museu de gavetas, um museu de peças pequenas. Ele não pensou em uma grande transformação pros edifícios. Inclusive ele acreditava que os edifícios ficariam com alguns andares livres que poderiam... ele via isso como uma vantagem, porque

poderiam crescer ao longo do tempo, trazendo os acervos, né? Então, ele até previu que como a mineração em Minas Gerais era muito grande, que talvez esse prédio aqui fosse um início de conversa de um museu de mineração. Então ele tinha proposto para cada um, uma coisa que ele tinha proposto. A Educação era museu da Educação mesmo, que já estava lá como um museu da Educação, né? E... era assim, ele propôs esses museus dentro de uma lógica ainda bem contida e nada automatizado, com... é... essas possibilidades de... digitalização não. E... quando foi então o projeto da Orquestra Sinfônica, virou Orquestra Sinfônica e... outra coisa que que foi? A orquestra sinfônica e... é... museu da Vale. A parceria. Então ele seria um pouco de mineração e um pouco de... é... orquestra sinfônica. E aí a Vale queria muita coisa e a Orquestra Sinfônica tinha um programa bastante grande já, né? Porque ela tinha música de.. câmara, música de trio...música de... duas pessoas, três pessoas, quatro pessoas, era assim. Então, não coube. Obviamente que não coube. Porque queria-se que a Vale financiasse, mas a Orquestra Sinfônica ficasse com um pedaço maior e aí não cabia o museu da Vale e a Vale queria ficar com um pedaço grande, pois ela que estava financiando. Foi uma coisa meio incompatível, sabe? E... aí, o que que aconteceu: o... o trabalho que ganho ele rasgava a parede lá e saía fora do prédio, chegando lá quase na... no outro prédio, no anexo da biblioteca...em vidro, sabe? Aí, quer dizer? Demolia a parede inteirinha do prédio, depois o Paulo Mendes da Rocha fez isso aqui no de cá, né? Ele demoliu aquilo ali. Foi outra briga, foi outra luta. É... e aí, é... ficou aquela controvérsia toda decidiu-se então que não ia abrir lá, mas ia entrar pro fundo.

Fernanda: Aqui sempre teve um subsolo?

Sempre. Sempre teve o subsolo, mas sempre teve problema. Porque a praça era uma montanha. A praça era um morro. Então quando eles fizeram a esplanada eles tiraram, rebaixaram aqui. Então jogaram a terra que estava no topo para a lateral e construíram os prédios. Então esse bloco frontal ele é no solo firme, mas a parede do fundo dele já é no aterro e aquela parte lá também já é toda no aterro. Tanto que, por exemplo, o IEPHA tem um andar a mais do lado de lá. Esse também, mas esse é um andar módico. Do IEPHA não. É um super andar. A Secretaria de Segurança também é um super andar. Na realidade são... o IEPHA tem um andar com o pé direito altíssimo também e ainda tem porão com depósito de água. Então, o que acontece: esses prédios sempre tiveram problema com água. Porque as águas vertem no topo dos morros geralmente, né? Então esse aqui sempre tinha problema com água e o de lá também. O da Secretaria de Educação também, sabe? Aí nós falamos: não vai ter jeito, gente. Vai ser esquisito, porque vocês vão... a gente já vive tendo problema de umidade aqui. Água subindo pelas paredes... aí foi outra polêmica. Fizeram os exames, os testes aí...eu não sei nem o que deu. Eu sei que não dava, não dava. É... o solo, os lençóis freáticos rebaixaram muito com a mudança de ambiente, mas... mudou, né? Então foi uma loucura, foi...

Fernanda: Muito interessante. Eu vou com certeza, se você permitir, claro, te enviar mais e-mails, continuar conversando com você.[...] vou te convidar para a gente descer...

[na saída do percurso]

Ah, mudou tudo completamente.

Fernanda: Não foi essa exposição que você visitou?

Não, não foi essa. É, porque quando a gente desceu aqui já estava tudo escuro, não deu pra ver jardim nenhum.

Percurso Comentado 02

Participante B

Data: 27/11/2020

Horário: 16:20

Características do participante: Arquiteto, conheceu o edifício apenas como museu.

Características do dia: o dia estava quente, o céu com poucas nuvens e sem previsão de chuva. Não havia chovido nos dias anteriores e não havia sinais de fortes ventos.

Características do prédio: A escada estava envolta por andaimes, ainda em fase de restauração. Porém, não havia funcionários realizando trabalho nela. Foi possível acessá-la. O pátio estava fechado e visível apenas a partir das janelas ou portas com vidro translúcido. A porta de entrada principal estava fechada e o foyer não estava impedido. Era possível circular por todos os corredores e próximo à escada havia uma nova sinalização atentando para os novos protocolos de higiene.

Anotações Gerais: As galerias provocaram sensação de enclausuramento, enquanto à escada principal era considerada chamativa; Em uma pré-concepção imaginava-se que o ambiente interno do edifício seria mais bem iluminado; Na sala "Fazenda Mineira" tem-se a sensação de estar em um sótão; O revestimento de aço corten no pátio interno é visto como contrastante em relação à iluminação natural; É destacada as possíveis interações entre o externo e o interno do edifício; O contraste de épocas dado pela circulação horizontal funciona melhor do que o contraste dado pelo pátio; Na sala "Celebrações" o som foi capaz de transportar o participante; Durante o percurso foi destacado que a troca de luzes e planos provoca o visitante a refletir mais; Vários comentários foram feitos em relação ao aço corten no pátio interno em tom de incômodo.

[Percurso iniciado na frente da escadaria principal]

Aqui eu já tinha vindo uma vez, né? A gente ficou com uma mesinha aqui de recepção e era o único lugar que eu tinha vindo e a gente sempre virava pra cá pra subir para os outros andares. É... acho um pouco estranho esse ... a cara do prédio tá... tá tampada, né? Com esse andaime, com essa estrutura fechada.

Fernanda: Quando você veio aqui já tinham os andaimes?

Já tava tudo com andaime. Podemos subir nela? Porque dá vontade. Essa escada é muito chamativa. Você chega logo de cara, olha pra ela, dá vontade de subir nela. Mais do que andar pelas laterais mesmo. Porque ainda mais que quando você chega aqui na frente acho que tem um pouco de percepção que não é tanta galeria do lado, parece que é um administrativo. Acho que, diferente do CCBB, que se abre muito para as salas expositivas, assim. Aí parece que tudo vai funcionar daqui pra cima, mesmo com essa estrutura toda.

Fernanda: O CCBB tem uma recepção logo na entrada, né?

É, e assim, a gente está tendo uma percepção também de que a gente não está visitando ele em funcionamento. Aqui deveria ter alguém explicando e tudo mais, mas instintivamente minha vontade é mais de subir do que de andar nas laterais. Primeiro porque parece que essa escada com esse negócio metálico parece uma intervenção em certo ponto, até. Não parece ser simplesmente um conserto que estavam fazendo, porque quando eu vim já estava assim também.

Fernanda: Você não tinha entendido que era uma obra?

Não tinha entendido que era uma obra. Completamente, não. Porque ela está tão contida dentro desse espaço, parece que está tão bem amarrada, estruturada que não me pareceu que era uma obra. E não tem nunca nem ninguém trabalhando. Então nunca percebi [inaudível]. Mas ela sem essa estrutura deve ser uma coisa magnífica, assim, né?

[Subindo a escadaria principal]

É... tá vendo? Parece que é muito mais enclausurado, os espaços. Assim, não são tão amplos quanto a gente tem essa percepção. E eu realmente nunca tinha entrado aqui, então...

[Entrando na sala Belo Horizonte]

Aqui era Secretaria do Estado, né?

Fernanda: Isso, Secretaria de Fazenda.

Lembra um pouco assim, essa sala, porque eu não sei direito qual foi o conceito usado para montar o museu, né? Mas vendo uma sala desse jeito, me lembra um pouco o Palácio da Liberdade. Porque não tem muita exposição, é pra mostrar como funcionava lá dentro na época. Então vendo essa sala montada com os móveis,

etc., me lembra pra mostrar o que era, e aí vira um museu de si mesmo, né? Do que foi...

Porque é diferente do CCBB, né? Que foi todo modificado, não tem mais nada.

[nas galerias laterais]

Ah, tem um elevador aqui.
Bem estreitinho.

[na sala Panteão da Política Mineira]

É, eu acho que... me parece que... quando eu fui no Minas e Metais também tinha muito isso, dessas coisas mais interativas, mais de explicar história e parece um pouco com essa questão de educar, assim. Meio que... mais infantil assim. E eu acho interessante eles terem mantido muito do que era o edifício, essa característica das cortinas, da iluminação, que eu imagino muito do que tava antes. Acho que dá muito a sensação da gente pensar como era antes, o que foi, diferente do CCBB. Você entra lá dentro e ele é meio que neutro, assim. Até as salas tombadas. Elas têm uma característica arquitetônica, mas elas não têm uma cara mais... mobiliário, assim, que é diferente.

[andando pelas galerias laterais]

Tá vendo? Não sei... no CCBB na escada a gente tem muito disso também. As luzes são muito bonitas aqui. Elas entram de um jeito muito legal, muito interessante.

[na sala Vilas Mineiras]

Ah, que lindo. Que lindo.
Isso é efeito mesmo? Intencional? [sobre as luzes piscando na sala]

Fernanda: Anoi-tece, mas acho que essa aí não está anoitecendo direito não.

Ah que lindo! [escutando as explicações do vídeo da sala]

Fernanda: O que você sente quando você entra em uma sala assim?

Ah, essa aqui eu achei ela muito... acho muito atrativa assim, sabe? Pra você conseguir chegar e olhar. Chama a atenção e... dá vontade de ficar aqui dentro assim. Dá vontade de... sei lá... a sensação é boa, de querer entender o que está acontecendo. Ela criou um clima aqui, um ambiente com essa meia parede também muito interessante. Porque, tipo, ao contrário das outras, que você está dentro de algo que foi, aqui ela parece que negou completamente e criou esse ambiente pra você ficar imerso nesse espaço. E acho que criança deve ficar louca com essas casinhas. Se a gente fica doido. Muito legal! Mas tá um pouco confuso de som aqui. Você não consegue escutar direito os dois lados, as duas vozes. O barulho está saindo da igreja e de lá [aponta para a tela com o vídeo]. Olha, tá muito alto aqui.

[saindo da sala Vilas Mineiras]

Mas assim, eu esperava que os ambientes fossem mais iluminados naturalmente. Eu não sei se tinha essa necessidade de ser iluminado artificialmente, assim. Ali eu entendo [referindo-se à sala Vilas Mineiras], mas os outros... achava que ia ter uma iluminação mais parecida com essa... essa escada, que ela tem essa luz. Mas talvez seja uma característica da arquitetura, ela tem essa parede muito grossa.

[entrando na sala Fazenda Mineira]

Hm, que interessante! Ah, que linda! É outra que segue a ideia da outra, né? Criar cenário completo, modificando completamente o espaço. Muito legal! Achei bem instigante.

Fernanda: O que mais te chamou a atenção aqui?

Acho que não estar na vertical, assim. [referindo-se ao plano inclinado criado dentro do ambiente]. Estar fora do plano. E as projeções muito bem mapeadas, tudo muito bem projetado.

Olha! Parece que a gente tá dentro de um sótão. Muito interessante essa... o jeito que eles montaram. E parece que eles fizeram uma caixa dentro da caixa, então é como se a gente fosse transportado para um outro lugar, diferente do que a gente estava ali, antes. Essa é uma proposta bem legal. Essa ideia de pintar tudo da mesma cor, assim, acho que exalta as formas muito mais do que essa materialidade do objeto. E mesmo assim não nega nada. A gente consegue identificar claramente quase tudo, assim. Muito legal, muito bem pensado. Linda essa exposição! Dá muito cara, sabe? De coisa de fazenda mesmo. Até ali, tinha um chuveiro ali dentro, de lata.

[saindo da sala Fazenda Mineira]

E é muito legal isso. Você sai aqui, e aqui você está de novo naquele lugar que você estava antes, naquele espaço que tem mais essa cara do que foi.

Olha! Eu acho que eu esperava mais disso [aponta para a entrada de luz natural que acontece através das aberturas voltadas para o pátio], dessa iluminação.

Fernanda: Você achava que isso ia acontecer?

Achei que ia acontecer mais dentro das salas também. Apesar de que isso pra mim é um pouco chocante, ver essa parede toda de corten, assim.

Fernanda: Chocante em que sentido?

Não sei. Eu acho muito... muito contrastante com esse contexto interno e não sei se é um contrastante positivo, sabe? Se acrescenta, se valoriza o espaço em si. Porque eu imagino que... o que mais me chama a atenção é a luz, que entra por esse pátio e eu não acho que essa placa valoriza mais ainda essa luz. Me parece que... adoro a ideia do jardim central, porque isso acho que, talvez não era do projeto inicial, as esquadrias muito abertas, gerais isso é legal, mas essa placa escura metálica, não sei se isso é... parece que ela perde... tira um pouco o brilho

todo do tratamento que é interno. E é um contraste que eu não acho tão bonito.

[entrando na sala Caminhos e Descaminhos]

Ah, que lindo! Olha lá, Bento Rodrigues. [aponta para o mapa que ocupa uma parede da sala]

Olha lá, Vila Rica, Ouro Preto, Cidade de Mariana, Camargo e Bento Rodrigues. Eu já vi esse mapa. A gente estudou ele bastante.

Rio das Pedras, Antônio Pereira.

Nossa, eu não esperava que esse museu seria tão legal.

[...]

Muito legal. E tipo assim, é interessante que é outra leitura, assim. Eu nem diria que foi o mesmo escritório que fez todas as salas, sabe? Nem sei, né? Mas parece que é outra ideia. Completamente diferente.

Fernanda: Mas por que você diz isso?

Porque no outro tinha muita questão de objeto, de materialidade. Aqui não. Aqui eles usam muita sobreposição de imagem. Ele não tem tanto essa questão do material. É uma solução mais simples, mas que funciona muito bem para o que eles estão querendo fazer.

E aqui tem mais do que eu tinha falado. Dessa... do contato interno e externo [referindo-se à janela voltada para a rua Gonçalves Dias], dessa luminosidade. Mas aí que tá. Eu não sei se é por conta do tipo de exposição, que talvez permita isso, porque como eles não usam muito suporte, muita... luz focada, etc. Mas isso me agrada muito, acho que valoriza o edifício.

[...]

É, e eu acho que uma das coisas da Praça da Liberdade que é mais legal é que todos os prédios em volta são muito bonitos. Tem o prédio da UEMG aqui na frente que é lindo. E aí quando você entra em uma sala daquelas que é toda muito fechada, apesar da *atmosfera*, quando você entra, mudar completamente, acho que eu esperava mais dessa interação interno e externo.

Olha lá, tá vendo? Eu gosto muito disso, desse tipo de solução, desses vãos todos. Eu não gostaria de ficar vendo uma parede chapada de corten.

[entrando na sala Barroco Mineiro Sagrado e Profano]

Ah, essa é tipo uma salinha invisível assim, né?

[sentado na arquibancada da sala]

Eu costumo gostar dessas salas de vídeo. Mas quando tem algo muito atrativo, assim, rápido, sabe? Ou quando, sei lá, alguém lá fora que fala, "vamos começar o próximo". Porque aí antes já é apresentado. Porque às vezes demora, aí fica meio chato ficar em uma sala preta, toda escura, sem nada acontecendo.

Fernanda: O que isso causa? Quando você entra em uma sala dessas depois de entrar nas outras? O que você sente?

Ah, eu não acho que é tão atrativo quanto às outras, sabe? As outras... já tá tudo ali, pronto e você olha, você vê, entra tudo de uma vez só na sua percepção.

Oh, a Fernanda Montenegro [referindo-se ao áudio que tocava na sala].

E não sei, sabe? A percepção que eu tive na hora que a gente entrou que a gente tava ali na porta, que tava escrito Barroco Mineiro, eu achei que seria a sala mais exuberante de todas, sabe? Comparando com aquela sala das casinhas, da fazenda mineira. O barroco ia ser pra mim a maior exuberância de todas. E não sei se é uma solução interessante, porque [inaudível] colocar essa projeção e essa moldura. Acho que fiquei um pouco decepcionado com a experiência que poderia ser. Ainda mais que tinha uma cortina super legal, parecia ia vim uma coisa muito maior.

Mas assim, pensando em uma questão educativa, de colocar várias crianças sentadas aqui, pra elas terem uma aulinha pronta assim, achei legal. Mas não sei, o barroco acho que merecia uma sala mais visual, material.

[...]

Eu não tenho paciência pra ficar vendo um vídeo. A não ser que, sei lá, igual eu falei, se fosse previsto que tivesse uma coisa mais... igual quando a gente vai no Inhotim, que vai ser uma performance naquele tempo que você entra, aí é legal.

[saindo da sala Barroco Mineiro Sagrado e Profano]

Olha, o CECOR que fez a restauração! Isso é muito legal de mostrar esse processo. Isso é extremamente importante.

[parado na circulação horizontal posterior, voltado para o pátio interno]

É muito lindo ver o céu. O contraste é muito bonito. Engraçado, daqui parece que funciona melhor. Do que quando você está dentro do ambiente, parece que você tá... aqui, o contraste marrom com o céu fica muito bonito. Mas você não tem essa percepção de dentro do espaço. Parece que você está vendo umas paredes chapadas, assim. Mas acho que tem muito disso né, de tentar entender qual é o melhor ângulo. Não me pareceu funcionar quando você está dentro do ambiente. Mas aqui é muito... só que aí dá uma dó de ter um elevador, sabe? Podia ter quase um mirante pra olhar o céu aqui. Já que ainda tem aquele outro elevador antigo lá na frente, sabe? Não sei se ele é adaptado. E é legal isso aqui, de eles mudarem o plano [sobre o jardim de bromélias]. Isso também quebra com essa ideia de que a gente pensaria que o pátio fosse totalmente nivelado, e aqui eles levantam esse plano. Isso é muito, muito bonito. Deve ser legal estar aqui em um dia de chuva, também. Deve ser muito interessante.

Por que eu estou fazendo esse caminho? É só porque eu realmente estou seguindo a rota. Acho que a única que eu voltei pra ver, que chamou minha atenção foi a sala das casinhas [em referência à sala Vilas Mineiras]. Porque eu estava indo para um outro lado e eu voltei pra cá, mudei de lado.

[entrando na sala O Povo Mineiro]

Olha que interessante.

Uma coisa meio "*Founding Fathers*" isso? Dos Estados Unidos, daqueles rostos... ficam eles aqui assim? Será que é tipo isso?

[...]

É mais interessante do que a outra, do barroco. Me atrai mais, dá vontade de ficar mais aqui porque eu sei que outras coisas vão acontecer.

Eu gosto desses projetos que eles colocam uma projeção em superfícies diferentes. Apesar de que, é assim, um pouco kitsch. Atrai mais quem...

[...]

Mas eu estou mais curioso para continuar andando.

[...]

[saindo da sala O Povo Mineiro]

Tá vendo, olha? [sobre o aço corten no pátio interno] não acho que é tão chamativo. Não me parece... não se é o metal que usou, se é o corten...

[entrando na sala Minas Rupestre]

É, a gente vê que é realmente um museu para... com exposições para serem educativas, igual o Museu do Amanhã, etc.

[...]

Muito bom! Isso aqui é muito chamativo, sabe? Dá vontade...

Fernanda: O que te chama a atenção aqui?

O jeito que foi construída essa sala... parece que você está em outro lugar, te transporta para outro lugar, te desconecta desse ambiente desse museu, assim. Completamente. A iluminação mais baixa... esses barulhos que vem quando a gente não está vendo. Então isso tudo faz com que a gente entre no outro lugar. E aí que tá a diferença: as projeções aqui são mais bem usadas. Dá vontade de você dar a volta e olhar aqui pra ver o que está acontecendo. Você não sabe o que tem ali atrás da parede. Instiga mais, assim. Dá vontade de passar mais tempo olhando, porque tem muita coisa, parece que tem muita coisa pintada. Você não sabe de onde está vindo o som.

Muito legal.

[...]

Pra cima a gente não pode subir.

Fernanda: Pode, à vontade.

[subindo às escadas para o terceiro pavimento]

É eu acho que, tanto porque foi por aqui que eu comecei [referindo-se à escada], mas acho que eu não me interessaria em subir tanto pelo elevador. Acho que a escada aqui é muito mais... ela traz muito mais... a gente andar por ela é muito legal. É uma... você consegue entender como é que funciona, dá sentir como é que eles usavam...

[entrando na sala Celebrações]

Ah, que lindo! Ah, tá vendo? Essa é uma solução que me agrada [sobre as janelas

voltadas para a Praça da Liberdade]. A luz está aqui dentro, o espaço lá fora está aqui dentro. Tem uma iluminação focal para onde eles precisam... Você está dentro do som, das coisas que estão acontecendo, remete muito ao espaço, cria uma *atmosfera* que a gente entende se onde estão vindo essas referências, com essas bandeirolas. Mas não nega o externo, sabe? Acho que tem lugares que cabe, que nem aquela caverna lá [sobre a sala Minas Rupestre]. Mas perder uma vista dessa é quase um pecado. Olha ali gente, o edifício Niemeyer. Como eu ia transformar isso aqui em uma sala [inaudível].

Fernanda: O que te chama mais atenção aqui?

O teto. Foi o que mais me chamou a atenção. Mas esse altar também está bem bonito. Mas eu acho que o externo aqui, as janelas... lá fora... está tão interessante que eu olho para o teto e olho para fora.

[...]

Olha, eu não sabia! Que existia um museu do bordado! Olha que legal o som, como é que leva a gente para esse lugar que está aqui. Muito lindo.

[entrando na sala Vale do Jequitinhonha]

Aquela ali devia girar, né? [sobre uma das peças da sala]
Elas giram?

Funcionário: Giram, mas estão com problema no motor.

[...]

É para abrir? [sobre as portas que propõe interatividade na sala]
Que interessante!

Fernanda: O que você sentiu quando você entrou aqui? Quando você passou de lá para essa sala?

Aquela lá é mais intensa, ela traz mais o espírito do que está acontecendo. Aqui eu acho que ela coloca essa obra do Vale do Jequitinhonha como obra de arte. Então elas estão expostas de uma forma que... acho que dá o status que ela merece... à nível de obra de arte. Ali, acho que é muita celebração, muito raiz. E aqui você vê tudo como uma exposição de arte. [inaudível] ... Mas é legal que a transição é algo... é um caminho de fitas, uma passagem de fitas, que é algo que me remete muito a esse lugar. Poderia ser tipo uma... uma cortina vermelha. Mas acho que ia ser fora desse... desse espaço, dessa arte que estão criando aqui. E quando criam essas obras nesses lugares assim [referindo-se aos nichos expositivos] ainda comunica muito com lá, mas coloca elas em um outro status.

Fernanda: Tem alguma parte dessa sala que te chamou mais a atenção?

Isso me atraiu porque desperta uma curiosidade [referindo-se às portas interativas

da sala]. Você vai querer abrir e ver. É... mas logo de cara, quando a gente vê ali essas cores são as que chamam mais atenção. Isso é curioso. Porque aqui com o olhar você consegue ver quase tudo e ali não, né? Você tem que ir lá pegar, abrir, mexer e descobrir.

Acho que se essas peças estivessem girando também eu ia ficar atraído, ia ficar olhando e ver o que tem atrás, como ela funciona. Mas é muito bonita as cores que foram escolhidas para o fundo de cada peça... valoriza elas. Gera um contorno que é fora do preto e branco que eu acho que enriquece muito mais.

Isso daqui que eu acho que está muito mal disposto [referindo-se à expositores sobre a porta de entrada]. Ruim de ver. Eles são muito pesados, muito grandes, dá vontade de ver eles mais de frente. Até a estrutura não está nem aguentando o peso deles.

[...]

[nas galerias laterais]

Olha que lindo aqui ali! É isso que eu falo que eu esperava mais que esse edifício tivesse mais interação de iluminação aqui dentro, talvez pelo horário que a gente veio.

Fernanda: Isso que você apontou é o que? Descreve pra mim.

Aquela sombra... aquele luz e sombra que está aparecendo na janela com a escada.

Essa escada sem essa estrutura deve ser surreal, deve ser muito bonita. Apesar do que, como eu disse no começo, está tão bem encaixada e construída em volta dela que não atrapalha o fluxo, né? De uso, e para você sentir como funciona, mas eu acho que na hora que libera isso acho que o contato visual dos três andares deve ser muito maior... acho que ela vai ganhar uma leveza, porque aqui parece que ela é pesada, parece que ela é bruta, e eu acho que é o contrário disso. Ela é toda metálica, ela deve ser muito leve quando não está essa estrutura em volta.

[...]

Aqui foi onde a gente fez o nosso evento [apontando para o auditório].

[entrando no auditório]

Fernanda: E o que você achou quando você veio aqui? O que você pensa quando você entra aqui?

Não, foi muito agradável quando a gente fez o evento aqui. Porque ele era do tamanho que a gente precisava e ele é muito... o acesso dele é super fácil. A gente organizou ali atrás, o elevador vinha direto pra cá. Não atrapalhava em nada o fluxo do próprio museu. E a acústica dele é muito boa, tá vendo? A gente está falando aqui e não reverbera nada. Esse espaço é muito bom, é muito bem aproveitado. E dá pra ficar com as janelas abertas e ainda fazer projeção ali sem problemas, não atrapalha em nada. E que é uma coisa que eu gosto, né? Que é ver o lado de fora.

[finalização do percurso e saída pelo elevador]

Comentários feitos após o percurso

Eu consegui ter muita percepção do que são as salas, os espaços... mas, não deu pra eu apreender a exposição. E eu não sei se na sua proposta você quer que a pessoa pegue isso também, de apreender o que é a exposição ou se é só entrar, estou sentindo isso, saí, estou sentindo isso.

[Proposta de recriação mental do percurso]

Então, a gente entrou e a minha vontade foi logo de ir para o primeiro... para a entrada principal, porque eu acho que tem tudo a ver com o perceber como que o edifício funciona. E o meu impulso foi o de subir a escada, logo de cara. Porque nenhuma das salas ali me pareciam convidativas para entrar.

Aí logo que eu subi a escada me chamou a atenção as salas que são montadas como eles eram antigamente, como era o espaço antigamente. E foi muito interessante porque, acho que talvez por essa primeira percepção dos espaços que eles tinham uma cortina, entrava uma iluminação diferente, dava uma ambiência pro espaço do jeito que ele era, acho que eu estava como uma expectativa que os outros ambientes também pudessem me dar essa relação entre interno e externo.

Logo em seguida a gente foi para... vou tentar lembrar. A gente saiu para outra exposição e aí eu voltei para as casinhas, porque as casinhas tinham me chamado atenção na hora que eu vi de frente. E aí contradisse o que eu esperava. Porque era um espaço totalmente fechado, e que me levou para aquele lugar que ele tentou expressar ali. Foi muito interessante estar ali, naquele cubo preto, totalmente negado o espaço interno e o que que ele estava querendo trazer.

É... mas isso se repetiu em outras salas e talvez foi me incomodando porque eu estava, de novo, esperando esse contato interno e externo.

Aí depois, uma sala que pra mim talvez tenha sido uma das mais incríveis tenha sido aquela da fazenda, fiquei até com vontade de ficar mais nela. Porque era tanto detalhe, acho que tão bem escolhido, que dava vontade de ficar percebendo tudo que tava ali... a iluminação era interessante... trocar os planos de... de lado, assim, trazia um deslocamento do espaço que a gente estava. Isso é a mesma coisa daquele pátio central, também. Faz esse deslocamento do plano e dá vontade de entender, provoca a pensar mais do que simplesmente entregar o espaço do jeito que estava.

Eu lembro... não sei se foi nesse momento que eu comentei que o... pátio externo me incomodava, a textura dele. Porque era muito chapado, achava pouco... ah, pouco interessante quando você estava vendo naqueles recortes. Apesar de que não deixar nenhuma esquadria ali, deixar só o vidro achei legal porque traz essa iluminação para o espaço que você está andando.

É... depois a gente continuou andando... teve... gente, eu acabei de fazer, que coisa, né?

Fernanda: Você quer que eu pegue as plantas?

Não, não. Quero o desafio. Na hora que eu acabei de sair de lá... é, essa me

chamou tanta a atenção que eu fui negando as outras, logo depois, porque eu não estou lembrando o que foram as outras salas exatamente. Porque aí, depois, eu vou lembrar de novo de subir a escada, de dar a volta toda e subir a escada e eu acho que eu chego na sala da caverna, que eu acho que é a sala da caverna que eu fiquei muito encantado com ela.

Eu lembro de a gente ter passado naquela sala do barroco... aquelas outras salas... que eu acho que eu lembro mais delas por eu ter ficado incomodado na hora de te narrar, do que de fato por elas terem me chamado a atenção, assim, positivamente. É... aí a outra sala, a segunda sala que mais me chamou a atenção... acho que foram três salas que me chamaram a atenção: a sala da fazenda lá de minas, a sala da caverna é muito interessante porque ela é muito intrigante, você fica querendo andar e ela cria uma ambiência muito diferente... engraçado que essas duas elas... elas conseguem deslocar a gente do espaço que a gente está. Porque a da fazenda mineira, quando ela cria aquele plano inclinado você não tem ideia... de que você está dentro de um forro de telhado, assim, totalmente. E a da caverna também, a mesma coisa. Diferente daquelas das casinhas que, apesar de ser muito interessante, você tem a noção de que você está dentro de um cubo, de uma sala. É... e aí a outra que mais me chamou a atenção, que pra mim é uma das mais bonitas, que eu esperava que fosse mais dessa forma é a sala do... das celebrações, das festas e dos santos. A das celebrações mais ainda, porque eu acho que ela tem uma relação do edifício com o externo... traz uma ambiência com aquelas... acho que te transporta para um lugar sem negar o lugar onde ela está, sem apagar o lugar onde ela está... tem uma música no fundo... muito bem escolhida as cores...

Fernanda: Agora, quando você finaliza o percurso, qual é a sua impressão geral dessa experiência?

Eu achei bem bacana, acho que, talvez, é... voltar aqui, com o museu aberto, vai ser uma experiência muito interessante porque eu vou conseguir entender porque... eu fiz um fluxo que eu fui pensando que poderia ser bom. Talvez tenha um fluxo mais esperado quando você chegar, alguém pode te guiar, alguma coisa... talvez vão te entregar um panfleto, alguma coisa que talvez vá direcionar o meu... sempre que eu entro em museu, que eu olho um panfleto, às vezes eu tento seguir aquele fluxo porque eu sei que existe um pensamento expográfico, assim, pra você passar por uma narrativa. E talvez o que eu fiz não fosse o esperado.

[...]

Eu fiquei curioso de saber o que tinha naquele primeiro andar, não foi o meu primeiro impulso. Eu imagino que, chegando com alguém ali, direcionando para alguma bilheteria, talvez eu ia seguir um outro percurso por conta disso, mas não foi a minha motivação. A minha primeira motivação foi subir. É... de todos os museus da Praça da Liberdade, que não são museus de exposições temporárias, tipo o CCBB, etc., dos que eu já visitei, pra mim foi um dos mais interessantes.

Fernanda: Quais você já visitou?

Palácio da Liberdade, CCBB, Minas e Metais, Memorial Minas Gerais Vale e... Casa Fiat de Cultura. São todos. Ah não, eu nunca fui no Espaço de Conhecimento da UFMG.

Mas, por exemplo, entre o Minas e Metais e esse, esse aqui é mil vezes mais

interessante. Acho que ele conta mais a história de Minas, leva você para lugares legais, interessantes... porque o Minas e Metais é muito monótono, assim. E aqui não, cada momento você está motivado a conhecer uma coisa nova.

Percurso Comentado 03

Participante C

Data: 10/02/2021

Horário: 10:20

Característica do participante: Não-arquiteto, conheceu o edifício apenas como museu.

Características do dia: O dia estava ensolarado e com poucas nuvens. Uma leve brisa entrava pelo acesso posterior do edifício. O dia estava bem claro e sem previsão de chuvas. Estava quente, mas não o suficiente para causar incômodo.

Características do prédio: O edifício recebia uma equipe de manutenção e por isso havia alguns ruídos de obra. A escada estava livre dos andaimes e do tapete vermelho, mas ainda recebia reparos, o que impediu que o percurso pudesse passar por ela. Dessa forma, a circulação vertical foi feita exclusivamente pelo elevador. Não foi possível circular pelo foyer e ver a escada de frente visto que a área estava ocupada por ferramentas e materiais da manutenção, nessa área também estavam instaladas novas iluminações provisórias para realização dos serviços. O corredor lateral direito próximo às salas do Educativo, Recepção e Lygia Clark também estavam impossibilitadas. Não havia mais sinalização dos protocolos de higiene próximos à escada, mas em todo o edifício era possível identificar totem de higienização pessoal, novas sinalizações gráficas nas paredes e pisos.

Anotações gerais: A sala expositiva vazia é vista como lugar de memória, mas também de futuro; nela é possível ver a convivência de dois tempos; O participante olha muito para o teto quando chega no vão onde está a escada; Ao identificar a escada principal a compara com as dos demais edifícios da Praça da Liberdade; Na Sala Vale uma das portas estava fechada, regendo a fruição para apenas um sentido; nessa sala falou-se de uma ambiência de "casa de vó" pelas cores quentes e pela relação dentro-fora; Na sala "Celebrações" falou-se de identidade, afeto e memória; Na sala "Vale do Jequitinhonha" se atraiu muito pelos nichos; Durante a passagem pela circulação horizontal aberta notou o ornamento antigo presente no telhado; Escutou a Fernanda Montenegro na sala "Barroco Sagrado e Profano" mas entrou na sala "Caminhos e Descaminhos"; Sentiu-se em um "tempo mineiro" ao escutar o som dos pássaros na sala "Caminhos e Descaminhos"; Ao passar pela sala "Fazenda Mineira teve o olhar voltado para o teto e para a dinamicidade da sala; na "Casa da Ópera" sentiu uma menor ligação afetiva possivelmente por causa dos ornamentos; Na sala "Vilas Mineiras" se identificou através do que chamou de "memória ancestral"; Nas salas "História de Belo Horizonte" e "Panteão da Política Mineira" houve a sensação de aconchego e ascensão social.

[Percurso iniciado no terceiro andar, na Sala de exposições temporárias, vazia]

Dá uma vontade de entrar né?

Funcionário: Pode ir!

Fernanda: Por que te deu vontade de entrar aqui?

Então, eu tenho "uma coisa" com corredores, eles são atraentes para mim, por alguma razão. E aí eu vejo um corredorzinho e me dá vontade de passar ali, me pega...

Aí aqui tem outra galeria né? Bem maior...o eco...

Imponente o espaço, né? Tipo quando você entra num lugar muito maior do que você, né?

Aqui já rolou mostra de cinema, com... com projeções?

Funcionário: Sim, sim, muitos artistas já fizeram projetos com projeção, né? Muitos vídeos experimentais...Porque aqui permite né? A outra não tem tanto...

Mas eu não sei também...esse eco dá uma coisinha gostosa na voz, vocês não acham? Dá vontade de falar mais, só pra escutar a própria voz.

Funcionário: Já fizeram um show aqui dentro...

[...]

Interessante essa proposta do show aqui...

Dá um apertinho no coração quando você pensa nesse espaço como o espaço do que já foi, sabe? Por exemplo, agora não tem nada acontecendo, mas várias coisas, várias pessoas, várias memórias se formaram aqui e agora isso é um espaço branco, assim. Mas ao mesmo tempo uma promessa, né? Não precisa ser uma coisa só triste. Um dia... quem sabe...

Funcionário: Uma esperança...

É literalmente essa coisa do quadro em branco. É tipo: "e aí, vamos ver, o que é que pega..."

É muito triste ficar pensando nas coisas quando não tinha Corona Vírus.

Não podia ser em 2030?

[saindo das salas expositivas]

Fernanda: Pior que 2030 nem está tão longe, sabe?

Funcionário: Estou aqui pensando que idade eu teria...

Eu fico pensando nisso...se eu não estivesse no auge dos vinte [anos]... Se fosse em 2050, por exemplo, eu já ia estar mais velhinho, tudo bem, eu não ia ter tanto pra perder.

[chegando próximo ao vão da escada principal]

Uau...e aqui a gente chega, né?

Funcionário: Deu um respiro, né? Porque também os andaimes estavam abafando muito. E ficou por anos, né?

Essa pintura [apontando para pintura no teto] ela foi restaurada ou ela foi refeita?

Funcionário: Restaurada. Demorou por causa dessas questões de licitação, né? De preços, empresas para restauração. Então assim, é uma coisa que é demorada mesmo. E demora essa parte também. E até... essa escada ela é por encaixe, né? E aí teve que ter várias análises de encaixe com o que poderia reencaixar as peças porque ela estava cedendo um pouco, aí tinha que desencaixar, reencaixar para ela aprumar. E aí demorou um pouco, quem sabe?

Tá sem o tapete vermelho! Olha que honra, ver sem o tapete vermelho. Bem legal!

Funcionário: É muito interessante que quando eu fazia visita com os meninos adolescente, crianças...mais um perfil adolescente, pré-adolescente de escola pública eles ficavam assim "nossa, eu sou o rei, eu sou a princesa"...essa coisa do tapete vermelho, de se sentir especial...é muito presente. Muito presente.

E como eu também tava mais ou menos lidando com essas situações, quando eu vejo assim, sem o tapete vermelho eu penso "uau, agora é como é, sabe?" Não como é montado para preservar, mas como é mesmo. Acho bem bacana. Agora que você me falou que foi restaurado eu fico pensando em como é bacana e como era estar nesse espaço e conviver com isso que não é de agora, sabe? Que é de um outro momento, que é de uma outra visão, nossa, outros princípios. Até pensar na maneira como a pintura era feita, como a gente vê a pintura hoje, enfim. Uau!

É interessante que por mais que seja, por exemplo, aqui, essa parte [apontando para o detalhe pintado próximo à escada] que é ornamentada com as plantinhas e flores, né? É a mesma coisa por todo o percurso, mas você quer ver pra garantir que é a mesma coisa, por todo o percurso.

Você sabe me dizer se essas pinturas foram feitas a mão?

Funcionário: As pinturas sim. Foram feitas por um artista alemão que se chamava Frederico Steckel. Ele que fez a maioria das pinturas dos palácios aqui.

*Aqui a gente tem referência indígena, à cultura marajoara [apontando para as pinturas ornamentais da área da escada]. Aqui tem umas misturas bem... bem misturadas mesmo.
Tem algo clássico misturado com o indígena, né?
Aí tem outras referências.*

Eu achei muito legal porque apesar de ser mais ou menos da mesma época as escadas são muito diferentes. Tanto aqui, no CCBB, no Palácio... Não sei também, mas eu acho que elas contam histórias diferentes, sabe?

Funcionário: A do CCBB é um pouco mais nova, né?

Não é da mesma época?

Funcionário: Ele não foi construído na mesma época. É... aqui foi um dos prédios, um dos primeiros prédios que foi construído quando Belo Horizonte foi inaugurada. Então Palácio [da Liberdade] e aqui são mais parecidos, assim, né? Umas características...

Nossa, isso também é muito interessante pensar né? Inauguração de uma cidade. A gente está em um espaço que inaugura uma história.

Funcionário: Tem um peso histórico aí, né?

Super, super!

Fernanda: Me conta quando você decidir para onde ir.

Vou aqui, porque, assim, já teve um momento de muitas coisas, muitas pinturas, escada e tal, muitos detalhes e aqui parece um pouco mais fria.

[entrando na sala Espetáculo mineiro: há música tocando, mas não há imagens projetadas]

[saindo da sala Espetáculo Mineiro]

Nossa, o espaço expositivo que vocês têm aqui é muito bacana. Acho que eu ainda não tinha percebido isso antes.
Incrível! Eu já consegui pensar em várias coisas!

[entrando na sala Vale]

Esse espaço é muito acolhedor, assim. Não sei se é tipo... essa coisa das janelas terem um outro tom, darem outra iluminação. Toda a estrutura também [se referindo às peças verdes que compõem o ambiente], verde assim. Traz uma coisinha...quentinha.

Tem muito essa coisa do acolhimento mesmo, uma luz gostosinha, leve. E o verde que com essa iluminação amarela, enfim. Eu não sei, mas eu me senti muito em

"casa de vó", sabe? Quando a coisa é feita para ser confortável, pra você não ter que se preocupar com as coisas.

Isso pode ser pelo contexto também né, pela pandemia, mas não sei. Olhar para fora daqui é muito engraçado. Porque dá essa coisa de estar nesse espaço e estar com essa ambiência e ver o mundo acontecendo lá fora de outro jeito, em seu próprio ritmo.

É isso, acho que vou procurar esse filtro para o meu quarto!

Legal, né? Achei muito bom!

Ah, isso explica muita coisa... Por que especificamente Drummond aqui? Ah, tá. Ok.

[saindo da sala Vale]

É muito louco como o percurso é diferente [em relação ao Palácio da Liberdade]. Enquanto eu estava lá, as salas e os espaços que a gente tinha aberto para visitação eram muito poucos em rela o ao tamanho do Palácio. Por exemplo, o lugar tem três andares, a gente vê na verdade, dois porque tem um "entre-andar", n ?

Fernanda: Quando você trabalhava l  você também não conseguia visitar?

A gente não tinha acesso, ficava tudo trancado. Por que, o que acontece: É um espaço misto ainda, n ? É um espaço de memória, mas ainda é um espaço do governador. Inclusive acontecia muito, tipo assim, do governador chegar de última hora e aí a gente falava: "gente, infelizmente acabou a visita o". Era uma rela o completamente diferente. Não tinha essa coisa de entrar, de se aproximar muito da parede, por exemplo, sabe? Era sempre: tinha o tapete vermelho, nunca saia do tapete vermelho. E sempre acompanhado também. Então era uma rela o muito diferente da que está aqui.

[...]

[entrando na sala Celebra es]

Acho que foi bem bacana a gente ter começado por cima, porque lembra quando eu li aquela mensagem, da sala Vale [de Carlos Drummond de Andrade]? Me fez pensar como é um espaço de memória, e eu não tinha visto isso antes, sabe? São via como museu, um espaço de ..."a arte", aquela intocável, aquela longe. E pensando esse espaço como um espaço de memória de minas, ainda é a arte, ainda é ali longe, mas é um pouco mais perto, porque, n ?   minas.

Me inscrevi nesses dias para aprender a fazer isso: bordados. Eu acho bem legal.

Funcionário: Aqui a gente já ofereceu muitas oficinas de bordado, viu?

[...]

Eu realmente nunca tinha vindo nesse espaço.

Fernanda: O que mais te chamou atenção nessa sala?

Eu acho que aqui bateu mais forte essa coisa de Minas [Gerais] mesmo, sabe? Porque até então eu estava tipo "estou dentro de um espaço que não é um prédio comum, que não é um prédio do dia-a-dia" e tinha muito esse afastamento das coisas. E aqui já é uma coisa mais...é a minha cultura, minha história que está aqui, então eu faço parte disso de alguma maneira, né? Mesmo que não diretamente.

Essa estética faz a gente pensar em Minas mesmo, né? Uma coisa mais assim, que a gente quebra um pouco esse distanciamento que, por exemplo, quando a gente passa por aquela escada, ali é um lugar e aqui é, tipo assim, aqui é lá em casa. Eu vejo essas coisas, eu tenho proximidade com essas coisas. Mas claro também, é uma proximidade que vem...a proximidade capital, né? Já vi em algum lugar...não tenho essas imagens perto de mim, mas ainda assim tem essa coisa do pertencimento, de alguma forma,

[...]

Isso também é legal de pensar, né? Como, por exemplo, você sabe que isso existe, mas você não esteve em contato com isso. Quando você fala em congado, por exemplo, eu tenho tias que participavam, eu já vi passando, então eu sei que existe e eu sei que é daqui, mas é uma relação ao mesmo tempo de proximidade, mas afastamento, porque eu nunca estive...nunca de fato pertenci a esse espaço.

A gente pode entrar ali [aponta para a sala Vale do Jequitinhonha]? Eu quero muito passar nas fitinhas?

Bem especial, benzida.

[entrando na sala Vale do Jequitinhonha]

Aqui eu já...ali eu tenho muito mais coisas que já estão dentro de um universo que eu conheço. Aqui já não faz tanta parte da estética que eu conheço de mineiridade, por exemplo. Ao mesmo tempo é o Vale do Jequitinhonha, então assim...obviamente faz.

Essa coisa da imagem da noiva é muito frequente.

Funcionário: Sim, sim. A noiva, elas são representadas...a maioria dos artistas aqui são mulheres, né? Então tem várias fases da mulher aqui representadas, então a fase da noiva é uma fase ali que elas pegam muito. Existe a história de que os...aquela história de que as pessoas vinham...os homens vinham para São Paulo e não voltavam mais. Então, pode reparar o olhar das noivas, o que você percebe?

Que é meio perdido? Não de ela se esquecer, mas de ter sido esquecida?

*Funcionário: Isso. Então tem essa relação daquela noiva. E muitas noivas sozinhas, né?
Tem essa referência.*

[...]

Eu achei bastante interessante também a estrutura que foi montada aqui. Porque a gente pega essa estatueta? Eu chamo de estatueta? Como chama essas...?

Funcionário: Estátua mesmo, né?

Junto com uma maneira de mostrar que tem uma pegada contemporânea, mais moderna. Como as coisas foram estruturadas mesmo, né?

Aquilo... [aponta para os nichos com peças escondidas] não!

[abre alguns nichos]

Não! Mentira!

Isso é bom! Isso é muito bom! Interação com o espaço, gerar curiosidade. Essa coisa do recorte [na porta]. Do que eu estou vendo atrás.

Funcionário: Faz sucesso!

Aqui também falou um pouco das diferentes maneiras de ser mineiro. Porque quando eu olho pra cá eu reconheço isso aqui [aponta para peças com casas], cidade de Ouro Preto, eu conheço. Aqui não [aponta para peça com pessoas]. E é interessante pensar nessa pluralidade de mineiro, né? Porque a gente tem uma imagem meio...na verdade foi construída uma imagem de mineiridade que a gente tem, hegemônica, só que existem várias minas que estão aí, né?

Gostei muito desse jogo do recorte. Gostei muito, muito muito.

Isso das cores do fundo [dos nichos] eu também achei muito interessante, assim. Por exemplo: você tem essa parte e tem um fundo que, não sei, pra mim ele trás um pouco pro agora também, né? Essa coisa dessa pegada do hoje.

[...]

Talvez eu vá falar uma grande besteira. Mas agora eu fiquei pensando em memórias que não são minhas, mas que ainda são memórias. Por exemplo: quando eu olho para cá [peça com produtores rurais trabalhando], nunca estive nessa situação, mas eu consigo simpatizar, ver essa situação muito claramente.

E a ideia de colocar em movimento [algumas peças rodam no próprio eixo] foi sensacional.

Tirei o chapéu para esse espaço.

[...]

Onde a gente não pode ir?

Só para eu não entrar em nenhum lugar errado.

Funcionário: A gente pode passar por aqui. E ir para o elevador de novo.

[...]

Acho que eu nunca estive nesse andar. Acho que sempre fiquei ali no primeiro, uma coisa mais pontual assim.

E assim, foi uma outra relação com o espaço.

[entrando no elevador no segundo andar, aponta para o ornamento do telhado]

Eu não tinha reparado ali. É do mesmo material que a escadaria?

Funcionário: A grade? É. Tem um nome específico.

[saindo do elevador no segundo andar]

É, mas isso fica muito claro pra mim. Essa ideia de poder estar nesse espaço, sabe? Que é uma sensação muito diferente da que eu tinha no Palácio [da Liberdade], por exemplo. Porque era sempre uma coisa mais afastada, mais fria. Esse espaço não é pra te receber, você está visitando esse espaço, vai ficar um tempo nele e depois você vai embora.

Aqui tem uma coisa mais de ficar.

[andando sentido corredores à direita]

É a Fernanda Montenegro?

Funcionário: Sim.

Bom, é por isso que eu entrei. Podemos registrar. Eu escutei a Fernanda Montenegro.

[entra na sala Caminhos e Descaminhos]

Ah, isso me lembrou muito aqueles livros de "pop-up", sabe? [apontando para o painel lateral com mapas na sala]

Será que aqui eu estive antes? Ou talvez...

Eu acho que isso aqui também é bem bacana de pensar que é o tamanho de Minas Gerais, quando você vê o mapa, assim. Porque isso é uma coisa muito louca, né? Minas é um estado muito grande, né? E às vezes, sei lá, a gente fica...eu, enquanto belo horizontino fico pensando que isso aqui é tudo que existe, sabe?

[...]

Adorei essa coisa do som também, né?

Porque, por exemplo, quando eu vou ao CCBB, eu vou assistir alguma coisa e tem uma outra pegada. Claro que lá tem muito mais gente e eu estou em uma visita privilegiada aqui, né? Mas poder escutar isso e associar isso com Minas e prestar atenção nas coisas. E aí entra de novo no que eu falei de olhar para fora, porque aqui tem um outro tempo e talvez até porque estamos nós três juntos aqui. Mas eu

penso muito nesse "tempo mineiro": nesse tempo que é calmo, que não é pauleira o tempo todo.

Acho uma coisa engraçada nesses prédios é que tudo sempre vai ter um ornamento. É um corredor, não precisava, mas tudo sempre vai ter um gostinho especial. É interessante ver como a gente perdeu isso com o tempo, né? Hoje em dia todo mundo faz tudo mais simples.

[entrando na sala Fazenda Mineira]

Parece que essa sala vai rolar, né? Porque estamos no chão, mas ao mesmo tempo parece que ela vai virar e vai ter outro chão. Aí ela vira de novo e tem outro chão.

Funcionário: Eu nunca tinha pensado nisso.

É interessante, mas você consegue estar de pé em todo o espaço. Porque ele vai virar e você vai ficar em pé.

[...]

Muito gostosinho, muito aconchegante.

Estou vendo esse negócio de pesar que está aqui na frente e fiquei pensando nessa coisa de acordar cedo, comprar um pãozinho, falar com as pessoas...e ainda tem a musiquinha.

É isso. É essa ideia de mineiridade que nós, os belo horizontinos, não temos, né? Porque a gente bota essa mentalidade fajuta de que "ah não, aqui é capital, aqui é o bicho pegando o tempo todo, tem que correr" e tipo, não! Aqui eu tenho essa sensação... desse espaço do tempo mesmo, devagar...não sem pressa, mas sem desespero.

O que está tocando, você sabe? Ou é só tipo, uma trilha sonora?

Funcionário: Tem algumas músicas que eu conheço, mas essa eu não sei te dizer.

Fernanda: Isso é considerado o que? Sertanejo?

Funcionário: É, o sertanejo raiz, né? [...] É a moda de viola, é o sertanejo [pessoa] né? A coisa do dedilhar...

Dá pra fazer uma relação com o céu estrelado aqui, né? Essas coisas no alto, que meio que você conhece, mas também não são tão diferentes uma das outras, sabe? Você meio que conhece o que está ali em cima, mas você ainda está interessado de olhar individualmente e entender o que está acontecendo.

Funcionário: Fiquei imaginando que isso poderia ser um cubo...

Isso, tudo pode ser rearranjado, mas ainda continuar no lugar, sabe?

Tem alguma coisa a ver com o terroso? O fato de ser tudo nesse mesmo tom de marrom?

Funcionário: O que você acha?

Porque assim, faria sentido, mas ao mesmo tempo isso pode ser só o meu olhar de capital. Tudo que é fora da capital é terra, é nesse estilo assim.

Funcionário: É, a escolha da cor foi intencional, né? Na expografia. Porque imagina se todos os objetos fossem da cor original... como é que seria essa sala?

Definitivamente não seria tão... não sei explicar essa sensação de aderência ao espaço.

Funcionário: Talvez seria uma outra percepção, né?

Sim.

Funcionário: Lembra um pouco o barro seco, né?

Isso, eu fiquei pensando nisso. É um espaço que não é visitado por muito tempo. Talvez não necessariamente uma coisa terra, mas poeira, não sei. E tem essa relação com a memória, com coisa que não é do agora, que a gente sabe que não faz parte do dia-a-dia. Com várias aspas, porque faz parte do dia-a-dia de várias pessoas.

[saindo da sala Fazenda Mineira]

Essa luz fica aqui sempre? Eu achei lindo esse azul! Isso é proposital? [luz instalada na escadaria para realização dos processos de restauro]

Funcionário: Não sei se isso vai ficar aqui direto.

[entrando na sala Casa da Ópera]

As personalidades nas paredes não são todas brasileiras, não é? Ou são?

Funcionário: Tem algumas que são. [...] É uma soma de várias épocas.

Mas é interessante pensar como todas se misturaram de alguma maneira também. Com influência de música, cultura. E claro, existem as coisas regionais, mas tem as coisas que se [inaudível].

É, aqui eu já senti um espaço menos acolhedor. Eu acho que isso se encaixou com o que eu falei do Palácio [da Liberdade]. Um espaço que você não pertence, que você fica ali com essa sensação de que "tenho que sair", não sou bem-vindo aqui. Não sei se é sobre os detalhes, porque são muitos detalhes em tudo, mas a gente volta para aquela ideia da escadaria, do teto... todas essas coisas que... não sei.

Me leva muito pra essa noção de classe social, assim. Talvez eu não devesse estar aqui.

Esse espaço também é usado como auditório?

Funcionário: Algumas vezes acontece shows, apresentações, palestras. Aí vai da proposta que a pessoa mandou pro Memorial e acontecer, né?

E como que funciona? Fiquei pensando... gente, e aí? O espaço é bem bacana.

Funcionário: Agora com a pandemia está tendo aquela seleção de coisas para internet, né? Para o Memorial colocar no Youtube as propostas e tal. Mas na época não tinha esse edital, o pessoal mandava a proposta por e-mail. Se a proposta encaixava no espaço...

Eu fiquei pensando nisso...eu sou uma pessoa que quer lançar um livro de poesia e fazer um sarau...

Funcionário: Sim, já teve lançamento, leitura. Talvez assim, não tenha sido divulgado tanto essa parte.

Mas também faz parte da nossa história, quando a gente pensa no Palácio da Liberdade, das Artes, que tem várias coisas que são gratuitas, que são abertas, mas as pessoas não sabem sobre.

Funcionário: Interessante você ter falado que te passa uma sensação de que você não deveria estar aqui. Nós, que somos a população, geralmente, naquela época, esse lugar era frequentado só pela elite mineira, né? Então a grande população não ia, né? Ah, então eu estou aqui mas estou no lugar errado... é muito estigmatizado.

Isso, talvez eu não devesse estar aqui. Se alguém me pegar aqui eu vou ser xingado.

Funcionário: Que lugar seria esse hoje em dia, né?

Sim, total.

Funcionário: Sei lá. Eu pensando assim, às vezes tem algumas boutiques que eu não entro.

Sim. Lojas.

Eu fiquei pensando...Porque quando você perguntou eu fiquei pensando que talvez a sua pira seja mais de propriedade privada hoje em dia, né? Tipo assim, a casa de alguém que eu não devo entrar. Mas isso serve pra muita [coisa]... quando você vai ao shopping tem lojas no shopping que você fala aqui eu não entro, tudo bem. Eu não entro nessa loja, nessa loja que está do lado eu posso entrar, eu posso comprar, eu posso perguntar. Na outra eu não posso. Então é interessante pensar nessa relação.

[...]

[entrando na sala Vilas Mineiras]

Me dá uma sensação de... ah! Eu ia falar isso agora!

De que vai escurecer! [a iluminação da sala abaixa para simular o anoitecer na cidade]

Sei lá, de uma coisa no sentido de observar a cidade.

Esse cenário é de algum lugar específico? De alguma cidade específica?

Funcionário: Representa todas as cidades. Algumas igrejas são de Ouro Preto, elas lembram mais Ouro Preto.

Eu ia falar isso. Em Ouro Preto quando você está em um ponto alto da cidade você consegue ver tudo, sabe? Fiquei pensando nisso. Em um anoitecer em Ouro Preto, pro exemplo.

Funcionário: Mas não é nenhuma específica.

Ah, tem umas casinhas com uma iluminação diferente.

Meio que isso te transporta para essa realidade. E eu acho que isso é muito engraçado, porque me traz memórias que eu nunca tive. Estando aqui eu consigo pensar, consigo imaginar...eu, naquela janelinha ali, esperando fulaninha sair da casa dela, pra me encontrar. Uma coisa que eu não sei explicar...não sei se é uma memória ancestral, mas de uma coisa que eu não vivi, que talvez a minha mãe não viveu, mas a minha avó viveu. A minha avó é de Mariana, então não sei.

Funcionário: Olha só, às vezes isso é uma memória ancestral mesmo.

[saindo da sala Vilas Mineiras]

[entrando na sala História de Belo Horizonte]

Eu deveria estar pisando no tapete?

Funcionário: Pode! Pode sentar...

Já tenho a mesma sensação de novo: deveria estar pisando no tapete? Deveria estar nesse espaço?

Não sei se tem alguma coisa a ver com os quadros, sabe? Com a mobília, de fato. Talvez eu não devesse estar aqui.

Funcionário: Essa mobília é uma mobília que faz referência à sala do secretário. É a sala que mais se manteve assim, entre aspas. Que é uma coisa ligada ao governo, ao luxo.

Ao poder, né? Não só o simbólico mas também o material.

Eu sei que a gente já superou muito disso. Tipo assim, de arquitetura, de decoração, mas eu amo essas cortinas. É uma coisa assim...

Fernanda: Por que você gosta delas?

Então, olha, vou falar uma coisa meio estúpida, mas eu vejo essa coisa meio princesa. Tipo um lindo quarto, com minhas lindas cortinas, minha linda cama.

Funcionário: E o que esse tipo de decoração te traz?

Não sei explicar. É engraçado porque aqui eu não sinto uma memória ancestral não. Aqui eu sinto que eu nunca pertenci a esse espaço, mas é uma coisa que não sei... eu penso em silêncio. Não sei explicar assim, mas uma coisa mais...talvez de não tantas pessoas? Sabe? Não é como uma outra galeria que você vai ter cinco ou vinte pessoas naquele ambiente. Aqui me remete a espaço pessoal, a um silêncio do que é meu, ou eu e um convidado, não um ambiente cheio. Fico pensando em reunião, talvez. Sempre vai ser uma coisa com menos aglomeração. Menos música, menos coisa acontecendo. Mais em um silêncio do presente.

É engraçado porque eu não sinto essa mesma vontade de ficar como eu vejo nas outras. É assim, beleza, já vi, vamos seguir.

[saindo da sala História de Belo Horizonte]

[entrando na sala Panteão da Política Mineira]

E essas são pessoas que estiveram em Minas Gerais em algum momento...

Funcionário: São os Inconfidentes, né? Da Inconfidência Mineira.

Ah.

Funcionário: O que mais a gente conhece é o Tiradentes, na história. Mas são todos os outros intelectuais da época que participaram dessa revolta, né?

Tem a cara mesmo. Pelo ar, assim. Um ar intocável. Não se aproxime. Mas como tem essa cortininha eu olhei de longe, peguei essa luzinha que vem do sol aqui e pensei: eu quero ir ali, parece um quatinho. Agora não tanto, mais.

Fernanda: O que mais te chama a atenção aqui?

Muitas coisas me chamam a atenção, mas olhar. Eu gosto muito dessa...essa coisa que eu não sei explicar. Essas cortinas...não sei se é uma ideia de ascensão social de alguma maneira, sabe? Porque você não vai ver essa cortina em algum outro lugar. Mas também com a cor da janela dá uma coisa convidativa, sabe? Mas também um convidativo perigoso, né? Do tipo, aquilo parece interessante, mas aí você entra e alguém te fala que você não pode estar ali. É um convidativo que não é para você, mas é convidativo.

Achei interessante aqui também essa divisão do teto, como tem esses três ambientes.

É engraçado pensar em como esses prédios históricos eram muito diferentes, muito diferentes, de fato pertencem a um mesmo lugar. Eu visitei o Palácio do Espírito Santo porque eles estão fazendo mais ou menos a mesma ideia que a gente tem aqui, só que muito mais vasta. Lá a gente visitou todas as salas, a visita levou três horas de cima à baixo. Muito diferente, mas você vê que pertence a mesma ideia.

Essa mistura de várias influências, essa ideia de passar poder a partir da pintura, a partir da mobília. E não necessariamente um poder coerente. Ele não faz necessariamente sentido, mas eu vou pegar várias coisas imponentes, vou botar em uma sala e você vai saber que eu tenho poder, sabe? Você goste disso ou não, você vai entrar e você vai saber.

Funcionário: É incrível como alguns estilos carregam tanta estigma, né? Porque essas cortinas, esses adornos eu lembro muito daquele filme... da Kirsten Dunst.

Melancolia?

Funcionário: Não, ela fez um outro papel.

Fernanda: Maria Antonieta?

Funcionário: Isso! Me lembra muito essa coisa do esbanjar, né? Que é muito essa decoração.

Exatamente! Que é passar o poder a partir de outras coisas que não sejam necessariamente essa pessoa. Você entra em um espaço que você sabe que pertence a ela e ele demonstra poder. Lustres... quantos lustres vocês viram nos últimos meses?

Eu não vi nenhum. Esse é o primeiro lustre que eu vejo em sei lá, um ano.

Fiquei pensando agora que não são só os ambientes, mas coisas, objetos que vão demarcar esse poder, sabe? Tem uma coisa que você não pode ter. E a gente vai para várias coisas, né? Aparelho telefônico, a gente vai pra carro.

[saindo da sala Panteão da Política Mineira]

[entrando na sala Minas Rupestre]

Outra pegada!

Tem uma pira bem sensorial, né? Eu estou nesse ambiente.

É tudo geniosamente pensado, né? Para as projeções.

Funcionário: Essa sala faz sucesso com as crianças.

Porque é um outro tipo de transporte, né? Para aquela última sala que a gente viu... um lugar de classe que você não pertence. Esse aqui é um outro transporte... que é o meio da natureza mesmo, né? Que também é uma noção de que você sabe que

existe, por exemplo, você nasce ciente de que existem grutas. Talvez você não tenha entrado nelas, mas você nasce ciente de que elas existem.

Me trouxe de novo essa ideia de memórias, né? Porque não sei, muitas vezes você entra em espaços como museus sem um tipo de memória, que é aquela memória eurocêntrica, né? Aquela memória que vale a pena ser contada. E agora ela está aqui. Eu estive aqui, eu estive naquela última sala. Diferentes memórias, do Jequitinhonha. Então eu acho que isso é importante também, de lembrar que tem vários tipos de memória e que não existe uma hierarquia entre elas, né?

Vontade de encostar! [nas paredes cenográficas da sala]

Fernanda: Por que te deu vontade de encostar?

Textura! Tipo assim, eu nunca estive em uma gruta, caverna. Então eu fico pensando, como é que é isso aqui. Parece pedra.

[saindo da sala Minas Rupestre]

[passando pelo corredor de acesso à sala Povo Mineiro]

Uau! Esse espaço foi pensado para mim. Corredores com coisas.

Aqui não tem só pessoas, né? Ou são só pessoas?

[entrando na sala o Povo Mineiro]

[o participante permanece um bom tempo em silêncio ouvindo e vendo o vídeo projetado]

Você sabe se existe alguma maneira de, sei lá, estar nesse espaço virtualmente?

Funcionário: Infelizmente essa sala não tem na visita virtual.

Eu fiquei pensando, eu quero assistir esses vídeos!

Funcionário: Eles são muito legais, né? Tipo, o indígena, o negro e o branco. São as três matrizes do Brasil. A base do Brasil. Então, é bem legal. Ah, mas o museu vai abrir, aí você vem.

Um dia acontece!

[saindo da sala o Povo Mineiro]

Fernanda: O que você sentiu naquela sala?

Como ela foi montada foi genial! Dez mil pontos por isso. Mas eu acho que foi um outro momento de falar de coisas importantes que não são ressaltadas ao longo do espaço. Por exemplo, teve obviamente percepções de recorte de classe, de raça, mas aqui não dá pra fugir disso. É disso que a gente está falando, é o centro da

questão. Então acho que... não sei. Pra mim também teve essa coisa de parar e sentar, mas talvez por [eu] fazer parte. Eu quero entender mais sobre isso. Muito importante essa sala!

[indo em direção ao elevador]

[na circulação horizontal o participante olha para cima e nota o piso de vidro]

Olha! Os pezinhos das pessoas passando. Muitas memórias afetivas.

[chegando no primeiro andar]

[entrando na midiateca]

Espaços gostosos demais.

Eu já queria sentar, tirar um lindo cochilo.

Vocês lembram quando dava pra fazer essas coisas na cidade, para aproveitar a cidade?

Bons tempos.

[passando pelo espaço Ler + Ver]

[entrando na sala Sebastião Salgado]

Nossa, olhei o preto e branco e pensei: "parece Sebastião Salgado". Por isso é preto e branco, porque é o Sebastião Salgado!

Esse espaço me faz pensar no dramático do Sebastião Salgado, não no sentido negativo, mas assim... o drama que tem nas imagens.

Esses entalhes são novos? Ou já é... [sobre os ornamentos no teto da sala]

Funcionário: É antigo.

Olha, que interessante. Bem diferente do que a gente viu até agora. Tem a coisa da influência indígena ali, né?

[entrando na sala Carlos Drummond de Andrade]

Que lindo!

Espacinho grande, né?

Essa história me faz pensar em umas cinco amigas de Itabira.

[entrando na sala Guimarães Rosa]

Achei interessante como ela [a árvore no centro da sala] quebra completamente a conversa da arquitetura da sala. E é interessante como isso... eu não vejo o resto, não paro para olhar os detalhes do teto ou, enfim, porque temos essa instalação.

[saindo da sala Guimarães Rosa]

Oh não! Acabou!
É muito diferente a escada!

Isso é outro tipo de poder, né? A imponência dessa escada. Quando você entra e você já dá de cara com ela você pensa: "Opa, não é a sala da minha casa! É um outro lugar!"

[no Cyber Lounge]

Essa é difícil, né? Porque assim, eu quero prestar atenção nela, mas ao mesmo tempo tem um lindo jardim com um sol!

Fernanda: O que te chama atenção nesse jardim?

Absolutamente tudo! Ele tem um centro assim, né? Um espaço de atenção.

[...]

Dá pra ver de vários espaços. Trabalha com a perspectiva dos outros ambientes, né? Do que você está vendo, ouvindo.

[fim do percurso]

Comentários feitos após o percurso

Eu achei interessante isso também, que não é linear, né? Não é uma visita que você está mais ou menos lugar o tempo inteiro. Tem vários altos e baixos.

Então, mais uma vez, foi uma experiência de altos e baixos mesmo. Muito não-linear, o que eu achei bem bacana. No terceiro andar me marcaram... eu acho que de uma maneira geral no percurso me marcaram muito as coisas que tinham mais proximidade comigo. Então, claro, houveram espaços de sonho, do lúdico, que eu vou chamar de espaços inacessíveis, mais elitistas. Mas os outros espaços que eu conseguia me ver ali dentro, trouxeram muito dessa coisa da memória ancestral mesmo. Eu não vivi isso, mas eu entendo perfeitamente isso, e eu consigo imaginar isso, eu posso emular isso. E isso é muito gostoso. Fazia um bom tempo que... dá muito essa sensação do "e se?", que não é mais tão imaterial. Porque, por exemplo, quando eu pensava nesses espaços antes, claro, era possível fazer uma projeção do tipo "e se eu vivesse em uma cidade menor?", "e se eu tivesse essa realidade?". Mas aqui foi muito mais palpável, sabe? Não sei, deu um gostinho assim, de "por que não?". Está tudo tão ruim na capital, não sei.

Tivemos a sala do Drummond, que eu gostei muito, foi importante porque eu estou em um momento mais Drummond. Eu passei a vida inteira renegando, eu não gosto de poesia, de literatura...é muito elitista e tal. E agora eu estou em um momento mais Drummond então foi muito bacana vivenciar aquele espaço.

Aquela galeria, acho que ela está no segundo andar, aquela que se apagou [Vilas Mineiras]. Uau! Eu poderia morar ali. Foi uma experiência muito aconchegante, mas principalmente quase que de um voyeurismo, sabe? Eu quero ficar aqui pra ver o que acontece. A luz vai acender de novo? Ela vai apagar mais? Não sei, me deu muito essa sensação de não estar numa galeria, mas de estar, de fato, vendo uma cidade, sabe? Isso foi muito... pra mim me marcam muito essas coisas que me tiram do lugar de quem experiência, pro lugar de quem vê, sabe? Isso também foi muito bacana. Um dos destaques assim.

A sala do cubo mágico? [Fazenda Mineira] essa também foi muito marcante pra mim. Porque foi uma das salas que me trouxeram a coisa do... dessa memória que não é minha mas que faz muito sentido pra mim. Deixa eu ver alguma outra que bateu forte assim... Eu tive uns problemas com o auditório, não é o auditório, né? É aquela que remonta... [Casa da Ópera] eu acho que assim, existiram outros espaços que a gente tinha essas construções do poder e eles não me deixavam desconfortável, mas naquele espaço eu fiquei desconfortável. Tipo assim, foi realmente a sensação de "eu não deveria estar aqui" e que a qualquer momento alguém viria me falar "queridinho, dá licença", sabe? Pra mim foi o ponto de mais afastamento, mas no sentido mais negativo mesmo, não o bom afastamento.

Percurso Comentado 04

Participante D

Data: 10/02/2021

Horário: 14:00

Característica do participante: Não-arquiteto, conheceu o edifício apenas como museu.

Características do dia: A tarde estava ensolarada e com poucas nuvens. O dia estava bem claro e sem previsão de chuvas. Estava quente, e por isso, algumas janelas do museu que geralmente ficam fechadas estavam abertas para ventilação. Durante a visita o ar condicionado das salas não foi ligado.

Características do prédio: O edifício recebia uma equipe de manutenção e por isso havia alguns ruídos de obra. A escada estava livre dos andaimes e do tapete vermelho, mas ainda recebia reparos, o que impediu que o percurso pudesse passar por ela. Dessa forma, a circulação vertical foi feita exclusivamente pelo elevador. Não foi possível circular pelo foyer e ver a escada de frente visto que a área estava ocupada por ferramentas e materiais da manutenção, nessa área também estavam instaladas novas iluminações provisórias para realização dos serviços. O corredor lateral direito próximo às salas do Educativo, Recepção e Lygia Clark também estavam impossibilitadas de receber visitação. Não havia mais sinalização dos protocolos de higiene próximos à escada, mas em todo o edifício era possível identificar totem de higienização pessoal, novas sinalizações gráficas nas paredes e pisos.

Anotações Gerais: O participante sentiu uma sensação de mudança de planos na sala "Caminhos e Descaminhos" devido à presença de mapas em grande escala cobrindo as paredes da sala;

Talvez por ser turismólogo, o participante permaneceu por bastante tempo na sala sobre Ecoturismo. Ainda assim, a longa permanência também aconteceu nas salas Casa da Ópera, História de Belo Horizonte, Panteão da Política Mineira e Povos Mineiros. Em todas essas salas o participante se sentou e assistiu aos vídeos exibidos por telas ou projeções;

As projeções na sala Fazenda Mineira estavam desligadas. Ainda assim, o participante destacou os diferentes planos da sala, relacionando-os com diferentes planos de ideias e do imaginário popular. A sala não remeteu a uma lembrança mineira (o participante não é mineiro), mas despertou relações e diálogos com um trabalho sobre o queijo mineiro que o participante desenvolve, evocando, pela narrativa, questões pertinentes ao olfato e paladar, despertadas pelo percurso.

Então, vamos pelo dois. Eu não faço ideia do que tem lá.

Fernanda: Você falou que já tinha vindo aqui...

Então, eu já participei de evento. Acho que foi a única vez que eu vim. Já participei de coquetel de lançamento de livro...

[...]

[na circulação lateral direita, próximo à sala Barroco Sagrado e Profano]

Engraçado, porque nessa televisão eu achei que, por um momento, fosse uma coisa...tipo as coisas antigas do museu, né? Novas, assim... Tipo assim, cuide do patrimônio do museu, com o exemplo de um computador.

[entrando na sala Barroco Sagrado e Profano]

Funcionário: A gente usa muito essa sala com textos, por causa da cenografia

[a sala estava desligada]

Podemos ir para a próxima?

Fernanda: Claro!

[saindo da sala Barroco Sagrado e Profano]

[entrando na sala Caminhos e Descaminhos]

Eu acho engraçado porque parece que a gente está em cima do mapa [que está na parede], dessas representações. O som também, dos pássaros... da mata.

Engraçado que provavelmente eu já vim aqui. É... mas eu não lembrava, sabe? Do que era. Porque eu lembro de uma sala que tem uma grande maquete, que a gente deve passar por ela. E uma sala grande com os quadros que falam, né? E também tem a exposição do Sebastião Salgado lá embaixo, Guimarães Rosa, né? Algumas coisas eu lembro, tá vendo?

[...]

Eu gosto muito desse som assim, de pássaro. Mesmo que artificial, né? Eu às vezes coloco em casa porque eu ouço tanto barulho de caminhão e carro, né? De povo na rua...eu moro bem ali no centro, perto do Shopping Cidade. Então às vezes eu fico com uma saudade de ouvir isso, assim, sabe? E coloco lá...no Spotify tem uma playlist de som de pássaros.

Gostei desses painéis porque eles mostram a quantidade de cidades que Minas tem, um emaranhado de pequenas cidades e também como elas estão dispostas,

né? É um estado com tantos rios, né? Se você perceber os rios, eles são muitos. Aqui eu estava lendo exatamente isso, sobre o potencial natural de Minas Gerais. Acho que faltou um pouco mais de informação, sabe? No sentido de... não sei se isso aqui funciona ou não. No sentido de mostrar mesmo, porque quando você vai apertando você poderia ver o vídeo de cada uma, né?

[...]

Eu gosto muito dessa janela também [janela que dá para o pátio interno].

Fernanda: Por que?

Ah, porque ela é uma entrada de luz, né? Em um ambiente iluminado artificialmente eu acho que... traz uma outra sensação para o ambiente. E, eu sei que lá embaixo tem um jardim e em cima tem o céu, né? Então para um museu é, também é um certo escape, de um ambiente muito "cenarizado" para uma coisa natural. Tem contraste. E essa instalação eu acho bonita...de cobre né? Acho que é cobre.

Funcionário e Fernanda: É aço corten.

[saindo da sala Caminhos e Descaminhos]

[entrando na sala Fazenda Mineira]

Achei muito... agora que eu vi ali o nome [inaudível] tem no imaginário que eu entendi.

A disposição das coisas, assim...pelo espaço. Mas realmente dá essa ideia de um volume de objetos que são muito característicos dessas fazendas. E... achei aconchegante o espaço. Fiquei curioso, assim... parece que... não sei. Tem uma mensagem um pouco subliminar sobre isso. Das coisas estarem de ponta cabeça, assim. Posições que eu nunca havia visto. Por exemplo, um balde no teto de cabeça para baixo, eu acho. E esse daqui parece um aparelho. Parece mais um ranchinho. Tenho essa sensação.

Fernanda: Você falou dessa mensagem subliminar...Como você a entenderia?

Não sei dizer...porque tudo está da mesma cor, também. Isso de alguma forma homogeneiza ele. Mas acho que está bem nessa questão de representar o imaginário, talvez, né? Que você joga assim, para cima, no plano das ideias. E essas coisas talvez não tenham muita cor e forma, ou formas muito precisas e distintas, então acaba que essa cor uniforme, cria essa sensação de que isso não é real, mas é imaginário. E não tem quase informação escrita. Interessante, né?

Fernanda: Algum desses objetos te chama muito a atenção?

Eu acho que os mais lá de fora. Esses que estão em posições não-naturais. Está falando da inspiração aqui no texto, né? De escritores, curadores e poetas, né?

Entre eles o Humberto Mauro.

Eu não me lembrava dessa [sala] também não.

[saindo da sala Fazenda Mineira]

[Essa sala] me lembrou a pesquisa que eu escrevi recentemente sobre a indústria de laticínios em Minas Gerais que teve início lá em Santos Dumont. Eu escrevi com um amigo nosso. Como eu estudo essa questão da imigração holandesa, eu acabei chegando em outros temas relacionados à colonização holandesa no Brasil de forma geral. E descobrimos que a primeira indústria de laticínios, a primeira indústria moderna de laticínios que mudou, de certa forma, a produção de queijos em Minas Gerais, que deu uma modernizada, foi através de dois pecuaristas... dois leiteiros holandeses que se instalaram em Santos Dumont. Isso no final do século XIX, 1890.

Fernanda: Qual é o nome do queijo de lá?

Queijo do reino.

[...]

[nos corredores, próximo à escada]

Essa escada é belga, né?

Funcionário: Então, a gente sempre fala que é belga, né? Mas a gente leu coisas recentes que na verdade ela foi produzida na Alemanha, encomendada pela Bélgica, foi uma coisa meio terceirizada, uma coprodução. Mas nos principais registros sempre estava escrito que era uma escada belga. E o restauro dessa escada é super minucioso.

Ela é linda.

É uma estrutura muito impressionante. Quando você olha assim e você vê os três andares, ela se encaixa o tempo todo, ela não tem... ela não é sustentada por estruturas independentes, né?

Fernanda: Quando você veio ela estava com o andaime?

Eu tive a oportunidade de subir nela, ela estava funcionando.

Fernanda: Ah, você chegou a ver ela antes da restauração?

Sim, sim.

[entrando na sala Casa da Ópera]

Aqui está imitando a Casa da Ópera de Ouro Preto, né? Se não me engano.

E não sei...traz um pouco do charme da época, né?

Uma disposição das coisas...a influência europeia nessas construções... muito forte, da época.

A Casa da Ópera mesmo, em Ouro Preto é muito bonita.

[...]

Se eu não me engano, foi o primeiro teatro das Américas...

Funcionário: É o teatro mais antigo da América Latina. Não sei dizer se é o primeiro, mas é o mais antigo que permanece. E ele passou por várias reestruturações... na verdade ele era muito mais aberto e a estrutura era frágil. Então teve uma festividade muito grande e comprometeu a arquitetura do lugar e precisou de uma reforma, mas era uma questão estrutural mesmo. Então a forma como ele está hoje não é exatamente a forma como ele começou, mas é uma maneira bastante antiga. Uma pergunta que eu sempre faço quando trago as pessoas aqui é: Você identifica logo de cara, quando você entra, que aqui é um teatro?

Eu acho que sim. É porque eu realmente não lembrava direito dessa sala e eu li Casa da Ópera e imaginei que seria referência à Casa da Ópera de Ouro Preto. Então quando eu entrei e vi principalmente essas franjas, assim e... esse madeirite com os tons terrosos eu lembrei na hora da Casa da Ópera de Ouro Preto.

[...]

Aqui tá quente, né?

[...]

[saindo da sala Casa da Ópera]

Você falou sobre esse papel que o museu cumpre de ser o prédio da Secretaria, antigo e atualmente abriga um museu... eu acho que o museu cumpre bem esse papel. Ele preserva as características desse palácio que sustentou essa Secretaria durante anos e não sei se teve outros usos. Mas, é um espaço adequado para isso. Claro que ele tem mais um papel de um museu tradicional, nesse sentido, para ocupar esse espaço de arquitetura tradicional. Mas ele conta uma história que é muito relacionada ao próprio edifício, né? E assim, a construção do estado, da cidade, as características de Minas Gerais, as histórias e muitas dessas coisas passaram por aqui, né?

Fernanda: Quando você fala que você vê que ele respeita esse uso antigo... o que te faz ter essa impressão?

Acho que pela ornamentação, né? A estética que ele tem, os detalhes. O gabarito dele, ele tem um pé direito muito alto em todos os andares. Isso a gente sabe que fazia parte da história pública, da história palaciana do governo, de ter uma representatividade sobre todas as outras coisas. E acredito que ele tem um bom papel de museu no sentido de estar abrigado aqui porque, pelas consequentes restaurações que ele sofre. A questão de ser um edifício monumental, em uma área nobre da cidade. Isso tudo também contribui com essa valorização ao longo do tempo. Esse passar de papéis que o edifício pode ter, né? De funções.

[entrando na sala Vilas Mineiras]

Essa sala aqui eu me lembro. Mas eu tenho a impressão de que essa sala aqui era em uma outra sala, ou não?

Sempre foi aqui? Porque eu lembro de ver essa moldura, essa miniatura de Ouro Preto assim. Daqui pra cá.

Funcionário: Você fez visita guiada aqui? Porque se fez, provavelmente você viu ela ao contrário, porque a gente dá um espelho para vocês olharem como se estivessem em um retrovisor de carro.

Ah, então é isso.

[...]

Fernanda: O que te chamou a atenção nessa sala? Você falou que lembrava dela...

Por esse clima que ela cria...esse clima noturno. Muito diferente das outras porque tem umas salas muito claras, muito vibrantes e essa é calma. Tem essa sensação de Ouro Preto à noite mesmo. Bem engraçado, assim. Como que consegue levar a gente para esse lugar.

É uma visão diferente da cidade, né? Quando a gente pensa... nas nossas reflexões a gente sempre pensa nas cidades de dia, né? A gente nunca... dependendo do objeto, se é uma questão... não sei, nos temas de segurança pode ser mais usado a cidade a noite. Mas, de alguma forma, a gente imagina a cidade de dia, a gente não imagina muito a cidade à noite.

E aqui a gente pode ter uma outra interação com essa cidade. Também um pouco do imaginário aqui, né? Porque é um pouco figurada a questão da representação.

Dá uma paz, assim... uma certa paz, eu acho. De ficar aqui dentro.

Ah, o dia está nascendo, olha!

Agora eu fiquei mais impressionado!

Eu achei os sons muito altos. Acho que o som de uma sala atrapalha a da outra. Porque eu consigo ouvir essa muito bem, mas eu acho que ela está muito alta. Tem alguns momentos que eu acho isso. E tem momentos que eu ouço a de lá, agora que está ligada. É um pouco ruim isso, porque desconcentra.

[saindo da sala Vilas Mineiras]

[retornando para a sala Casa da Ópera]

[O participante assiste a trechos do vídeo e sai da sala sem fazer comentários]

[saindo da sala Casa da Ópera]

[entrando na Sala História de Belo Horizonte]

Essa visitinha nessa sala é boa porque a gente pode dar uma sentada, né?

Funcionário: Isso é uma coisa que a gente pensa muito.

[o participante senta em um sofá da sala e assiste todo a conteúdo audiovisual; ao fundo, barulho de obra e conversas dos funcionários]

Eu gosto muito dessa sala assim... eu acho que ela dialoga muito com o vídeo, né? Com as coisas do vídeo porque trás um aspecto um pouco assombrado também, né? À noite, né? Essa sala à noite é assombrada, parece. E... esses rostos... a cor também é muito... não sei, criar esse ambiente assim. Me lembra um pouco do cenário de novela de época. Me sinto em um cenário de novela de época. E acho uma das coisas mais chiques... sentar assim [aponta para a mesa de jantar com tampo de pedra]... muito chique, né?
Sentar no sofá e ver a praça pelo espelho também é muito gostoso.

[saindo da sala História de Belo Horizonte]

[entrando na sala Panteão da Política Mineira]

Funcionário: Esse ambiente aqui te dá qual impressão?

É... nossa...esses quadros que tem uma cara que a pessoa fala me lembra muito Harry Potter. Mas... parece uma assembleia, tem uma reunião. Parece uma sala de reunião.
É aconchegante também, né? Esse piso é de carpete.

[o participante senta em uma das poltronas da sala e assiste todo a conteúdo audiovisual; dessa vez sem barulho de obra ou conversas ao fundo; possivelmente devido ao carpete da sala]

Gente, e essa balada? [sobre o fundo musical que começa no meio da apresentação]

[saindo da sala Panteão da Política Mineira]
[os barulhos de obra retornam]

Esse andar acabou?

Fernanda: Não, acho que ainda tem salas por ali.

[entrando na sala Minas Rupestre]
[os barulhos de obra diminuem]

Engraçado... eu também não lembrava dessa sala.

Fernanda: O que você pensa, quando você entra nessa sala?

Ah... eu gosto muito da questão, por exemplo, que tem as cenografias, assim. Acho que são muito bem feitas e realmente com a iluminação, com toda a questão de ambientação é muito bem construída, eu acho. Eu penso que deve ser muito interessante para as crianças. É... para crianças de forma geral é bem atrativo. Na verdade, todas são bem convidativas...outras mais outras menos. Mas essa, por exemplo, é bastante. Tem aspecto de caverna...é lúdico, né? E eu gosto muito. Eu

amo... arqueologia, essas coisas. Arte rupestre... acho lindo.

Funcionário: Quando as crianças chegam no museu elas recebem uma sacolinha com vários objetos. Entre os objetos tem uma lanterna, porque muitas têm medo de entrar aqui [porque é mais escuro].

Esse esqueleto é uma reprodução, né?

Funcionário: Isso, é uma resina. Se não, a gente teria que ter um outro tipo de ventilação aqui para conservar, né?

Nossa, eu ando tão interessado em antropologia e arqueologia que eu estou com vontade de fazer uma outra graduação. E na UFMG é titulação dupla. Arqueologia e Antropologia.

[...]

Fernanda: E o que te chama mais a atenção aqui nessa sala?

Acho que as pinturas, que fizeram nas paredes, né? Representando a arte rupestre. Eu não sei se são imagens que são reproduções das que a gente encontra, né?

Funcionário: Algumas tem um sensor... A gente fez algumas oficinas aqui, de arqueologia. Reproduzimos em algumas caixas e fomos colocando alguns objetos, algumas pedras e alguns ossos. Aí a gente dava um pincelzinho... foi um sucesso!

Eu super me vejo escavando assim, bem devagarzinho...descobrir uma coisa que nunca ninguém viu por milhares de anos... eu acho que eu ficaria tão feliz!

[...]

[saindo da sala Minas Rupestre]

Falta muito ainda, pra ver?

Fernanda: Ainda tem o andar de cima e de baixo.

[entrando na sala Povo Mineiro]

[a visita foi interrompida depois de 2 horas de percurso]

Comentários feitos após o percurso

Bom, a gente visitou o segundo pavimento.

Eu gostei muito de visitar o museu. Fazia bastante tempo, pelo menos...vamos dizer aí...acho que uns três anos que eu não vinha realmente para visitá-lo. E foi uma surpresa muito boa, o que eu encontrei. Algumas salas eu lembrava, outras salas eu não me lembrava mesmo. Parecia uma coisa nova. Eu fiquei com vontade de perguntar para ela [Funcionário] várias vezes se aquilo tinha sido feito depois. Que não era exposição permanente... eu fiquei um pouco em dúvida. Mas então,

foi uma surpresa muito boa. Começamos pela sala falando sobre o barroco, sobre as identidades, sobre a formação de Minas. Esse lado esquerdo, que a gente começou, ele tem bem esse caráter... historiográfico, geográfico um pouco, cultural mesmo. Eu achei, assim. Depois, o meio.. ali... a sala de Belo Horizonte fala sobre a história e é bastante lúdico também a questão dos fantasmas, uma narrativa diferente para contar a história da cidade. Gostei muito daquela sala por causa da vista da praça, isso me agrada muito.

Fernanda: Qual foi a sala que você mais gostou? E por que?

Eu gosto muito da sala 23, do século XVIII [lendo a planta baixa disponibilizada]... a que tem Ouro Preto à noite [sala Vilas Mineiras]. Gosto muito daquela sala porque ela tem uma energia gostosa e relaxante... dá uma paz, como eu disse. A caverna rupestre eu não me lembrava e eu gostei muito de revisitar ali. Acho que mais por esse meu interesse próximo da arqueologia... tem sido muito latente, algumas coisas. E estar mais próximo assim, dessa arte rupestre... acho que também eu gosto das salas mais escuras. Me levam mais pra outro lugar... mais do que uma sala muito iluminada e cheia de informações. Então, as salas mais lúdicas eu acho mais interessante, mais gostoso de se estar... a gente se perde mais. E... acho que essas duas então: a caverna e a sala das Vilas Mineiras.

Fernanda: Mais alguma coisa dessa visita que você queria destacar? Algo que você gostou ou não, que sentiu falta ou que te lembrou alguma outra coisa?

Ah, lembrei de muita coisa! De pessoas, de lugares, né? De outras visitas em outros lugares... dos eventos, como eu disse, que eu já participei aqui no museu.... não sei, parece que a gente, de alguma forma, quem já visitou o museu várias vezes e costuma vir, parece que faz parte da nossa casa assim... a gente já fica meio familiarizado, não acha nada muito estranho, assim. Apesar de o museu estar em reforma, algumas partes estarem fechadas e não estar aberto para visitaçã... apesar disso, eu acho que todas essas coisas vieram, da mesma forma, sabe?

Percurso Comentado 05

Participante E

Data: 11/02/2021

Hora: 11:30

Características do participante: Arquiteta, nunca entrou ou conheceu o edifício.

Características do dia: O dia estava ensolarado e com poucas nuvens. O dia estava bem claro e sem previsão de chuvas. Estava quente, mas não o suficiente para causar incômodo.

Características do prédio: O edifício recebia uma equipe de manutenção e por isso havia alguns ruídos de obra. A escada estava livre dos andaimes e do tapete vermelho, mas ainda recebia reparos, o que impediu que o percurso pudesse passar por ela. Dessa forma, a circulação vertical foi feita exclusivamente pelo elevador. Não foi possível circular pelo foyer e ver a escada de frente visto que a área estava ocupada por ferramentas e materiais da manutenção, nessa área também estavam instaladas novas iluminações provisórias para realização dos serviços. O corredor lateral direito próximo às salas do Educativo, Recepção e Lygia Clark também estavam impossibilitadas. Não havia mais sinalização dos protocolos de higiene próximos à escada, mas em todo o edifício era possível identificar totem de higienização pessoal, novas sinalizações gráficas nas paredes e pisos. Nesse dia as salas do lado esquerdo do segundo andar estavam em manutenção e, portanto, não estavam funcionando. No início da visita algumas salas estavam desligadas. A sala Fazenda Mineira foi visitada mesmo sem iluminação utilizando apenas a lanterna de um celular.

Anotações gerais: O forte apelo visual nas salas fez com que a participante (e outros participantes) demorassem mais para expressar suas impressões; A funcionária que acompanhou a visita ressaltou o senso comum de que a categoria de museus de experiência geralmente passa por reestruturação a cada 5 anos; No 3o andar, ao invés de ir direto para as salas a participante dirigiu-se diretamente para a escada; A participante notou diferenciações na expografia da parte posterior e frontal do edifício, o que se relaciona com os dois primeiros momentos do edifício.

Eu acho engraçado agora entrar nesses espaços, principalmente de auditório... sala muito fechada, né? Dá uma impressão muito estranha de tipo: não vai dar para usar mais esses lugares nunca, sabe?

Aqui é a entrada principal? [aponta para os portões da fachada frontal]

Fernanda: Isso, aqui que geralmente o pessoal entra.

Eu achei que da nossa entrada até agora é um *clash* de ambiências assim, bizarro. Tipo assim, de materiais, de texturas... parece que cada pedaço do edifício... parece um edifício fragmentado. Igual ao filme. Achei que cada pedaço tem uma *vibe*, sabe?

Fernanda: E você sentiu alguma diferença? Alguma quebra de expectativa?

Eu já imaginava que ele tinha uma parte bem "contemporaneazona", por causa inclusive da polêmica do restauro e tudo mais. Eu já imaginava que parte da intervenção fosse ser mais radical, digamos assim. Mas eu não esperava que ia ter tantos trechos, tantas partes do edifício que fossem ser... Tipo, eu não imaginava que essa parte mais contemporânea da intervenção entrasse tanto para dentro do edifício, digamos assim. Eu achava que era uma coisa mais como um anexo, entendeu? Eu não achava que era tão inserido, sabe? Tipo pátio, tipo as salas aqui dentro que a gente já passou. Eu achava que ia ser uma coisa mais destacada, assim.

E eu imagino que também, o fato de a gente ter entrado por um outro percurso, né? Que não o tradicional, talvez tenha criado uma outra sensação disso também, né? Talvez entrar por aqui isso fosse se diluindo e não "pá, na cara". Talvez a mudança de percurso tenha criado uma outra... impressão. Podemos entrar?

Fernanda: Pode, podemos entrar.

[entrando na sala Guimarães Rosa]

Esses papezinhos são retiráveis? Pode pegar?

Fernanda: São.

[a participante retira um dos papéis e lê; posteriormente o devolve]

[entrando na sala Carlos Drummond de Andrade]

Eu acho muito legal essas camadas que eles colocam nas aberturas em exposição, que você consegue ver lá fora, mas com essa luz filtrada, sabe? Eu curto bastante.

[entrando na sala Sebastião Salgado]

Essa sala já tem uma sensação de mais enclausuramento.

Fernanda: Por que você acha isso?

Eu acho que... primeiro por ela estar muito fragmentada com essas paredes expositivas e acho que por causa dessa falta de luz natural também, por causa dessa vedação [das aberturas].

Eu também fiquei um pouco confusa em relação ao percurso, sabe? Se é intencional que todas as salas sejam encadeadas. Se você sair de uma sala e deve entrar imediatamente na outra... se as exposições têm relação entre si ou se é só por acaso que o percurso fica todo encadeado.

E esse barulho também, já que você falou para usar todos os sentidos... é um que eu não tinha ouvido ainda. Imagino que seja alguma coisa de ventilação ou iluminação talvez.

Funcionário: Talvez seja o projetor.

Entendi.

E agora acho que deu para entender também o porquê de não ter luz natural. Por que tem uma iluminação artificial bem específica, né. Nesse caso, para as fotos.

Você sabe como era essa parte daqui?

Funcionário: Tem várias temáticas... cada um desse é um vídeo e você clica e vai passando lá.

Eu achei que estava desativado!

[Funcionário dá play no vídeo e a participante assiste]

Tem mais texto nessa pesquisa, ou também tem foto?

Funcionário: Depois tem as fotos.

Tem várias fotos que eu não conhecia dele [Sebastião Salgado].

Funcionário: Você se sentiria confortável de assistir ao vídeo aqui por muito tempo?

Acho que não. Eu sou uma pessoa muito lenta para exposições, sabe? Em geral eu aceito o que estão me propondo. Eu fico, eu sento, eu vejo. Eu não me incomodaria de passar mais tempo vendo. O que eu sinto falta às vezes é de mobiliário, sabe? Pra você sentar... ou um chão que seja mais ok de sentar... isso geralmente é um desconforto que eu tenho.

Funcionário: É, se você pensar que você vai visitar um museu todo. Ter esses pontos é importante.

Eu fico pensando muito que isso atrapalha o meu ritmo de ver a exposição. Eu pensar que, por exemplo, eu estou em pé aqui tem vinte minutos atrapalhando as pessoas de passar ou outras pessoas querem chegar pra ver e eu estou parada aqui... Às vezes essa falta de um cantinho, de um lugar para ficar me inibe às vezes

de gastar mais tempo em um determinado ponto da exposição. É uma coisa que eu sinto, assim, um pouco.

Outra coisa que sempre me encuca de exposição de quadro que tem essa iluminação mais focal é que é muito raro não ter esse ponto de... que a luz dá uma estourada, sabe? Isso me incomoda tanto! Me dá uma raiva... aqui eu nem tinha visto isso acontecer antes... acho que esse é o primeiro quadro que eu vi, assim. Eu imagino que seja meio inevitável às vezes, sabe?

[saindo da sala Sebastião Salgado]

Eu vejo a diferença de pé direito... que me causou uma sensação de mais amplitude, eu acho. Principalmente por causa do vão da escada.

Eu posso chegar ali mais perto da escada, pra dar uma olhada pra cima?

Funcionário: Pode, pode.

Também reparei essa diferença de textura no piso, provavelmente feita pelo restauro. Do jeito que reconstruiu.

Eu gostei muito desse vão da escada logo na entrada. Me deu uma... não sei... primeiro acho que dá uma sensação de grandiosidade para o edifício, de imponência. Parece que cria um respiro do edifício.

[andando pela galeria lateral esquerda, até a sala Ler + Ver]

Eu ainda estou pensando... o que esse pátio me causa.

Eu acho que foi mais essa parte aqui, da Midiateca e dessa sala que me causou mais aquilo que eu tinha comentado de... parece que é um *clash* de momentos, assim. São ambiências muito diferentes, dessa parte aqui de trás, para a frente. Principalmente por conta de materiais e cores. Por exemplo, perdeu um pouco dessa materialidade do chão, do tipo de revestimento das paredes. Eu nem sei, na verdade, se isso aqui já é parte do anexo ou se... é tudo edifício.

Fernanda: É tudo o edifício mesmo. Não tem nenhum anexo.

Entendi. Isso é uma coisa que... é o que eu te falei. Eu achava que era um anexo, que tinha essa linguagem mais contemporânea. Não sabia que invadia o edifício, entre aspas.

Normalmente esse acesso ao pátio é liberado?

Funcionário: Sim, sim. Se você quiser, a gente pode pedir para abrir.

Não, não. Era mais para saber se...

Funcionário: Geralmente essa faceta aqui é uma porta sanfonada. Fica aberta e as pessoas ficam livres para tirar fotos. Muitas pessoas gostam de

tirar fotos nesse ambiente. Mas não é um lugar onde as pessoas permanecem não.

É, eu acho que muito pela falta de um lugar para ficar, né?
Você não tem sombra, não tem banco para sentar. Talvez seja mais isso.

Vamos para outro andar?

Fernanda: Vamos.

[indo em direção ao elevador]

[no segundo andar, indo em direção à sala Barroco Sagrado e Profano]

Eu achei muito doido essa saída do elevador no segundo andar porque parece que eu estou em outro lugar, completamente diferente.

Parece que não é mais o edifício que eu estava quando eu entrei, sabe?

Como se aquela primeira parte nem existisse. Achei fragmentado.

Agora eu acho esse pátio muito interessante. Eu gosto dele pensando em textura, em cor... pensando no jardim, me dá uma sensação legal dessa entrada de luz natural, mas ao mesmo tempo me parece uma coisa muito radical, sabe? De restauro. Eu fico imaginando que camada que tinha aqui. O que era esse espaço, sabe? Antes do restauro.

Fernanda: O que você acha que isso aqui era?

Eu imagino que não era um espaço descoberto. Na minha cabeça talvez fosse um espaço coberto. Mas não faço ideia do que poderia ter sido. O que era?

Fernanda: Inicialmente o edifício era um U, e posteriormente fecharam o O aqui atrás. Ele ficou a maior parte do tempo descoberto e sempre foi um pátio. Só que ele foi sendo utilizado ao longo do tempo. A repartição precisava de copa, cozinha, banheiro... e isso aqui foi ficando tomado ao longo do tempo, por essas adições.

Funcionário: Mas eu fico pensando... como é que era esse pátio, sem essa camada de metal, né?

Uma coisa que me deixa curiosa também é em relação às aberturas. Essas aberturas foram posteriores, feitas no projeto de intervenção ou ela respeita uma lógica de aberturas que já tinha anteriormente. Isso foi uma coisa que eu fiquei pensando. Porque a maioria das aberturas do outro lado do edifício são em arcos, né? E aqui elas não estão em arco. Então me deu a impressão de uma abertura nova. Mas eu não tenho certeza.

Eu imagino que essa escolha do material tenha muito a ver com a atividade da Vale, né? Que seja uma referência meio direta a essa atividade da Vale. E eu gosto muito da textura e da cor, sabe? Acho muito interessante. Só que eu não sei em termos de restauro e de como isso ficou inserido no edifício. Eu não sei o que eu penso muito. Eu vejo essa imagem aqui, que tem a escada atrás e eu não sei. Eu fico achando meio agressivo apesar de eu achar esteticamente legal, de eu achar a

textura legal. Mas não sei... me causa um estranhamento. Eu não sei se é um pensamento meio conservador também, sabe? De restauro... mas me causa um estranhamento.

[entrando na sala Barroco Mineiro]

Aqui é tipo uma casinha para ver vídeo.
Essa parte aqui me dá um gatilho de corona. Porque ela está em um super breu. Eu fico pensando muito que as nossas experiências nesses lugares nunca mais vão ser iguais, sabe? De pensar que entrar nesses espacinhos enclausurados... eu acho que nunca mais eu vou me sentir confortável.

[entrando na sala Caminhos e Descaminhos]

Olha... esse barulhinho aqui [do ranger de madeiras do piso], me parece um resquício do edifício antigo embaixo do edifício novo.
Aqui já volta a ter mais essa relação com o lado de fora, né? Também é diferente.

[saindo da sala Caminhos e Descaminhos]

[entrando na sala Fazenda Mineira]

Funcionário: Está tudo breu mesmo. A gente pode tentar ver com lanterna.

Bem peculiar. Não esperava.

Funcionário: Ligada é outra coisa

Eu imagino.

Está com uma coisa meio sinistra, assim [com a iluminação de lanterna].

É meio macabro.

Que engraçado. Quando vi que a sala era Fazenda Mineira eu não imaginava que ia ter uma referência a parte construída da fazenda, digamos assim. Achei que seria referência à parte de plantação...a parte produtiva. Eu achei muito legal.

Fernanda: Tem algum objeto que você reconheça?

Eu amo esse moedor de café. Eu queria ter, inclusive. Máquina de costura... eu acho que conseguiu... por mais que seja com uma proposta diferente, um ambiente de fazenda mesmo. Os objetos são muito familiares, eu acho. E o mobiliário aqui fora também. Eu gostei muito.

Olha, tem no teto também.

Eu adorei o banco, inclusive.

Eu fiquei me perguntando o porquê dessa decisão da expografia. De fazer esse plano inclinado, sabe? Se era uma sensação que eles queriam passar ou se era uma questão de criar esse espaço debaixo que desse essa sensação de telhado. Como se estivesse debaixo do telhado. Eu fiquei curiosa o porquê dessa decisão de fazer o plano inclinado.

Fernanda: Mas o que você pensa, quando você vê esse plano inclinado?

A primeira coisa que eu pensei foi que quando eu entrei embaixo eu tive essa sensação de telhado. De cobertura, sabe? Quando eu estava ali embaixo me pareceu uma cobertura. Mas do lado de cá, se tinha alguma outra intenção em relação a isso eu acho que não elaborei não.

[saindo da sala Fazenda Mineira]

Agora parece que a gente voltou para dentro do edifício agora. Desse eixo da escada, assim. Essa escada é muito linda, né?

Imagino que aquela abertura ali tenha sido... espera aí, deixa eu ver.

Aquela abertura ali já existia antes da escada. Bem interessante.

E essas aqui também?

Fernanda: Também.

Muito interessante.

Essa sala aqui não pode entrar não?

Funcionário: A gente geralmente entra por aqui.

[entrando na sala História de Belo Horizonte]

Eu acho que essas cortinas e a janela aberta me deu uma impressão boa de parecer que... me dá uma sensação de que esse edifício era assim, sabe?

Parece que tem uma familiaridade. Como se não fosse um pedaço do museu, e sim como era antigamente. Acho que por causa da cortina, do mobiliário também.

De entender a relação com a praça também, né? Porque é engraçado isso. Em vários momentos parece que você não está na Praça da Liberdade quando você está aqui dentro. Acho interessante.

Geralmente aqui o vídeo fala sobre a história de Belo Horizonte?

Funcionário: Isso. E as cortinas ficam fechadas para dar uma impressão de um pouco de medo. Porque o vídeo fala sobre lendas urbanas. Aqui a gente está com a luz natural.

Aqui era a Secretaria de ...?

Fernanda: Fazenda.

Acho que o espaço expositivo tem muito isso, né? Você entra e você esquece de onde você está na cidade, sabe? O percurso é tão fechado e a coisa ser pensada tão internamente que parece que você está em um espaço deslocado. Eu não sei explicar muito isso. Eu sinto muito isso em muitas exposições. E esse pedacinho de poder estar aqui e me conectar com o que está lá fora foi diferente do resto do percurso. Com exceção das salas lá embaixo que também são voltadas para cá. Eu estou falando coisas que prestam?

Fernanda: Com certeza.

[entrando na sala Panteão da Política Mineira]

Essas fotos são muito engraçadas.

Fernanda: Por que?

Parece... ator caracterizado de novela da Globo, sabe?

Tipo novela de época da Globo. E eles estarem meio iluminados assim, eu acho muito engraçado.

Essa sala aqui parece mais isolada, por causa do barulho e do carpete.

[a participante assiste aos vídeos da sala por cerca de 15 minutos]

Podemos ir para outra sala.

[saindo da sala Panteão da Política Mineira]

[entrando na sala Minas Rupestre]

Pode pôr a mão?

Fernanda: Pode!

Eu fiquei curiosa para saber se era oco ou maciço.

Essa ossada... ela é meio cenográfica também, né?

Funcionário: Isso.

Essa sala deve ser muito o paraíso das crianças, né?

Eu sou doida para ir conhecer de perto... os sítios.

Eu gostei muito desses cantinhos assim, que você consegue entrar pra ver lá fora.

Fernanda: Por que? Que sensação que isso te dá?

Não sei. Eu acho que tem um pouco disso que eu falei, de sair da caixa de exposição, de sentir que tem um lá fora, não sei. E o fato de ser esse cantinho mais miudinho é meio convidativo. Dá vontade de ficar ali olhando, sabe? Eu fiquei pensando se estivesse acontecendo alguma atividade lá embaixo, por exemplo. Seria muito legal de ver por aqui. Dá uma sensação de refúgio no meio da exposição.

Fernanda: E essa sala como um todo? Qual foi a sua impressão?

Ela me pareceu mais cenográfica que as outras. Tem uma mudança brusca de iluminação, o caminho com essas pedras. Eu acho bem interessante porque cria um outro ritmo para a visita, você fica mais em silêncio, eu acho. Eu achei legal. Mas eu achei ela meio infantil, entre aspas. Parece um cantinho em que as crianças iam ficar meio doidas assim, porque ela é mais cenográfica.

Mas eu achei interessante.

[entrando na sala Povo Mineiro]

Gente, que coisa macabra. Olha, que nervoso.

Algumas partes da exposição parecem que usam algumas tecnologias meio novas, né?

Eu acho que eu nunca tinha visto uma projeção mapeada assim tão próxima.

Nessa sala faltava um mobiliário mais convidativo.

Eu não entendi exatamente o porquê da mão. Se tem alguma coisa a ver com trabalho, não sei. Eu não consegui entender muito bem a relação da mão com o tipo de exposição, com o tipo de projeção.

[a participante senta e assiste os vídeos da sala por aproximadamente 15 minutos]

Tem mais um andar?

Fernanda: Tem.

Podemos ir então.

[saindo da sala Povo Mineiro]

Fernanda: Me conta um pouco das suas impressões.

Eu achei meio esquisito, vou ser sincera. Eu achei meio estranho. É isso, acho que não faz muito sentido esse negócio da mão, sabe? E achei que a sala não é muito confortável pra ficar assistindo, porque parece que é uma coisa mais longa, né?

Me parece que algumas partes da exposição são um pouco espetaculares. Tipo assim, parece que é para ter opulência e não necessariamente ser uma coisa muito... pensada para passar aquela mensagem da exposição. Parece que é mais para mostrar o quão tecnológico e complexo é, do que de fato para passar aquela mensagem. Eu não sei explicar muito bem, mas eu senti um pouco isso.

[indo em direção ao elevador]

Essas diferenças de iluminação são muito doidas.

Fernanda: O que você sente quando você tem essa mudança de iluminação?

Me dá aquela impressão de tipo... sair da caixinha da exposição.

[chegando no terceiro andar]

[entrando no Auditório]

Eu achei engraçado ele está quase como se estivesse no meio da rota desse andar. Tipo assim, como se isso aqui [a passagem lateral] fosse uma continuação igual lá embaixo nos corredores. Ele não está totalmente vedado, né? Ele só está recuado. Eu achei isso muito peculiar. E parece que teve uma adaptação técnica muito maior

também, né? De iluminação, acústica... carpete. Quando falavam do auditório do Memorial eu achava que era muito maior. Eu achava que era uma coisa grande, não sei porque.

E aqui essa cortina fica aberta quando tem evento?

Funcionário: Depende da proposta.

Mas é legal ter essa opção. O Auditório geralmente é super enclausurado. Eu achei legal isso também.

Funcionário: Aquelas janelas dão para abrir e essa aqui não, né?

Interessante.

Funcionário: Inclusive os museus vão ter que repensar um pouco essa questão da ventilação dos espaços.

Com certeza. Isso talvez dê uma... porque nem todo acervo recebe bem iluminação natural, ventilação natural.

Funcionário: Degradação, né?

Vai ser um perrengue.

Funcionário: Sim.

[saindo do Auditório]

É engraçado ir vendo a escada de diferentes patamares sem ter entrado na escada, sabe? Dá pra ir vendo a escada aos pouquinhos.

Aqui pode pisar, né? [no ponto de chegada da escada no terceiro andar]

Funcionário: Pode.

Essa luminária é muito interessante.

Essa iluminação assim é por causa do restauro, né?

Fernanda: Acho que sim. Essas luminárias que estão ali embaixo não estavam aqui nas outras vezes que fiz a visita.

Qual é a sensação que você tem ao olhar a escada agora depois de ter visto ela pelos outros andares?

Eu acho que, porque aqui de cima a gente tem essa visão mais parcial, ela parece menos grandiosa do que ela é, né? Mas ao mesmo tempo a relação dela com essas aberturas é totalmente diferente aqui de cima, é muito mais vazado. E do outro lado, quando eu vi de lá para cá, e eu falei que tinha um estranhamento da escada aparecendo e tal. Daqui pra lá parece que tem um pouco menos de impacto. Eu acho que talvez seja porque a gente vê mais jardim do que as fachadas. Eu achei que teve um pouco menos de impacto. Eu acho que é isso.

E quando eu vi essa luminária lá de baixo eu achei que ele fosse antigo. Eu achei que ele fosse uma coisa da época, sabe? Agora que eu estou vendo ele de perto eu estou assim: gente, um monte de lâmpada de LED, sabe? Não sei porque quando eu vi lá de baixo eu achei que era uma peça antiga. Até porque não faz nenhum sentido, né? Uma coisa só redonda assim.

[entrando na sala Vale do Jequitinhonha]

O que são essas caixinhas? Pode abrir?

Fernanda: Pode.

E esses nomes são das artesãs?

Funcionário: Isso. A maioria são mulheres.

Isso eu acho que é uma coisa interessante... ter uma mistura de mídias, entre aspas, sabe? Ter uma sala dedicada ao artesanato, uma coisa mais próxima de escultura, talvez. Mas aí tem outros produtos relacionados, sabe? De vídeo, de cinema, de teatro.

Eu ainda não sei direito o que pensar dessas portinhas da expografia, porque ao mesmo tempo que eu acho interessante essa coisa de ter que escolher e abrir, eu não sei. Eu não sei se eu peguei a intenção. Mas dá uma curiosidade. E achei as cores bem legais. As cores dessa relação do fundo e o que está sendo exposto, sabe? Achei bem interessante.

Fernanda: Como você entende essa relação das cores com as peças?

Eu fico pensando que é até meio ousado, né? Porque não é um fundo neutro, pelo contrário. Mas eu acho que às vezes isso é melhor do que ficar tentando criar um fundo neutro para tudo, sabe? E eu acho que, como as peças tem uma paleta bem definida, desse tom mais pastel, terroso e tudo mais, eu achei interessante eles criarem esse bloco de cor atrás, porque eu acho que ressalta ainda mais a peça do que se ela estivesse inserida em um fundo neutro. Quando eu entrei eu achei muito harmonioso cromaticamente, digamos assim. Achei que ficou interessante.

[entrando na sala Celebrações]

Eu tenho muito mais relação com esses acervos de exposições que tem mais a ver com o cotidiano, do que com... grandes coisas, sabe? Eu me conecto muito mais quando a exposição é nesse estilo.

Fernanda: E o que aqui te conecta ao cotidiano?

Eu acho que é... primeiro de pensar que a gente está vendo algo do cotidiano em um espaço de arte, digamos assim, de valorização dessas questões do cotidiano. E eu acho que é porque acaba criando uma identificação maior com as coisas. Tipo assim, ver isso e pensar em uma memória afetiva própria, minha, de trabalhos que a minha avó faz, sabe? Eu acho que tem um pouco disso também. Então essa parte aqui do acervo, dessas duas salas, eu me senti muito mais interessada em ver as

coisas, entender o que é. Eu achei que são duas salas que tomam muito mais liberdade de expografia. Tem mais personalidade, a expografia nessas duas salas. Eu estou achando também que tem umas questões mais problemáticas de tentar imitar um altar, assim. Não sei dizer, mas no geral eu acho interessante.

Lindos demais os bordados. Eu sou muito apaixonada. Eu acho uma lindeza. Essa parte eles usam meio que a arte do Vale do Jequitinhonha para falar sobre esses rituais?

Funcionário: Sim. Foram encomendadas essas peças. E essa sala foi montada e ritualizada pela comunidade dos Arturos.

Você sabe como foi esse momento?

Funcionário: Não, eu não estava aqui.

É uma coisa interessante de saber, como isso foi feito aqui.

Fernanda: Alguma dessas peças ou celebrações te chamam mais a atenção?

Eu fiquei vidrada nos bordados. Eu acho que tem uma delicadeza muito grande, sabe? E gostei desse jeito que ela está exposta também, que ela fica meio camuflada com esse fundo. Gostei muito dos bordados e gostei muito dessa coisa expográfica no teto também.

Essa peça é chamada de Divino? [aponta para a peça Divino Espírito Santo]

É uma peça comum de ter em escala menor em casa, mas eu confesso que eu não gosto muito não. Mas assim, eu não sei explicar porque eu só não acho muito bonito. Essa parte me lembrou um pouco aquele museu de Arte Popular... aquele... do lado do Palácio das Artes, que vende artesanato. Acho que é isso.

Fernanda: Me fala uma palavra que definiria esse ambiente.

É... familiaridade, eu acho.

Senti um acolhimento. Isso do som é importante também, de ter esse som do ritual. Curti.

[saindo da sala Celebrações]

Esse elevador funciona ainda?

Funcionário e Fernanda: Não.

Eu achei ele tão bonito. Eu gosto de porta pantográfica.

Essa parte aqui também está sem luz?

Funcionário: Não sei.

[entrando na sala Espetáculo Mineiro]

[na sala há projeção de vídeo, mas não há som]

E qual é o tema desse vídeo?

Funcionário: Artistas de Minas Gerais, né? [...] Tem shows, espetáculos.

[saindo da sala Espetáculo Mineiro]
[entrando na sala Vale]

Enfim... Vale, né gente? Podemos ir embora já.

[saindo da sala Vale]

[entrando na sala de Exposições Temporárias]

Funcionário: Essas duas próximas salas são editais de novos artistas, né? É usado para isso.

Entendi.

[...]

Fernanda: O que você sente quando você entra nessa sala depois de conhecer todo o edifício?

Ela tem cara de espaço expositivo que gira, né? Parece um espaço básico, para ser adaptado para outras coisas.

É muito engraçado, porque ali parece que tem um... parece que tem um corte na lógica do edifício, né? Tudo que é daquela linha para cá parece que é uma outra sensação. Aqui tem muito mais luz... os materiais são sempre diferentes quando passam para cá. Porque eu imagino também que, para aquele outro lado, devem ter mais critérios de conservação das coisas e daqui pra cá tomaram mais liberdade para fazer as modificações. Parecem dois lugares diferentes.

Eu não sei se antes da intervenção era uma lógica que era muito perceptível, do que era antigo e do que era novo, mas eu acho que agora ficou muito claro. Mas eu acho que é isso.

[saindo das Salas de Exposições Temporárias]

Comentários feitos após o percurso

A gente entrou por aqui, né? Veio pelo subsolo... engraçado que eu nem tinha notado essa parede aqui era dessa forma, só vi agora na planta, não tinha notado antes. A gente veio para essa salinha aqui, para esperar e depois pegou o elevador para o primeiro pavimento.

No primeiro pavimento eu quis ver primeiro essas salas aqui, vim e fiz esse percurso e depois fui vindo por dentro aqui. Aqui a gente não conseguiu acessar, certo? E aqui é o acesso para esse pátio do meio, né? Eu acho que não é assim que está a divisão lá hoje, né? A divisão interna da sala do Sebastião Salgado é exatamente assim?

Fernanda: Não, não. Na verdade esse ponto é o banheiro.

Sim, é verdade. Lembro que eu vi essa caixa deslocada e achei estranho.

Eu acho que aqui no primeiro pavimento a parte mais interessante que eu achei foi essa parte inicial aqui. Eu gostei muito dessa entrada, dessa visada da escada... nessa parte da entrada. E achei essas salas expositivas, essas duas literárias um pouquinho "xuê", achei que poderiam ser mais exploradas. Acho que foi isso, né? A gente veio até aqui, deu uma olhada nessa parte, entrou nessas duas partes aqui e voltou para o elevador. Pelo que eu lembro. E fomos para o segundo pavimento. No segundo pavimento eu quis fazer o sentido contrário. Aqui teve aquelas primeiras exposições que tinham... não, calma. Aqui eu acho que eu me confundi. Engraçado, aqui era um corredorzinho, não era?

Fernanda: Vou deixar você imaginar como você entrou.

Aqui é a escada, aqui é o elevador. A gente veio para cá, isso eu lembro. Só que eu lembro desse espaço aqui todo mais estreitinho.

Fernanda: Nessa planta não tem os painéis da expografia.

Então é isso, tinha uma divisão de expografia aqui, né? Entendi. Aqui a gente entrou para Caminhos e Descaminhos. Essa sala aqui eu não estou lembrando se eu cheguei a entrar. De Barroco Sagrado e Profano. Porque aqui tinha alguns painéis de exposição, né? Aqui tinha a Fazenda Mineira. Depois a gente saiu... Casa de Ópera e Século XVIII? Acho que a gente não viu. Elas estavam fechadas ou eu que não quis entrar?

Fernanda: Uma estava aberta e a outra estava fechada.

Olha, eu nem vi!

E aqui é aquela sala da história de Belo Horizonte, que manteve-se preservada mais ou menos de como era. Poxa, tinha uma salinha de restauro, eu nem vi.

Fernanda: Mas eu acho que essa estava fechada.

[...]

Depois a gente entrou no Panteão da Política, que tinha as cadeirinhas. Aqui, passou pelos banheiros, a cavernona... aqui tem aquela entradinha, onde eu olhei para o pátio. E aqui a do Povo Mineiro que é aquela que eu falei que não tinha curtido tanto aquela exposição. E depois viemos para cá.

Eu acho que nesse pavimento eu gostei do Panteão da Política Mineira, apesar de ter achado meio novela de época da Globo de fato, mas eu achei uma ideia interessante de ter esse mobiliário no centro com as coisas em volta. Eu gostei dessa sala. E também dá um respiro na visita, eu acho, você sentar... eu acho que cria um ritmo legal. E apesar da gente não ter tido a experiência completa eu gostei da Fazenda Mineira também. Achei que foi uma parte interessante.

Fernanda: Qual seria a palavra para você caracterizar essa experiência, mesmo que diferente, da Fazenda Mineira?

Foi inesperado. Quando eu vi o nome Fazenda Mineira e como não estava com luz, eu não tinha ideia do que eu ia encontrar quando eu entrasse, sabe? Acho que foi bastante inesperado, surpreendente. E acho que foi isso, né? Viemos para cá e fomos para o terceiro pavimento.

No terceiro pavimento eu fiz este percurso para cá. Quis fazer outro sentido. Aqui tem aqueles banheiros, aqui no auditório... a gente passou por aqui. Aqui tem as aberturas, que dá para abrir com a cortina. Depois a gente entrou no Vale do Jequitinhonha e nas festas populares, aqui. Veio nesse sentido, parou, deu uma observada na escada, no pátio. Depois entrou aqui, no Espetáculo Mineiro, depois no Vale... o Modernismo estava fechado e a gente veio direto, né? E agora aqui [nas Salas de Exposições Temporárias] está com uma divisão também, que não está aqui. Aqui estaria aquele painel conceitual da expografia. Foi isso... viemos para cá. Essa abertura também não existe na exposição agora, né? Ela estava fechada. E viemos para cá e descemos até voltarmos para cá, que é onde a gente está agora.

Do terceiro pavimento eu gostei das salinhas do Vale do Jequitinhonha e das festas populares. Foi a parte que eu achei mais interessante.

Eu acho que é isso, assim, senti um acolhimento e uma familiaridade com esses espaços. Mas acho que foi isso.