

Paula Zasnicoff Duarte Cardoso da Silva

**A DIMENSÃO PÚBLICA DA ARQUITETURA EM MUSEUS:  
UMA ANÁLISE DE PROJETOS CONTEMPORÂNEOS**

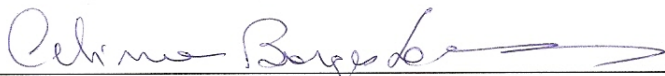
Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Teoria e prática do projeto arquitetônico.

Orientadora: Professora Doutora Celina Borges Lemos

Belo Horizonte  
Escola de Arquitetura da UFMG  
2007

Dissertação defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais e aprovada em 09 de novembro de 2007, pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



Professora Celina Borges Lemos –EA/UFMG



Professora Carlos Antônio Leite Brandão EA/UFMG



Professor Agnaldo Aricê Caldas Farias – ~~UFMG~~ FAUUSP

Para Betty e Alvaro, meus pais.

## **AGRADECIMENTOS**

Celina Borges Lemos, pela dedicação e generosidade.

Fundação Iberê Camargo, em especial ao engenheiro José Luiz Canal, pela receptividade.

Silvio Oksman, Fernanda Neiva e Alvaro Puntoni pela enorme ajuda em São Paulo.

Júlia Rebouças e Janaina Melo, pelas conversas e sugestões.

Maíza Costa Neiva, pela revisão do texto.

Fernanda Palmieri e Guy Hunt, pela tradução.

André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília e Carlos Alberto Maciel, pelo apoio com os livros.

Alexandre Brasil, por tudo.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre a dimensão pública da arquitetura contemporânea de museus baseado na análise de três projetos: a Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993-1998), de Paulo Mendes da Rocha; a Fundação Iberê Camargo (1998-2007), em Porto Alegre, de Álvaro Siza e o Museu de Arte Contemporânea do século XXI de Kanazawa (1999-2004), no Japão, de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa. Esta pesquisa pretende discorrer sobre a interface entre arquitetura, arte e educação e investigar possibilidades de aplicação da arquitetura para a potencialização do museu contemporâneo.

Para a contextualização do tema, parte-se de uma evolução histórica institucional e espacial dos museus, para então se realizar a análise dos projetos contemporâneos. A metodologia utilizada dividiu a análise em dois momentos, o primeiro de caráter documental, em que os projetos são avaliados sob quatro aspectos: a instituição, o arquiteto, o sítio e o edifício; e o segundo de aporte crítico, em que se avalia a dimensão pública dos projetos em questão utilizando-se dos seguintes balizadores: projetos de ação, proposição urbana, monumentalidade e pertinência programática. Uma reflexão em torno da dimensão pública da arquitetura e sua evolução do movimento moderno à contemporaneidade conclui o trabalho, que busca criar parâmetros para projetos futuros.

Palavras-chave: 1. Museus – História 2. Arquitetura de museus

## **ABSTRACT**

This dissertation presents a study of the public dimension of contemporary museum architecture based on the analysis of three projects: the “Pinacoteca do Estado de São Paulo” (1993-1998), by Paulo Mendes da Rocha, the “Fundação Iberê Camargo” (1998-2007), in Porto Alegre, by Álvaro Siza and the “21<sup>st</sup> Century Museum of Art, Kanazawa” (1999-2004), in Japan, by Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa. This research presents a discourse on the interface between architecture, art and education. It investigates the ways in which architecture might be used to maximise the potential of the contemporary museum.

To put the theme into context, the study begins with a review of the historical and spatial evolution of the museums, moving on to an analysis of the contemporary projects. The method used divides the analysis into two parts. The first is documentary in character and evaluates each project in terms of four aspects: the institution, the architect, the site and the building. The second part is critical in character and evaluates the public dimension of the projects in question using the following guidelines: projects of action, urban concept, monumentality and relevance to the brief. The work is concluded by a reflexion on the public dimension of architecture and its evolution from modernism to contemporary architecture which seeks to create parameters for future projects.

Keywords: 1. Museums – History 2. Museums architecture

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	MAM RJ. Esquema de implantação: 1. galeria de exposições; 2. bloco escola e 3. teatro.....	41
FIGURA 2	MAM RJ. Fotomontagem com a maquete do museu.....	41
FIGURA 3	MAM RJ. Vista do conjunto.....	41
FIGURA 4	MAM RJ. Plantas do térreo e do 1º pavimento.....	42
FIGURA 5	MAM RJ. Planta do 2º pavimento. ....	43
FIGURA 6	MAM RJ. Corte transversal da galeria de exposições. ....	43
FIGURA 7	MAM RJ. Vista externa da galeria de exposições.....	44
FIGURA 8	MAM RJ. Atividades culturais desenvolvidas no jardim e no térreo do museu.....	44
FIGURA 9	MASP. Vista desde o parque do Trianon. ....	47
FIGURA 10	MASP. Vista aérea. ....	47
FIGURA 11	MASP. Corte longitudinal. ....	48
FIGURA 12	MASP. Planta nível + 8,40. ....	48
FIGURA 13	MASP. Corte transversal.....	49
FIGURA 14	MASP. Planta nível -4,50.....	49
FIGURA 15	MASP. O belvedere como ponto de encontro da cidade.....	50
FIGURA 16	MASP. Vista aérea da avenida Paulista.....	50
FIGURA 17	Vista externa do museu Guggenheim de Bilbao.....	53
FIGURA 18	Pinacoteca. Foto Aérea.....	57
FIGURA 19	Pinacoteca. Vista Aérea da região da luz.....	57
FIGURA 20	Elevação da Av. Tiradentes do projeto de Ramos de Azevedo para o Liceu de Artes e Ofícios, 1896.....	58
FIGURA 21	Vista da nova entrada junto à Estação da Luz.....	58
FIGURA 22	Vista do pátio.....	59
FIGURA 23	Planta do pavimento térreo.....	60
FIGURA 24	Corte transversal.....	60
FIGURA 25	Planta do primeiro pavimento.....	61
FIGURA 26	Corte Longitudinal.....	61

FIGURA 27	Planta do segundo pavimento.....	62
FIGURA 28	Vista do saguão principal.....	62
FIGURA 29	Vista das passarelas metálicas.....	62
FIGURA 30	Vista do pátio, com passarela metálica, clarabóia e elevador.....	63
FIGURA 31	Vista do eixo aberto pelas passarelas.....	63
FIGURA 32	Vista da escada de serviço.....	63
FIGURA 33	Vista de sala de exposições.....	64
FIGURA 34	Vista de sala de exposições.....	64
FIGURA 35	Vista do laboratório de restauro.....	65
FIGURA 36	Vista do laboratório de restauro.....	65
FIGURA 37	Corte transversal do pátio com passarelas metálicas.....	66
FIGURA 38	Detalhes das passarelas do segundo e primeiro pavimentos.....	66
FIGURA 39	Vista do pátio anterior à instalação das passarelas.....	67
FIGURA 40	Construção e instalação das passarelas.....	67
FIGURA 41	Construção e instalação das passarelas.....	67
FIGURA 42	Construção e instalação das passarelas.....	67
FIGURA 43	Construção e instalação das passarelas.....	68
FIGURA 44	Construção e instalação das passarelas.....	68
FIGURA 45	Construção e instalação das passarelas.....	68
FIGURA 46	Passarelas em uso.....	68
FIGURA 47	Detalhe da viga principal da clarabóia dos pátios laterais.....	69
FIGURA 48	Clarabóia do octógono com cobertura provisória.....	69
FIGURA 49	Desmontagem da antiga estrutura (1997).....	69
FIGURA 50	Construção e instalação da nova cobertura (1997).....	70
FIGURA 51	Construção e instalação da nova cobertura (1997).....	70
FIGURA 52	Construção e instalação da nova cobertura (1997).....	70
FIGURA 53	Construção e instalação da nova cobertura (1997).....	71
FIGURA 54	Construção e instalação da nova cobertura (1997).....	71
FIGURA 55	Construção e instalação da nova cobertura (1997).....	71
FIGURA 56	Vista do auditório.....	72



FIGURA 57	Desmontagem do teatro de arena no piso térreo do octógono (1996).....	73
FIGURA 58	Construção da cobertura do auditório (1996).....	73
FIGURA 59	Construção da cobertura do auditório (1996).....	73
FIGURA 60	Ginásio do Paulistano. Croqui com o partido do projeto.....	81
FIGURA 61	Vista externa do ginásio.....	82
FIGURA 62	Ginásio do Paulistano. Corte longitudinal e planta do nível 0,00....	82
FIGURA 63	Ginásio do Paulistano. Elevação e planta do nível 5,00.....	83
FIGURA 64	Vista externa do ginásio.....	83
FIGURA 65	MuBE. Vista do grande espelho d'água.....	85
FIGURA 66	MuBE. Planta do nível superior.....	86
FIGURA 67	MuBE. Corte transversal.....	86
FIGURA 68	MuBE. Planta do nível inferior.....	87
FIGURA 69	MuBE. Vista da entrada principal.....	87
FIGURA 70	MuBE. Vista da entrada para o setor administrativo.....	87
FIGURA 71	Fundação Iberê Camargo. Foto Aérea.....	94
FIGURA 72	Vista desde o centro da cidade.....	94
FIGURA 73	Croquis do projeto.....	95
FIGURA 74	Vista externa desde a avenida Padre Cacique.....	95
FIGURA 75	Vista da fachada.....	96
FIGURA 76	Foto da maquete.....	96
FIGURA 77	Implantação.....	97
FIGURA 78	Planta do subsolo.....	97
FIGURA 79	Planta do pavimento térreo.....	97
FIGURA 80	Planta do segundo pavimento.....	98
FIGURA 81	Planta do terceiro pavimento.....	98
FIGURA 82	Planta do quarto pavimento.....	98
FIGURA 83	Planta de cobertura.....	99
FIGURA 84	Corte transversal SE-NO através do ateliê.....	99
FIGURA 85	Corte transversal NO-SE através da cafeteria.....	99

FIGURA 86	Corte transversal NO-SE através do pátio.....	100
FIGURA 87	Corte transversal SE- NO através do átrio.....	100
FIGURA 88	Corte longitudinal NE-SO através das rampas.....	100
FIGURA 89	Elevação NE.....	101
FIGURA 90	Elevação NO.....	101
FIGURA 91	Elevação SO.....	101
FIGURA 92	Elevação SE.....	102
FIGURA 93	Vista aérea.....	102
FIGURA 94..	Vista desde a entrada do estacionamento. ....	103
FIGURA 95	Vista desde a avenida Padre Cacique. ....	103
FIGURA 96	Vista desde a avenida Padre Cacique. ....	103
FIGURA 97	Vista desde a avenida Padre Cacique. ....	103
FIGURA 98	Vista externa desde a parte posterior do conjunto.....	104
FIGURA 99	Vista externa.....	105
FIGURA 100	Vista das rampas.....	105
FIGURA 101	Vista desde a abertura da rampa interna entre o 3º e o 4º pavimento.....	105
FIGURA 102	Vista desde a abertura da rampa interna entre o 3º e o 4º pavimento.....	106
FIGURA 103	Execução do revestimento interno em painéis de gesso acartonado (25/06/07).....	106
FIGURA 104	Execução do revestimento interno em painéis de gesso acartonado (22/08/07).....	106
FIGURA 105	Clarabóia da sala de exposição do 4º pavimento (25/06/07).....	107
FIGURA 106	Sala de exposição do 4º pavimento (25/06/07).....	107
FIGURA 107	Sala de exposição do 4º pavimento (25/06/07).....	107
FIGURA 108	Sala de exposição (13/07/07).....	107
FIGURA 109	Mezanino do ateliê (25/06/07).....	108
FIGURA 110	Ateliê (25/06/07).....	108
FIGURA 111	Pátio (25/06/07).....	108
FIGURA 112	Biblioteca (25/06/07).....	108

FIGURA 113	Casa de Chá Boa Nova. Vista do conjunto.....	114
FIGURA 114	Casa de Chá Boa Nova. Vista externa.....	115
FIGURA 115	Casa de Chá Boa Nova. Vista da fachada frontal.....	115
FIGURA 116	Casa de Chá Boa Nova. Vista da fachada lateral.....	115
FIGURA 117	Centro de Arte Contemporânea da Galícia. Vista do conjunto.....	118
FIGURA 118	Centro de Arte Contemporânea da Galícia. Vista do conjunto.....	118
FIGURA 119	Centro de Arte Contemporânea da Galícia. Plantas de subsolo, térreo, primeiro/segundo pavimentos.....	119
FIGURA 120	Centro de Arte Contemporânea da Galícia. Vista da fachada frontal desde a rua.....	120
FIGURA 121	Centro de Arte Contemporânea da Galícia. Vista da posterior desde o jardim.....	120
FIGURA 122	Serralves. Vista do conjunto.....	122
FIGURA 123	Serralves. Vista da fachada desde a rampa de acesso.....	122
FIGURA 124	Serralves. Implantação.....	123
FIGURA 125	Serralves. Planta de cobertura.....	123
FIGURA 126	Serralves. Plantas do segundo e terceiro pavimentos.....	124
FIGURA 127	Serralves. Vista desde o jardim.....	125
FIGURA 128	Serralves. Vista da fachada leste.....	125
FIGURA 129	Sala de exposições de Serralves.....	125
FIGURA 130	MAC Niterói.....	128
FIGURA 131	MON Curitiba.....	128
FIGURA 132	Museu Nacional Honestino Guimarães em Brasília.....	129
FIGURA 133	Vista do espaço interno do Museu Nacional.....	129
FIGURA 134	Foto aérea do lote do museu de Kanazawa.....	134
FIGURA 135	Implantação.....	134
FIGURA 136	Croqui conceitual.....	135
FIGURA 137	Logomarca do museu.....	135
FIGURA 138	Vista aérea do lote.....	135
FIGURA 139	Vista aérea.....	136
FIGURA 140	Vista externa.....	137

FIGURA 141	Vista externa.....	137
FIGURA 142	Planta do pavimento térreo.....	138
FIGURA 143	Corte Leste Oeste em direção ao Norte.....	138
FIGURA 144	Planta do subsolo.....	139
FIGURA 145	Planta de cobertura.....	139
FIGURA 146	Corte Norte Sul em direção ao Oeste.....	140
FIGURA 147	Elevação Leste.....	140
FIGURA 148	Elevação Sul.....	140
FIGURA 149	Vista externa.....	140
FIGURA 150	Vista externa.....	141
FIGURA 151	Vista externa.....	141
FIGURA 152	Vista interna.....	142
FIGURA 153	Vista da biblioteca.....	142
FIGURA 154	Vista interna.....	143
FIGURA 155	Vista interna.....	143
FIGURA 156	Vista interna do foyer de entrada.....	143
FIGURA 157	Vista interna do foyer de entrada.....	143
FIGURA 158	Vista interna da biblioteca.....	143
FIGURA 159	Vista do pátio com obra de Leandro Elrich ( <i>Swimming Pool</i> ).....	144
FIGURA 160	Vista do pátio com obra de Leandro Elrich ( <i>Swimming Pool</i> ).....	144
FIGURA 161	Vista do pátio com obra de Patrick Blanc ( <i>Vegetal Walls</i> ).....	144
FIGURA 162	Vista do pátio.....	144
FIGURA 163	Vista do pátio.....	144
FIGURA 164	Vista da escada de acesso ao subsolo.....	144
FIGURA 165	Corte e planta do auditório.....	145
FIGURA 166	Vista do auditório.....	145
FIGURA 167	Vista do auditório.....	145
FIGURA 168	Corte e planta do Teatro 21.....	146
FIGURA 169	Vista do Teatro 21 com arquibancadas.....	146
FIGURA 170	Vista do Teatro 21, arquibancada recolhida sob mezanino.....	146

FIGURA 171	Salas de exposições temporárias (sala 7- 12 x 12 x 6 metros e sala 8- 12 x 12 x 12 metros), planta e cortes.....	147
FIGURA 172	Vista das salas 7 e 8.....	147
FIGURA 173	Sala (11)de exposições temporárias (12 x 21 x 9 metros), planta e corte.....	148
FIGURA 174	Vista da sala 11.....	148
FIGURA 175	Sala (14)de exposições temporárias (diâmetro15 x 9 metros), planta e corte.....	149
FIGURA 176	Vista da sala 11.....	149
FIGURA 177	Museu-O. Elevação frontal.....	155
FIGURA 178	Museu-O. Vista externa.....	156
FIGURA 179	Museu-O. Vista externa.....	156
FIGURA 180	Museu-O. Planta do pavimento superior.....	157
FIGURA 181	Museu-O. Planta do pavimento térreo.....	157
FIGURA 182	Museu-O. Elevação frontal.....	157
FIGURA 183	Museu-O. Elevação posterior.....	157
FIGURA 184	Museu-O. Hall de acesso.....	157
FIGURA 185	Museu-O. Sala expositiva.....	157
FIGURA 186	Museu-O. Fachada posterior com rampa de acesso.....	158
FIGURA 187	Museu-O. Vista do hall de entrada.....	158
FIGURA 188	Pavilhão de vidro. Maquete.....	160
FIGURA 189	Pavilhão de vidro. Planta.....	161
FIGURA 190	Pavilhão de vidro. Vista externa.....	161
FIGURA 191	Pavilhão de vidro. Espaço entre a fachada e as salas.....	162
FIGURA 192	Pavilhão de vidro. Vista interna.....	162
FIGURA 193	New Museum. Fotomontagem.....	164
FIGURA 194	New Museum. Fotomontagem.....	164
FIGURA 195	New Museum. Plantas.....	165
FIGURA 196	New Museum. Corte longitudinal leste-oeste e Elevação Sul.....	166
FIGURA 197	New Museum. Maquetes.....	166
FIGURA 198	Topografia do lote.....	167

<b>APÊNDICE A.....</b>	<b>187</b>
Ficha técnica.....	188
Memorial Descritivo.....	188
Foto aérea com implantação.....	191
Implantação.....	192
Planta.....	193
Cortes.....	194
Vista da praça elevada.....	194
Vista do acesso ao foyer.....	195
Vista do pátio.....	195
Vista desde o foyer.....	196
Vista da praça elevada.....	196
Vista desde a via de serviço.....	197

## LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS

Deops -	Departamento Estadual de Ordem Política e Social.
ESBAP -	Escola Superior de Belas-Artes do Porto.
FAUUSP -	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
IAB/SP -	Instituto de Arquitetos do Brasil departamento de São Paulo.
IVAM -	Centro Valenciano de Arte Moderno.
MAC -	Museu de Arte Contemporânea.
MAM RJ -	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
MARGS -	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.
MASP -	Museu de Arte de São Paulo.
MoMA -	Museum of Modern Art, New York.
MON -	Museu Oscar Niemeyer.
MuBE -	Museu Brasileiro da Escultura.
Poli -	Escola Politécnica da Universidade de São Paulo.
SESC -	Serviço Social do Comércio.
UFMG -	Universidade Federal de Minas Gerais.
USP -	Universidade de São Paulo.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>18</b>
<b>2 TRANSFORMAÇÕES INSTITUCIONAIS E ESPACIAIS.....</b>	<b>25</b>
2.1 Evolução dos museus: do privado ao público.....	26
2.1.1 Apontamentos sobre a trajetória da arte.....	32
2.1.2 As ações educativas: notas sobre Arte-educação.....	35
2.2 Desdobramentos na arquitetura.....	38
2.2.1 O movimento Moderno.....	38
2.2.2 Museus contemporâneos.....	52
<b>3 PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.....</b>	<b>56</b>
3.1 A instituição.....	74
3.1.1 Histórico.....	74
3.1.2 Acervo e seu embasamento.....	75
3.1.3 Histórico do edifício e sua reforma.....	77
3.2 O arquiteto.....	80
3.3 O edifício.....	89
<b>4 FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.....</b>	<b>93</b>
4.1 A instituição.....	109
4.1.1 Histórico da Fundação e seu acervo.....	109
4.1.2 Histórico do edifício em questão.....	112
4.2 O arquiteto.....	114
4.3 O sítio.....	126
4.4 O edifício.....	127



<b>5 MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA PARA O SÉCULO XXI KANAZAWA.....</b>	<b>133</b>
5.1 A instituição.....	150
5.1.1 Histórico.....	150
5.1.2 Acervo e seu embasamento.....	151
5.1.3 Histórico do edifício em questão.....	152
5.2 Os arquitetos.....	153
5.3 O sítio.....	167
5.4. O edifício.....	168
<b>6 A DIMENSÃO PÚBLICA DA ARQUITETURA.....</b>	<b>173</b>
6.1 Considerações iniciais.....	174
6.2 Projetos de ação.....	175
6.3 Proposição urbana.....	176
6.4 Monumentalidade ou “dignidade cívica”.....	179
6.5 Pertinência Programática: sobre a adequação dos espaços.....	181
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>183</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>187</b>
<b>APÊNDICE A.....</b>	<b>193</b>

## **1 INTRODUÇÃO**

O exercício profissional de desenvolvimento de projetos arquitetônicos em um centro de arte contemporânea levou-me a questionamentos acerca da função social do arquiteto, especificamente nesta categoria de edifícios: os museus. O desenvolvimento do projeto para o Centro Educativo de Inhotim<sup>1</sup>, em Brumadinho, Minas Gerais, fomentou o início desta pesquisa. A discussão em torno da interface entre arquitetura, arte e educação definiu-se, então, como o eixo condutor desta dissertação.

A pesquisa teve início com estudos sobre ações educativas em museus, na busca pela potencialização do papel da educação através da arquitetura. Os programas educativos, independentemente da sua situação espacial, estão presentes na grande maioria dos museus. Para compreender este processo, explorou-se a evolução histórica dos museus, sua transformação institucional e espacial. Através da abertura de suas portas à visitação, passaria do museu privado e restrito a uma comunidade seleta ao papel de instituição a serviço do público, momento em que as ações educativas ganham ênfase e se transformam numa demanda indissociável aos museus.

Entretanto, a discussão acerca dos espaços para ações educativas confunde-se com a discussão do espaço do próprio museu. A existência de salas, ateliês ou até edifícios direcionados ao desenvolvimento de atividades educativas específicas é um artifício de continuidade ao trabalho desenvolvido em torno do museu, de suas exposições e de seu acervo. A presença de espaços voltados para ação educativa pode contribuir ao seu melhor desenvolvimento, sem que, no entanto, sua ausência impeça a consolidação de objetivos. A discussão ganha então o âmbito do espaço institucional, da arquitetura de museus na contemporaneidade. Esta discussão passa pelo lugar da arte no mundo hoje e pelas estratégias de sensibilização, atração e formação de seu público.

---

<sup>1</sup> Projeto desenvolvido entre julho de 2006 e março de 2007, em parceria com o arquiteto Alexandre Brasil Garcia, ver apêndice A.

A arte extrapolou seus suportes tradicionais na contemporaneidade. A transformação do paradigma da arte é acompanhada pela mudança da instituição museal que a acolhe. O museu contemporâneo inaugura uma nova esfera, muito complexa e vastamente discutida. Não há consenso nesta questão; existem diversas abordagens, que passam pela idéia de laboratório, de plataforma criativa, de instituição discursiva e até de espaço para entretenimento. O modelo de templo de objetos consagrados foi superado e adquiriu uma nova dimensão, que tange as estratégias de alcance do público não apenas quantitativamente, mas também qualitativamente, considerando sua formação crítica.

As transformações da arte implicam em mudanças museológicas e arquitetônicas. Este processo não deve ser simplificado, compreendido como uma conseqüência linear. A arquitetura tem em seu próprio processo uma autonomia investigativa e de criação. Entretanto, é necessário ter clara essa mudança da arte, de sua proposição discursiva e conceitual, como um elemento fundamental para se pensar a instituição e seus espaços.

Os projetos de museus contemporâneos trazem com freqüência uma postura autotélica na qual a arquitetura tem um fim em si mesma. Esta postura muitas vezes tem ligação com o interesse na valorização urbanística de certas áreas, ou até mesmo de cidades inteiras, a partir da posição privilegiada do museu. É preciso compreender e incorporar a necessidade do debate entre arquitetura e as demandas da arte e da instituição. É necessário considerar o acervo a ser exposto e conservado e valorizar a interface entre o edifício e o público. Como defende Maria Cecília França Lourenço (1999, p. 268):

Um museu não pode ser considerado apenas como fruto de um criador, de um bom diretor, de um acervo, de um projeto, de um momento, de uma tendência, de uma bela sede, ou de um grande artista, ou de uma equipe bem-dosada e atualizada. Esses ingredientes sozinhos pouco valem, porém agregados constituem forte instrumento renovador das esperanças de se vislumbrar saídas para uma sociedade mais justa, humana e pulsante.

A compreensão do amplo cenário em que se situa a questão arquitetônica em museus contemporâneos é o primeiro passo para abordar a dimensão pública da arquitetura de museus. Acredita-se que o desenvolvimento desta questão é um vigoroso artifício para a potencialização da interface entre arte, educação e arquitetura. A discussão da arquitetura especificamente será fundamentada na análise crítica de projetos arquitetônicos contemporâneos. Delimitou-se um conjunto de três projetos paradigmáticos no sentido de alcançar a dimensão pública da arquitetura, que, no entanto, trazem soluções diversificadas em suas abordagens, considerando as especificidades de suas instituições e os contextos em que estão inseridos. Os projetos analisados são: a Pinacoteca do Estado de São Paulo, a Fundação Iberê Camargo de Porto Alegre e o Museu de Arte Contemporânea do século XXI de Kanazawa, no Japão. Esta escolha não pretende demonstrar um panorama da arquitetura de museus contemporâneos; pelo contrário, pretende discorrer sobre uma abordagem específica em projetos exemplares.

A princípio pretendia-se realizar este estudo analisando arquitetura de museus brasileiros. Entretanto, após algumas considerações em torno da delimitação do conjunto de projetos a ser adotado, considerou-se de grande relevância a experiência realizada em Kanazawa. Mesmo diante da impossibilidade da visita àquele museu, o que certamente trouxe implicações e dificuldades para a realização da análise, optou-se por sua inclusão no estudo. Assim, delimitou-se o conjunto de modo a trazer experiências que ilustram abordagens de grandes arquitetos de três diferentes continentes: o brasileiro Paulo Mendes da Rocha, o português Álvaro Siza e os japoneses Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo foi fundada em 1905 e é o museu de arte mais antigo do estado. O projeto de reforma de Paulo Mendes da Rocha abarca a intervenção em um edifício tombado pelo patrimônio histórico, originalmente projetado por Ramos de Azevedo, em 1896, para sediar o Liceu de Artes e Ofícios. O

centenário edifício tem um histórico complexo, tendo abrigado diversas instituições e passado por inúmeras intervenções até ser definitivamente reformado para sediar exclusivamente a Pinacoteca do Estado. Trata-se de uma instituição tradicional do estado de São Paulo, que recebe a intervenção deste arquiteto de enorme influência e importância no contexto da arquitetura brasileira contemporânea. Este projeto rendeu ao arquiteto o *Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana*, em 2000.

A Fundação Iberê Camargo, de Porto Alegre, é uma instituição recente, erigida em torno da obra do grande artista, em 1995, logo após sua morte. A instituição funciona atualmente na antiga casa-ateliê do artista. Sua nova sede será inaugurada em março de 2008, ampliando consideravelmente as atuais atividades e colaborando para consolidar a cidade como um importante pólo do cenário artístico contemporâneo. O projeto do arquiteto português Álvaro Siza é marcado por uma postura diferenciada em relação à sua produção anterior. Em 2002, este projeto foi laureado com o *Leão de Ouro* na Mostra Internacional da 8ª Bienal de Arquitetura de Veneza.

O Museu de Arte Contemporânea do século XXI de Kanazawa é também uma instituição recente que, com grande coragem, enfrenta o desafio de ser um modelo de museu para este século. O projeto do escritório SANAA, de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, foi desenvolvido num processo colaborativo com curadores e educadores do museu, alcançando um resultado de grande importância. Juntamente com o projeto para a ampliação do Centro Valenciano de Arte Moderno (IVAM), em Valência, o museu de Kanazawa conferiu ao SANAA o *Leão de Ouro* na 9ª Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2004.

O projeto de um museu tem amplas interfaces multidisciplinares. Em vista disso, é preciso ter diálogos com diversos profissionais - curadores, museólogos, educadores, conservadores, dentre outros - para se configurar o leque institucional

que deve ser o ponto de partida de um projeto arquitetônico. Embora a arquitetura tenha seu próprio processo investigativo e uma autonomia que lhe confere características particulares, deve-se ter clara a necessidade de considerar o contexto multidisciplinar em que está inserida a questão do museu. Assim, nas análises dos projetos destacou-se como primeiro tópico o da questão institucional para, posteriormente, passar às questões intrínsecas à arquitetura, considerando-se o percurso profissional dos arquitetos e as condições inerentes à localização, além do projeto do edifício especificamente. Deste modo quatro assuntos principais foram abordados, nos quais se discute: (1) a instituição, seu histórico de formação, seu acervo e o histórico do edifício em questão; (2) o arquiteto, seu percurso profissional e alguns projetos selecionados; (3) o sítio, suas condicionantes naturais e interfaces urbanas e, por fim, (4) o edifício, com a análise do projeto propriamente dito, seu partido, sua implantação, considerações técnico-construtivas, programa, percursos, suas salas expositivas, dentre outras particularidades de relevante importância.

Partindo desta análise, entra-se num segundo momento, de aporte crítico, em que foram explorados aspectos inerentes à dimensão pública da arquitetura, verificando suas manifestações nos projetos em questão. Para isso abordaram-se alguns conceitos que foram explorados na pesquisa *Arquitetura, Humanismo e República*, de Carlos Antônio Leite Brandão.

O inimigo a ser combatido atualmente é a concepção de que a totalidade para a qual a arquitetura e o urbanismo se dirigem nada mais é do que a soma das partes e dos interesses particulares imediatos. Na perspectiva “anti-republicana” vigente, os arquitetos consideram as cidades em função dos seus edifícios e não os seus edifícios e sua atividade em função da cidade, entendida como corpo político e físico, *polis e urbs*. Da mesma forma perde-se a perspectiva histórica, e passado e futuro, com ao quais não mais nos vemos comprometidos, reduzem-se a implementos de um presente inflacionado de informações e sempre prestes a implodir. Reluzindo no bombástico do efêmero e do transitório, ofusca-se o caráter perene e universal da arquitetura enquanto coisa pública, a fazer justiça com as gerações passadas e a servir às gerações futuras e aos diversos usos a serem abrigados pelos frutos de nossos trabalhos e dias (BRANDÃO, 2003, p.1).

A valorização do privado em detrimento do público está associada a uma postura mercadológica vigente, de estímulo ao consumo e à concorrência, também encontrada no meio cultural. Em oposição a esta postura está a dimensão pública, que tem na arquitetura um meio capaz de potencializar a transformação da situação instaurada. Para o desenvolvimento deste tema nos projetos em questão, a análise crítica foi fundamentada em torno de quatro balizadores: (1) Projetos de ação; (2) Proposição urbana; (3) Monumentalidade ou “dignidade cívica” e (4) Pertinência programática: sobre a adequação dos espaços.

As reflexões fomentadas por este trabalho em torno da dimensão pública da arquitetura pretendem contribuir para a criação de subsídios no desenvolvimento do exercício projetivo e para a formação crítica arquitetônica, sobretudo no caso dos museus.



## **2 AS TRANSFORMAÇÕES INSTITUCIONAIS E ESPACIAIS**

## 2.1 Evolução dos museus: do privado ao público

A origem da palavra museu está associada à Grécia antiga. O termo origina-se de Musas, filhas de Zeus e Mnemosine, a divindade da memória. O Museion é a casa das musas, deusas ligadas às práticas culturais e destinadas aos cânticos. Há divergências quanto ao número exato das musas. Cada uma delas possui qualidades distintas, entretanto todas estão ligadas ao canto, que pode ser associado à comunicação, detentora, no século passado, de um lugar central entre as finalidades dos museus.

No Egito, o primeiro museu surgiu em Alexandria, no século II a.C., e estava ligado à aquisição do saber enciclopédico. Além de obras de artes, os egípcios colecionavam diversos tipos de objetos, de instrumentos cirúrgicos e astronômicos a peles de animais raros. A diversidade era uma maneira de alargar as finalidades do museu, ampliando a discussão e o ensino. O museu dispunha ainda de vários espaços de usos ligados ao saber, como biblioteca, anfiteatro, observatório, salas de aula e zoológico (SUANO, 1986).

Com o passar do tempo, associou-se à palavra “museu” a idéia de compilação exaustiva sobre um tema específico. Nesta interpretação museu dispensava instalações físicas. O estudo de museus em nossa sociedade está ligado ao hábito de colecionar, prática esta que teve grande variedade de finalidades e significados, em conformidade com a época de sua existência.

Os romanos foram os grandes colecionadores da antiguidade. Através da conquista de territórios e da expansão dos domínios imperiais, trouxeram a Roma vasta diversidade de objetos vindos de vários lugares do mundo. Existiam coleções privadas e públicas, sendo que estas últimas eram visitáveis e se encontravam nos templos. Algumas coleções romanas particulares também eram abertas à visita. As coleções tinham a finalidade de demonstrar “fineza, educação e bom

gosto”(SUANO, 1986, p.13), especialmente em relação à cultura grega. O colecionismo romano, muito além da demonstração de cultura e gosto, tinha a intenção de exibir a grandeza do poder romano perante os inimigos conquistados.

O colecionismo passou por grande mudança na Idade Média. Nesta época as coleções tornaram-se intocáveis e restritas ao domínio da Igreja Católica. O despojamento material pregado pela Igreja fez com que ela se transformasse em grande receptora de doações de verdadeiros tesouros. Apenas ao final da Idade Média, iniciam-se algumas coleções privadas, pertencentes a príncipes das cidades repúblicas italianas.

O Renascimento marca uma grande mudança no colecionismo. Além da Igreja, príncipes e burgueses tornaram-se patrocinadores e compradores, interessados em antigüidade, arte, filosofia, literatura e em tudo que pudesse agregar conhecimento e valores formativos e científicos ao homem moderno. A gama de objetos colecionados aumenta, surge nova ênfase em objetos de antiguidade ligados à cultura grega.

Compreendem medalhas, pedras gravadas, objetos de uso cotidiano e esculturas subtraídas de terras conquistadas e fragmentos arquitetônicos, conjunto este voltado a reviver o passado e orientar o presente (LOURENÇO, 1999, p.68).

Além desta mudança de ênfase, nos séculos XV e XVI as coleções principescas passaram a contar com produções contemporâneas. Os príncipes europeus começam a financiar a produção de artistas como Sandro Botticelli (1445-1510), Leonardo da Vinci (1452-1519) e Michelangelo Buonarroti (1475-1564), dentre outros grandes nomes. Muitas das obras produzidas foram incorporadas às coleções. Neste período proliferaram-se também os Gabinetes de Curiosidade e as coleções científicas, formadas por estudiosos que simulavam a natureza em um espaço artificial, reunindo espécies, objetos e seres variados.

Foram essas grandes coleções principescas que deram origem à instituição museal como hoje a conhecemos, porém, durante o Renascimento, o acesso às mesmas era

normalmente restrito à família e a amigos dos colecionadores. O processo de ampliação de acesso foi muito lento e originado por distintas razões. Cabe ressaltar que este longo caminho de mudança do acesso privado ao público é o movimento inaugural de um processo ainda maior nos museus: o de transformá-los em instituições a serviço do público. Inicialmente, acesso público era sinônimo de abertura à visitação. Ao longo dos séculos, o público passa a ser a razão principal da existência destas instituições.

Em função da Reforma Protestante, responsável pela perda de muitos fiéis da Igreja Católica, o Papado abriu suas coleções ao público, no final do século XV. Esta abertura era ainda restrita aos convidados especiais da cúpula da Igreja, aos artistas e à elite governante. O movimento de Contra Reforma teve na Companhia de Jesus, fundada por Ignácio de Loyola (1491-1556), seu grande expoente. A Companhia tinha como principal objetivo propagar a fé católica e o ensino e a transmissão de cultura eram as principais estratégias de sua evangelização, desta forma durante a Contra Reforma arte e da cultura foram agentes essenciais na reafirmação dos dogmas e na preservação dos valores da Igreja Católica.

No final do século XVII, a doação da coleção de Elias Ashmole (1617-1692) à Universidade de Oxford, na Inglaterra, altera o caráter privado das coleções. O Ashmolean Museum foi aberto em 1683, também com restrições de visitação, porém com enfoque inaugural dado ao ensino e à especialização. A História Natural era um dos grandes atrativos desta coleção.

Muitas coleções européias foram gradativamente abertas ao público, no entanto a abertura à visitação sem restrições de acesso foi consolidada somente no final do século XVIII, em função do advento da Revolução Burguesa, que “organizou o saber e o conhecimento de forma a consolidar o poder recém adquirido” (SUANO, 1986, p.28).

Com intenções declaradamente políticas, as assembléias revolucionárias propuseram a criação de quatro museus, em 1791: o Museu do Louvre (aberto em 1793), o Museu dos Monumentos, o Museu de História Natural e o Museu de Artes e Ofícios. Neste período foram também criados museus que são ainda hoje os mais relevantes da Europa, como o Museu do Prado em Madri (1819), o Altes Museum em Berlim (1810) e o Museu do Hermitage em Leningrado (1852).

Os acontecimentos do século XVIII são decisivos para a transformação dos museus e da produção da arte. A fé na razão iluminista e o advento da enciclopédia transformam os museus em uma espécie de “depositário do conhecimento artístico acumulado” (LOURENÇO, 1999, p.70). A arte altera seu vínculo com o mecenato e estabelece um novo vínculo: o acadêmico. As academias de Belas Artes passam a centralizar as demandas da produção artística. Surgem as mostras temporárias, os salões e as primeiras publicações que analisam artistas, obras e movimentos da arte. A relação simbiótica entre academia e museus estava ligada à questão da produção artística.

No Brasil, em 1818, foi fundado por D. João VI o primeiro museu artístico brasileiro, o atual Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro que recebeu na época o nome de Museu Real. Sua história está vinculada à fundação da Academia Imperial, tanto no aspecto organizacional quanto no espacial. A atenção maior era dispensada à Academia, pois havia grande interesse na formação de artistas, tanto por garantir a formação de gerações, reduzindo os custos com a importação de mão-de-obra especializada da Europa, quanto para atuar na identificação e registro de paisagens, tipos e costumes nacionais.

Foi ao longo século XIX, em função dos desdobramentos ocasionados pelas idéias do Iluminismo, que os museus se aproximaram do público. A educação, sem restrições sociais ou etárias, passa a exercer papel central nas instituições. São

criadas visitas direcionadas a diferentes públicos, sendo um desses grupos a própria classe artística, ou seja, a instituição é importante fomentadora na formação do artista.

John Ruskin (1819-1900) foi fundamental na discussão acerca do papel da educação em museus. Em 1857, encaminhou um projeto ao parlamento inglês no qual defendia uma função mais educativa ao museu, objetivando alcançar a formação de uma visão crítica, além de sua função meramente expositiva. Ainda no século XIX, mais um fato contribuiu para a evolução dos museus na busca de seu papel junto à sociedade: a introdução da pesquisa, que levou à especialização do saber e provocou reformulações em pontos fundamentais como a arquitetura, a ambientação das exposições e os serviços oferecidos ao público.

O advento das vanguardas, no início do século XX, estimulou a discussão acerca da valorização ou crítica das instituições, chegando a extremos. Os futuristas italianos pregavam o fim dos museus. No *Manifesto Futurista* de 1909, Filippo Marinetti (1876-1944) chamava os museus e as bibliotecas de cemitérios e exigia que fossem destruídos. Ainda assim, a criação de novos museus prosseguiu com grande força e com crescimento até então desconhecidos. No século XX se dá a grande transformação da museologia, do papel do museu e de sua função pública.

O pós-guerra gerou situações bastante diversas entre os museus europeus e os norte-americanos. A visão pragmática e mercadológica americana inaugurou uma nova categoria de museu, consolidando-se deste modo a idéia do “museu dinâmico” que, além de abrigar acervos diversificados, também proporciona serviços variados ligados tanto à educação e à cultura, quanto ao entretenimento. O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), fundado em 1929, é o grande exemplo desta nova abordagem. O MoMA colocou em exposição produções nunca antes vistas em um museu, como o desenho industrial, e ainda estruturou-se de uma nova maneira, contando com exposições temporárias, debates, palestras,

sessões de cinema e também inaugurando as atividades de arte-educação. No Brasil, o MASP – Museu de Arte de São Paulo, fundado em 1947, consolida este novo modelo institucional.

A partir da década de 1960, ganham relevância os temas mais ligados ao cotidiano. Novas experiências acontecem, e o museu extrapola o limite de sua sede e alcança o público até mesmo fora de suas instalações. As sedes recebem adaptações em função de uma democratização do público, como, por exemplo, transformações em função da acessibilidade universal.

Os museus iniciam um processo de reformulação de suas estruturas, procurando compatibilizar suas atividades com as novas demandas da sociedade. Deixam de ser espaços consagrados exclusivamente à cultura das elites, aos fatos e personagens excepcionais da história e passam a incorporar questões da vida cotidiana das comunidades, a exemplo das lutas pela preservação do meio ambiente e da memória de grupos sociais específicos. Atuando como instrumento de extensão cultural, desenvolvem atividades para atender a um público diversificado – crianças, jovens, idosos, deficientes físicos – e, ao mesmo tempo, estendem sua atuação para além de suas sedes, chegando às escolas, fábricas, sindicatos e periferias das cidades (JULIÃO, 2006, p. 27).

A discussão em torno do papel do museu nas sociedades contemporâneas se intensifica na década de 1970. Inicia-se deste modo um movimento pela renovação da museologia, que redefine o papel da instituição museal e elege o público como seu objetivo maior. A nova museologia prioriza os homens, não mais os objetos. “De lugares consagrados ao saber dogmático, os museus deveriam se converter em espaços de reflexão e debate, ajustados aos interesses e às demandas reais das comunidades” (JULIÃO, 2006, p. 28).

As repercussões da nova museologia no Brasil acontecem nas décadas de 1970 e 1980, quando muitos museus passam por reformulações institucionais, espaciais e implantam seus serviços educativos. Durante a década de 1980, surgem muitos novos museus, que se especializaram e tornaram-se temáticos e biográficos.

Estreitam-se os laços entre cultura e mercado ao longo dos anos da década de 1990. Surgem os mecanismos de incentivo cultural por patrocínio de empresas privadas. As leis de incentivo fiscal por um lado consolidam muitas realizações culturais de grande importância, por outro vinculam realizações a uma postura ligada ao mercado, ao consumo cultural. As mega-exposições que tiveram início na década de 1990, e que continuam em vigor, são um exemplo disso. Ao mesmo tempo em que atraem um novo público, que antes não freqüentava museus, promovem as exposições como espetáculos desprovidos de criticidade. Esta lógica espetacular está ligada a uma postura mercadológica, de consumo cultural, que relega a um segundo plano as conquistas sociais e educativas das últimas décadas.

### **2.1.1 Apontamentos sobre a trajetória da arte**

Além da contextualização histórica e evolutiva da instituição museal, deve-se considerar a relação intrínseca entre arte e museus. Neste sentido, a superação dos paradigmas das obras de arte tem conseqüências intimamente ligadas à instituição museal que as acolhe. As mudanças das questões museológicas acompanham as transformações da arte. Ricardo Basbaum aponta essa relação, resumindo as mudanças ocorridas nos últimos 200 anos e estabelecendo relações entre arte e museu.

[...] ao se mirar, de modo amplo, as transformações pelas quais passou a obra de arte nos últimos 200 anos (ou seja, a conquista de sua condição moderna e seu deslocamento para aquela pós-moderna ou contemporânea) – que arriscamos resumir aqui de maneira bastante compacta como (a) ‘conquista de autonomia’ (academicismo e romantismo até Cézanne), (b) ‘ruptura com a tradição e utopias’ (cubismo e vanguradas até Pollock), (c) ‘constituição de um circuito de arte’ (das vanguardas às neo-vanguardas, sobretudo a arte conceitual), (d) ‘relações com o real’ (a partir da Pop arte e Fluxus), (e) ‘virtualidade imagética e conceitual e espetacularização’ (a partir de fins do século XX) – percebe-se o museu a se transformar de maneira homóloga. Assim, também a dinâmica própria à sua formação traz saltos, mudanças e modificações similares: assistimos nos mesmos períodos (a) à constituição inicial do museu como edifício arquitetônico com ambição universalizante, moral e atemporal, propositor de verdades estáticas e finais (os primeiros a serem concebidos enquanto tal, que ultrapassam a condição de gabinete de curiosidades e exotismos), que vai, aos poucos, se conformando à noção de uma obra autônoma, passando então (b, c)



por sua progressiva aceleração (sob pressão das vanguardas históricas e seu historicismo finalista e idealista) em direção a uma concepção arquitetônica moderna, que visa a acolher sem impedimentos a potência desse novo objeto sensível do século XX – nesse momento (a referência é a inauguração do MoMA, em Nova York, em 1937)(sic) se consolida a idéia de um ‘cubo branco’, espaço que pretende atender a tais demandas de transformação histórica. Em seguida, (c, d) esta instituição é percebida como diretamente conectada a um contexto concreto econômico e cultural que não pode ser ignorado ou idealizado, e isto conduz (d) à elaboração das noções que apontam para o museu de arte contemporânea, com sua ampla variação de concepção arquitetônica, mas que deverá responder a um circuito de arte e seus vários segmentos (sobretudo ao saber acumulado da arte moderna, às tecnologias de manejo museológico e curatorial e às relações com o público), assim como à materialidade da presença de relações socioeconômicas concretas. Finalmente, (e) observa-se a efetivação de um conjunto de transformações do aparato museológico em direta relação com as mudanças do chamado capitalismo tecnológico do final do século XX e suas demandas de globalização e espetacularização – claro que estas mudanças em direção à atualidade ainda são experimentadas e vivenciadas como estando em processo no mundo de hoje (BASBAUM, 2005, não paginado).

Basbaum ressalta a relação entre as transformações artísticas e as mudanças institucionais e arquitetônicas dos museus. Considera a autonomia de cada um destes processos, que não devem ser simplificados em uma relação linear de causa e conseqüência. A arquitetura, bem como a museologia e a curadoria, possuem caminhos investigativos próprios, autônomos. A relação que se deve estabelecer é dinâmica, de influência mútua entre as partes.

O conceito de galeria de arte instaurada pelo MoMA de Nova Iorque, o cubo branco, deu margem a profícuas discussões em torno da questão espacial e da obra de arte, significativamente explorada por Brian O’Doherty. Neste caso, o espaço expositivo é um forte condicionante do resultado artístico. A suposta neutralidade do espaço expositivo asséptico e atemporal do cubo branco é desconstruída através da leitura do artista, que demonstra a influência deste espaço na criação artística.

A história do modernismo é enquadrada por esse espaço intimamente; ou melhor, a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos. Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o *espaço* em si.(...)Vem à mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX; ele se

clarifica por meio de um processo de inevitabilidade histórica comumente vinculado à arte que contém (O'DOHERTY, 2002, p.3).

A produção modernista estabeleceu com o museu uma relação de parceria, em que a obra é acolhida pela instituição. O contexto contemporâneo é bastante diverso. Canclini aborda as tendências das artes plásticas pós-modernas carregadas de um “sentido ritual e hermético”, que

[...] Reduzem o que consideram comunicação racional (verbalizações, referências visuais precisas) e buscam formas subjetivas inéditas para expressar emoções primárias sufocadas pelas convenções dominantes (força, erotismo e assombro) (CANCLINI, 1998, p.47).

A arte contemporânea desloca as questões conceituais e de linguagem, extrapola limites e reinventa paradigmas. Muitas vezes a ênfase não está na obra em si, mas em seu processo e em seus desdobramentos. O próprio artista não está necessariamente vinculado à produção da obra de arte. A arte ganha outras esferas que vão além das paredes dos museus. Neste contexto vale repetir a frase de Hélio Oiticica (1937-1980): “O museu é o mundo”. Assim, o museu extrapola suas importantes funções de depositário da memória e do patrimônio cultural e entra numa nova esfera, passando por um processo de ressignificação da instituição museal. Como pensar, então, o museu em sua função pública? Neste contexto é desejável retomar as palavras de Mário Pedrosa ao apresentar o Projeto Cães de Caça, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), em 1961:

Deve-se aplaudir, calorosamente, o MAM do Rio de Janeiro por acolher uma experiência como a desse jovem artista de talento, que é Hélio Oiticica. É que os museus de arte contemporâneos, ou aqueles dedicados a esse mito que é a arte moderna, não podem ser confinados às atividades tradicionais da entidade - guardar e expor obras primas. Suas funções são bem mais complexas. São eles intrinsecamente casas, laboratórios de experiências culturais. Laboratórios imediatamente desinteressados, isto é, de ordem estética, a fim de permitir que as experiências e vivências se façam e se realizem nas melhores condições possíveis ao estímulo criador. O Museu, assim concebido, é a luva elástica para o criador livre enfiar a mão (PEDROSA, 1998, p.341).

A ideia de “laboratório”, abordada por Mário Pedrosa, ainda é bastante recorrente quando se discute o papel da instituição museal e das políticas culturais.

O museu contemporâneo é apontado por Moacir dos Anjos como “um espaço relacional entre os homens e as coisas” em que se constrói “uma idéia de estar no mundo”. O museu deve auxiliar seu público na construção do repertório simbólico sobre as artes. Neste sentido, a instituição não deve ser avaliada quantitativamente, pelo número de visitantes que recebe, mas qualitativamente, pela atuação que tem na formação crítica de seu público.

Creio que, nesse contexto, a gestão de um museu implica, necessariamente, a adoção de uma postura transdisciplinar, que não se acomode nem se satisfaça com o deleite programado do público diante do que está exposto em suas dependências. Gerir um museu hoje significa, acredito, buscar reunir saberes distintos em torno de um mesmo fim, ainda que gere conflitos ou dissensos. Isto inclui, evidentemente, ativar o convívio entre artistas, curadores, museólogos, educadores, montadores, historiadores, designers, etc.; mas também, eventualmente, provocar a contribuição de sociólogos, economistas, dramaturgos, físicos, músicos ou quaisquer outros profissionais que consigam, por meio de intervenções em exposições ou discursivas, ativar uma nova relação entre o público e o objeto exposto. Ou mesmo entre o público e algo que não pode estar exposto, por impossibilidade momentânea ou por sua natureza efêmera ou processual. Acho que é possível e desejável pensar o museu como uma instituição que seja crítica de si mesma, estabelecendo, por meio de suas ações, espaços de confrontação simbólica que questionem o lugar privilegiado de seu discurso (ANJOS, [entre 2001-2005], não paginado).

### **2.1.2 As ações educativas: notas sobre Arte-educação**

Através da arte temos a representação simbólica dos traços espirituais, materiais, intelectuais e emocionais que caracterizam a sociedade ou o grupo social, seu modo de vida, seu sistema de valores, suas tradições e crenças. [...] Não podemos entender a cultura de um país sem entender sua arte. [...] A arte na educação como expressão pessoal e como cultura é um importante instrumento para a identificação cultural e o desenvolvimento. [...] Ela supera o estado de despersonalização, inserindo o indivíduo no lugar ao qual pertence (BARBOSA, 1998, p.16).

A função de arte-educador foi inaugurada pelo Victoria and Albert Museum, na Inglaterra. Este museu foi fundado a partir da consolidação do Departamento de Ciências e de Artes da Feira de Todas as Nações do Palácio de Cristal, em 1851. Antes mesmo de sua consolidação como museu, o departamento já discutia com empenho as possíveis políticas de educação e instrução pública. O museu foi posteriormente vinculado a uma escola de artes industriais, a South Kensington School. Nele igualavam-se em grau de importância os arte-educadores e os

conservadores, colocando-se em prática um equilíbrio cultural influenciado por John Ruskin e William Morris (BARBOSA, 1989, não paginado).

No novo mundo, o pioneirismo em experiências com arte-educação é dos Estados Unidos, que com o advento da arte moderna inovaram também na área do ensino da arte. O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), desde sua fundação em 1929, teve o objetivo de fomentar a compreensão da arte moderna. Junto ao Museu de Cleveland, essas instituições inauguram as experiências da moderna arte-educação em museus, no comando de Victor D'Amico, em Nova York e de Thomas Munro, em Cleveland, ambos sob forte influência de John Dewey, autor de *Art as experience* (1933), livro que se tornou referência para os arte-educadores.

O grande desafio de D'Amico e Munro era “vencer o abismo entre a estética apresentada nos museus de arte e a estética do meio ambiente cotidiano, na qual se alimentava a visão de milhões de trabalhadores” (BARBOSA, 1998, p. 126). Essa era a classe que eles visavam atrair aos museus. A idéia da coletivização cultural, também explícita na arquitetura e no urbanismo da época, vislumbra nos programas de arte-educação mais um instrumento da coletivização da arte e da cultura.

No Brasil, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947, foi pioneiro na experiência de coletivização cultural. O museu foi idealizado em todos os âmbitos da instituição como um “museu vivo”, conforme termo de Lourenço.

O museu voltado ao público com atividades em várias frentes, se hoje já é visto como algo necessário e básico, quando da fundação do MASP isso não ocorria, funcionando as coleções abertas para o público como uma espécie de estoque da memória (LOURENÇO, 1999, p. 99).

Em 1948, Suzana Rodrigues criou nesse museu o Clube Infantil que, segundo Ana Mae Barbosa, foi “o primeiro sinal no Brasil do interesse de museus pela educação”(BARBOSA, 2004). Passar das práticas ligadas ao fazer arte com crianças para experiências de compreensão da arte seria a etapa educacional consecutiva para as instituições culturais. Esta prática foi inaugurada em um museu brasileiro

na década de 60, por Ecylla Castanheira Brandão e Sigrid Porto de Barros, no MAM do Rio de Janeiro. No MAM RJ foram realizados o ateliê para crianças e adolescentes de Ivan Serpa e os “Domingos da Criação”, organizados por Frederico de Moraes, que efetivaram a vocação pública do vão livre do paradigmático edifício projetado por Reidy, consagrando-o como espaço democrático em torno do qual se reúnem público e artistas. Vale ressaltar que os “Domingos da Criação” aconteceram no auge da ditadura militar.

Na década de 1980, o Museu Lasar Segall e o Museu de Arte Contemporânea (MAC), ambos de São Paulo, promoveram a formação de educadores ligados à condição pós-moderna. O MAC, entre 1987 e 1993, sob a direção de Ana Mae Barbosa, sistematizou a *Proposta Triangular*.

A Proposta Triangular deriva de uma dupla triangulação. A primeira é da natureza epistemológica, ao designar os componentes do ensino / aprendizagem por três ações mentalmente e sensorialmente básicas, quais sejam: criação (fazer artístico), leitura da obra de arte e contextualização. A segunda triangulação está na gênese da própria sistematização, originada em uma tríplice influência, na deglutição de três outras abordagens epistemológicas: as *Escuelas al Aire Libre* mexicanas, o *Critical Studies* inglês e o Movimento de Apreciação Estética aliado ao DBAE (*Discipline Based Art Education*) americano (BARBOSA, 1998, p. 33).

A *Proposta Triangular* modificou o ensino da Arte nas escolas de ensino fundamental e médio do Brasil. Foi incorporada aos Parâmetros Curriculares determinados pelo Ministério da Educação (MEC), como agenda escondida. Por salientar a importância e as vantagens de ver e analisar as obras de arte ao vivo, ampliou a visita aos museus.

A partir dos anos 80 tem início a criação dos setores educacionais nos museus brasileiros, que ganham força a partir de 1990. As mega-exposições, como a de Auguste Rodin, em 1995, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, comprovam em suas estatísticas de público a maciça presença de escolas nesses eventos.

Sem negar o mérito dos programas de arte-educação, devemos atentar ao questionamento acerca dos resultados destes mecanismos. O êxito dos programas educativos não se mede pelo número de visitantes que os museus e as exposições recebem, uma vez que as estatísticas de público podem se transformar num artifício de marketing e de consumo cultural. É preciso ter clara a questão qualitativa destes programas, que devem se voltar às estratégias de sensibilização para a arte e, conseqüentemente, para a formação crítica de seu público.

## **2.2 Desdobramentos na arquitetura**

### **2.2.1 O Movimento Moderno**

Os criadores artísticos da vanguarda dos anos vinte, entre eles os arquitetos, acreditavam que a arte, a arquitetura e a organização urbana deixariam de ser um reflexo da sociedade existente para se tornarem um instrumento privilegiado de sua reconstrução [...] a arte não deve se limitar a descrever a vida; ela deve organizar a própria vida (KOPP, 1990, p.22).

As raízes do movimento moderno surgiram entre alguns países europeus, no pós primeira guerra mundial, e suas realizações são inseparáveis do contexto histórico da época, no qual existia forte crença de uma mudança radical da sociedade, que se tornaria mais justa e igualitária. A construção desta sociedade estava fundamentada sob novas relações de produção e também sob novas relações entre os homens, sendo que era indispensável a mudança de hábitos e comportamentos da antiga sociedade. A “reconstrução do modo de vida” era a prioridade dos artistas e arquitetos.

Neste contexto, a discussão em torno da formação da cultura proletária tomou grandes proporções na União Soviética. Aconteceu assim a formação de grupos de intelectuais ligados à arte. O *Proletkult*, por exemplo, contava com nomes como Maiakóvski, Meyerhold e Demian Bedni e visionava a criação pioneira de uma arte revolucionária voltada para as massas. Na arquitetura destaca-se a atuação da revista *Sovremennaia Arkhitektura* (Arquitetura Contemporânea) que tinha como redator-chefe o arquiteto Moisei Ginzburg (1892-1946), também diretor da

*Stroikom*, uma comissão de arquitetos do governo soviético, voltada para a discussão da habitação.

A questão habitacional era prioritária: como resolver em larga escala a moradia dos trabalhadores? Essa questão extravasava o âmbito social e abrigava a dimensão técnica, englobando a questão da industrialização. Padronização, racionalização e standardização são palavras chave e foram amplamente discutidas. As propostas habitacionais buscavam aliar a técnica à arquitetura como meio de efetivar a revolução social. A *Stroikom* desenvolveu várias tipologias habitacionais, denominadas “células da *Stroikom*”. O complexo habitacional Narkonfim (1924-30) foi construído a partir do desenvolvimento de uma destas células. Anos mais tarde, no fim da década de 1940, uma das células foi resgatada por Le Corbusier (1887-1965) na Unidade habitacional de Marselha.

[...] Se o edifício é apenas uma unidade numa série, e a construção em série exige a maior utilização possível de elementos industrialmente *pré-fabricados*, o processo que *industrializa* a produção do edifício é o mesmo que transforma a arquitetura em urbanismo (ARGAN, 1992, p.187).

A diversidade de serviços e usos - de lavanderias coletivas a postos de saúde - ilustra o ideal libertador e de coletivização no contexto da espacialidade social moderna. O habitar passa a englobar questões transcendentais à casa, incorporando ampla gama de atividades humanas e ganhando assim a escala urbana.

No Brasil, aconteceram experiências relevantes dentro deste contexto. Merece destaque o conjunto Pedregulho, no Rio de Janeiro, de 1946, do arquiteto Afonso Eduardo Reidy (1909-1964). Em Belo Horizonte, o Conjunto Governador Juscelino Kubitschek, de 1950, do arquiteto Oscar Niemeyer (1907), foi outro projeto paradigmático do ideal moderno da questão habitacional. O programa deste projeto, assim como o do conjunto Pedregulho, contava com ampla gama de serviços: habitações coletivas com várias tipologias, grande variedade de serviços, hotel, estação rodoviária, centro comercial, teatro, instalações para órgãos públicos

e até mesmo a sede para um museu estadual, que nunca chegou a ser implantado neste edifício.

Estas experiências habitacionais modernas são fundamentais para a compreensão do conceito de coletivização espacial e de proposição urbana. Estes ideais podem ser encontrados em outras tipologias de edifícios, incluindo aí as sedes de museus. Josep Maria Montaner desenvolveu relevantes estudos sobre arquitetura de museus. O autor relata no livro “Museos para el Nuevo Siglo” as principais questões da arquitetura moderna nestes edifícios:

Esta caixa opaca, com espaços interiores compartimentados e com um alto valor simbólico, inicia a diluir com as propostas dos arquitetos das vanguardas. Se aplicam então umas idéias que perseguem uma ética pretensamente universal, relacionada com certas premissas formais: a transparência, a planta livre e flexível, o espaço universal, a funcionalidade, a precisão tecnológica como elemento de identificação do destino do edifício, a neutralidade e ausência de mediação entre espaço e obra a expor (MONTANER, 1995, p. 9) (tradução da autora)<sup>2</sup>.

Ressalta que estas características não são encontradas em muitos projetos modernos de museus. Serão destacados dois projetos da arquitetura moderna brasileira que se enquadram nestes princípios: os edifícios do MAM do Rio de Janeiro (FIG. 1-8) e do MASP de São Paulo (FIG. 9-16).

---

<sup>2</sup> “Esta caja opaca, con espacios interiores compartimentados y con un alto valor simbólico, empieza a diluirse con las propuestas de los arquitectos de las vanguardias. Se aplican entonces unas ideas que persiguen una ética pretendidamente universal, relacionada con ciertas premisas formales: la transparencia, la planta libre y flexible, el espacio universal, la funcionalidad, la precisión tecnológica como elemento de identificación del destino del edificio, la neutralidad y ausencia de mediación entre espacio y obra a exponer”.



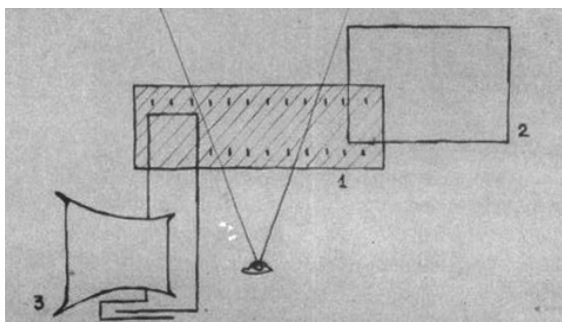


FIGURA 1 – MAM RJ. Croqui da implantação:  
 1. galeria de exposições;  
 2. bloco escola e 3. teatro.  
 Fonte: BONDUKI, 2000, p. 168.

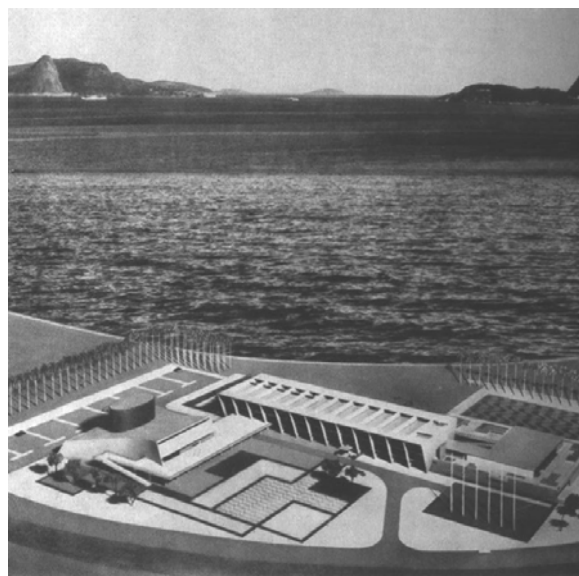


FIGURA 2 – MAM RJ. Fotomontagem com a  
 maquete do museu.  
 Fonte: BONDUKI, 2000, p. 168.



FIGURA 3 – MAM RJ. Vista do conjunto.  
 Fonte: BONDUKI, 2000, p. 165.

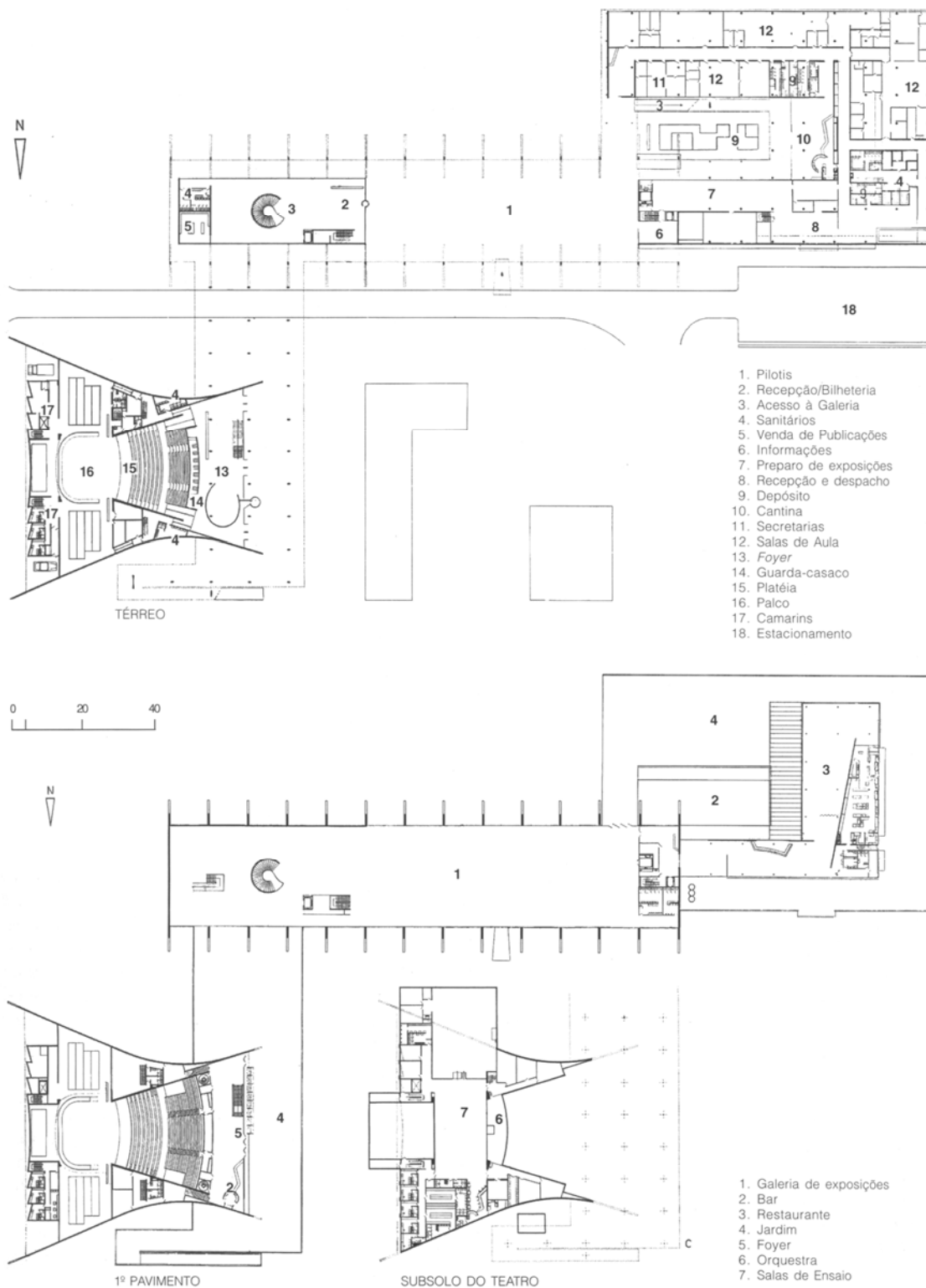


FIGURA 4 - MAM RJ. Plantas do térreo e do 1º pavimento.  
 Fonte: BONDUKI, 2000, p. 170.

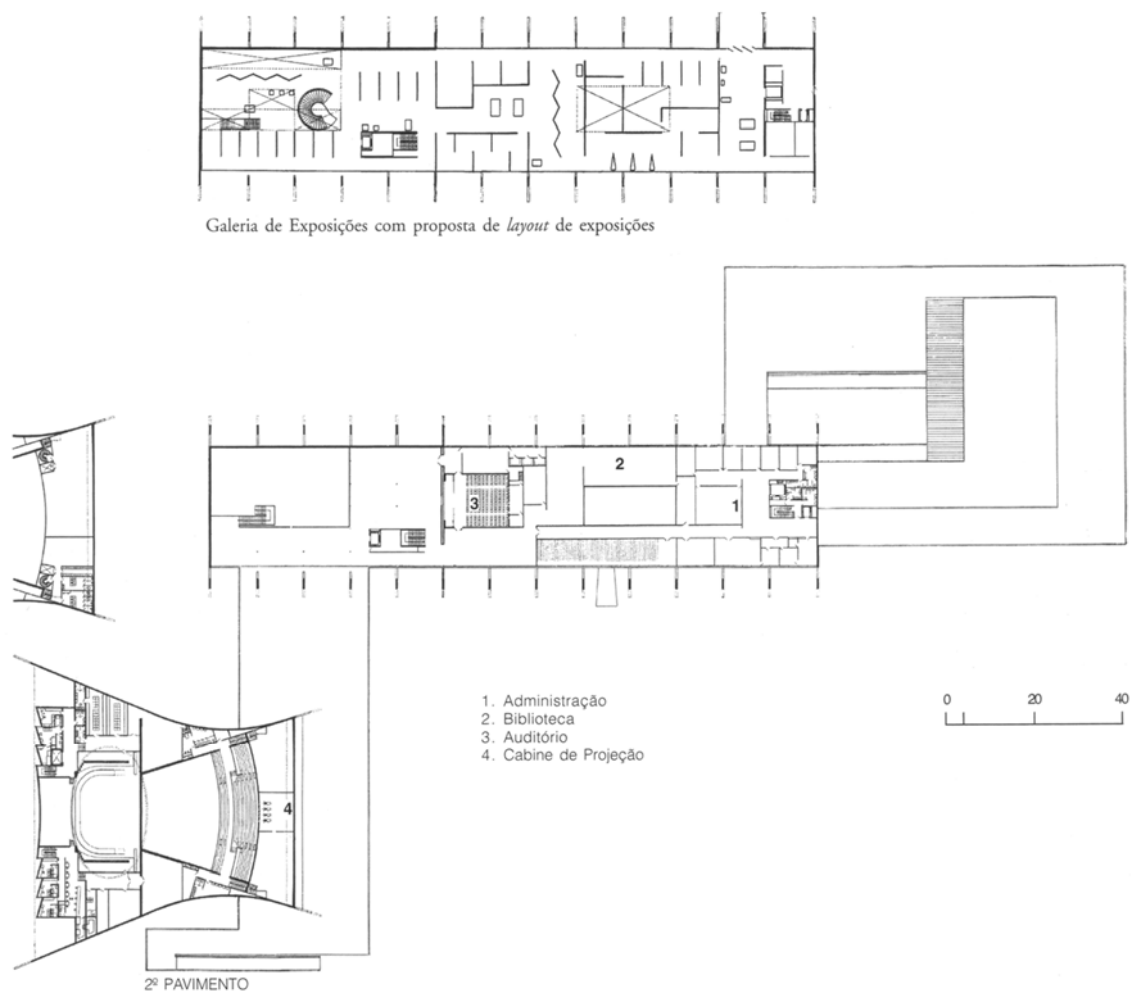


FIGURA 5 – MAM RJ. Planta do 2º pavimento.  
Fonte: BONDUKI, 2000, p. 171.

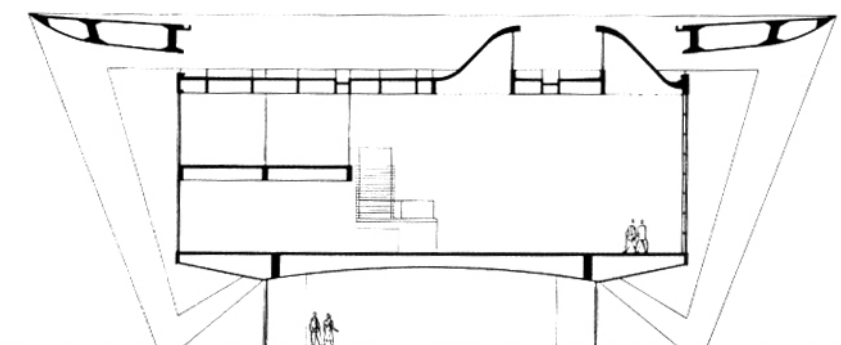


FIGURA 6 – MAM RJ. Corte transversal da galeria de exibições.  
Fonte: BONDUKI, 2000, p. 171.



FIGURA 7 – MAM RJ. Vista externa da galeria de exposições.  
Fonte: Arquivo particular da autora.



FIGURA 8 – MAM RJ. Atividades culturais desenvolvidas no jardim e no térreo do museu.  
Fonte: BONDUKI, 2000, p. 176.

O primeiro estatuto do MAM data de 1948. Desde sua fundação, a instituição teve três diferentes sedes: a primeira foi o 11º andar do Banco Boa Vista, projeto de Oscar Niemeyer, inaugurada em janeiro de 1949; a segunda foi o pilotis do MESP (atual Palácio Capanema), entre 1952 e 1957, que teve adaptação assinada por Oscar Niemeyer; e, finalmente, sua atual sede, projetada em 1953 por Reidy. A construção do MAM levou mais de uma década, sendo a primeira fase concluída em 1957.

O local escolhido para a implantação da sede do MAM é bastante privilegiado: um terreno de 40 mil metros quadrados contíguo à Avenida Beira Mar, no centro do Rio de Janeiro. Entretanto, na época em que o terreno foi concedido ao MAM, ele estava submerso nas águas da Baía de Guanabara, à espera do desmonte do morro do Santo Antônio que conformaria o aterro do Flamengo, sendo esse projeto urbanístico também idealizado por Reidy. O MAM seria implantado num local extraordinário e, além da vista esplendorosa, seria a continuidade de um grande parque público.

O programa para a sede do museu era bastante ousado: além do museu propriamente dito, um bloco escola, destinado a uma Escola Técnica de Criação e um teatro com capacidade para 1.000 lugares. Na descrição do projeto para o MAM, Reidy relata:

Nos últimos 40 anos modificou-se muito o conceito do museu, que deixou de ser um organismo passivo para assumir uma importante função educativa e um alto significado social, tornando acessível ao público o conhecimento e a compreensão das mais marcantes manifestações da criação artística universal e proporcionando um treinamento adequado a um contingente de artistas que, perfeitamente integrados no espírito de sua época, poderão influir decisivamente na melhoria dos padrões de qualidade da produção industrial (REIDY *apud* BONDUKI, 2000, p.164).

O projeto desenvolvido por Reidy tem grande relevância urbana. O bloco da galeria de exposição é a peça essencial do conjunto e está elevado sobre pilotis. Desta maneira, mantém grande parte do térreo livre e protegido e proporciona ao público uma generosa área coberta que faz a transição entre a cidade e o parque de maneira contínua. O térreo do MAM é implantado como uma extensão do percurso dos

pedestres que chegam pela elegante passarela, após a travessia das pistas expressas de trânsito de veículos. O conjunto tem predominância horizontal, o que evita um conflito entre a construção e a maravilhosa paisagem, a qual permanece presente em função da solução estrutural adotada.

A galeria de exposição ocupa uma área de 130 metros de extensão por 26 metros de largura, sem a interferência de pilares, conferindo liberdade na montagem das exposições e mantendo a fachada inteiramente em vidro, solução que traz a paisagem para o interior do edifício. A estrutura conta com 14 pórticos de concreto armado aparente, no sentido transversal do bloco, espaçados a cada 10 metros, vencendo o vão de 26 metros. A laje do primeiro pavimento é apoiada na bifurcação dos montantes destes pórticos, enquanto o mezanino e a cobertura estão atirantados pela parte superior dos pórticos. Os pórticos são ligados por duas abas longitudinais que, além da função estrutural de contraventamento, funcionam como quebra-sol, protegendo as duas fachadas.

O bloco escola ocupa parte do térreo e está ligado ao programa de serviços e apoio técnico do museu. Seu programa conta com salas de aula, ateliês e laboratórios diversos, dando ênfase à formação técnica. Este bloco foi a primeira fase concluída da obra, em 1957. A galeria de exposição foi finalizada apenas em 1967, após a morte de Reidy. O teatro ficou mais de 40 anos apenas com a fundação executada e, em 2006, a obra foi retomada e concluída. O volume do teatro original foi respeitado externamente, entretanto houve muitas adaptações internas e mudanças na implantação do conjunto, o que prejudicou o projeto original de Reidy (SERAPIÃO, 2007b, p.60-63.).

A sede do MAM RJ tornou-se um paradigma da arquitetura moderna brasileira. Com seu arrojo estrutural e a incorporação da escala urbana no desenho do edifício, o projeto alcançou um forte ideal: a socialização de seus espaços.



FIGURA 9 – MASP. Vista desde o parque do Trianon.  
Fonte: BARDI, [ca. 1997], não paginado.



FIGURA 10 – MASP. Vista aérea.  
Fonte: FERRAZ, 1993, p.111.

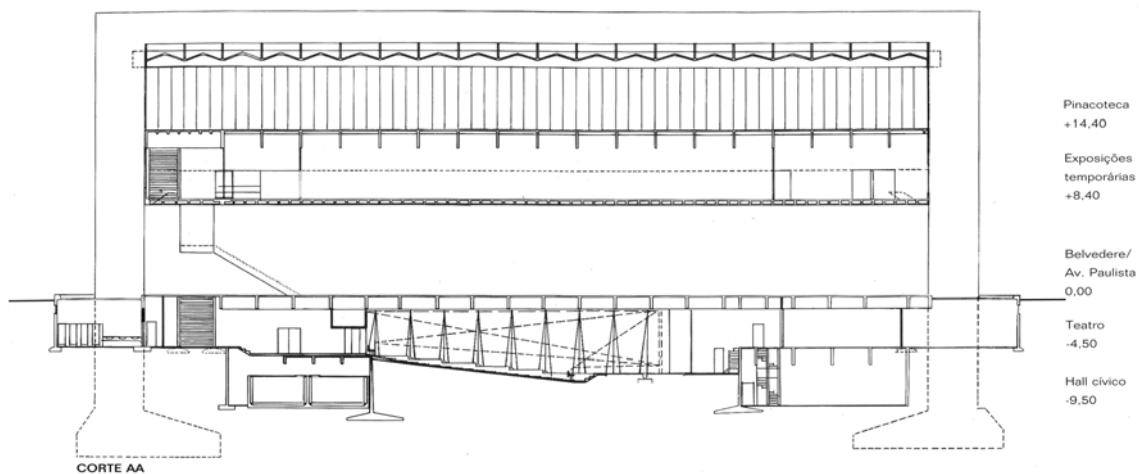


FIGURA 11 – MASP. Corte longitudinal.  
Fonte: FERRAZ, 1993, p.110.

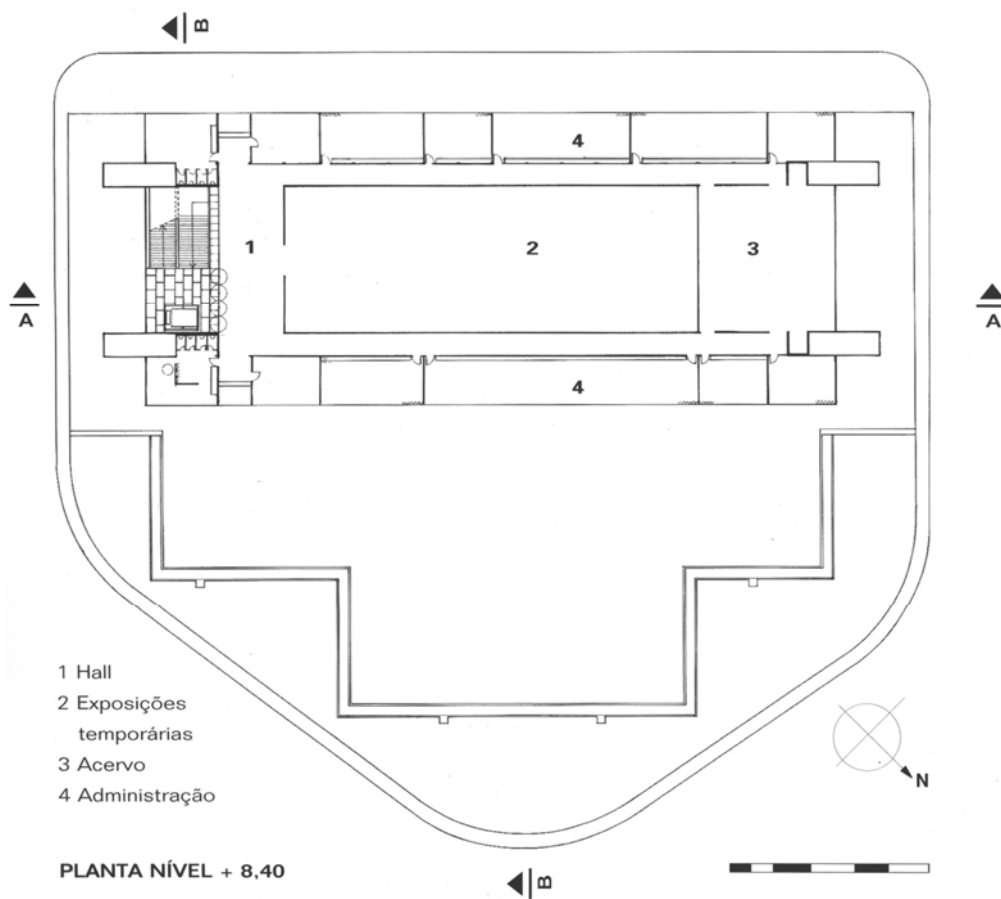


FIGURA 12 – MASP. Planta nível + 8,40.  
Fonte: FERRAZ, 1993, p.106.



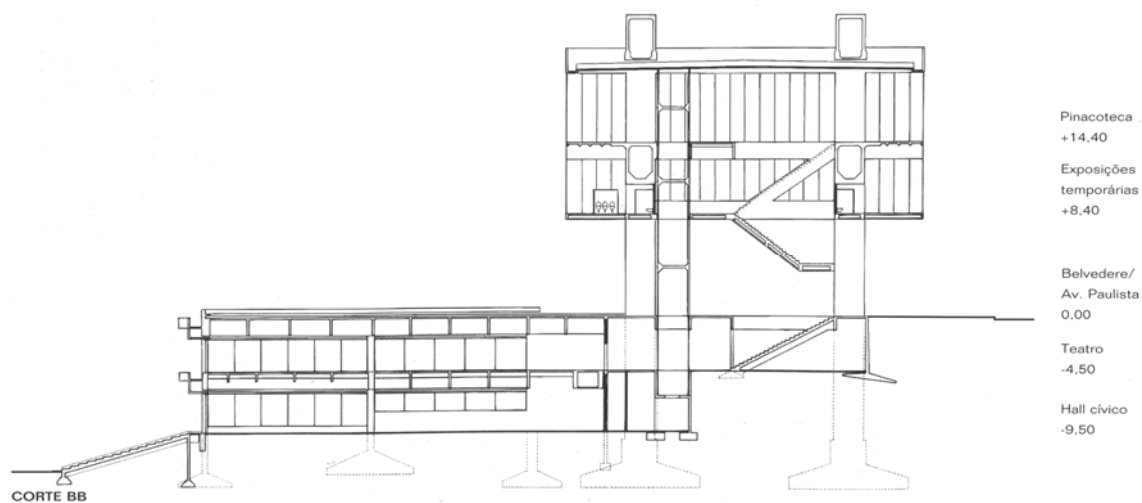


FIGURA 13 – MASP. Corte transversal.  
Fonte: FERRAZ, 1993, p.111.

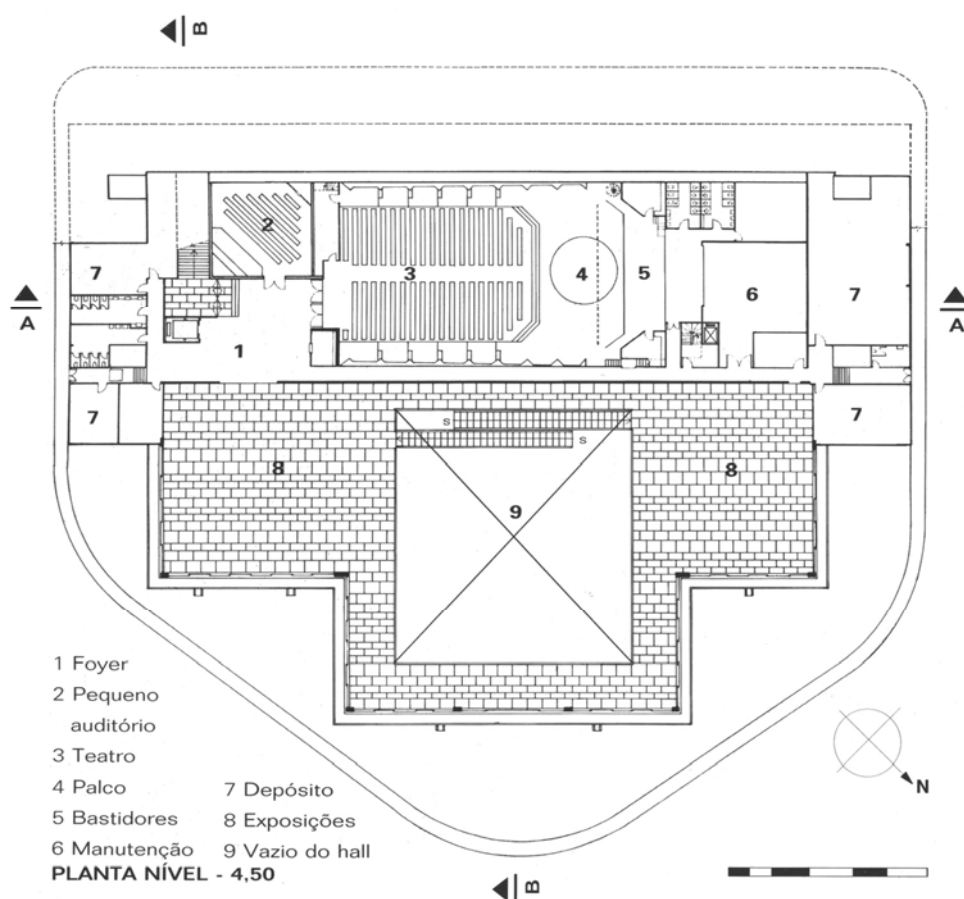


FIGURA 14 – MASP. Planta nível -4,50.  
Fonte: FERRAZ, 1993, p.108.



FIGURA 15 – MASP. O belvedere como ponto de encontro da cidade.  
Fonte: BARDI, [ca. 1997], não paginado.



FIGURA 16 – MASP. Vista aérea da avenida Paulista.  
Fonte: FERRAZ, 1993, p.114.

A primeira sede do MASP, em 1947, estava no edifício dos Diários Associados, à rua Sete de Abril, sendo o projeto arquitetônico e a museografia já desenvolvidos por Lina Bo Bardi . A atual sede foi desenvolvida e construída entre 1957 e 1969. Lina descreve:

Os museus novos devem abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova. Entre passado e presente não há solução de continuidade. É necessário entrosar a vida moderna, infelizmente melancólica e distraída por toda a espécie de pesadelos, na grande e nobre corrente da arte. É neste novo sentido social que se constituiu o Museu de Arte de São Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada (BARDI, [ca. 1997], não paginado).

A localização do edifício é bastante privilegiada: Avenida Paulista, em frente ao parque do Trianon, sobre o vale da avenida 9 de julho, um ponto que oferece ampla vista em direção à área central. A família que havia doado o terreno à Prefeitura de São Paulo impôs a condição de que o belvedere previsto no nível da avenida estivesse inteiramente desimpedido em toda a sua extensão, mantendo a vista que deveria permanecer na história da cidade. Daí surge o partido, como uma evolução do já proposto e não construído Teatro de São Vicente, projetado por Lina em 1951 (BRUAND,1992). Os cinco pórticos transversais deste projeto se transformam em dois longitudinais no MASP, permitindo a suspensão do edifício propriamente dito com um vão livre de 70 m de comprimento. Cria-se assim a praça pública, centro de grandes manifestações populares no coração da cidade.

Uma premissa. Na projeção do Museu de Arte de São Paulo, na Avenida Paulista, procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de “monumental”, isto é, o sentido do “coletivo”, da “ Dignidade Cívica” (BARDI *apud* FERRAZ, 1993, p.100).

O edifício adota um sentido diverso do monumental exercido então e opta pelas soluções diretas, aliando o discurso da racionalidade, da técnica e da socialização dos espaços e da cultura. Desde o uso dos materiais - do concreto aparente ao piso interno de borracha industrial preta - até os detalhes expositivos - os “painéis

didáticos de cristal”, nos quais se expunham os quadros - tudo foi inovador à museologia. Os dados técnicos da obra encontravam-se na parte traseira no painel, mais um artifício que busca a socialização da cultura de maneira pedagógica.

O MASP incorporou o desenho urbano ao projeto do edifício. Consagrou-se como símbolo da maior cidade do país e se tornou um local de intenso uso público. Dominou diferentes escalas: da cidade ao objeto. A atuação de Lina no MASP revela o grande envolvimento da arquiteta em todas as instâncias da instituição. O projeto arquitetônico deste museu faz parte de um projeto cultural muito mais amplo, de caráter eminentemente moderno.

### **2.2.2 Museus contemporâneos**

A arquitetura tem assumido um papel relevante em museus contemporâneos. Edifícios autotélicos, que têm na arquitetura uma finalidade independente das demais funções do museu, são freqüentes no atual contexto. O caso de maior destaque é o museu Guggenheim de Bilbao, projetado por Frank Gehry e construído entre 1992 e 1997 (FIG. 17). O edifício foi o pivô de uma grande mudança na cidade basca, que atraiu muitos turistas e passou a integrar o cenário internacional do circuito das artes.

O controverso projeto recebeu grande atenção da mídia e gerou vastos debates em torno de sua concepção. Chegou a ser exaltado como a grande obra arquitetônica do fim do século XX, especialmente por instaurar um novo método projetual e construtivo, contando com avançadas interfaces tecnológicas em seu desenvolvimento e possibilitando a construção da forma extravagante revestida em titânio. Entretanto, a grande contradição do edifício está justamente neste ponto: a divergência entre a excêntrica forma externa e os espaços internos, prismas retangulares que mantêm a concepção expositiva moderna. Como salientou David Sperling: “O museu, intensamente gestado em sua forma, parece não incorporar o

intenso debate que se processa, desde a década de 1960, sobre os espaços da arte. O paradoxo do anacronismo do cubo-branco-decorado” (SPERLING, 2005, não paginado).

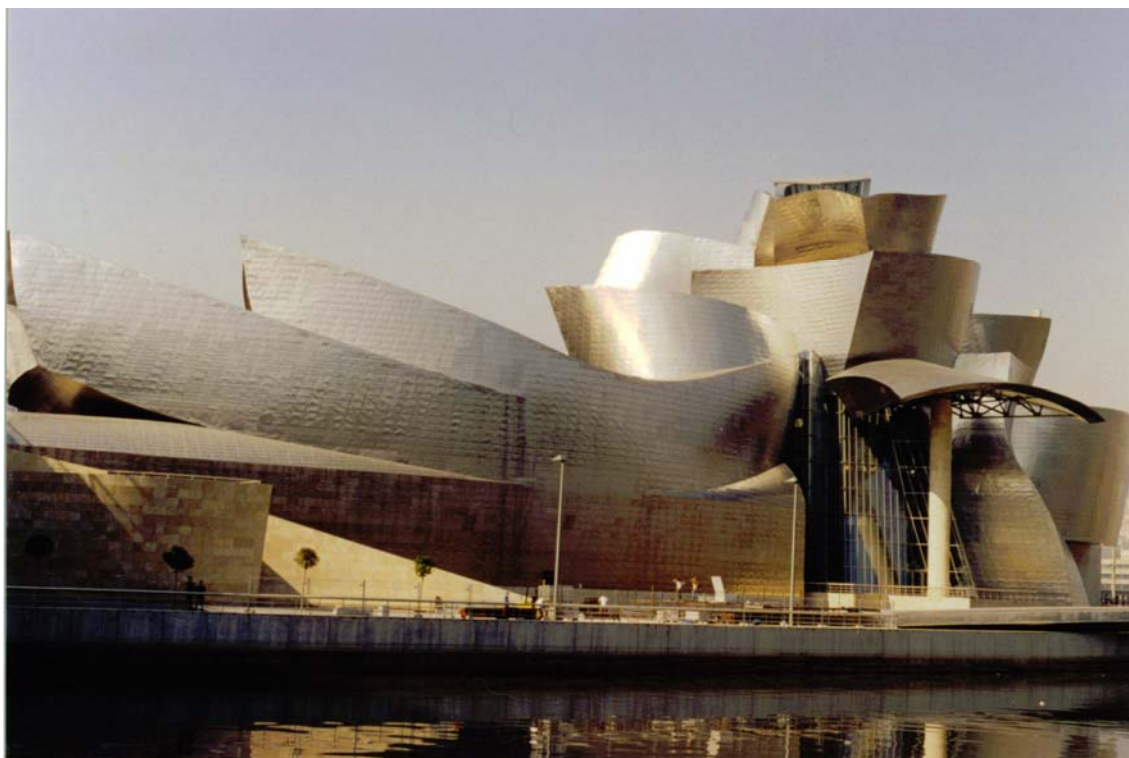


FIGURA 17 – Vista externa do museu Guggenheim de Bilbao.  
Fonte: Arquivo particular de Alexandre Brasil.

A arquitetura brasileira conta com significativas realizações em edifícios de museus, desde os já comentados MAM RJ e MASP, até projetos como o Museu Brasileiro da Escultura (MuBE) de São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha, e o Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói, de Niemeyer. Entretanto, mesmo nestes projetos de grande qualidade arquitetônica, resta ainda a discussão acerca da complexidade da instituição museal e de suas funções. O MuBE e o MAC são museus construídos sem coleção, sem nenhuma programação e sem uma postura museológica. Porém, além desta questão primordial e da ausência total de um projeto cultural amplo, estes edifícios enfrentam ainda a ausência de infra-estrutura programática necessária, como reservas técnicas com dimensões adequadas, climatização específica para a conservação de obras diversificadas, existência de

laboratórios de restauro e até mesmo de acessos de carga adequados. É preciso ter clara a necessidade de projetos amplos, multidisciplinares, em que a questão arquitetônica, apesar de sua grande importância, é apenas mais um dos muitos componentes que conformam a instituição museal.

O continente arquitetônico constitui apenas a primeira peça hermenêutica do museu, assim, além de resolver o programa funcional, sua missão primordial é a de expressar o conteúdo do museu como coleção e como edifício cultural e público (MOTTA, 2005, p.7).

Outra questão recorrente nos museus contemporâneos é a relação mercadológica que muitas instituições adotam. Em *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, Otília Arantes discorre seus últimos comentários a respeito dos novos museus. A autora critica incisivamente a abordagem consumista que os espaços culturais vêm apresentando nos últimos anos, aproximando-os de shopping centers.

Se pensarmos no que foi a indústria cultural nos anos 50 e 60, veremos que o processo se inverteu. Não se trata mais de trazer a cultura de massa, mas de introduzir o universo cotidiano no domínio antes reservado da alta cultura. À desestetização da arte segue-se um momento complementar de *estetização do social*, visível no amplo espectro que vai dos museus de *fine arts* aos museus de história da vida cotidiana (ARANTES, 1995, p. 241).

A autora chama a atenção para o encontro entre cultura, dinheiro e poder, no que vem chamando de “culturalismo de mercado”. A proliferação das franquias de museus Guggenheim mundo afora é um sintoma deste tipo de abordagem. A atuação do diretor desta instituição, o executivo Thomas Krens, provocou essa grande mudança sendo decisiva ao que Arantes classifica de “virada cultural dos sistemas das artes” na qual cultura e economia se complementam (ARANTES, 2005).

Não se pode negar a influência que mercado e economia podem exercer no meio artístico, bem como nas instituições, contudo este direcionamento não é onipresente no meio cultural. Josep Maria Montaner no livro *Museus para o século XXI* agrupa vários projetos contemporâneos, categorizando-os em oito conjuntos tipológicos de grande diversidade. Em sua conclusão, o autor também chama atenção para a aproximação entre arte e mercado nos museus contemporâneos,

traçando um paralelo entre museus, como lugares de consumo, e lojas que, para agregar valor aos seus produtos, adotam lógicas museográficas. Entretanto, o autor discorre ainda sobre uma outra tendência: “os museus de inclinação mais social” que geram grandes espaços urbanos. Nestes casos, a questão do museu ganha a dimensão urbana, conferindo representatividade e vida coletiva aos cidadãos.

Ambas as transformações – o museu ativo e integrado ao consumo e a relação do museu com a cidade e a sociedade – comportam uma total mutação tipológica: de organização estática o museu passou a ser um lugar em contínua transformação, com princípios sempre relativos e revisáveis e uma multiplicidade de modelos e formas que têm muito a ver com o caráter poliédrico e multicultural do século XXI (MONTANER, 2003, p. 150).

A dimensão pública da arquitetura está ligada a esta segunda tendência apontada por Montaner, é através de seu desenvolvimento que se acredita potencializar a interface entre arte, educação e arquitetura. A partir da análise de projetos realizada nos capítulos seguintes essa abordagem será explorada.

### **3 PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO**

Praça da Luz, 2.

Luz- São Paulo

Arquiteto: Paulo Mendes da Rocha

1993-1998

Inauguração: 1998

Área de restauro e adaptação: 10.815 metros quadrados

FIG. 18-59





FIGURA 18 – Pinacoteca. Foto Aérea.  
Fonte: GOOGLE EARTH, 10 jul. 2007.



FIGURA 19 – Pinacoteca. Vista Aérea da região da luz.  
Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 206.

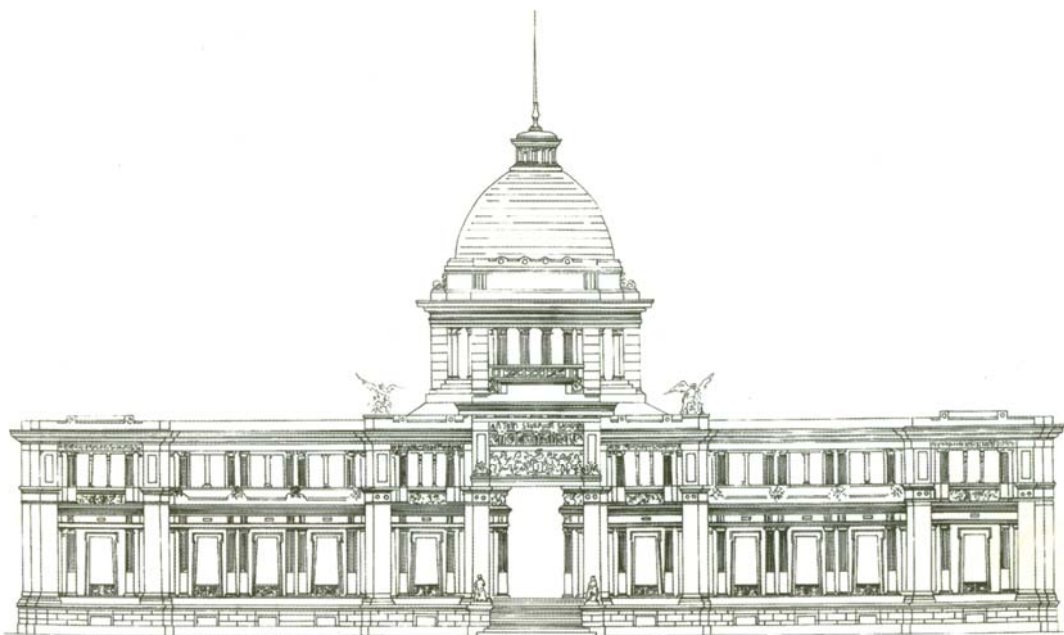


FIGURA 20 – Elevação da Av. Tiradentes do projeto de Ramos de Azevedo para o Liceu de Artes e Offícios, 1896.

Fonte: ARAUJO, 1994, p. 9.



FIGURA 21 – Vista da nova entrada junto à Estação da Luz

Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 209.



FIGURA 22 – Vista do pátio.  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 65.

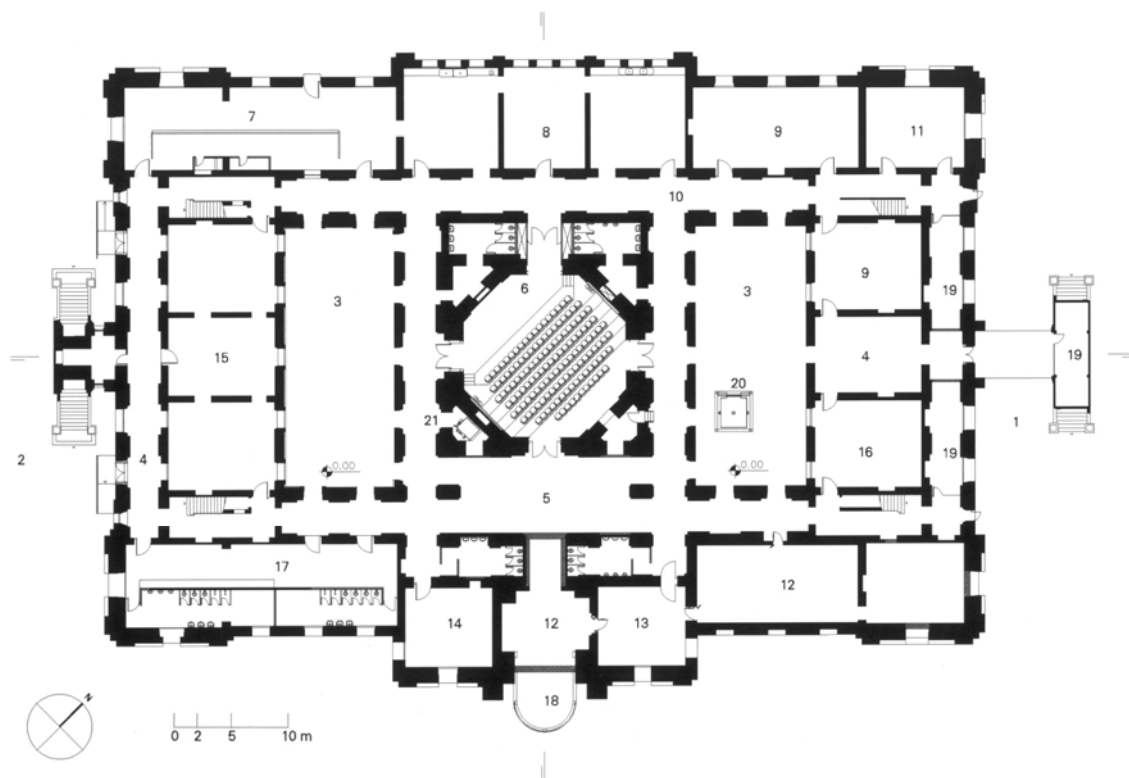


FIGURA 23 – Planta do pavimento térreo.

Legenda: 1. acesso de serviço; 2. acesso ao público (Estação da Luz); 3. pátio; 4. portaria; 5. foyer; 6. auditório; 7. cafeteria; 8. laboratório de restauro; 9. montagem; 10. galeria; 11. marcenaria; 12. depósito de acervo; 13. conservação; 14. museologia; 15. biblioteca; 16. acervo provisório; 17. copa, vestiário (funcionários); 18. casa de máquinas; 19. depósitos; 20. elevador.

Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 210.



FIGURA 24 – Corte transversal.

Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 210.

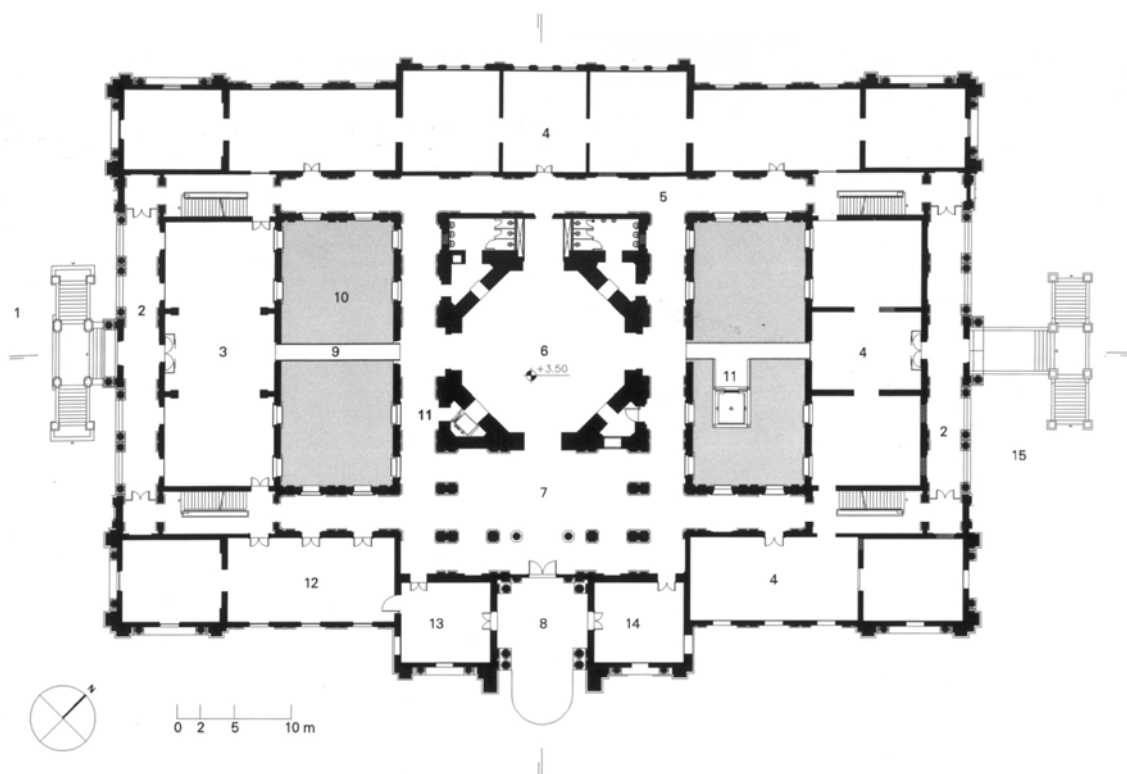


FIGURA 25 – Planta do primeiro pavimento.

Legenda: 1. acesso público (Estação da Luz); 2. varanda; 3. acolhimento; 4. exposições; 5. galeria;  
6. octógono; 7. saguão; 8. belvedere; 9. passarelas metálicas; 10. vazio; 11. elevador;  
12. administração; 13. diretor; 14. loja; 15. acesso de serviço (Jardim da Luz).

Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 211.

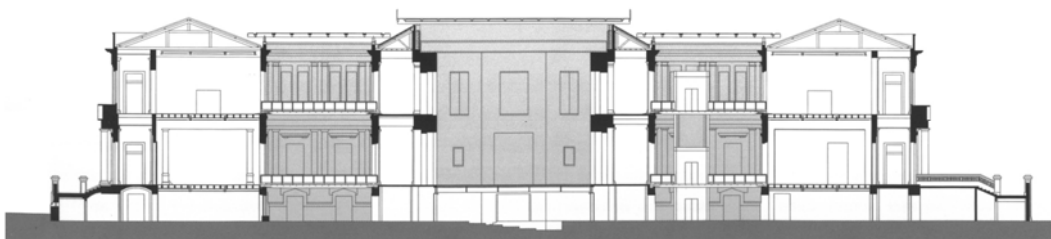


FIGURA 26 – Corte Longitudinal.

Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 211.

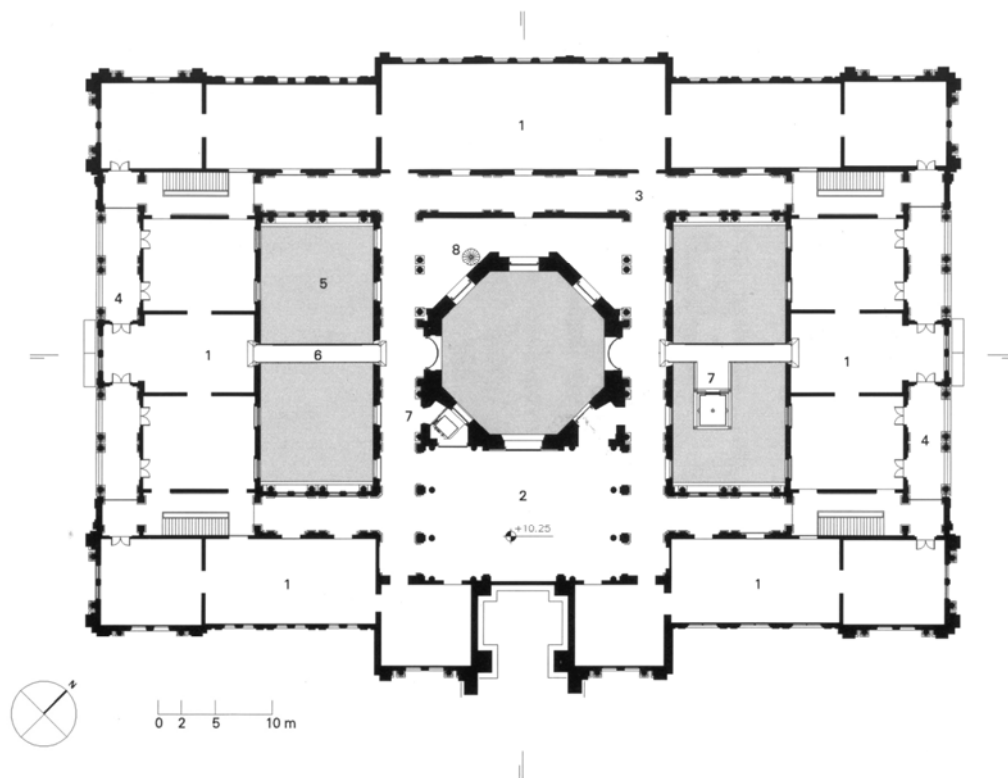


FIGURA 27 – Planta do segundo pavimento.

Legenda: 1. exposição do acervo; 2. exposição de esculturas; 3. galeria; 4. varanda; 5. vazio; 6. passarela metálica; 7. elevador; 8. escada técnica.

Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 212.



FIGURA 28 – Vista do saguão principal.  
Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 208.



FIGURA 29 – Vista das passarelas metálicas.  
Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 213.



FIGURA 30 – Vista do pátio, com passarela metálica, clarabóia e elevador.  
Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 207.



FIGURA 31 – Vista do eixo aberto pelas passarelas.  
Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 213.



FIGURA 32 – Vista da escada de serviço.  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 101.

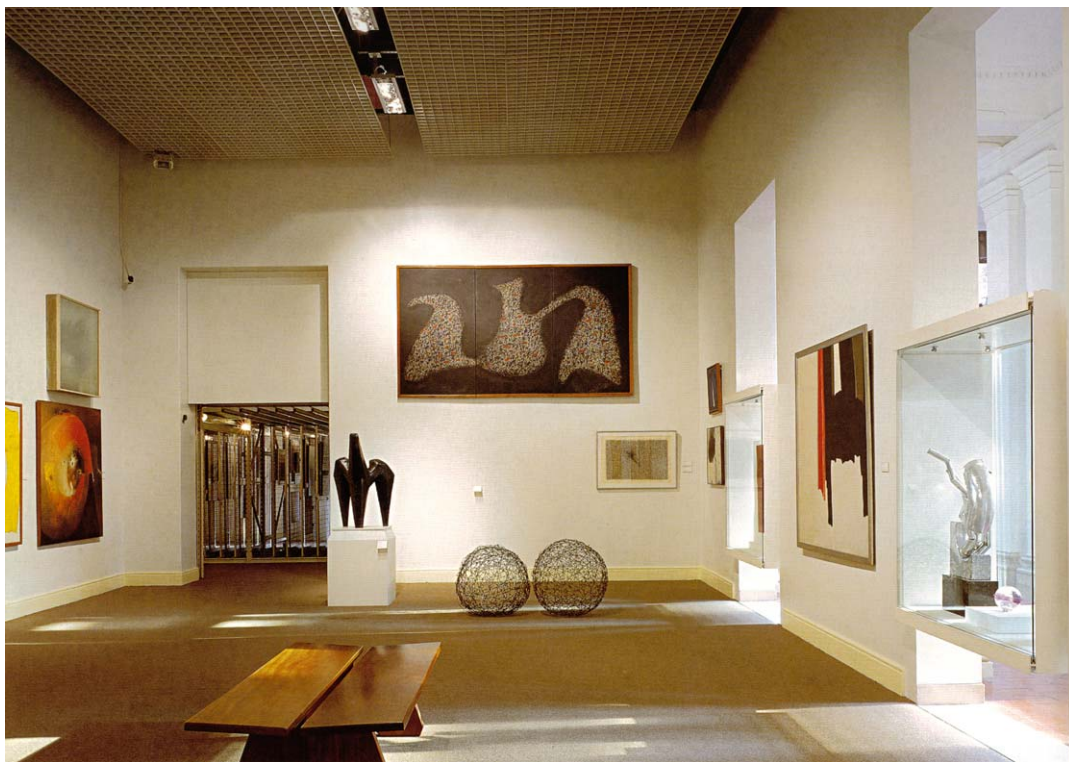


FIGURA 33 – Vista de sala de exposições.  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 114.



FIGURA 34 – Vista de sala de exposições.  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 118.





FIGURA 35 – Vista do laboratório de restauro.  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 131.



FIGURA 36 – Vista do laboratório de restauro.  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 131.

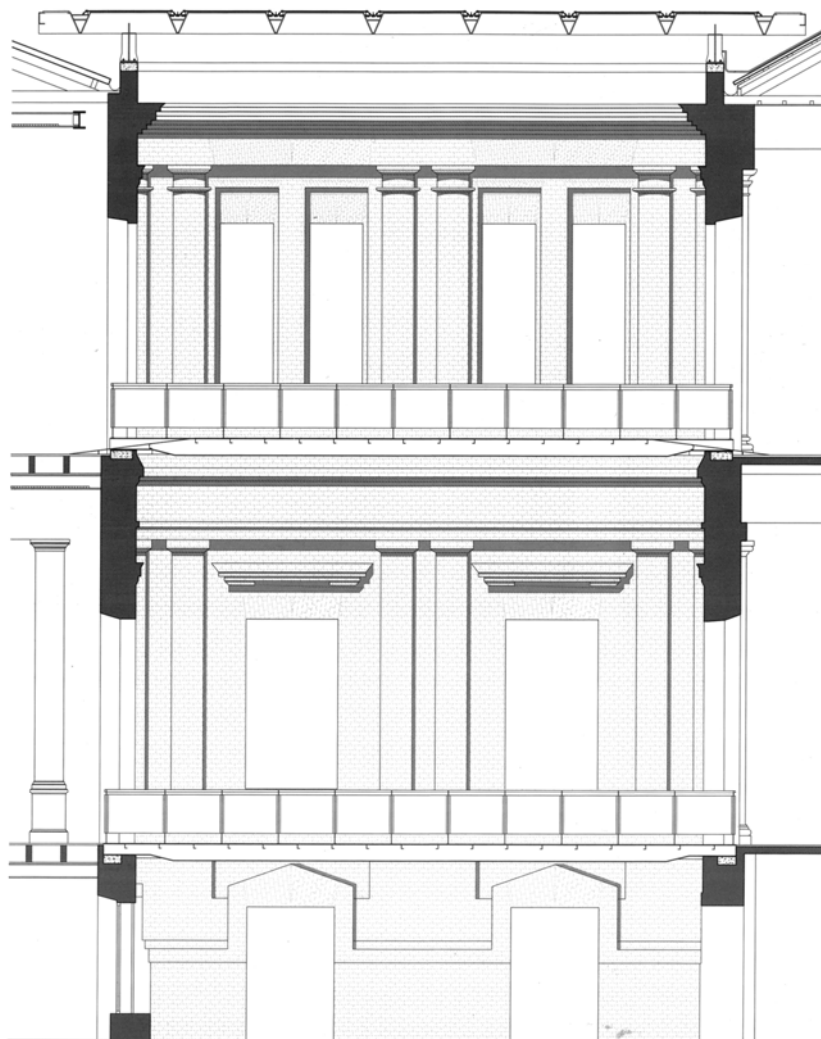


FIGURA 37 – Corte transversal do pátio com passarelas metálicas.  
 Fonte: ARAUJO, 2002, p. 64.

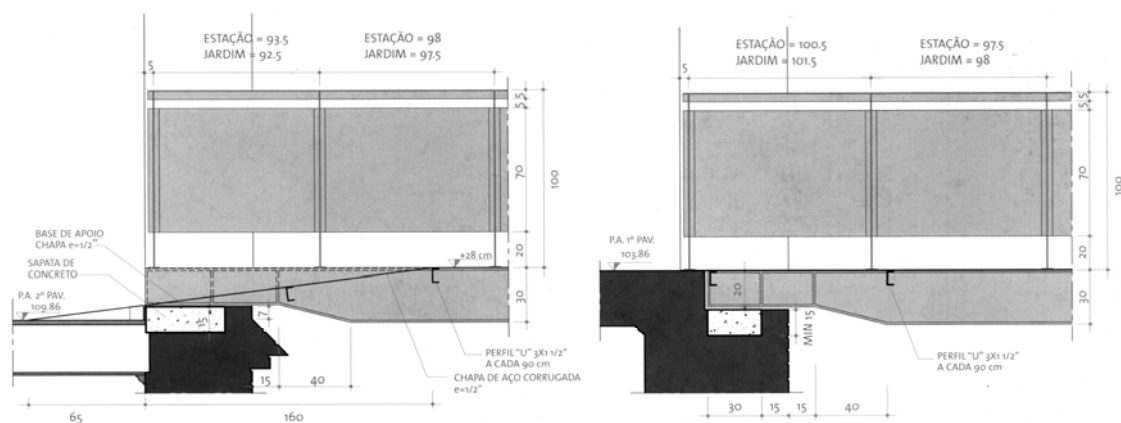


FIGURA 38 – Detalhes das passarelas do segundo e primeiro pavimentos.  
 Fonte: ARAUJO, 2002, p. 67.



FIGURA 39 – Vista do pátio anterior à instalação das passarelas.  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 60.



FIGURA 40 – Construção e instalação das passarelas.  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 60.



FIGURA 41 – Construção e instalação das passarelas.  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 61.



FIGURA 42 – Construção e instalação das passarelas.  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 61.



FIGURA 43 - Construção e instalação das passarelas.  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 61.



FIGURA 44 - Construção e instalação das passarelas.  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 62.



FIGURA 45 - Construção e instalação das passarelas.  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 62.



FIGURA 46 - Passarelas em uso.  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 63.

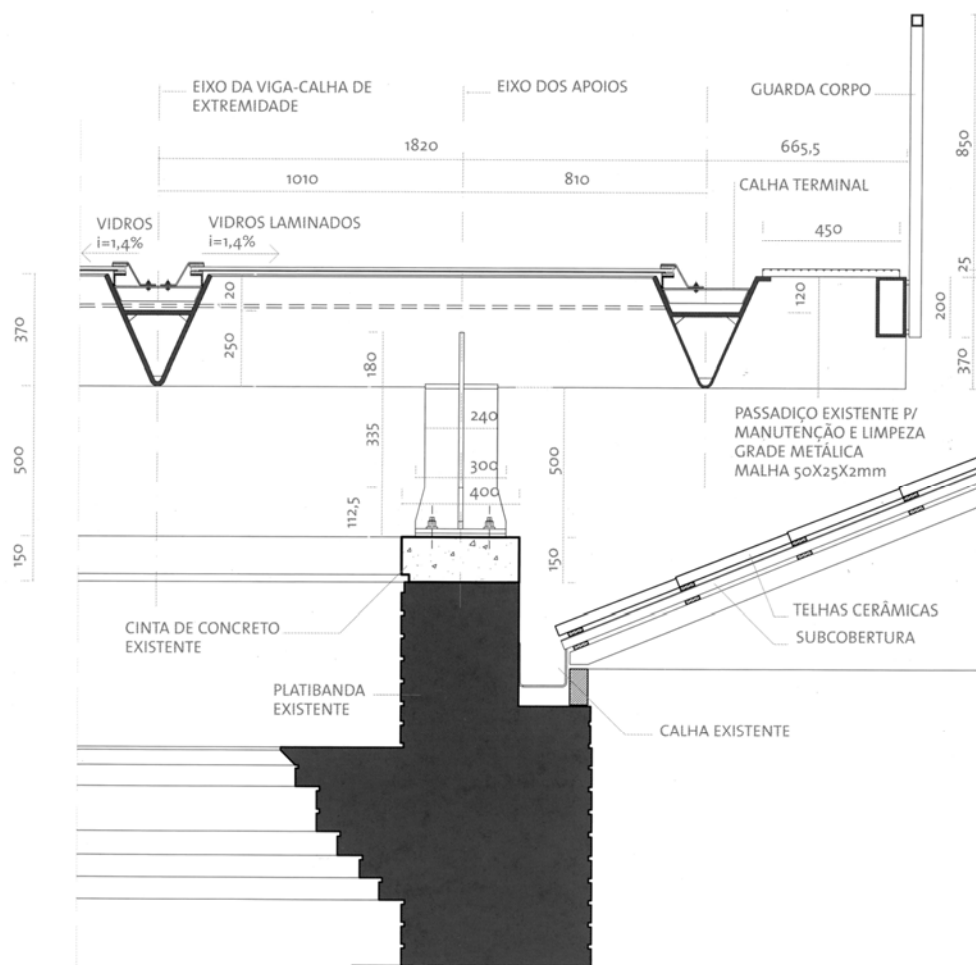


FIGURA 47 – Detalhe da viga principal da clarabóia dos pátios laterais.  
 Fonte: ARAUJO, 2002, p. 77.



FIGURA 48 – Clarabóia do octógono com cobertura provisória.  
 Fonte: ARAUJO, 2002, p. 78

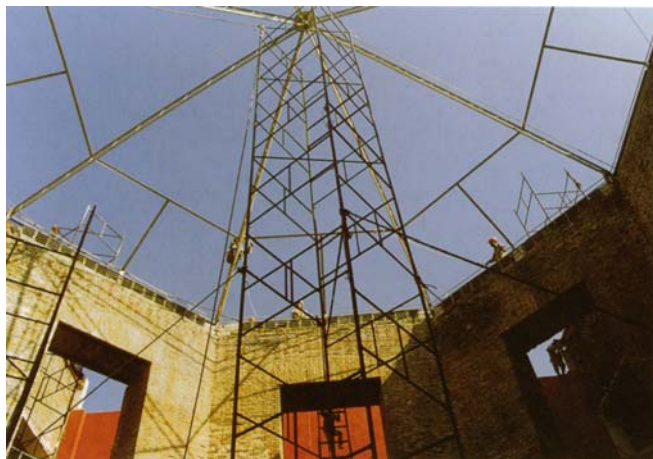


FIGURA 49 – Desmontagem da antiga estrutura (1997).  
 Fonte: ARAUJO, 2002, p. 78.



FIGURA 50 – Construção e instalação da nova cobertura (1997).  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 78.



FIGURA 51 – Construção e instalação da nova cobertura (1997).  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 79.



FIGURA 52 – Construção e instalação da nova cobertura (1997).  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 79.

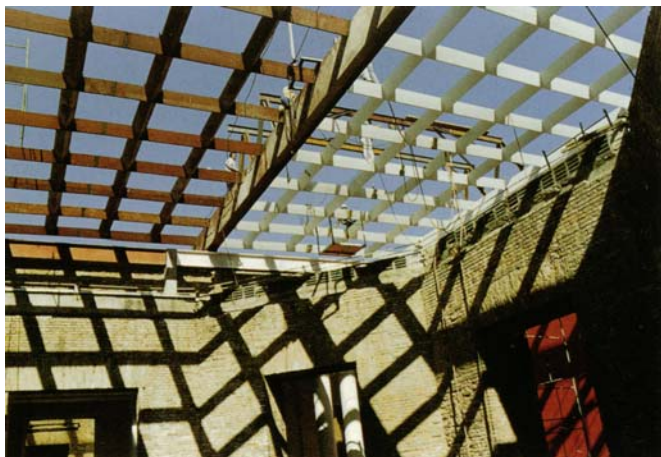


FIGURA 53 – Construção e instalação da nova cobertura (1997).  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 80.



FIGURA 54 – Construção e instalação da nova cobertura (1997).  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 80.



FIGURA 55 – Construção e instalação da nova cobertura (1997).  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 80.



FIGURA 56 - Vista do auditório.  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 89.





FIGURA 57 – Desmontagem do teatro de arena no piso térreo do octógono (1996).  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 90.



FIGURA 58 – Construção da cobertura do auditório (1996).  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 90.

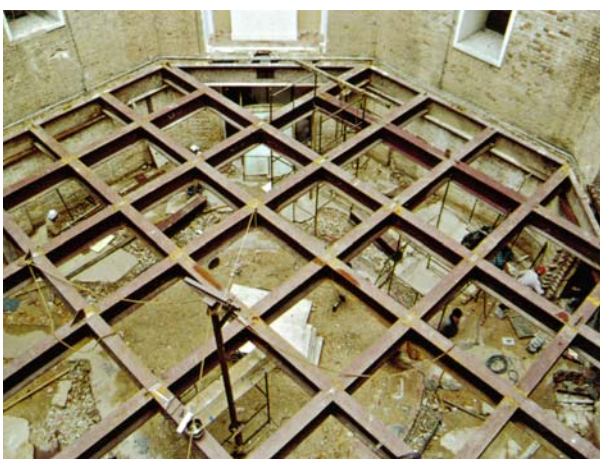


FIGURA 59 – Construção da cobertura do auditório (1996).  
Fonte: ARAUJO, 2002, p. 90.

### 3.1 A instituição

#### 3.1.1 Histórico

A Pinacoteca do Estado é o primeiro museu de arte do Estado de São Paulo, fundada por iniciativa do governo estadual, especificamente da Secretaria do Interior e Justiça, dirigida por José Cardoso de Almeida. O Secretário do Interior foi o responsável pela sugestão da mudança da coleção de arte que estava então no Museu do Estado, atual Museu Paulista ou Museu do Ipiranga, conservada em condições precárias.

Percorrendo ali os diversos salões. S.Ex. observou que a coleção de quadros, alguns de alto valor, de propriedade do estado, adquiridos uns por compra, outros enviados por pensionistas do governo, na Europa, jaziam em deplorável promiscuidade com as coleções diversas do museu, sendo de lastimar que a maior parte dessas telas estivessem colocadas em local tão impróprio, inapreciadas, desvalorizadas mesmo (CORREIO PAULISTANO *apud* ARAUJO, 2002, p.3).

Cardoso de Almeida envolveu-se em procurar uma nova sede para o acervo que se formava e, assim, foi inaugurada, em 1905, a Pinacoteca do Estado, no edifício do Liceu de Artes e Ofícios.

Preocupado em encontrar um lugar que reunisse todas as condições designadas, o ilustre Secretário do Interior, numa feliz inspiração, volveu as vistas para o Liceu de Artes e Ofícios, escolha acertadíssima, porquanto ali está a nossa futura Escola de Belas Artes.

Melhor, portanto, não poderia ficar a nossa galeria de quadros do que nesse imponente edifício, que, além de tudo, será um dos mais belos da Capital, levantado à custa de ingentes esforços do ilustre Dr. Ramos de Azevedo, incansável no engrandecimento daquela instituição, à qual dedicou a mais preciosa parte de seu tempo.

A diretoria do Liceu, consultada sobre o assunto, acedeu jubilosamente aos desejos do governo, que imediatamente autorizou as necessárias obras de adaptação.

Na ala posterior do edifício, parte que deita para o Jardim Público, e no pavimento superior havia três espaçosas salas que se cogitou de transformar em um grande hall, iniciando-se desde logo as obras, que estão terminadas. Aí ficará instalada a Pinacoteca do Estado (CORREIO PAULISTANO *apud* ARAUJO, 2002, p.4).

A proposta do museu vinculado à instituição de ensino segue o modelo instaurado na capital, com o Museu Nacional de Belas-Artes e a Academia Imperial, no Rio de Janeiro (LOURENÇO, 1999. p. 93). Este vínculo, em São Paulo, resultou em prejuízos à instituição que era administrada por um duo entre o governo e o ensino privado.

Mesmo sendo o acervo de propriedade pública, a administração da Pinacoteca, em seu início, era privada.

### 3.1.2 Acervo e seu embasamento

O acervo inicial da Pinacoteca, advindo do Museu do Estado, contava com 26 obras e as aquisições posteriores, também neste aspecto, seguiam o modelo da capital.

Outra coincidência com os anteriores está na seletividade, visto também encontrar-se afinada com as soluções oitocentistas, presidindo a formação do acervo e a escolha dos artistas. Ingressam obras dos ligados ao Rio de Janeiro, com interesse pelos estabelecidos ou nascidos em São Paulo, ignorando-se outros centros. A proximidade, o desejo de avizinhar-se da capital brasileira e certo ufanismo estreito delineiam nuances diferenciados (LOURENÇO, 1999. p. 93).

Por um longo período a Pinacoteca deu preferência à arte oitocentista e à acadêmica e não se rendeu aos modernistas. As primeiras obras modernas, curiosamente, foram incorporadas ao acervo por doações e premiações, mecanismos pouco habituais por inibirem a formação crítica do acervo. Desta maneira, através do Pensionato Artístico Estadual<sup>3</sup>, a Pinacoteca recebeu algumas obras relevantes, como a escultura de Victor Brecheret *La Porteuse de Parfum* (1923, doada em 1927) e a tela de Anita Malfatti, *Tropical* (1917, doada 1929). A mudança quanto à política de formação de acervo ocorre em 1928, com a aquisição da obra *Bananal* (1927) de Lasar Segall e ainda, em 1929, *São Paulo* (1924) de Tarsila do Amaral. Contudo, entre 1936 e 1965, a diretoria da Pinacoteca fica a cargo de dois artistas acadêmicos sucessivamente: Paulo Vergueiro Lopes (entre 1936-44) e Túlio Mugnaini (entre 1944-65). Novamente havia pouca abertura para artistas modernos.

Apenas em 1967, na gestão de Delmiro Gonçalves, ocorrem grandes mudanças na política do museu, em especial quanto ao acervo, procurando preencher suas lacunas e atualizá-lo desde a segunda fase do modernismo brasileiro. Gonçalves inaugura um novo momento na Pinacoteca, em que o museu passa a se preocupar

---

<sup>3</sup> O Pensionato Artístico oferecia bolsas no exterior em troca de duas obras do artista agraciado pela bolsa.

com a arte de seu tempo. Em 1970 é criado o Conselho de Orientação Artística que garante a autonomia do museu e norteia as políticas das futuras gestões.

Em meados de 1970, sob a diretoria de Aracy Amaral, o acervo se amplia significativamente. Este crescimento do acervo não é apenas quantitativo, mas qualitativo. A diretora obteve transferências para o museu de importantes obras que se encontravam em outros órgãos estaduais. A aquisição de acervo por transferência teve continuidade com os diretores futuros. Outra procedência de obras são as transferências obtidas pelos Salões de Arte promovidos pelo Governo do Estado. As obras premiadas pelos Salões de Arte Moderna que ocorreram entre 1958 e 1961 ficavam sob a guarda do Serviço de Fiscalização Artística, Amaral conseguiu a transferência de obras como *Composição nº 2*, de Maurício Nogueira Lima e *Vibração ondular*, de Luiz Sacilotto. A partir de 1969, o Salão passa a se chamar Salão de Arte Contemporânea, e os trabalhos premiados são destinados diretamente à Pinacoteca (100 ANOS..., 2005).

A formação do acervo da Pinacoteca contou com importantes doações desde sua fundação, da iniciativa privada e dos próprios artistas. A partir da década de 90, com a reforma do edifício que assegurou critérios de conservação e guarda das obras, as doações ampliaram significativamente. Em 1992 foi criada a Associação dos Amigos da Pinacoteca, entidade que visa contribuir à conservação, divulgação e ampliação do acervo do museu. A entidade segue as diretrizes estabelecidas pela diretoria do museu e viabiliza seus projetos, a partir da captação de recursos, tanto da esfera pública quanto da privada, se beneficiando muitas vezes das leis de incentivo à cultura.

A Pinacoteca é um dos museus mais importantes do país. Além do acervo de mais de 6 mil obras, a instituição desenvolve relevantes exposições temporárias e várias atividades ligadas à discussão da arte. Desde 2004, além da sede do Parque da Luz, a instituição conta também com o antigo edifício do Departamento Estadual de

Ordem Política e Social (Deops), localizado a poucos metros do Parque da Luz, onde funciona a Estação Pinacoteca.

### 3.1.3. Histórico do edifício e de sua reforma

Em 1895, Ramos de Azevedo assumiu a direção do Liceu de Artes e Ofícios, que passava por uma crise institucional. O prestigioso arquiteto comandava muitos profissionais ligados à construção civil e tinha como ideologia a renovação da cidade, através da substituição da cidade colonial feita em taipa, pela nova construída em tijolos. Neste contexto, realizou uma reforma curricular que pretendia criar bases para a formação da Escola de Belas Artes de São Paulo.

Assim projetou o edifício para a nova sede do Liceu de Artes e Ofícios (FIG. 20). Em função de seu grande prestígio junto ao governo, Ramos de Azevedo conseguiu a aprovação da verba e também o desmembramento de um terreno no Parque da Luz. O edifício foi construído entre 1897 e 1900. Assim como os demais projetos de Ramos de Azevedo, o projeto para o Liceu segue as regras de composição classicizantes. Carlos Lemos relata:

O projeto da sede própria do Liceu de Arte e Ofícios mostra muito bem a postura do arquiteto acadêmico daquele tempo frente ao tema proposto. Em resumo, o procedimento era esse: escolhido o terreno, vistas as suas proporções, era imaginado um edifício grandiloqüente concebido dentro de todas as regras de composição classicizantes, se o profissional estivesse atrelado à tradição arquitetônica da Beaux Arts parisiense (que era o caso de Ramos) e depois, dentro do espaço então resultante era estudada a adequação do programa de necessidades. Está claro que há um certo exagero nesta última afirmativa assim genericamente exposta. A tendência era essa. A forma tinha prioridade sobre a função e o que fazia o arquiteto ficar mais atento ao programa era a observância à caracterologia dos edifícios (ARAUJO, 1994. p.10).

O edifício foi imaginado com grandiosidade. Possui três pavimentos e tem orientação simétrica ao redor de uma rotunda em forma octogonal central, projetada para receber uma grande cúpula que nunca foi executada. Além do octógono central, há ainda dois pátios laterais retangulares, também simétricos, ao

redor dos quais se organizam as salas. Seguindo os ideais do arquiteto, o prédio foi construído em alvenaria estrutural de tijolos de barro. O revestimento não chegou a ser executado, permanecendo os tijolos aparentes.

Já em sua inauguração revelou-se o superdimensionamento do edifício, o que acarretou em uma ocupação desordenada. Recebeu diversos programas e muitas intervenções desde sua inauguração. A primeira delas foi a adaptação para receber a Pinacoteca, em 1905. Nesta época, as duas instituições dividiam espaço também com o Ginásio do Estado, que lá funcionou entre 1901 e 1910.

Apesar do espaço excedente, o projeto de Ramos de Azevedo não solucionou adequadamente o espaço das oficinas, o principal programa do Liceu, as quais foram locadas no porão, de baixo pé-direito. Esta inadequação acarretou na construção de um novo edifício, entre as Ruas João Teodoro e Cantareira, nas proximidades do Parque da Luz. Neste edifício, passaram a funcionar as oficinas, restando um pequeno programa no edifício original.

Em 1930, dois fatos mudaram radicalmente o uso do edifício: um incêndio no prédio e a instalação de um quartel provisório, em função das revoltas políticas - a Revolução de 1930 e a Revolução Constitucionalista de 1932. O Liceu de Artes e Ofícios foi transferido para um edifício na Avenida Tiradentes e continuou operando também no edifício da Rua Cantareira, que ainda hoje é a sua sede. O Liceu jamais retornou à sede original. A Pinacoteca permaneceu fechada por dois anos. Sua reabertura aconteceu no edifício da Imprensa Oficial do Estado, seu endereço até 1947, quando retornou ao Jardim da Luz e passou a dividir o edifício com a Escola de Belas Artes, que entre 1932 e 1939 fora responsável pela guarda e preservação de seu acervo. Para a sua instalação no edifício, a escola de Belas Artes realizou reformas devastadoras. Seu programa de necessidades era muito maior do que o espaço disponível, o último pavimento do edifício. Assim, implantaram um

novo pavimento, dividindo o pé-direito em dois e destruindo as esquadrias e a alvenaria.

A partir dos anos 1970, iniciou-se um movimento pela recuperação da Pinacoteca, sendo que muitos diretores contribuíram para isso. Walter Wey iniciou a recuperação do porão e do primeiro pavimento, sendo também o responsável pela execução do revestimento no pórtico de entrada da Avenida Tiradentes. Sua intenção não era revestir o prédio inteiro, mas criar um convite à visitação pública. Aracy Amaral cobriu o octógono central com vidro (FIG. 69), instalando-se neste espaço uma arena onde ocorriam sessões de modelo vivo e concertos musicais. Também ampliou a área de exposições, com a recuperação de um salão nos fundos do pavimento. Maria Cecília França Lourenço foi a responsável pela mudança definitiva da Escola de Belas Artes, então denominada Faculdade de Belas Artes, em 1985, quando finalmente a Pinacoteca ganha exclusividade no uso do edifício. Na década de 80, ocorreu também tombamento do edifício pelo Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico). Foi sob o comando do diretor Emanuel Araújo, que permaneceu no cargo entre 1992-2002, que a Pinacoteca passou por uma reformulação completa, enfrentando a maior reforma de toda a sua história entre 1993 e 1998, sob o comando do arquiteto Paulo Mendes da Rocha.

[...]o Paulo é um arquiteto e um filósofo, um homem de pensamento, voltado para as cidades. Por isso o chamei para o projeto da reforma da Pinacoteca. Lembro-me que o Paulo topou, se instalou aqui, num ateliê, e perguntou: tem a planta do edifício? Não tinha nada. Nem foto. Tenho a impressão de que o prédio havia saído da memória das pessoas (ARAÚJO, 2002, não paginado).

Após um conturbado histórico de mais de um século de duração, a intervenção projetada por Mendes da Rocha imprimiu ao edifício uma condição jamais alcançada em sua existência, conferindo uma sede definitiva à Pinacoteca do Estado.

### 3.2. O arquiteto

A obra de Paulo Mendes da Rocha representa uma postura limite, exemplar pela sua coerência. Sem deixar-se influir pelas modas, Mendes da Rocha foi desenvolvendo uma linha constante. Partindo da fascinação pela engenharia e pela técnica, ele tem recriado o espaço básico conformado pela forma estrutural (MONTANER; VILLAC,1996, p.6).

Paulo Mendes da Rocha nasceu em Vitória, em 1928, e foi “criado vendo a engenhosidade do mundo” (ROCHA *apud* SERAPIÃO, 2006). O avô, Francisco Mendes da Rocha (1861-1949), era engenheiro militar e dirigiu o Serviço de Navegação do Rio São Francisco e posteriormente a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. O pai, Paulo de Menezes Mendes da Rocha (1887-1967), era engenheiro civil, trabalhou para o Departamento nacional de Obras contra as Secas (Denocs), na Secretaria de Viação e Obras Públicas, e foi professor e diretor da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. A observação e a admiração pelo trabalho do pai são decisivas no direcionamento da postura profissional de Paulo Mendes da Rocha, que desde menino aprende a observar e admirar as questões relativas às técnicas desenvolvidas pelo homem, em todas as áreas do conhecimento.

O domínio da técnica pelo homem foi, desde criança, incorporado ao imaginário do arquiteto, desvendando-se em sua obra de diversas maneiras: pela clareza das soluções estruturais, pelo rigor e pela essencialidade das soluções construtivas, pela exímia escolha no uso dos materiais. A técnica, no entanto, não é um discurso autotélico. Sua aplicação está intimamente ligada a uma intenção maior que discorre sobre a presença humana no território e a conseqüente ocupação urbana, priorizando a exaltação da cidade como um artifício humano.

Habituei-me a contar com o poder de transformação da técnica, com a premeditação e o olhar que projeta manobras úteis, desejáveis, realizadora de promessas e esperanças, com o trabalho festivo, apesar da miséria do meu país.

Fui formado com a certeza de que os homens transformam uma beleza original, a natureza, em virtudes desejadas e necessárias para que a vida se instale nos recintos urbanos. Uma idéia de natureza não contemplativa pois que se revela e coincide com os projetos que se têm em mente de habitações, estradas, cais de encostamento de embarcações. Quando o homem olha a natureza já a vê como parte de seu projeto, da transformação que fará (ROCHA *apud* ARTIGAS, 2000,p.69).



Paulo Mendes da Rocha estudou no Mackenzie<sup>4</sup> que, seguindo a atitude da USP, acabara de desvincular o curso de arquitetura da escola de engenharia. O curso do Mackenzie ainda preservava as diretrizes acadêmicas, no entanto, os alunos já se organizavam em grupos de estudo paralelos ao curso, com pesquisas em torno da arquitetura moderna. Graduou-se em 1954 e logo constituiu seu primeiro escritório. Em 1956, vence seu primeiro concurso, para a Assembléia Legislativa de Santa Catarina, em equipe formada por Alfredo Paesani e Pedro Paulo de Mello Saraiva. Entretanto, a construção deste edifício alterou consideravelmente o projeto original. Em 1958, venceu seu segundo concurso, associado a João Eduardo de Gennaro, que seria seu sócio por quase dez anos, para o Ginásio do Clube Atlético Paulistano, uma obra de grande importância da arquitetura brasileira.

O Ginásio do Paulistano (FIG. 60-64) possui um partido de grande expressão plástica, obtida através do uso de materiais essenciais - o concreto e o aço, com exímia exploração de sua capacidade estrutural através de um desenho ousado e de enorme clareza, características que permanecem definitivamente na obra do arquiteto. Este projeto chamou a atenção de Vilanova Artigas, que convidou Paulo Mendes da Rocha para ser seu assistente na FAUUSP. A experiência como docente e a convivência com Artigas foram marcantes em seu percurso profissional. “Meu pai [...] e Artigas foram meus patronos, digamos, que abriram a minha mente para coisas que, no fundo, eu acreditava, mas não tinha coragem”(ROCHA, 2005, p.56.).

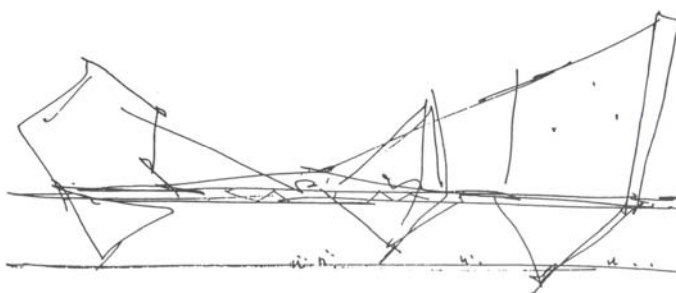


FIGURA 60 - Ginásio do Paulistano. Croqui com o partido do projeto.  
Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 80.

<sup>4</sup> O cargo e o prestígio do pai como diretor da Escola Politécnica influenciaram na decisão de estudar no Mackenzie: “Acontece que meu pai era o diretor da Poli, que ainda abrigava os cursos de arquitetura - nessa época foi criada a Faculdade de Arquitetura da USP na rua Maranhão. Por que não fui para a Poli? Talvez porque tivesse pudor. Não quis me arriscar a fazer besteiras na casa de meu pai. Acabei indo estudar no Mackenzie, onde tinha de pagar”. CAVERSAN, 2003, não paginado.



FIGURA 61 - Vista externa do ginásio.  
Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 84.

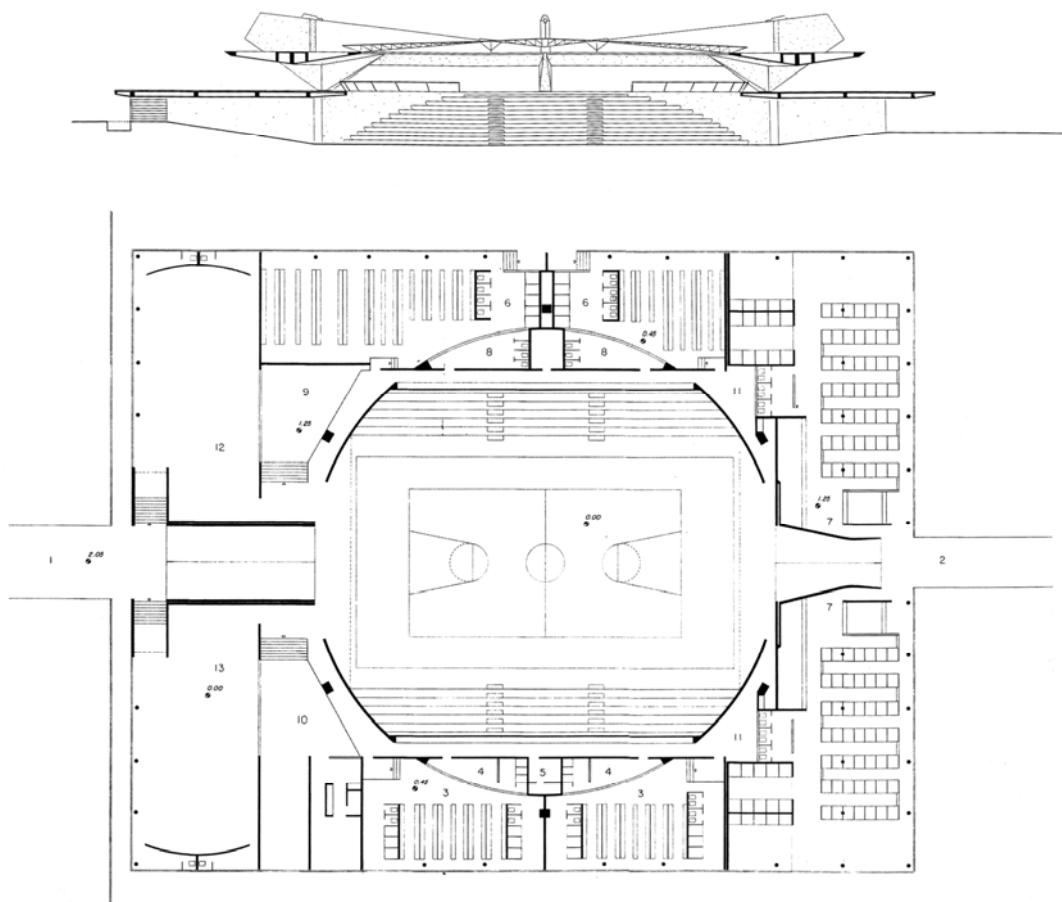


FIGURA 62 - Ginásio do Paulistano. Corte longitudinal e planta do nível 0,00.  
Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 82.

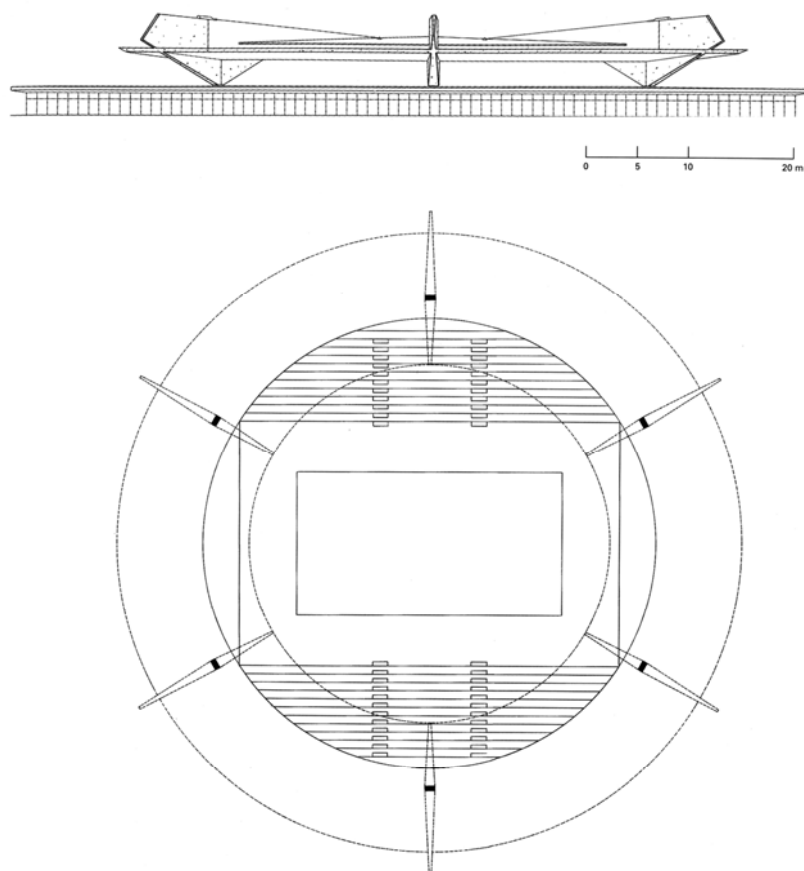


FIGURA 63 – Ginásio do Paulistano. Elevação e planta do nível 5,00.  
Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 83.

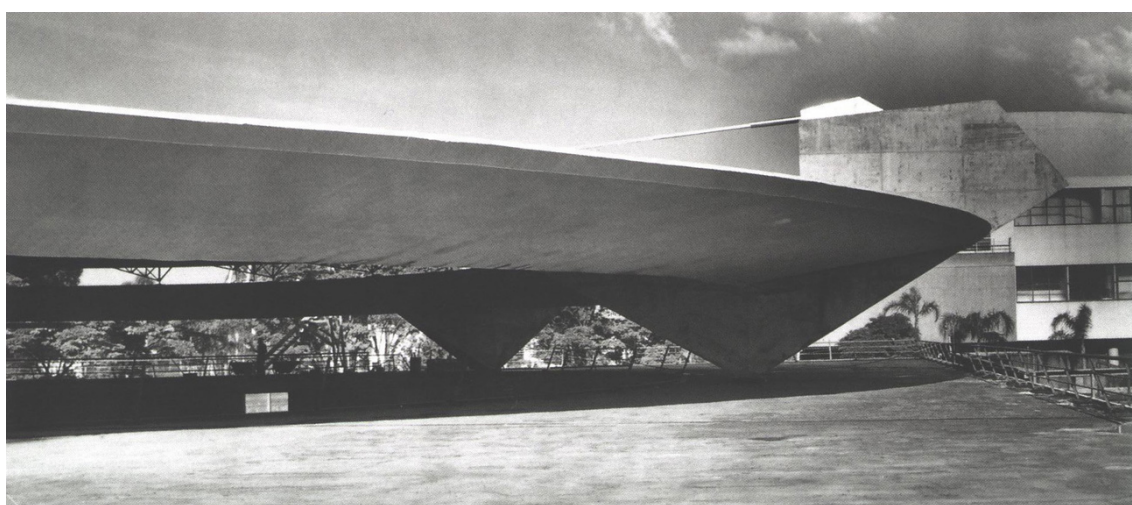


FIGURA 64 – Vista externa do ginásio.  
Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 85.

Com o regime militar, Artigas e Mendes da Rocha foram expulsos da universidade, em 1969, deixando um vazio na disciplina de projeto. Além da expulsão da USP, o arquiteto foi também impedido de projetar para o poder público, o grande contratante da época, o que não o impediu de continuar trabalhando para o governo. Neste contexto, o arquiteto contou com a ajuda de colegas que podiam ser contratados e, assim, desenvolveu vários projetos em parceria com diversos arquitetos. É desta época o projeto do Museu de Arte Contemporânea (MAC), na USP (1975).

O retorno à FAUUSP ocorreu com a anistia, em 1979. Os alunos organizaram um grande evento, que reuniu aproximadamente mil pessoas, para a recepção dos professores. A escola já não era a mesma. Artigas, prevendo os anos subseqüentes, declarou o desejo de continuidade de seu trabalho acadêmico através da atuação de Paulo Mendes da Rocha e de Jon Maitrejean. Em 1984, no exame de seu concurso para professor titular da FAUUSP, Artigas conduz a aula conhecida como “a função social do arquiteto”(ARTIGAS, 2004, p 187-230) e, seis meses depois, falece em 1985. O desejo de continuidade manifestado por Artigas foi realizado sobretudo pela marcante atuação de Mendes da Rocha que, nos anos seguintes, conduziu a formação de algumas gerações, dando continuidade ao legado do mestre Artigas.

Neste contexto tem grande relevância, e influência na geração jovem, o projeto para o MuBE (FIG. 65-70), de 1986, resultado de um concurso fechado, vencido por Paulo Mendes da Rocha. Localizado em uma zona residencial de São Paulo, o museu foi concebido para ser uma praça pública, protegida por uma generosa sombra, conformada pela grande estrutura em concreto armado de 12 x 60 metros de vão livre, uma atitude tectônica que marca a importância deste espaço público na cidade. O grande pórtico em concreto estabelece uma relação de escala e medida para as esculturas ali expostas. Os recintos fechados do museu - as salas expositivas, administração, oficinas, auditório, café - estão semi-enterrados, tirando partido da topografia original do terreno com desnível de aproximadamente 5 metros entre as

duas vias que conformam a esquina do lote. O museu acontece assim num sentido de continuidade entre dentro e fora, da praça externa aos recintos internos como descreveu Hugo Segawa: “uma gentileza urbana penetrável”(SEGAWA, 1995, p.36). O MuBE pretende estabelecer uma nova relação urbana entre os habitantes e o museu, que, através do edifício e de seus percursos, sugere a continuidade do território, extrapolando os limites da arte e da cultura.



FIGURA 65 – MuBE. Vista do grande espelho d' água.  
Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 92.

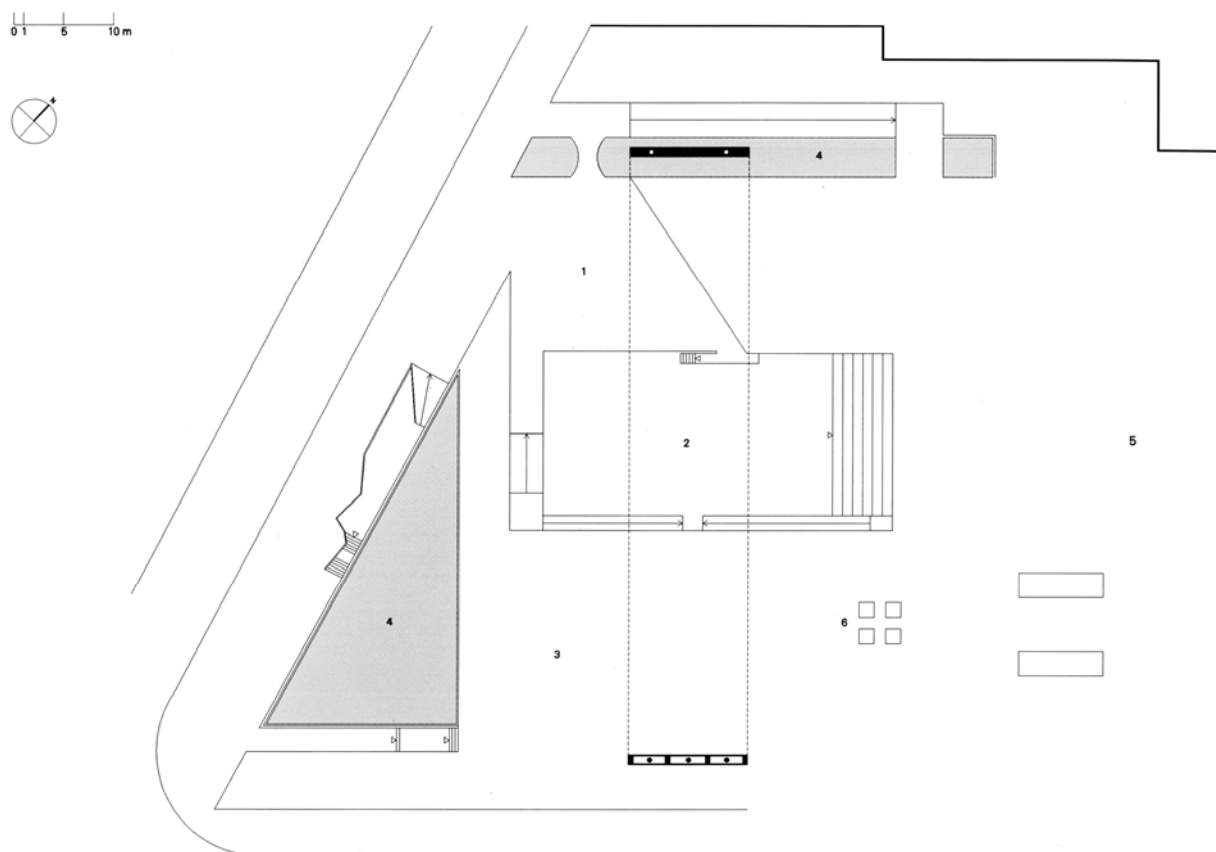


FIGURA 66 – MuBE. Planta do nível superior.

Legenda: 1. largo de entrada; 2. teatro; 3. esplanada, exposições ao ar livre; 4. espelho d'água;

5. jardim; 6. clarabóia.

Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 88.

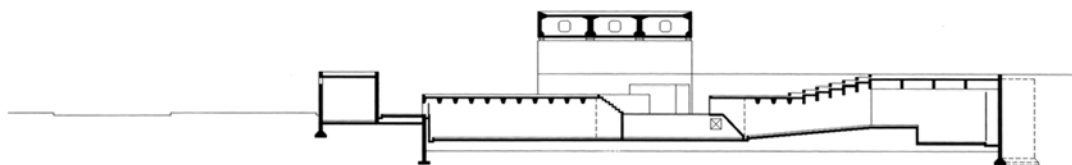


FIGURA 67 – MuBE. Corte transversal.

Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 88.

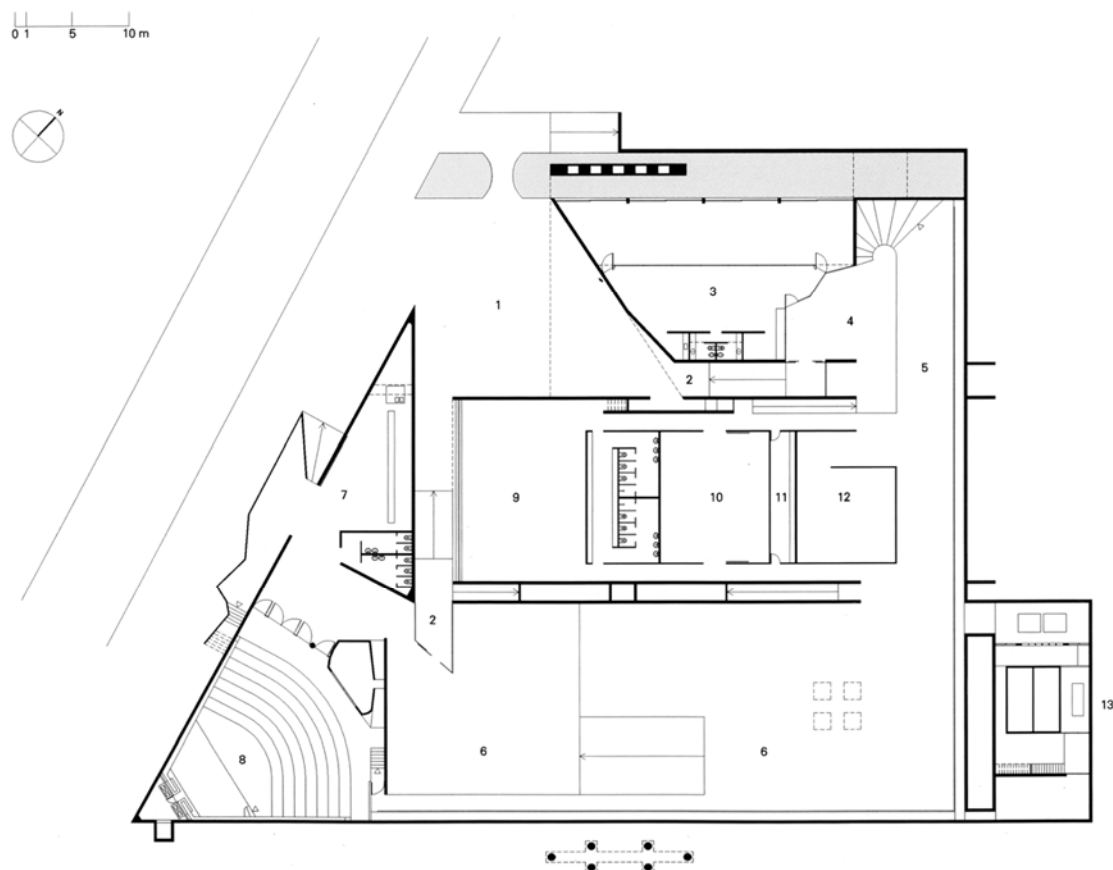


FIGURA 68 – MuBE. Planta do nível inferior.

Legenda: 1. largo da entrada; 2. entrada; 3. recepção; 4. vestíbulo; 5. pinacoteca; 6. exposições;  
7. cantina; 8. auditório; 9. oficinas, aulas; 10. depósitos de acervo; 11. depósito geral;  
12. documentação e informática; 13. máquinas.

Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 92.



FIGURA 69 – MuBE. Vista da entrada principal.

Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 92.

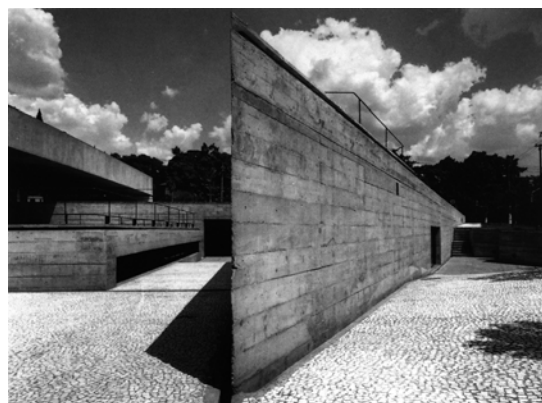


FIGURA 70 – MuBE. Vista da entrada para o setor administrativo.

Fonte: ARTIGAS, 2000, p. 92.

Os projetos de Paulo Mendes da Rocha e sua atuação na FAUUSP exercem grande influência no cenário contemporâneo da arquitetura paulista. A exposição e publicação do livro *Coletivo Arquitetura Paulista Contemporânea*, de 2006, revelam a produção de alguns arquitetos paulistas formados na FAUUSP entre 1986 e 1996, explicitando o legado deixado por Artigas, desenvolvido por Mendes da Rocha e continuado pela nova geração. A preocupação arquitetônica de uma visão ampla que envolve o objeto, a cidade e o território é sua maior característica (MILHEIROS; NOBRE; WISNIK, 2006).

A produção atual do arquiteto foge aos padrões de criação dos escritórios convencionais. Em seu escritório no edifício do IAB/SP não há produção de projetos. Lá estão seus arquivos e sua secretária, e é o local onde ele resolve os assuntos práticos e solicitações diversas. A produção dos projetos está distribuída entre vários escritórios de colaboradores: MMBB, Piratininga, Metro e Escritório Paulistano de Arquitetura. Muitos ex-alunos se tornaram seus colaboradores.

Em 2006, o arquiteto foi contemplado pelo prêmio Pritzker. Nesta ocasião foi entrevistado por Guilherme Wisnik e Martin Corullon, que o questionaram sobre as conseqüências desta premiação para a produção futura do país.

O que eu acho interessante na valorização desse trabalho todo, como o prêmio esclarece ou ilustra, é que se acaba recuperando algo que estava muito ameaçado: a importância do curso de arquitetura no âmbito da universidade. Sim, porque a arquitetura é uma atividade que lida com mecânica dos solos, com engenharia, filosofia, antropologia, e cogita dos anseios da população para eleger as formas e as relações espaciais daquilo que se vai construir no futuro, no sentido de ser público, democrático, livre, esclarecedor, positivo. Não falo da idéia pragmática de arquitetura como um curso prático para atender o mercado, mas, ao contrário, como uma forma peculiar de conhecimento – multidisciplinar e abrangente -, que passa a ser altamente estimulante para a universidade. A faculdade de arquitetura é a mãe, a matriz do discurso do conhecimento. É onde o homem vai configurando coisas objetivas, materiais, construídas, e demonstrando para si mesmo como se goza o próprio saber (ROCHA *apud* ARTIGAS, 2007, p.11).



O desejo de continuidade, manifestado por Artigas ao retornar à USP após os anos de exílio, foi encarado com grande seriedade por Mendes da Rocha. Hoje, esta continuidade não foi delegada a apenas um representante, mas a muitos arquitetos formados por Mendes da Rocha, que continuam o legado iniciado por Artigas, num trabalho coletivo.

### **3.3 O edifício**

O estudo para a nova Pinacoteca teve início em 1993, e Mendes da Rocha contou com o arquiteto Eduardo Colonelli para o desenvolvimento deste projeto. A iniciativa da reforma conduzida pelo diretor do museu Emanuel Araújo foi financiada pelo Ministério da Cultura e pelo Governo do Estado de São Paulo, através da Secretaria da Cultura, fazendo parte de um programa de recuperação mais ampla do bairro da Luz.

O centenário edifício de Ramos de Azevedo encontrava-se com sérios problemas de conservação e manutenção; a situação da umidade era gravíssima, causando grande deterioração à alvenaria estrutural de tijolos de barro do edifício. A situação era precária tanto para a recepção do público quanto para a exibição e conservação do valioso acervo do museu. Visionava-se com esta reforma dotar o edifício de toda infra-estrutura necessária para reverter este cenário, solucionar a complicada distribuição das salas expositivas e ainda resolver a questão de acesso, comprometido pelas transformações urbanas do entorno.

A reforma de Mendes da Rocha permitiu que o edifício desfrutasse de toda a infra-estrutura necessária: elevador para transporte de público e de carga, reforço estrutural de pisos originais de madeira, climatização de diversas salas, adequação da rede elétrica, nova iluminação, instalação de novos sanitários, ampliação da reserva técnica, do laboratório de restauro e da biblioteca, sistemas de controle e segurança e sinalização.

O arquiteto partiu da consolidação do espaço existente, com a recuperação e valorização da alvenaria de tijolos aparentes, para inserir com clareza suas intervenções. Assim, implanta uma mudança radical na orientação do edifício neoclássico: rotaciona o seu eixo de circulação principal, transferindo a entrada da Avenida Tiradentes para a Praça da Luz. Estabelece nesta atitude uma profícua relação entre o museu e a estação da Luz, contando com a animação dos pedestres do metrô e do parque e também solucionando o inconveniente estrangulamento entre o edifício e a Avenida Tiradentes. O acesso ao museu se dá através de uma varanda, um recinto externo mas abrigado, conveniente para a recepção do público.

Mediante a mudança do acesso, foi necessário reinventar as circulações do edifício, para o que foram criadas passarelas metálicas que atravessam os pátios laterais, afirmando o eixo longitudinal do edifício como sua principal circulação. Nega-se a tradição clássica de circular ao redor dos pátios; na Pinacoteca se circula, ou se flutua, por este espaço. Além da obtenção desta experiência inusitada, esta atitude altera a relação do edifício com a cidade. A arquitetura extrapola os limites do edifício e ganha a escala urbana.

Os três pátios receberam novas coberturas translúcidas, clarabóias planas de aço e vidro que conferem grande qualidade de iluminação, exaltando a exuberância da luz natural, e também de ventilação, garantindo a mesma qualidade de respiração dos pátios internos. Consolida-se, através dos planos de vidro, a força horizontal do conjunto, em detrimento da verticalidade prevista pelo projeto da cúpula original. Através de uma nova laje em concreto, implanta-se o auditório no nível mais baixo da rotunda. O espaço onde Ramos de Azevedo projetara a torre se transforma assim no ponto de articulação longitudinal e transversal do edifício no nível de acesso.

Além do auditório, o pavimento térreo abriga biblioteca, laboratório de restauro, montagem, marcenaria, depósito do acervo, conservação, museologia, vestiários

dos funcionários e café, que se abre para o Jardim da Luz. O primeiro pavimento, no nível do acesso, concentra as salas de exposições temporárias e abriga também administração e loja. O segundo pavimento é destinado às salas de exposição do acervo.

Todas as esquadrias das janelas que se voltavam aos pátios foram retiradas, o que conferiu grande transparência entre os ambientes e valorizou a arquitetura que já estava lá. As janelas das fachadas externas foram substituídas por chapas metálicas lisas, intensificando os espaços internos do edifício.

As novas intervenções são claramente diferenciadas do pré-existente; o uso do aço explicita o novo e o diferencia do antigo. O aço está nas passarelas, na cobertura, nos guarda-corpos, nos elevadores, nas novas escadas e nos forros. No memorial do projeto esta escolha é justificada por “sua melhor adequação às condições locais de execução, sua leveza (material e desenho) e por estabelecer um diálogo interessante e desejável com a construção original”(ARAUJO, 2002, p.34).

O belvedere criado na antiga entrada do edifício é também em aço. Este balcão metálico curvo se debruça sobre a Avenida Tiradentes, utilizando-se do antigo hall de entrada para criar um novo recinto de exposições em contato com a cidade. Todos os elementos metálicos são tratados com cores que colaboram para a percepção clara das intervenções feitas sobre o edifício existente. Com exceção da clarabóia e dos forros, que recebem pintura branca, os demais elementos recebem uma tonalidade sóbria, entre o marrom e o vinho, que se integra e ao mesmo tempo se diferencia das tonalidades existentes.

O uso da técnica é um artifício de transformação da realidade em favor do homem. Perante as situações pré-existentes, seja a natureza ou um edifício, Mendes da Rocha articula um discurso sobre a presença humana no universo. O seu discurso pretende extravasar a técnica e o edifício e alcançar a cidade, o território. Muda-se

de escala por singelas ações que vislumbram grandes intenções. Com o projeto da Pinacoteca, o arquiteto foi laureado em 2000 com o *Premio Mies van der Rohe de Architectura Latinoamericana*, ocasião em que foi elaborado o texto a seguir, para publicação do catálogo.

O acontecimento mais extraordinário de toda esta empresa está orientado pela idéia de construção da cidade como ação urgente no continente americano, desde suas origens. Arquitetura e Geografia. Sobretudo, porque este trabalho se desenvolve sobre um edifício, onde o padrão de representação do projeto do arquiteto Ramos de Azevedo surge apoiado na tradição e nos cânones da arquitetura neoclássica.

Desde essa época – finais do século XIX e início do século XX – entre nós, um sentido crítico, pertencente ao pensamento dos tempos modernos, antepõe a este tipo de construção uma responsabilidade: o olhar inexorável sobre o espaço da cidade americana, diante da natureza e das transformações sociais, solicitada pelo mundo industrial que surge da técnica e da ciência.

A América das navegações, encontrada como comprovação da forma da Terra, surge, para o homem, como a inauguração da consciência de sua presença no universo e da esperança na invenção e na transformação promovidas pela modernidade. No trabalho do edifício da Pinacoteca, duas operações marcam, de maneira fundamental, sua transformação. Em um primeiro momento, a rotação do eixo principal de visitação, lograda graças à manobra sutil de cruzar, com pontes, os espaços vazios dos pátios internos, que altera a implantação do edifício e sua relação com a cidade. Esta manobra no interior do edifício, exhibe a virtude da arquitetura em sua extensão ao espaço urbano, seu poder de narração - linguagem peculiar de uma forma de conhecimento histórico do gênero humano. Experiência.

O outro momento, intrigante, desta operação é a revelação da força horizontal do conjunto, realçada pelas superfícies planas de cristal que recobrem os pátios internos e elogiam o fato de não haver sido nunca construída a torre central do projeto de Ramos de Azevedo. Desta maneira, esta segunda manobra destaca o arranque do robusto embasamento ortogonal e funda o lugar que constitui, na nova disposição dos espaços internos deste projeto, um belíssimo espaço central. Um novo museu.

Há que se notar que a atração pela linha horizontal dominante está amparada no desenvolvimento das novas técnicas, em particular a indústria do aço, o concreto armado, o cálculo.

Estas considerações remetem, sem dúvida, à questão da horizontalidade, presente da Galeria Nacional de Berlim de Schinkel, e seus desdobramentos na arquitetura moderna que surge com excepcional vigor na obra de Mies van der Rohe (ARAÚJO, 2002, p.35).

Com esta intervenção a Pinacoteca ganhou nova vida; o projeto de Mendes da Rocha extrapolou os limites do construído e ganhou a escala urbana, conferindo ao edifício uma importância que ele jamais alcançou em seus cem anos de existência.

#### **4 FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO**

Avenida Padre Cacique, 2000.

Porto Alegre

Arquiteto Álvaro Siza Vieira

Início do Projeto: 1998

Inauguração da nova sede prevista para março de 2008

Área Construída: 8.606 metros quadrados (5.206 metros quadrados fundação e  
3.400 metros quadrados estacionamento)

FIG. 71-112.



FIGURA 71 - Fundação Iberê Camargo. Foto Aérea.  
Fonte: GOOGLE EARTH, 10 jul. 2007.



FIGURA 72 - Vista desde o centro da cidade.  
Fonte: Arquivo particular da autora.

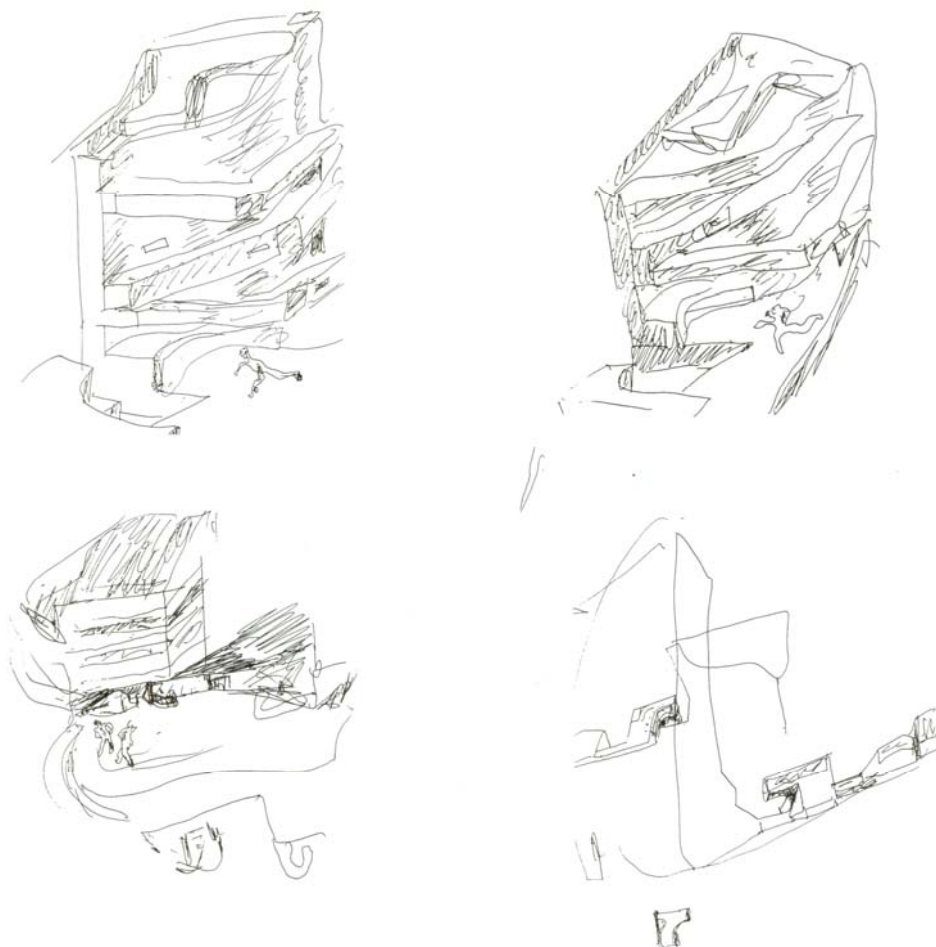


FIGURA 73 - Croquis do projeto.  
Fonte: FRAMPTON, 2006, p. 591.



FIGURA 74 - Vista externa desde a avenida Padre Cacique.  
Fonte: Arquivo particular de Alexandre Brasil.



FIGURA 75 - Vista da fachada.

Fonte: Arquivo particular de Alexandre Brasil.



FIGURA 76 - Foto da maquete.

Fonte: Arquivo particular da autora.



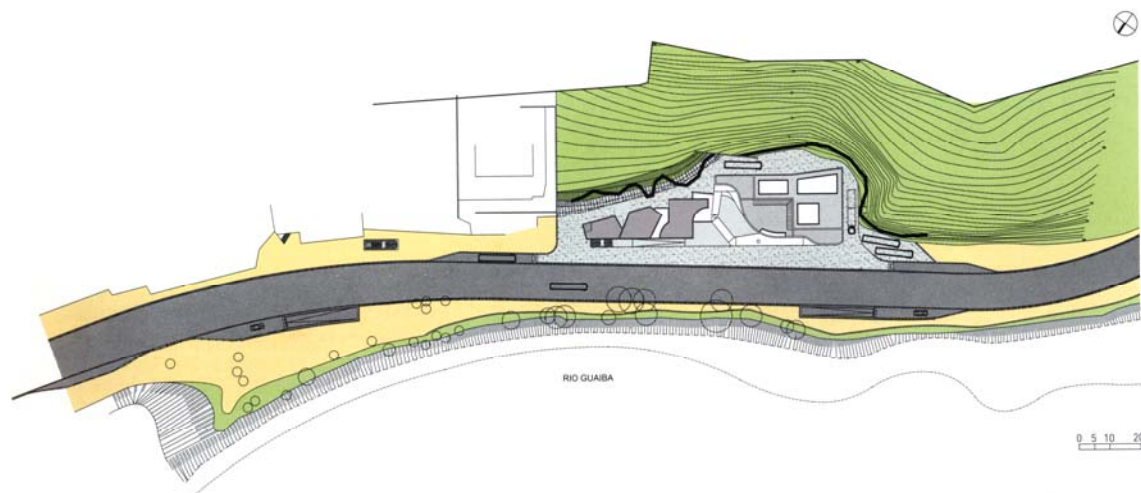


FIGURA 77 - Implantação.  
Fonte: SUMMA+, 2006, p.75.

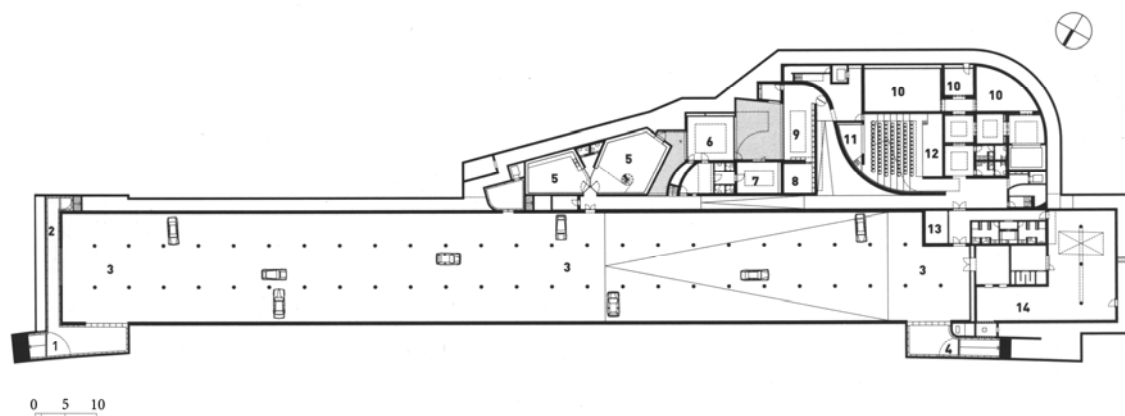


FIGURA 78 - Planta do subsolo.

Legenda: 1. acesso ao estacionamento; 2. acesso de pedestres; 3. estacionamento; 4. saída do estacionamento; 5. ateliês; 6. administração; 7. sala de reunião; 8. depósito da biblioteca; 9. biblioteca; 10. depósito de obras; 11. área técnica; 12. auditório; 13. segurança; 14. casa de máquinas.

Fonte: SUMMA+, 2006, p.79

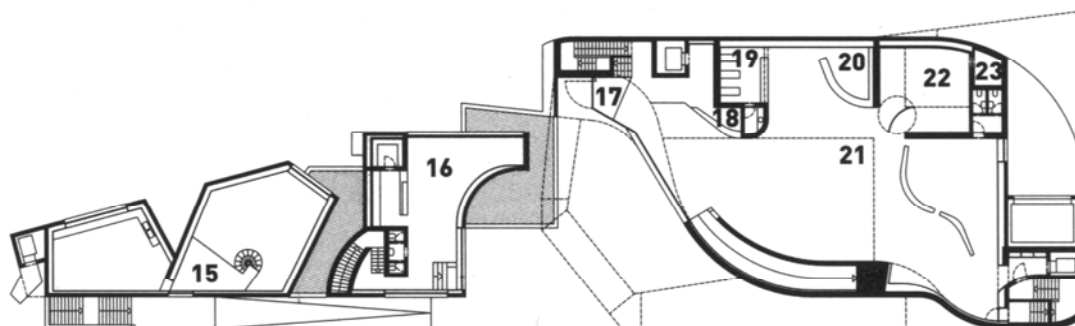


FIGURA 79 - Planta do pavimento térreo.

Legenda: 16. cafeteria; 17. entrada; 18. bilheteria; 19. chapalaria; 20. recepção; 21. átrio; 22. livraria; 23. depósito.

Fonte: SUMMA+, 2006, p.79

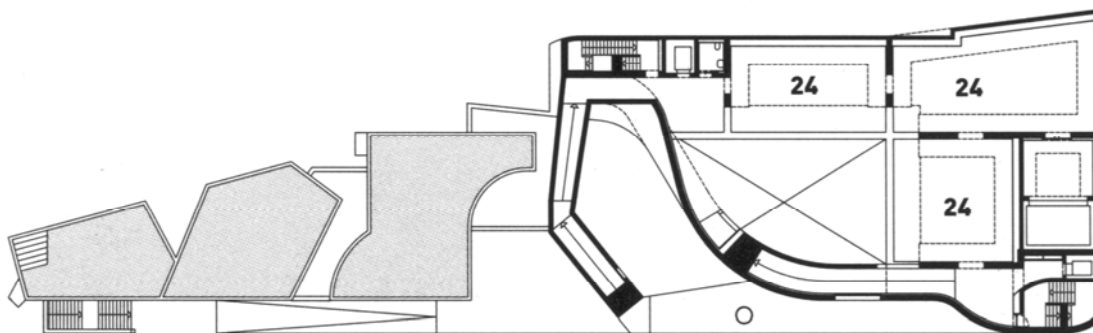


FIGURA 80 - Planta do segundo pavimento.

Legenda: 24. sala de exposições.

Fonte: SUMMA+, 2006, p.79

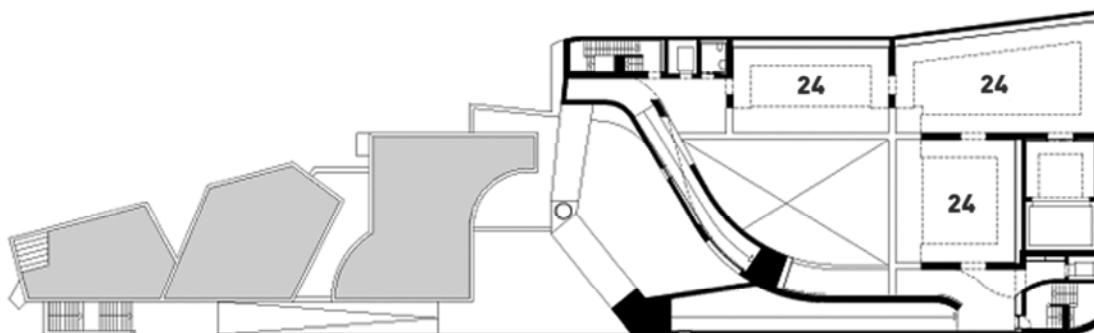


FIGURA 81- Planta do terceiro pavimento.

Legenda: 24. sala de exposições.

Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007.

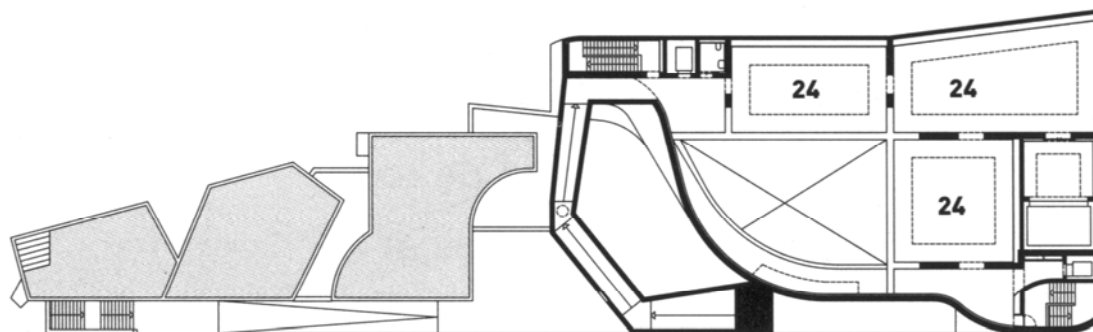


FIGURA 82 - Planta do quarto pavimento.

Legenda: 24. sala de exposições.

Fonte: SUMMA+, 2006, p.79

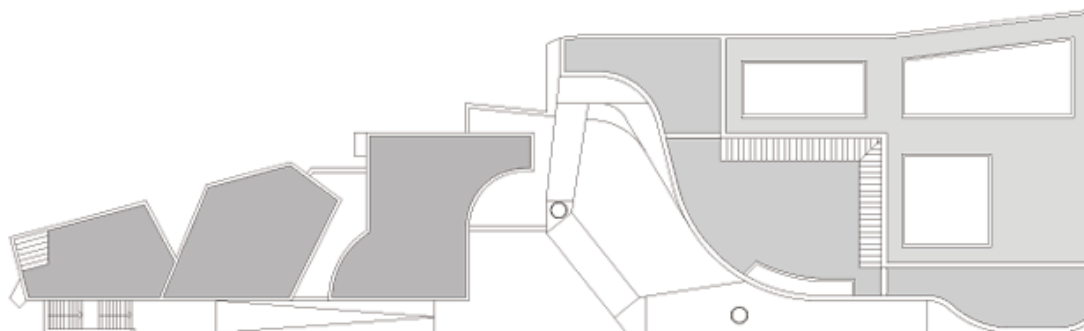


FIGURA 83 - Planta de cobertura.  
 Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007.

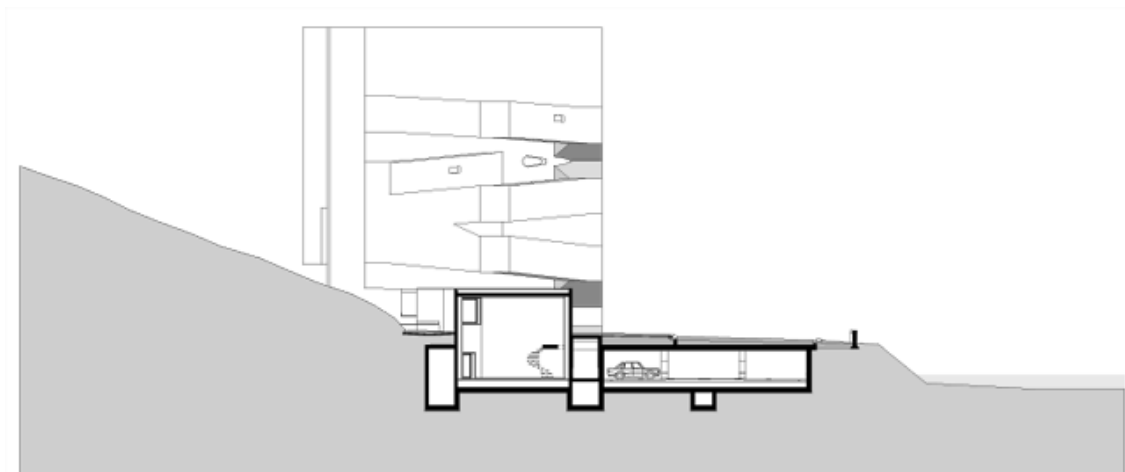


FIGURA 84 - Corte transversal SE-NO através do ateliê.  
 Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007.

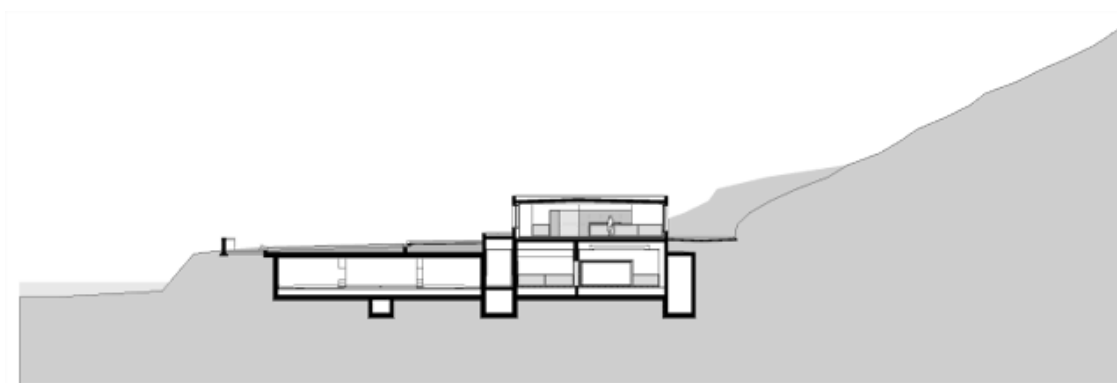


FIGURA 85 - Corte transversal NO-SE através da cafeteria.  
 Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007.

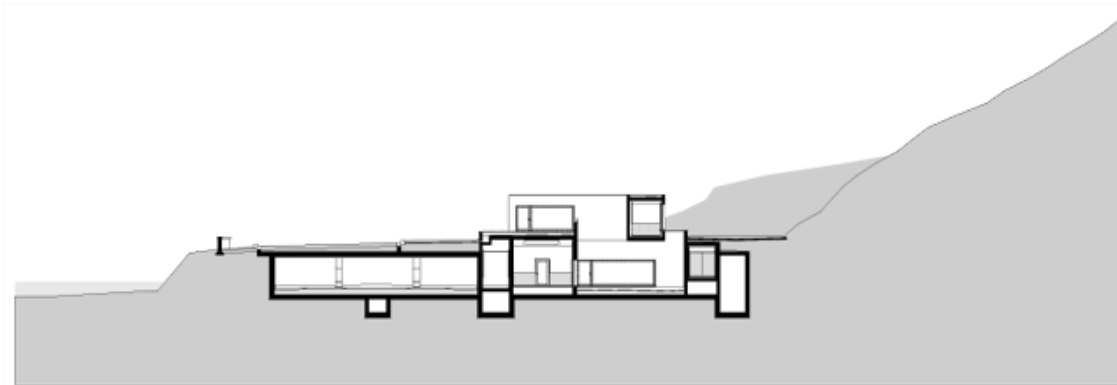


FIGURA 86 - Corte transversal NO-SE através do pátio.  
Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007.



FIGURA 87 - Corte transversal SE- NO através do átrio.  
Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007.

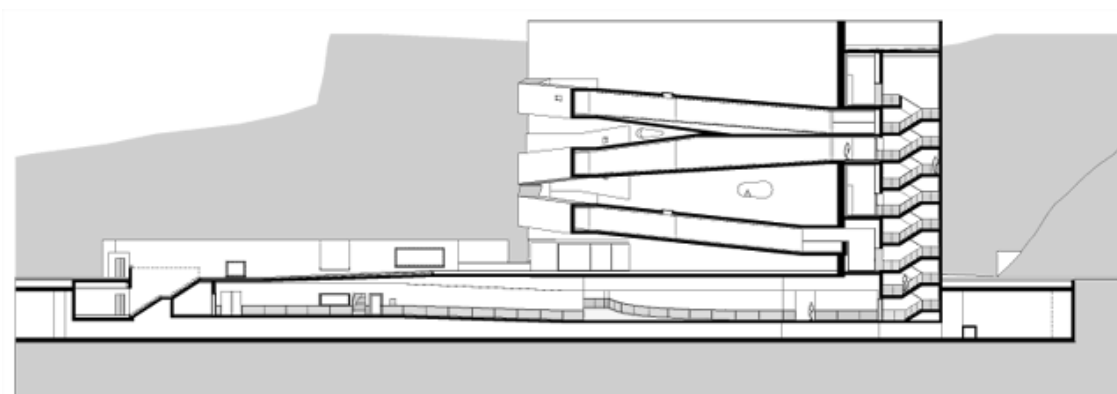


FIGURA 88 - Corte longitudinal NE-SO através das rampas.  
Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007.

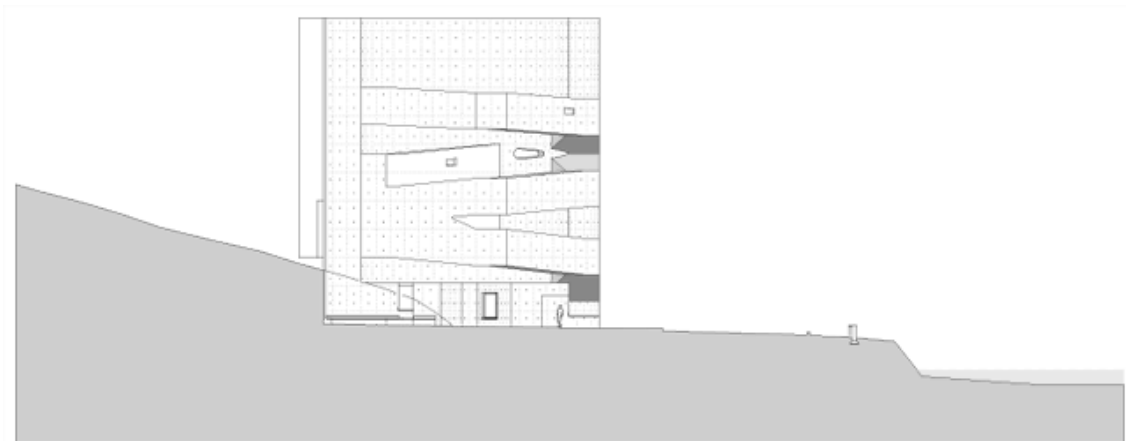


FIGURA 89 - Elevação NE.  
Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007.

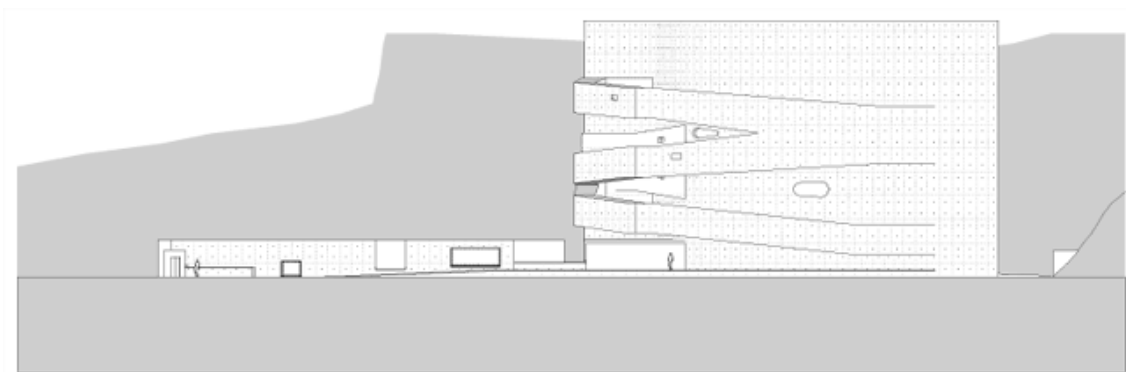


FIGURA 90 - Elevação NO.  
Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007.

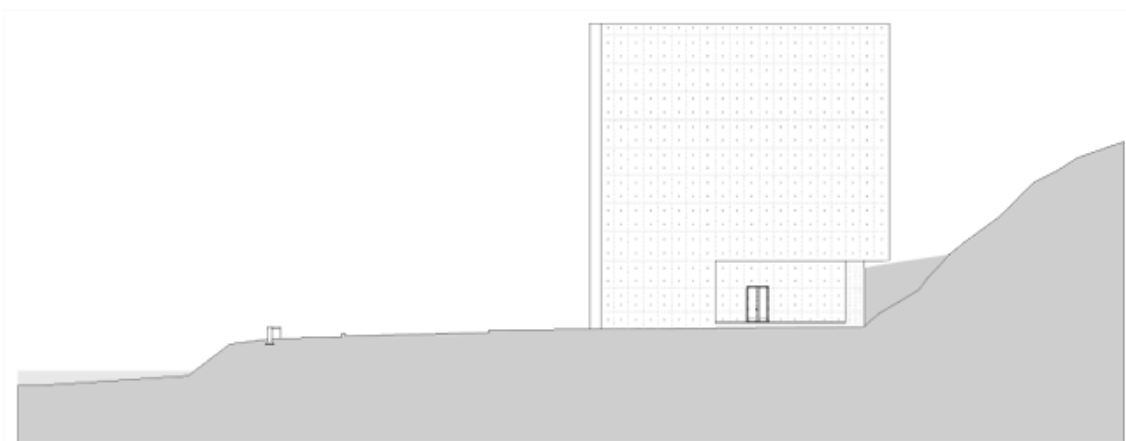


FIGURA 91 - Elevação SO.  
Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007.

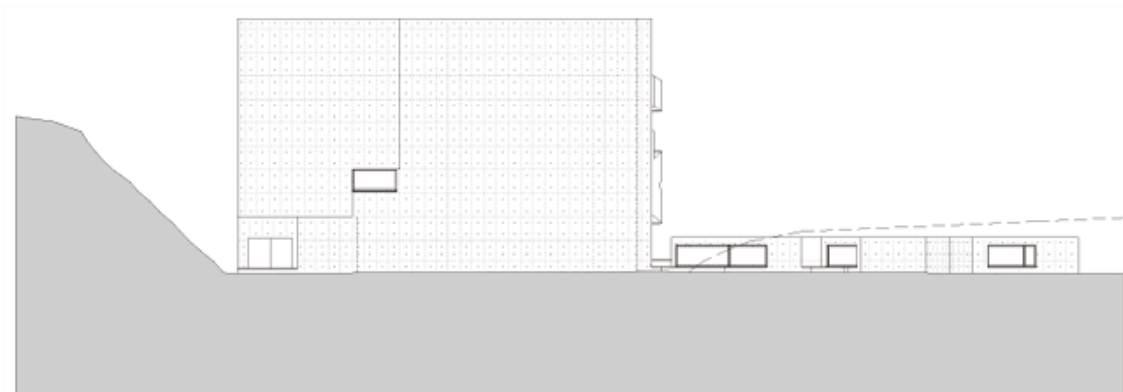


FIGURA 92 - Elevação SE.  
Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007.



FIGURA 93 - Vista aérea.  
Fonte: SUMMA+, 2006, p.77.



FIGURA 94 - Vista desde a entrada do estacionamento.  
Fonte: Arquivo particular da autora.



FIGURA 95 - Vista desde a avenida Padre Cacique.  
Fonte: Arquivo particular da autora.



FIGURA 96 - Vista desde a avenida Padre Cacique.  
Fonte: Arquivo particular da autora.

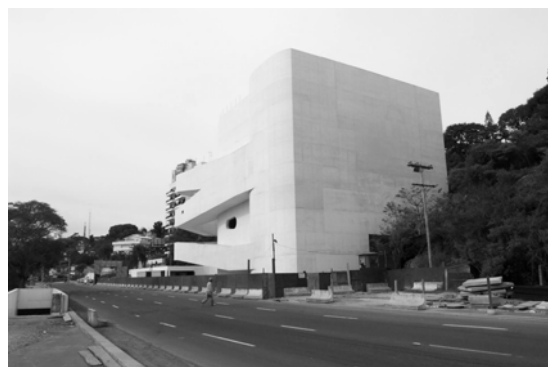


FIGURA 97 - Vista desde a avenida Padre Cacique.  
Fonte: Arquivo particular da autora.



FIGURA 98 - Vista externa desde a parte posterior do conjunto.  
Fonte: Arquivo particular de Alexandre Brasil.



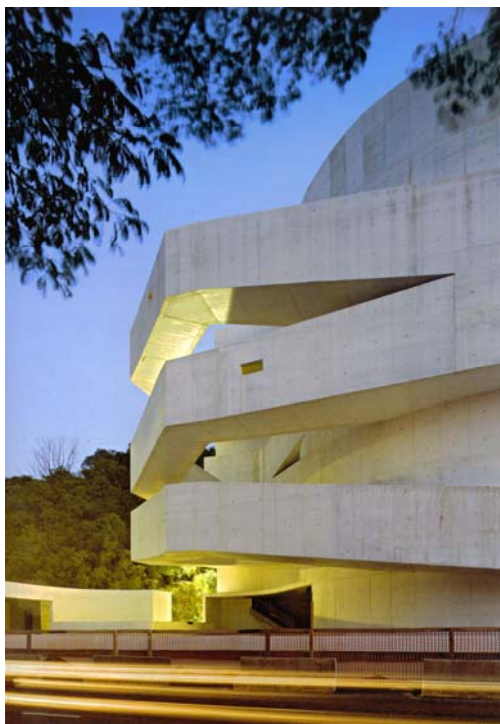


FIGURA 99 - Vista externa.  
Fonte: SUMMA+, 2006, p.75.



FIGURA 100 - Vista das rampas.  
Fonte: Arquivo particular de Alexandre Brasil.



FIGURA 101 - Vista desde a abertura da rampa interna entre o 3º e o 4º pavimento.  
Fonte: Arquivo particular de Alexandre Brasil.



FIGURA 102 - Vista desde a abertura da rampa interna entre o 3º e o 4º pavimento.  
 Fonte: SUMMA+, 2006, p.79.



FIGURA 103 - Execução do revestimento interno em painéis de gesso acartonado (25/06/07).  
 Fonte: Arquivo particular da autora.



FIGURA 104-Execução do revestimento interno em painéis de gesso acartonado (22/08/07).  
 Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007.



FIGURA 105 - Clarabóia da sala de exposição do 4º pavimento (25/06/07).  
Fonte: Arquivo particular da autora.



FIGURA 106 - Sala de exposição do 4º pavimento (25/06/07).  
Fonte: Arquivo particular da autora.



FIGURA 107 - Sala de exposição do 4º pavimento (25/06/07).  
Fonte: Arquivo particular da autora.



FIGURA 108 - Sala de exposição (13/07/07).  
Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007.



FIGURA 109 - Mezanino do ateliê (25/06/07).  
Fonte: Arquivo particular da autora.



FIGURA 110 - Ateliê (25/06/07).  
Fonte: Arquivo particular da autora.



FIGURA 111 - Pátio (25/06/07).  
Fonte: Arquivo particular da autora.



FIGURA 112 - Biblioteca (25/06/07).  
Fonte: Arquivo particular da autora.

## 4.1 A instituição

### 4.1.1 Histórico da Fundação e seu acervo

Iberê Camargo foi um dos artistas mais importantes do Brasil nos últimos 50 anos. Nunca se filiou, no entanto, a nenhuma corrente ou movimento e sempre manteve uma linha de atuação muito pessoal. Desde a juventude, sentiu-se atraído por personalidades independentes, como Guignard e Goeldi. Essa postura individualista se manteve mais tarde, tanto em sua fase informal quanto em sua produção tardia, e muito influenciou o neo-expressionismo brasileiro da década de 80 e 90. [...] a contribuição de Iberê Camargo à cultura brasileira não se reduz à introdução no país de uma nova tendência plástica, ainda que relevante. É uma nova concepção do papel do artista que Iberê defende. Em sua juventude, o debate era polarizado entre a busca de traços idiomáticos característicos (nacionalismo) e a vontade de modernização das linguagens plásticas (concretismo). Para ele, a arte era outra coisa: uma reflexão sobre a condição humana, o testemunho de uma inquietação profunda que era necessariamente pessoal e que não podia ser enquadrada em teorias ou em idiomas. [...] Essa postura que é no fundo, a de um humanista, no sentido clássico, é, a meu ver, o principal legado que a Fundação e o Museu deveriam recolher. Ela não se limita ao campo das artes plásticas: os numerosos textos de Iberê, cujo apuro literário é comparável à sofisticação de sua pintura, raramente falam diretamente de arte. Nunca são manifestos e tampouco defendem um estilo ou uma teoria estética. São depoimentos e reflexões que refletem, em outro meio, a mesma tensão existencial que se encontra em suas telas. A partir desse tipo de articulação, é possível estabelecer relações profícuas entre arte, literatura e outras áreas de expressão e de conhecimento; relações, diga-se de passagem, tanto mais necessárias quanto as fronteiras entre diferentes campos de expressão tendem a se tornar sempre mais indefinidas e elásticas (MAMMI, [entre 1995-2007]).

A idéia de se constituir a fundação Iberê Camargo surgiu nos últimos anos de vida do artista, em 1992 (SERAPIÃO, 2007a, p.44-48). Nesta época, Iberê foi apresentado ao empresário Jorge Gerdau Johannpeter, líder de um dos maiores grupos siderúrgicos do mundo, que se envolveu intensamente com a produção do artista. A admiração de Johannpeter pela obra de Iberê os aproximou. Iberê acompanhou as primeiras discussões acerca da formação da fundação. No início era reticente, mas, com o tempo e a saúde comprometida pelo câncer, convenceu-se de sua importância. Em conversas com Johannpeter, Iberê chegou a demonstrar sutilmente sua preocupação com o assunto.

A doença levou Iberê à morte em 1994. Gerdau imediatamente se articulou para que a idéia da fundação não fosse perdida, de modo que, em 1995, se constituiu a Fundação Iberê Camargo, a partir da doação do acervo de mais de quatro mil peças deixadas à sua esposa, Maria Coussirat Camargo. Além do exemplar trabalho de preservação e divulgação da obra do artista, a instituição desenvolve ainda atividades ligadas ao debate da arte moderna e contemporânea.

A cada ano, são organizadas mostras, oficinas, cursos, seminários, encontros com artistas e estudos diversos sobre a obra de Iberê Camargo e sobre questões ligadas à arte contemporânea. A idéia é disseminar não apenas o legado artístico e intelectual de Iberê Camargo, mas promover uma reflexão sistemática sobre a contemporaneidade e o fazer artístico (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007).

A instituição desenvolve atualmente algumas ações principais: o Projeto de Catalogação, o Programa Escola, a Bolsa Iberê Camargo, o Ateliê de Gravura, o programa de seminários e o site/revista digital. O Projeto de Catalogação da obra do artista, coordenado por Mônica Zielinsky, vem sendo desenvolvido desde 2000. O acervo está sendo catalogado e tombado e tem ênfase na publicação dos catálogos *Raisonnés*<sup>5</sup> de toda a produção do artista, incluindo gravuras, pinturas, desenhos, guaches, tapeçarias, cerâmicas e demais. O primeiro volume dos catálogos *Raisonnés*, lançado em 2006, enfoca as gravuras.

O Programa Escola, criado em 1999, é direcionado ao público jovem, trabalha com alunos a partir da quinta série do ensino fundamental de escolas da rede pública e privada, buscando sua sensibilização para a arte através da obra de Iberê Camargo. Os trabalhos se desenvolvem em torno das exposições temporárias da obra do artista, que ocorrem anualmente.

Na primeira etapa do programa, a Fundação fornece às escolas um material didático sobre a obra do pintor gaúcho. São disponibilizados *poster books*, fitas de vídeo, folders e textos críticos sobre o trabalho de Iberê. O material funciona como um suporte pedagógico, de grande importância na preparação dos alunos para a visita à Fundação, onde participam de uma visita guiada à exposição em cartaz. O seguimento do

---

<sup>5</sup> Este tipo de catálogo reúne toda a produção de um artista, ou uma categoria de sua produção. A tradução literal de catálogo *Raisonné* é catálogo pensado, pois ele não é apenas uma lista sequencial de uma obra, mas se desenvolve em torno de uma concepção.

trabalho é dado em sala-de-aula, através de atividades desenvolvidas pelo professor (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007).

A Bolsa Iberê Camargo, criada em 2001, é um dos prêmios nacionais de grande relevância na área, incentivando a produção e a discussão da arte contemporânea. Anualmente, a Fundação envia um artista brasileiro para um programa de residência em um centro de arte internacional. Além disso, dez artistas selecionados pelo mesmo processo recebem destaque especial, com a publicação de sua obra, na Revista Digital da Fundação.

O Ateliê de Gravura que foi do artista continua em funcionamento. Coordenado por Eduardo Haesbaert, gravador de Iberê por quatro anos, o Ateliê de Gravura funciona como programa de Artista Convidado. O artista convidado pela Fundação, que não é necessariamente um gravador, trabalha livremente no ateliê, dispondo de todos os seus recursos e de apoio técnico para explorar sua linguagem gráfica. A partir da matriz desenvolvida são feitas 60 cópias, divididas entre o artista convidado e a Fundação. Além dos artistas convidados, também participam deste programa profissionais selecionados através do programa Bolsa Iberê Camargo.

O Programa de Seminários teve início em 1999 e é organizado anualmente. A instituição promove, através de seminários nacionais e internacionais, o debate sobre arte moderna e contemporânea e suas relações com a cultura, desenvolvendo temas variados. Em 2005, o seminário teve o tema Arte e Museus na América, discutindo sobre a criação e a difusão da arte produzida na América Latina, assim como seu perfil, os acervos e a visão curatorial dos museus de arte do continente.

O site da fundação funciona como uma revista digital. Além das informações sobre a obra do artista e a Fundação, a revista é constantemente atualizada com notícias, matérias, entrevistas e artigos sobre arte no Brasil e no mundo.

As ações desenvolvidas pela Fundação em torno de seu valioso acervo a consolidam como uma instituição que além de garantir a conservação e divulgação da obra de Iberê Camargo atua fortemente na produção, discussão e crítica do cenário artístico contemporâneo. A construção de sua nova sede ampliará as possibilidades de sua atuação.

#### **4.1.2 Histórico do edifício em questão**

A fundação Iberê Camargo, desde sua formação em 1995, está sediada no antigo endereço do artista, em sua casa-ateliê projetada por Emil Bered, arquiteto ligado ao movimento moderno gaúcho, no bairro de Nonoai, em Porto Alegre. A discussão em torno da construção de uma nova sede teve início já nas primeiras reuniões de diretoria da Fundação (SERAPIÃO, 2007a, p.47), constituída então por cinco membros: Maria Coussirat Camargo (presidente de honra), Jorge Gerdau Johannpeter (presidente-executivo), Ronaldo Brito (diretor de patrimônio), Justo Werlang (tesoureiro) e Cristina Soliani (secretária-geral). Foi Cristina Soliani quem levantou o assunto, sugerindo que a nova sede fosse projetada por Oscar Niemeyer. Justo Werlang, empresário e colecionador, em conversa posterior com Johannpeter, posicionou-se a favor da contratação de um arquiteto estrangeiro.

O primeiro passo para a construção da nova sede foi dado em 1997, com a doação do terreno por parte do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Em 1998, o processo de escolha do arquiteto para o novo edifício se intensificou, tendo papel decisivo neste processo o Engenheiro José Luís Canal, doutor em arquitetura e professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Canal era consultor para construções especiais da Gerdau e a partir de 1998 passou a integrar a Fundação Iberê Camargo.

Nesta época, Canal selecionou dez arquitetos estrangeiros, que se destacavam pela atuação em projetos contemporâneos de museus, para apresentar sua obra à



diretoria da Fundação. Os diretores elegeram três finalistas: o português Álvaro Siza, o espanhol Rafael Moneo e o americano Richard Meyer, conforme descreve Fernando Serapião: “todos componentes da ala silenciosa” (SERAPIÃO, 2007a, p. 47). O próximo passo para a escolha do arquiteto foi conhecer os escritórios dos três finalistas, atividade realizada pelo engenheiro Canal que apresentou aos três escritórios a idéia da nova sede da Fundação. Segundo Canal “A escolha foi natural e óbvia. A relação com Siza foi crescendo, e foi ele quem demonstrou mais interesse pelo nosso prédio”. A declaração de Maria Coussirat Camargo acaba com qualquer dúvida quanto à escolha de Siza: “Fui eu quem o escolhi e acho que acertei” (SERAPIÃO, 2007a, p. 47).

Houve uma reação crítica de oposição por parte da classe arquitetônica local quanto à escolha de um arquiteto estrangeiro para o desenvolvimento do projeto da Fundação Iberê Camargo. Edson Mahfuz relata:

A reação negativa, nunca expressa formalmente, mas murmurada e resmungada aqui e ali, francamente me deixou perplexo. (...) Uns se perguntam se tal contratação se deveria à falta de confiança da iniciativa privada na competência dos profissionais. Outros falam em colonialismo cultural e afirmam que não somos mais o quintal do Primeiro Mundo (MAHFUZ, 2000, não paginado).

As críticas ressentidas e provincianas dos insatisfeitos com a escolha de Siza foram elegantemente remediadas com a premiação do projeto para a nova sede com o *Leão de Ouro* pelo melhor projeto da Mostra Internacional da 8ª Bienal de arquitetura de Veneza, em 2002. A Bienal Internacional de arquitetura de Veneza tem grande relevância internacional; sua primeira mostra aconteceu em 1980 e o *Leão de Ouro* é sua premiação máxima. No Brasil, a premiação foi concedida em 1996 a Oscar Niemeyer.

## 4.2 O arquiteto

Álvaro Siza Vieira nasceu em Matosinhos, em 1933, logo após a consolidação do Estado Novo em Portugal, com a ascensão do ditador António de Oliveira Salazar ao poder. O regime fascista em Portugal, como nos demais países onde foi instaurado, engajou-se em promover a modernização do país. Este contexto propiciou o surgimento e o estímulo da arquitetura moderna em Portugal (FRAMPTON, 2006. p. 11).

No final da década de 1940 e início de 1950, o jovem arquiteto Fernando Távora se destaca por sua atuação em prol da incorporação da arquitetura vernacular portuguesa na arquitetura moderna e se torna professor da Escola Superior de Belas-Artes do Porto (ESBAP), em 1950. A partir de então, consolida-se como uma peça fundamental da arquitetura portuguesa. Álvaro Siza estudou na ESBAP entre 1949 e 1955 e trabalhou no escritório de Távora entre 1955 e 1958, quando estabeleceu escritório próprio após vencer o concurso para a Casa de Chá Boa Nova, em Leça da Palmeira (FIG. 113-116). A Casa de Chá Boa Nova incorpora elementos construtivos tradicionais portugueses e revela, em sua delicada implantação, um profundo respeito ao lugar pré-existente, duas fortes características da obra de Siza.

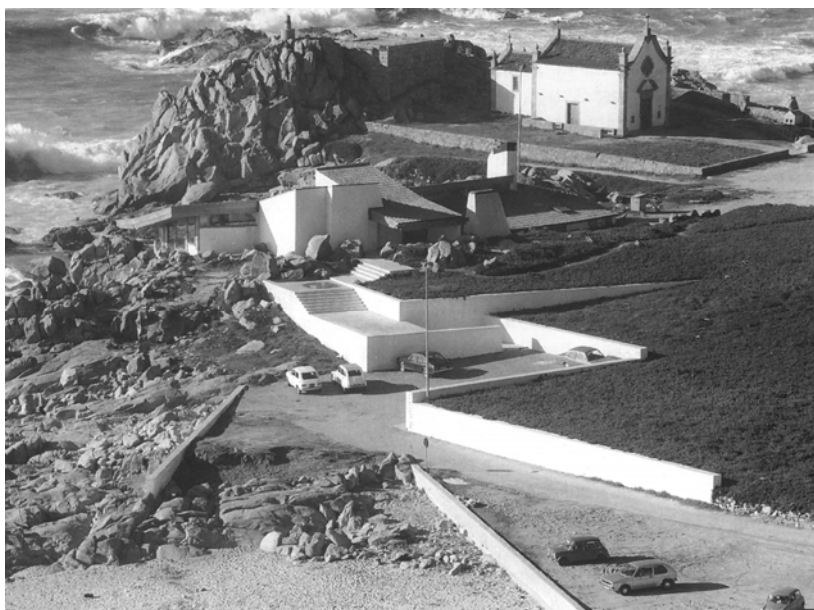


FIGURA 113- Casa de Chá Boa Nova. Vista do conjunto.  
Fonte: TESTA, 1998, p. 12.



FIGURA 114 - Casa de Chá Boa Nova. Vista externa.  
Fonte: FRAMPTON, 2006, p. 83.



FIGURA 115 - Casa de Chá Boa Nova. Vista da fachada frontal.  
Fonte: SANTOS, 1993, p. 79.



FIGURA 116 - Casa de Chá Boa Nova. Vista da fachada lateral.  
Fonte: SANTOS, 1993, p. 79.

O uso de técnicas da arquitetura vernacular é um aspecto da obra da Siza que pode estabelecer relações com a obra de Iberê Camargo. Por ocasião da mostra especial da obra do artista realizada na II Bienal do Mercosul, em 1999, a curadora Lisette Lagnado escreveu:

Poucos artistas como Iberê Camargo souberam pintar o processo da memória. Memória entendida além do mero arquivo de um passado, mas como anterioridade que ainda se projeta, age e modifica o momento atual (LAGNADO, 1999, não paginado).

A memória da tradição construtiva portuguesa em Siza é incorporada ao projeto como um saber adquirido que se aplica no presente, adequando-se a uma proposta criticamente moderna, como um artifício de ação e transformação de seu tempo. Esta maneira de incorporação do passado não se restringe a uma simples cópia, ou ao uso de um estilo pré-determinado. Trata-se de um modo ativo de apropriação da sabedoria adquirida. Siza relata “Tradição é um desafio para a inovação. Consiste em inserções sucessivas. Eu sou um conservador e tradicionalista – isto é para se dizer, eu transito entre conflitos, compromissos, hibridização, transformação” (SIZA *apud* FRAMPTON, 2006. p. 71)<sup>6</sup>.

Esta postura de Siza revela a influência da obra do arquiteto finlandês Alvar Aalto sobre sua atuação. Em 1968, quando se permitiu a sua geração viajar livremente pelo regime instaurado em seu país, Siza e alguns colegas do Porto realizaram uma viagem que foi marcante em seu percurso profissional. Estiveram na Holanda, na Suécia e na Finlândia, onde direcionaram seus estudos à obra de Aalto. O assentamento topográfico, a profunda compreensão e consideração do lugar e de seu usuário também são desdobramentos da influência de Aalto.

Ao tomar Aalto como ponto de partida, ele fundamentou seus edifícios na configuração de uma topografia específica e na refinada textura da malha local. Com essa finalidade, seus fragmentos são respostas ajustadas à paisagem urbana, campestre e marinha da região do Porto. Outros fatores importantes consistem em sua deferência que é mantida para com os materiais locais, o artesanato e as sutilezas da luz local; uma deferência

---

<sup>6</sup> “Tradition is a challenge to innovation. It consists of successive inserts. I am a conservative and a traditionalist – that is to say, I move between conflicts, compromises, hybridization, transformation.” (tradução da autora).

que é mantida sem cair no sentimentalismo de excluir a forma racional e a técnica moderna. Assim como a Câmara Municipal de Säynätsläo de Aalto, todos os edifícios de Siza são acomodados delicadamente à topografia de seu lugar. Sua abordagem é claramente tátil e tectônica, mais que visual e gráfica (FRAMPTON, 1997, p.385).

Estas características de uma arquitetura mais contextual, que considera a topografia, a luz, as técnicas vernaculares e os recursos disponíveis consolidaram uma linha mais orgânica que é própria da Escola do Porto. Seu início é marcado pela atuação de Fernando Távora e a continuidade ocorre na geração mais nova, que inclui muitos outros representantes, como Adalberto Dias, José Manuel Soares e Eduardo Souto de Moura. Siza é o grande expoente desta geração, teve forte atuação como professor e projetou o novo edifício da Faculdade de Arquitetura do Porto (1986-1993), o Pavilhão Português na Exposição Internacional de Lisboa (1998) e muitos outros projetos que efetivaram seu reconhecimento internacional e desencadearam muitas premiações, como o Prêmio Pritzker em 1992.

Apesar de seus procedimentos projetuais revelarem uma constância, os projetos de Siza surpreendem pela diversidade de soluções. O enfrentamento às questões colocadas pelo projeto segue princípios comuns: a consideração do lugar pré-existente, da luz, do usuário e dos recursos disponíveis, entretanto há um leque amplo de respostas. Seus projetos de museus não deixam de seguir estes procedimentos.

O Centro de Arte Contemporânea da Galícia, em Santiago da Compostela (1988-93, FIG. 117-121), enfrenta um entorno histórico consolidado. O lote destinado ao museu é contíguo ao Convento de Santo Domingo de Bonaval e seus jardins, que foram recuperados e passaram a ser um prolongamento do museu. O edifício é configurado por três grandes áreas, organizadas por suas funções: átrio e escritórios, auditório e biblioteca e finalmente as salas expositivas. As aberturas do edifício estabelecem relações urbanas que foram cuidadosamente inseridas, relacionando o convento, a rua e os jardins. O revestimento externo segue o padrão do material das construções locais, o granito. No entanto, o granito é tratado como

concreto armado, vencendo grandes vãos através do uso da estrutura metálica. O uso do material, ao mesmo tempo em que integra o edifício respeitosamente ao entorno, diferencia-o pelo uso da técnica.

Assim que Siza foi contratado para desenvolver este projeto, uma solicitação lhe foi feita: que fizesse o edifício desaparecer para não competir com a integridade do Convento<sup>7</sup>. Argumentou que um Centro Cultural de tal relevância não deveria ser tratado como um anexo e que a visibilidade do Convento estava anteriormente comprometida pelo muro de granito que dividia a propriedade. O Centro de Arte Contemporânea da Galícia realiza com delicadeza o estabelecimento de um novo referencial urbano que explora apropriadamente as relações e marcos históricos pré-existentes.



FIGURA 117 - Centro de Arte Contemporânea da Galícia. Vista do conjunto.  
Fonte: TRIGUEIROS, 1993, p. 89.



FIGURA 118 - Centro de Arte Contemporânea da Galícia. Vista do conjunto.  
Fonte: TRIGUEIROS, 1993, p. 89.

<sup>7</sup> ver depoimento do arquiteto sobre o museu de Santiago de Compostela em FRAMPTON, 2006, p. 336.

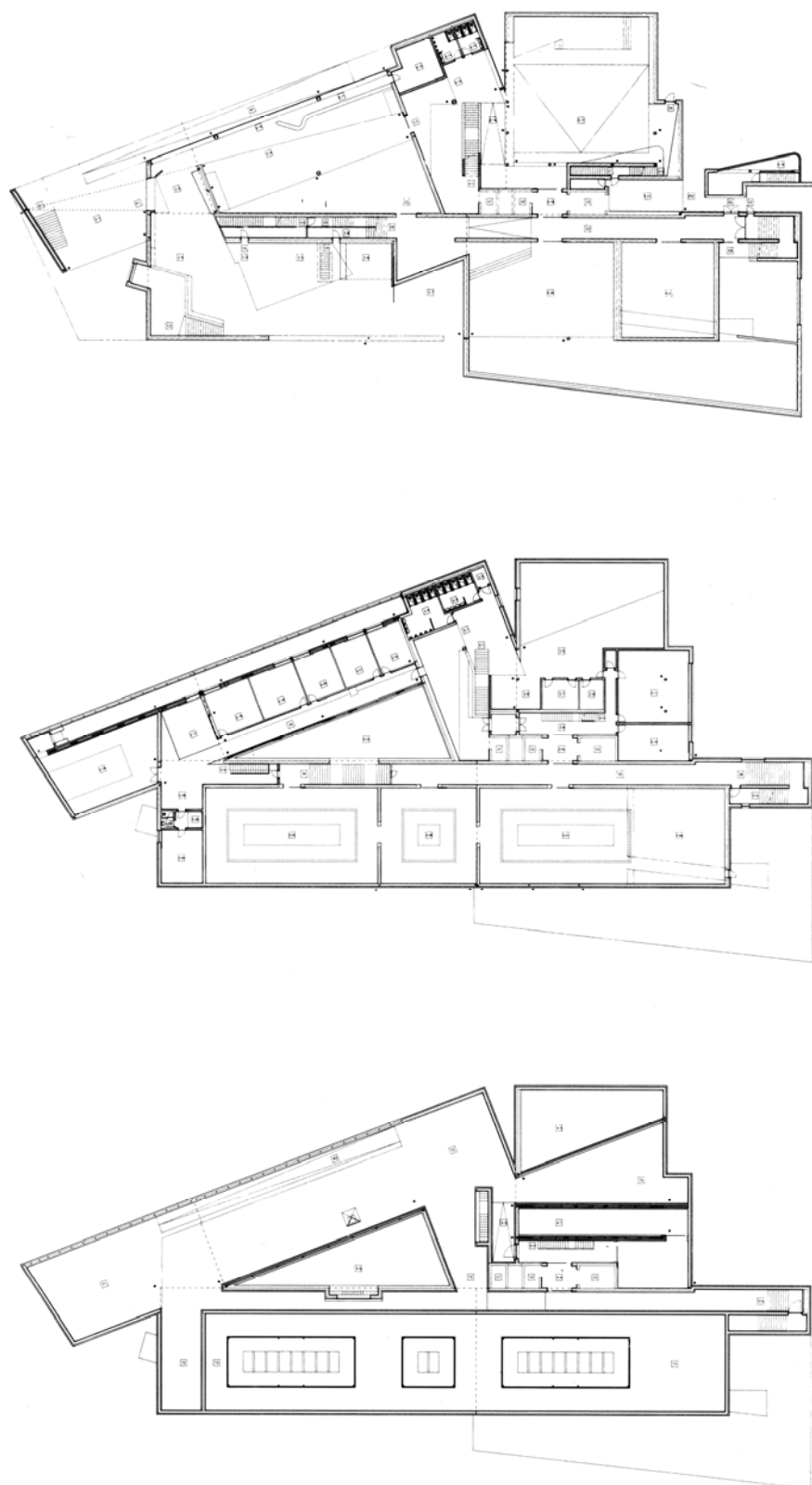


FIGURA 119 - Centro de Arte Contemporânea da Galícia. Plantas de subsolo, térreo, primeiro/segundo pavimentos.  
Fonte: FRAMPTON, 2006, p. 346.



FIGURA 120 - Centro de Arte Contemporânea da Galícia. Vista da fachada frontal desde a rua.  
Fonte: FRAMPTON, 2006, p. 341.



FIGURA 121 - Centro de Arte Contemporânea da Galícia. Vista da posterior desde o jardim.  
Fonte: TRIGUEIROS, 1993, p. 353.



No Museu Serralves, no Porto (1991-1999, FIG. 122-129), novamente Siza enfrenta o impacto da implantação de um novo edifício num lindo jardim dos anos 30 que é a extensão de uma casa art-deco, onde já funcionava a Fundação Serralves. Foi destinada à implantação do novo museu uma área sem arborização e com razoável declividade. A implantação do edifício toma partido deste declive e semi-enterra parte do programa, minimizando o impacto da nova construção. O edifício prescinde de um partido monumental e se volta para a qualidade e interação de seus espaços internos, contando com meticulosas aberturas para a vista do parque, que sugerem ao visitante um prolongamento de seu percurso rumo ao jardim, e com iluminação diversificada, com grandes clarabóias em algumas salas. O tratamento dos espaços expositivos de Siza é meticuloso, há um grande primor de detalhamento para cada particularidade. O arquiteto discorda do uso de espaços supostamente flexíveis e neutros, ele defende que o espaço expositivo deve ser provido de caráter. A especificidade de cada espaço agrega qualidade para a obra do artista, que deve se apropriar e se posicionar perante o caráter espacial a ser usado, agregando uma nova abordagem à sua obra.

Muitos diretores querem que os edifícios não tenham caráter. Eles acham que é melhor ter espaços grandes e com iluminação flexível. O modelo disto deve ser o Beaubourg em Paris. Você tem uma grande máquina supostamente com muita flexibilidade para que os artistas e diretores possam criar dentro dos metros quadrados disponíveis.

Eu ofereço uma outra perspectiva. Que é, mesmo para uma instalação é melhor ter um diálogo com um espaço particular. Eu acho que é melhor para o trabalho do artista... No final eu argumentaria que mesmo o Beaubourg não é tão simples de se organizar para exposições. Ele parece flexível. Mas no fim há dificuldades extremas. Então, em minha opinião, um museu deve ter seu próprio caráter... (tradução da autora) (SIZA *apud* FRAMPTON, 2006, p.46)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> “Many directors want buildings to have no character. They think it is better to have big spaces without partitioning and with flexible lighting. The model for this might be Beaubourg in Paris. You have a big machine supposedly with a lot of flexibility so that artists and directors can be created within the available square meters.

I offer another perspective. That is, even with an installation it's nicer to have a dialogue with a particular space. I think that is good for the work of the artist... In the end I would argue that even Beaubourg is not so easy to organize for exhibitions. It seems to be flexible. But in the end there are extreme difficulties. So in my opinion a museum must have its own character...” SIZA em entrevista com Yoshio Futagawa.



FIGURA 122 - Serralves. Vista do conjunto.  
Fonte: FRAMPTON, 2006, p. 416.



FIGURA 123 - Serralves. Vista da fachada desde a rampa de acesso.  
Fonte: FRAMPTON, 2006, p. 417.

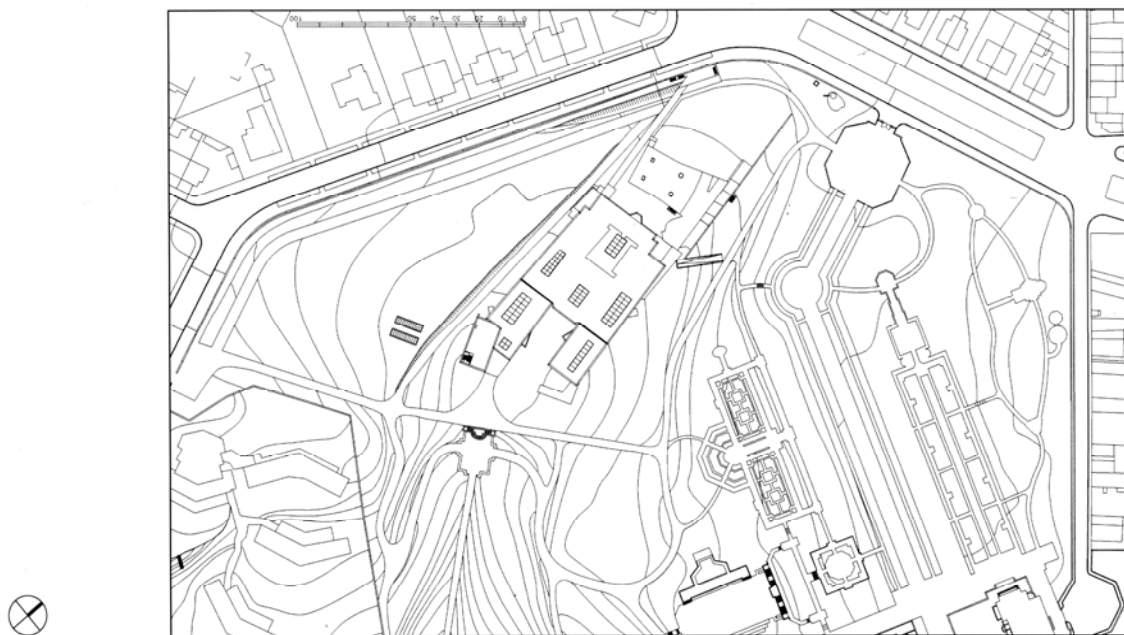


FIGURA 124 - Serralves. Implantação.  
Fonte: FRAMPTON, 2006, p. 421.

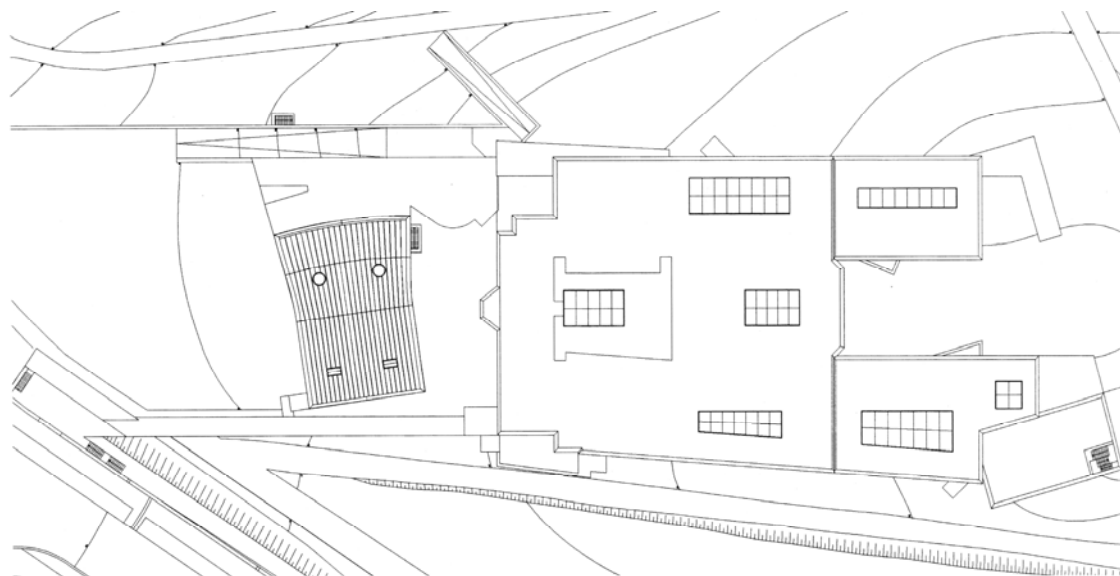


FIGURA 125 - Serralves. Planta de cobertura.  
Fonte: FRAMPTON, 2006, p. 421.

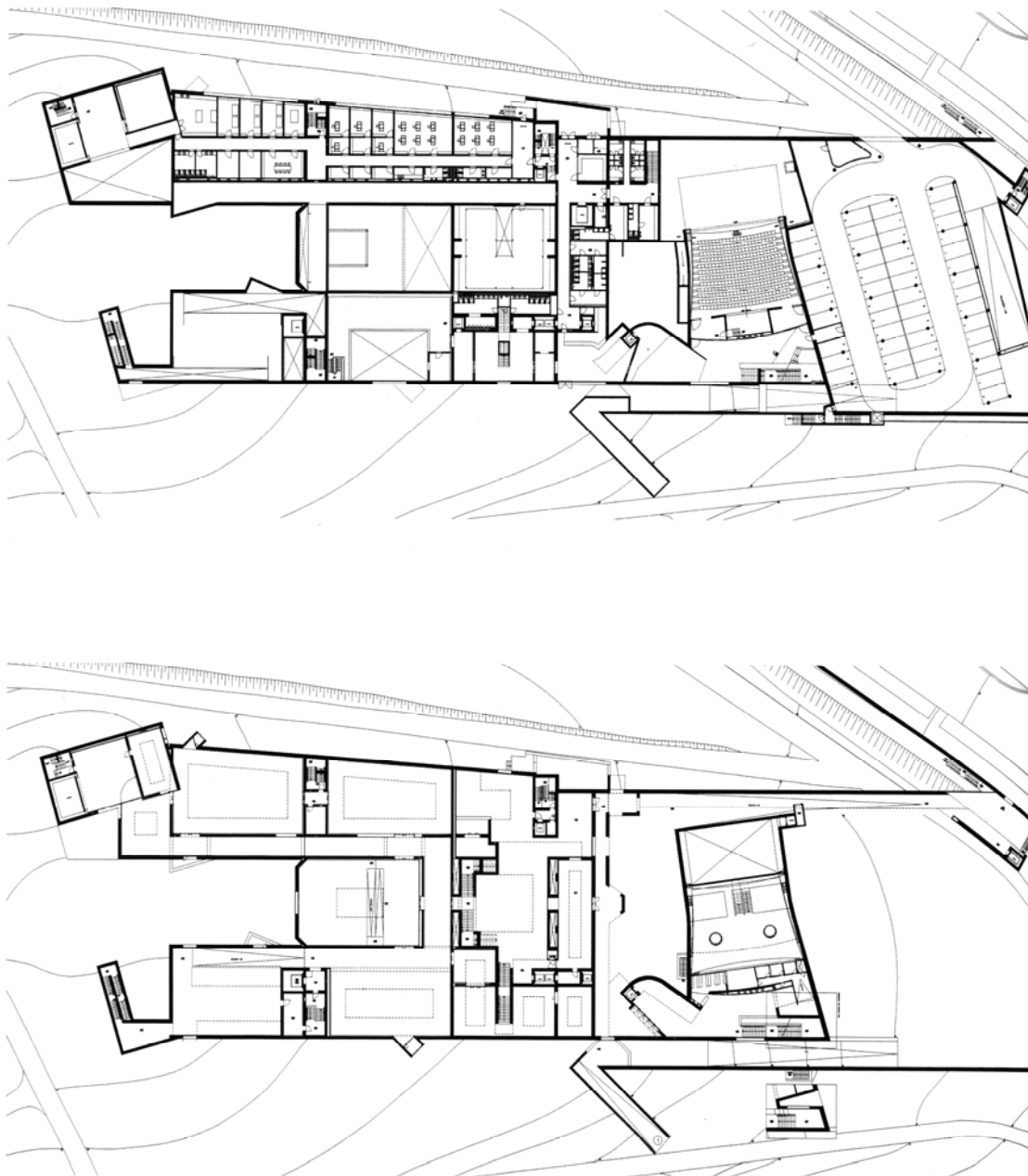


FIGURA 126 - Serralves. Plantas do segundo e terceiro pavimentos.  
Fonte: FRAMPTON, 2006, p. 420.



FIGURA 127 - Serralves. Vista desde o jardim.  
Fonte: FRAMPTON, 2006, p. 418.



FIGURA 128- Serralves. Vista da fachada leste.  
Fonte: FRAMPTON, 2006, p. 418.

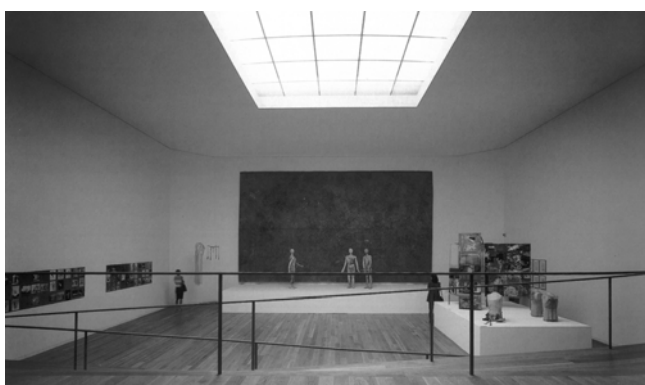


FIGURA 129- Sala de exposições de Serralves.  
Fonte: FRAMPTON, 2006, p. 422.

### 4.3 O sítio

Porto Alegre vem consolidando seu importante papel em promover a arte latino-americana no Brasil . A consolidação da fundação Bienal do Mercosul ocorreu na mesma época da constituição da Fundação Iberê Camargo, em 1995, tendo Johannpeter como líder da comissão organizadora e por sua indicação, Justo Werlang como diretor. A primeira mostra da Bienal do Mercosul ocorreu em 1997, e, atualmente, a mostra está em sua sexta edição. O evento se distribui em vários pontos da cidade, dentre eles o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), o Memorial do Rio Grande do Sul e a sede do Santander Cultural, situados na Praça da Alfândega, e a Usina do Gasômetro e os armazéns do Cais do Porto, às margens do Guaíba. A mostra de 2005 contou também com a Orla do Guaíba, o principal cartão postal de Porto Alegre. O Guaíba, além de sua bela paisagem e dos equipamentos urbanos ao longo de sua orla, é o retentor do porto mais meridional do país, localizado no centro da hidrovia que une o centro produtor regional com o maior porto marítimo do Mercosul, o porto Rio Grande. Privilegiado por estar às margens do Guaíba, o terreno destinado à nova sede da Fundação Iberê Camargo é presenteado ao mesmo tempo como contemplador de sua bela paisagem e como parte constituinte da mesma. A alguns quilômetros de distância, a partir da Usina do Gasômetro, avista-se ao longe, ainda disforme mas já fortemente presente, a nova sede da Fundação.

A topografia é muito desafiadora. O sítio é constituído por uma escarpa, resultado de um corte na rocha, feito pela antiga pedreira instalada no local. Da área total de 8.000 metros quadrados, a porção íngreme corresponde à maior parcela do terreno, 6.000 metros quadrados, e a parte mais plana se restringe a 2.000 metros quadrados.

Situado a aproximadamente 7 quilômetros da área central de Porto Alegre, o terreno está numa via de trânsito rápido, a Avenida Padre Cacique, que é um importante eixo de ligação entre a região central e a zona sul da cidade. O entorno é

pouco adensado e não possui usos diversificados; os estabelecimentos comerciais são pouquíssimos e em sua maioria acessados por veículos motorizados. No trecho próximo ao terreno, não existe passeio de pedestres pavimentado junto à avenida. O fluxo de pedestres é, portanto, quase inexistente. O acesso ao lote é feito por automóvel ou ônibus.

Siza relata que conheceu o terreno através de uma maquete<sup>9</sup>, que revelava a necessidade de se “trabalhar quase como um alfaiate” devido ao pouco espaço destinado ao extenso programa. Sua visita ao terreno revelou características que a maquete não demonstrava: a luz, a vegetação, a rocha e a sensação de espaço que se tem olhando o Guaíba e vendo as construções da cidade à sua margem. Para o arquiteto a visita ao terreno “foi uma confirmação, mas foi, além disso, um encantamento”.

#### **4.4 O edifício**

A nova sede da Fundação Iberê Camargo é o primeiro projeto de Siza no Brasil. O volume irregular de concreto branco envolvido pelos diferentes níveis de suas rampas se destaca na paisagem, revela a extrema consideração do lote na implantação, mas distingue-se da produção anterior de Siza, mais mimetizada ao entorno. A coincidência das linhas verticais nos pontos de inflexão das rampas sugere a existência de uma matriz volumétrica, de onde se subtraem algumas partes, num procedimento escultórico, pouco observado em sua produção anterior.

Neste edifício o arquiteto entrelaça a arquitetura brasileira e a européia com grande ousadia formal e remete, ao mesmo tempo, a Niemeyer e a Lina Bo Bardi. As janelas irregulares e as pontes do SESC Pompéia de Lina são referenciados pelas rampas que sobressaem do volume principal com suas aberturas voltadas à maravilhosa

---

<sup>9</sup> Depoimento do arquiteto concedido à Fundação em sua visita ao terreno em maio de 2000, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2007.

vista do Guaíba. O partido que se destaca da paisagem escultoricamente é a principal abordagem adotada por Niemeyer em seus projetos.

Montaner categorizou como uma das posições preponderantes de museus contemporâneos o “organismo extraordinário”:

No amplo panorama da arquitetura de museus destaca-se em primeiro lugar aquele museu que se configura como organismo singular, como fenômeno extraordinário, como acontecimento excepcional, como ocasião irrepetível (MONTANER, 2003, p.12).

Enquadram-se nesta categoria o Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright, em Nova Iorque, de 1959, o mesmo museu de Frank Gehry em Bilbao, de 1997 e também Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói, de Oscar Niemeyer, de 1996 (FIG. 130). Desde o museu de Caracas (1955) até a produção recente que inclui o Museu Oscar Niemeyer de Curitiba (MON, 2002, fig.131) e o Museu Nacional Honestino Guimarães de Brasília (1999, FIG. 132 e 133), Niemeyer priorizou o espetáculo arquitetônico e a exaltação da técnica construtiva do concreto armado.

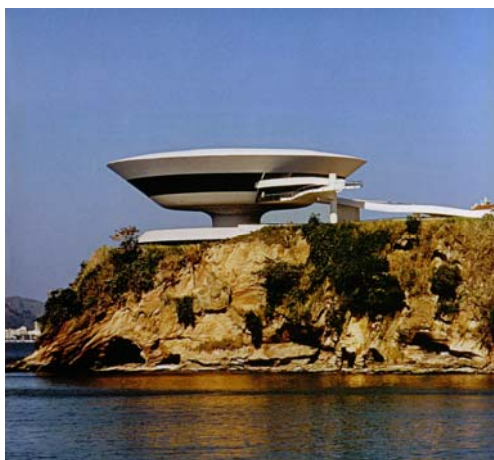


FIGURA 130 - MAC Niterói.  
Fonte: NIEMEYER, 2004, p. 35.



FIGURA 131: MON Curitiba.  
Fonte: Arquivo particular da autora.



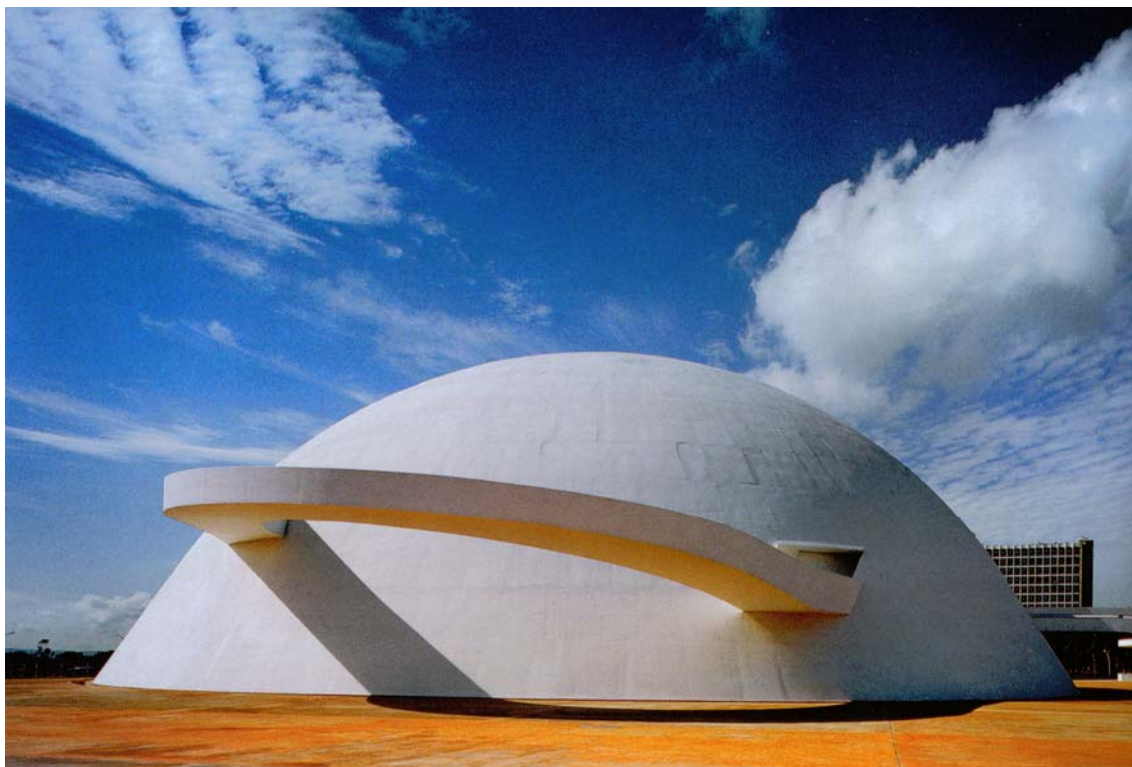


FIGURA 132 - Museu Nacional Honestino Guimarães em Brasília.  
Fonte: PROJETO DESIGN, 2007, p. 54.



FIGURA 133 - Vista do espaço interno do Museu Nacional.  
Fonte: PROJETO DESIGN, 2007, p. 59.

Assim como a Fundação Iberê Camargo, O Museu Nacional Honestino Guimarães apresenta um partido formal marcante, uma grande semi-esfera de concreto armado pintado de branco, também entrelaçada por uma rampa que se sobressai ao volume. Divergindo do MAC e do MON, o museu nacional não apresenta aberturas para a paisagem externa, o espetáculo está no espaço interno que apresenta um grande mezanino atirantado na cobertura. Apesar das possíveis relações com a Fundação Iberê Camargo, o partido adotado por Siza difere muito do de Niemeyer, especialmente no tratamento do espaço interno, das salas expositivas ou do museu propriamente dito. Montaner classifica o projeto de Siza como “o museu voltado para si mesmo”, que se caracteriza por ser um

[...] museu introspectivo [...] encerrando-se em torno de sua coleção e de seus espaços e ao mesmo tempo abrindo-se delicadamente ao exterior. É uma arquitetura que, partindo da atividade interior, busca os focos de luz natural e as vistas para o entorno. É a solução que adotam certos autores diante da complexidade interior do espaço do museu e da necessária adaptação às características singulares de cada lugar. Esta ênfase na especificidade dos espaços interiores é uma reação contra a museologia positivista do século XX, que amontoava os objetos sem caracterizá-los ou outorgar-lhes espaços específicos, mas também contra a indeterminação da planta livre do museu moderno, que se propõe como contentor neutro. O museu que se volta para si mesmo é um resultado formal ao qual conduz a posição do realismo. Entende-se que a essência real do museu consiste em reconhecer as peças da própria coleção, conferindo-lhes espaços à sua medida conformes às suas características, como uma luva ou uma capa, ao mesmo tempo em que se aceita e reconhece o ambiente circundante. É uma posição que se fundamenta no respeito aos dados preexistentes: para o interior a coleção e critérios museológicos e para o exterior, espaço urbano, jardins e paisagem (MONTANER, 2003, p.76).

O edifício possui quatro pavimentos e um grande subsolo, e totaliza 8.606 m<sup>2</sup> de área construída. O programa de necessidades para a nova sede foi desenvolvido num trabalho colaborativo entre os membros da Fundação e o escritório de arquitetura. No subsolo estão o estacionamento e a passagem de pedestres, ambos sob a avenida, e também administração, biblioteca, auditório, reserva técnica, ateliê, vestiários de funcionários e casa de máquinas. Este pavimento está parcialmente abaixo do nível da água e, para garantir a segurança quanto às inundações, há um canal de muros de arrimo que rodeia todo o pavimento, vinculado a um sistema de bombas. Há dois pátios de iluminação, um entre a

biblioteca e a administração e outro entre a administração e o ateliê. Neste novo recinto funcionará o ateliê de gravuras do artista, bem como as demais atividades educacionais. A casa-ateliê do Nonoai passará a funcionar como uma residência para artistas internacionais convidados.

Perante a situação topográfica do terreno e o extenso programa da nova sede, a verticalização era inevitável. A pedra permaneceu intacta para a implantação do edifício. Os quatro pavimentos se organizam ao redor de um átrio, que será um espaço utilizado para intervenções feitas por artistas convidados. Os três pavimentos superiores têm plantas semelhantes e possuem três salas em cada nível, dispostas em “L” envolvendo o átrio central. O traçado das rampas estabelece um percurso alternado em relação às salas; os pavimentos são acessados ora pelo quadrante leste, ora pelo oeste. O percurso sugerido é similar ao do Museu Guggenheim em Nova Iorque, projetado por Frank Lloyd Wright em 1959: ascende-se pelo elevador, iniciando a visita pelo último pavimento, e, a partir de então, a circulação entre os pavimentos é feita pelas rampas que, diferentemente do museu de Nova Iorque, funcionam apenas como circulação e articulação dos níveis. No último pavimento há uma grande clarabóia, que nos remete às de Serralves. As três salas deste pavimento são destinadas às exposições do acervo da Fundação Iberê Camargo, enquanto que os outros dois pavimentos abrigarão exposições temporárias. Essas exposições girarão em torno de três grandes temas: afinidades com Iberê Camargo, arte brasileira da modernidade ao contemporâneo e contemporaneidade.

Os espaços internos são inteiramente revestidos por painéis de gesso acartonado, configurando grandes shafts de instalações em todo o edifício. Nenhuma tubulação ou grelha de ar-condicionado é aparente. O concreto branco não é visto em nenhum ambiente interno, decisão que afasta o partido do edifício da influência brasileira e a aproxima da européia. Todas as paredes de concreto são estruturais, o monolito de concreto funciona solidariamente como um todo. O concreto branco leva pó de

mármore em sua composição e, para garantir sua alvura, foram utilizadas armações em aço galvanizado, eliminando qualquer possibilidade de oxidação dos vergalhões convencionais. O primor do detalhamento da construção aparece em todas as suas instâncias, do vergalhão galvanizado ao desenho do ralo dos sanitários, esculpido no mármore branco importado da Grécia. Há também uma preocupação com a sustentabilidade ambiental. Neste sentido, foi implantada uma pequena estação de tratamento de esgoto, que permite o reaproveitamento da água no próprio edifício.

A área não edificada do terreno será um parque ambiental, projetado pela Fundação Gaia, fundada pelo agrônomo e ecologista José Lutzemberg, falecido em 2002. A Fundação Gaia busca a construção de uma sociedade mais sustentável ambiental e socialmente, atuando na área da educação ambiental e na promoção de tecnologias brandas socialmente compatíveis. Num primeiro momento, será implantado um jardim de esculturas no parque.

Apesar de trazer algumas características ainda pouco exploradas anteriormente por Siza, a Fundação Iberê Camargo manifesta a continuidade de suas ações projetivas: revela o profundo entendimento do sítio, estuda meticulosamente as aberturas para o exterior, tira partido da luz do poente de maneira a não comprometer a qualidade dos espaços expositivos e, finalmente, considera a técnica disponível e os recursos locais, apropriando-se do grande conhecimento brasileiro em se construir com concreto armado.

**5 MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO SÉCULO XXI DE KANAZAWA**

1-2-1 Hirosaka, Kanazawa, Ishikawa, Japão

Arquitetura: SANAA – Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa

1999/2004

Inauguração 2004

Área construída: 17.093 metros quadrados

FIG. 134-176



FIGURA 134 – Foto aérea do lote do museu de Kanazawa.  
Fonte: GOOGLE EARTH, 10 jul. 2007.

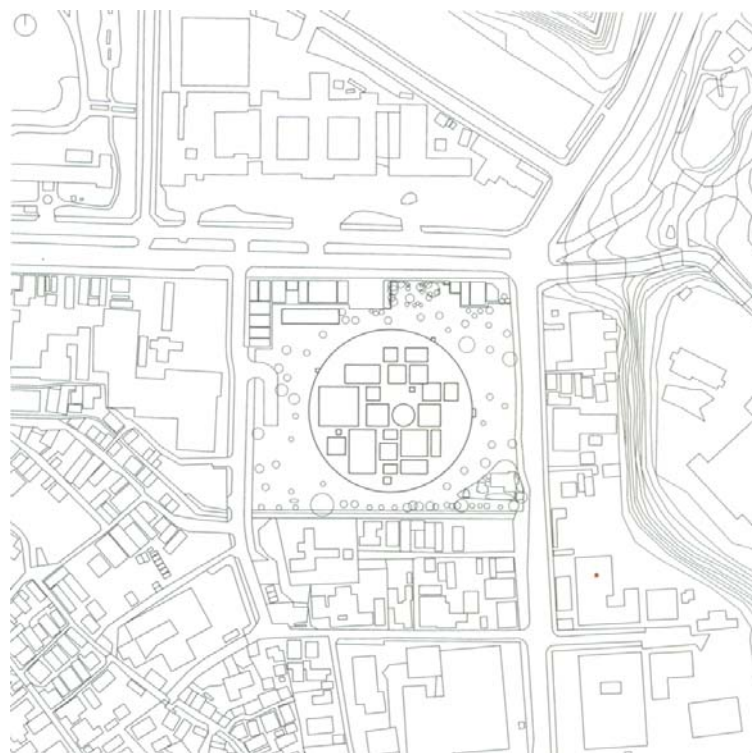


FIGURA 135 – Implantação.  
Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.60.

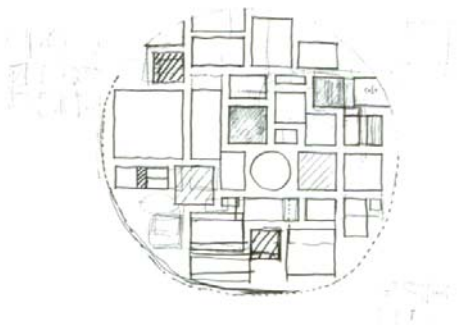


FIGURA 136 – Croqui conceitual.  
Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.60.



FIGURA 137 – Logomarca do museu.  
Fonte: 21st CENTURY MUSEUM OF  
CONTEMPORARY ART, 2007.



FIGURA 138 – Vista aérea do lote.  
Fonte: SEJIMA; NISHIZAWA, 2005, p.55.



FIGURA 139 – Vista aérea.  
Fonte: HASEGAWA, 2006, p. 77.





FIGURA 140 – Vista externa.  
Fonte: HASEGAWA, 2006, p. 78.



FIGURA 141 – Vista externa.  
Fonte: HASEGAWA, 2006, p. 79.

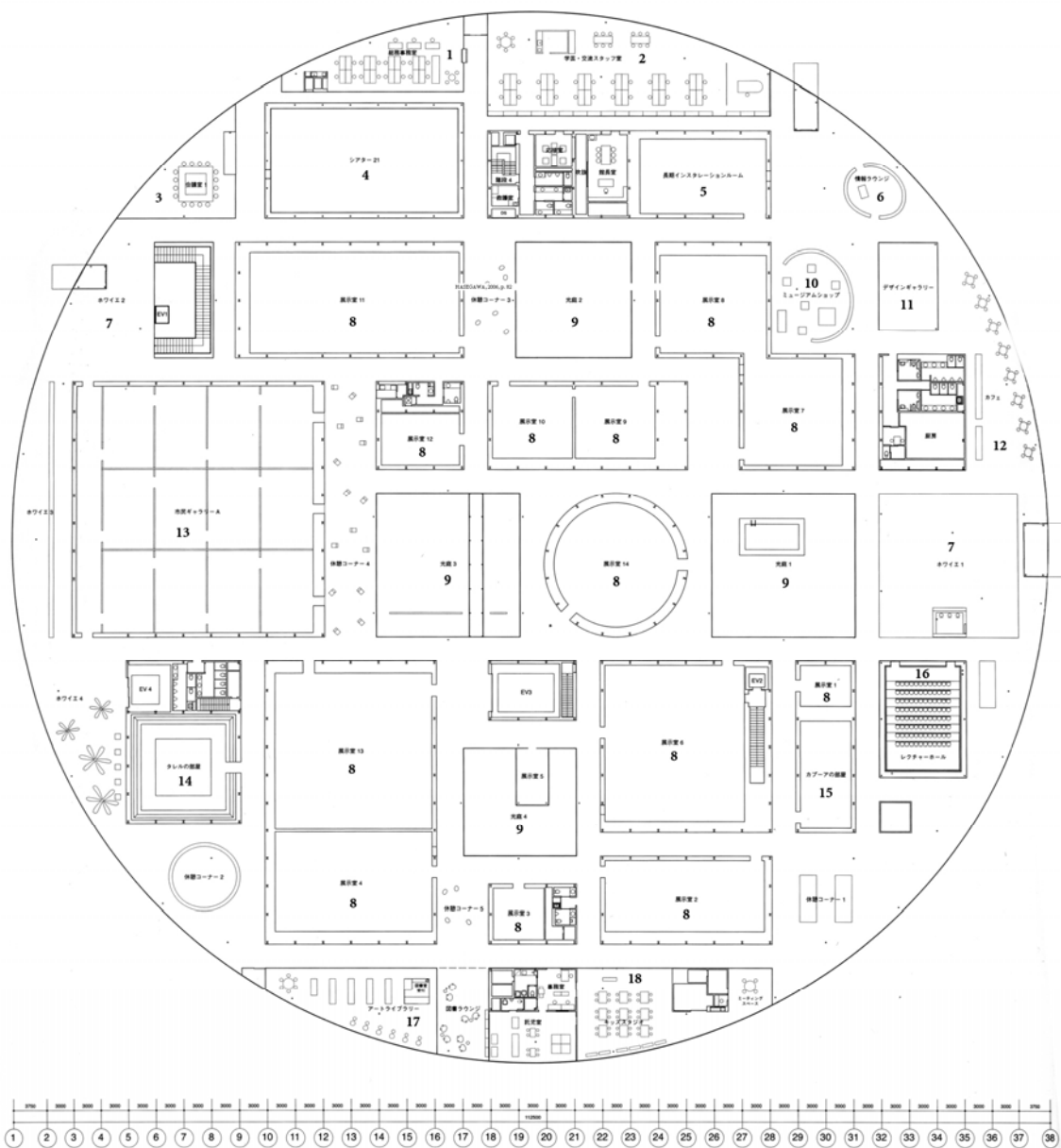


FIGURA 142 – Planta do pavimento térreo.

Legenda: 1. administração; 2. curadoria; 3. sala de reunião; 4. teatro 21; 5. projeto longo prazo;  
6. informações; 7. foyer; 8. sala de exposições temporárias; 9. pátio; 10. loja, 11. galeria  
de design; 12. restaurante; 13. galeria das pessoas; 14. sala Turrel; 15. sala Kapoor;  
16. auditório; 17. biblioteca; 18. ateliê para crianças

Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.74. (legenda editada pela autora)

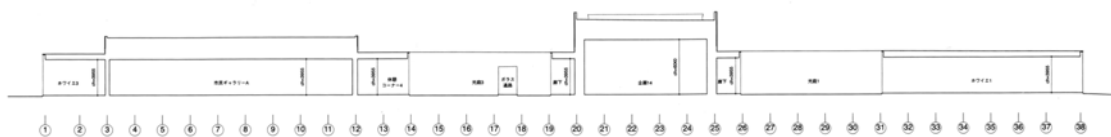


FIGURA 143 – Corte Leste Oeste em direção ao Norte.

Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.74.

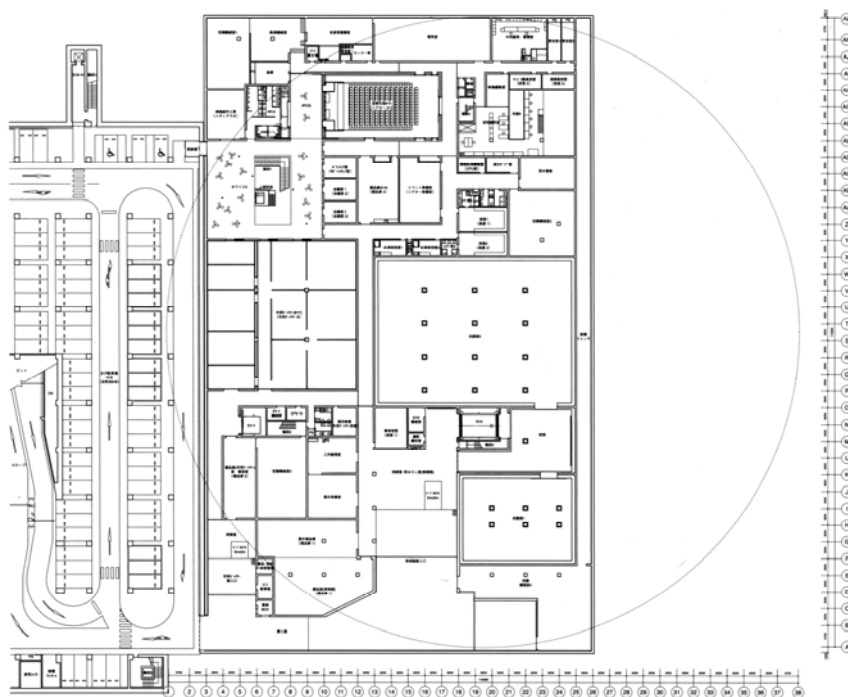


FIGURA 144 – Planta do subsolo.  
 Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.75.

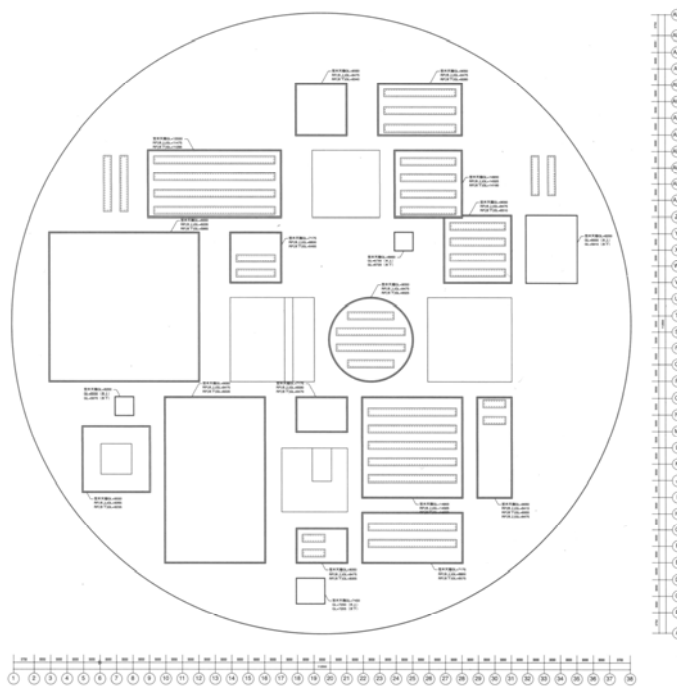


FIGURA 145 – Planta de cobertura  
 Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.75.

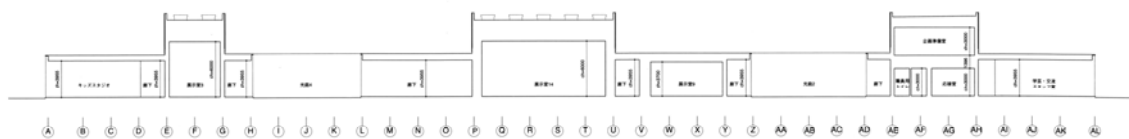


FIGURA 146 – Corte Norte Sul em direção ao Oeste.  
 Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.75.

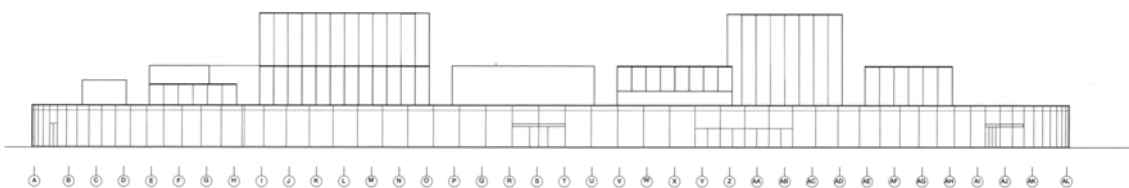


FIGURA 147 – Elevação Leste.  
 Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.75.

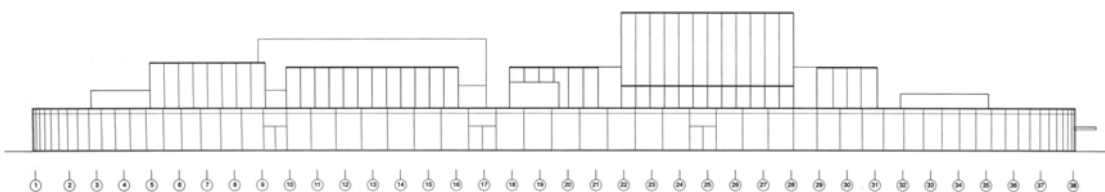


FIGURA 148 – Elevação Sul.  
 Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.74.

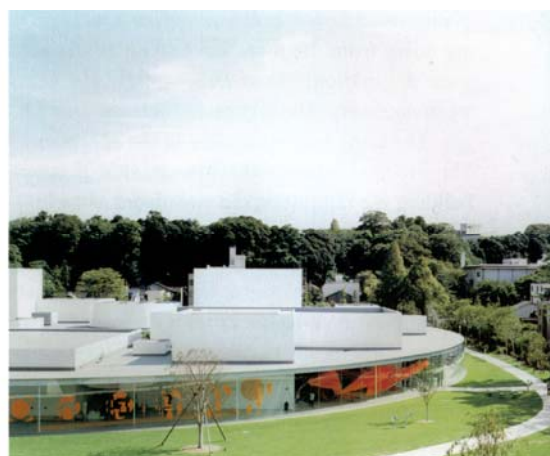


FIGURA 149 – Vista externa.  
 Fonte: HASEGAWA, 2006, p. 14.



FIGURA 150 – Vista externa.  
Fonte: SEJIMA; NISHIZAWA, 2005, p.34.



FIGURA 151 – Vista externa.  
Fonte: SEJIMA; NISHIZAWA, 2005, p.69.



FIGURA 152 – Vista interna.  
Fonte: HASEGAWA, 2006, p. 82.



FIGURA 153 – Vista da biblioteca.  
Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.78.



FIGURA 154 – Vista interna.  
Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.78.



FIGURA 155 – Vista interna.  
Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.79.



FIGURA 156 – Vista interna do foyer de entrada.  
Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.80.



FIGURA 157 – Vista interna do foyer de entrada.  
Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.80.



FIGURA 158 – Vista interna da biblioteca.  
Fonte: HASEGAWA, 2006, p. 15.





FIGURA 159 – Vista do pátio com obra de Leandro Elrich (*Swimming Pool*).

Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.87.



FIGURA 160 – Vista do pátio com obra de Leandro Elrich (*Swimming Pool*).

Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.87.



FIGURA 161 – Vista do pátio com obra de Patrick Blanc (*Vegetal Walls*).

Fonte: SEJIMA; NISHIZAWA, 2005, p.45.



FIGURA 162 – Vista do pátio.

Fonte: HASEGAWA, 2006, p. 82.



FIGURA 163 – Vista do pátio.

Fonte: HASEGAWA, 2006, p. 84.



FIGURA 164 – Vista da escada de acesso ao subsolo.

Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.106.



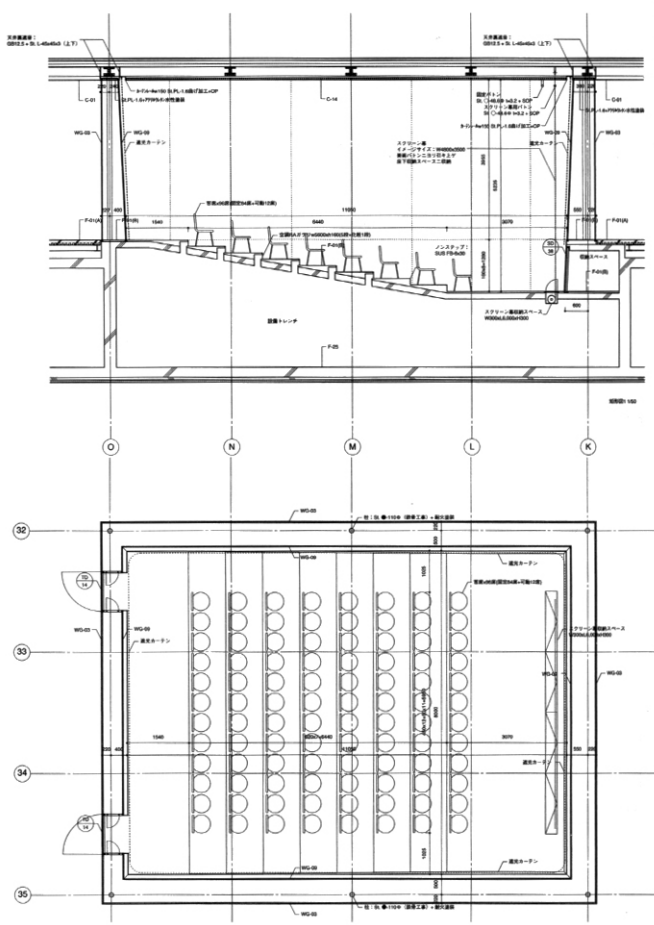


FIGURA 165 – Corte e planta do auditório.  
 Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.82.



FIGURA 166 – Vista do auditório.  
 Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.82.



FIGURA 167 – Vista do auditório.  
 Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.82.

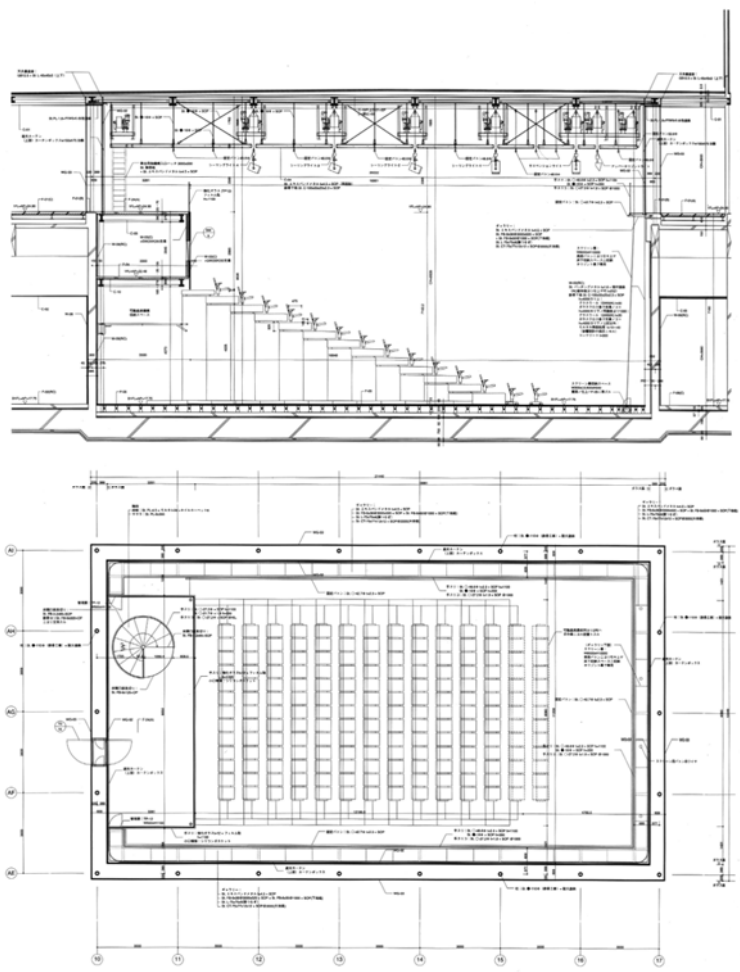


FIGURA 168 – Corte e planta do Teatro 21.  
 Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.108.



FIGURA 169 – Vista do Teatro 21  
 com arquibancadas.  
 Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.108.



FIGURA 170 – Vista do Teatro 21,  
 arquibancada recolhida sob mezanino.  
 Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.109.

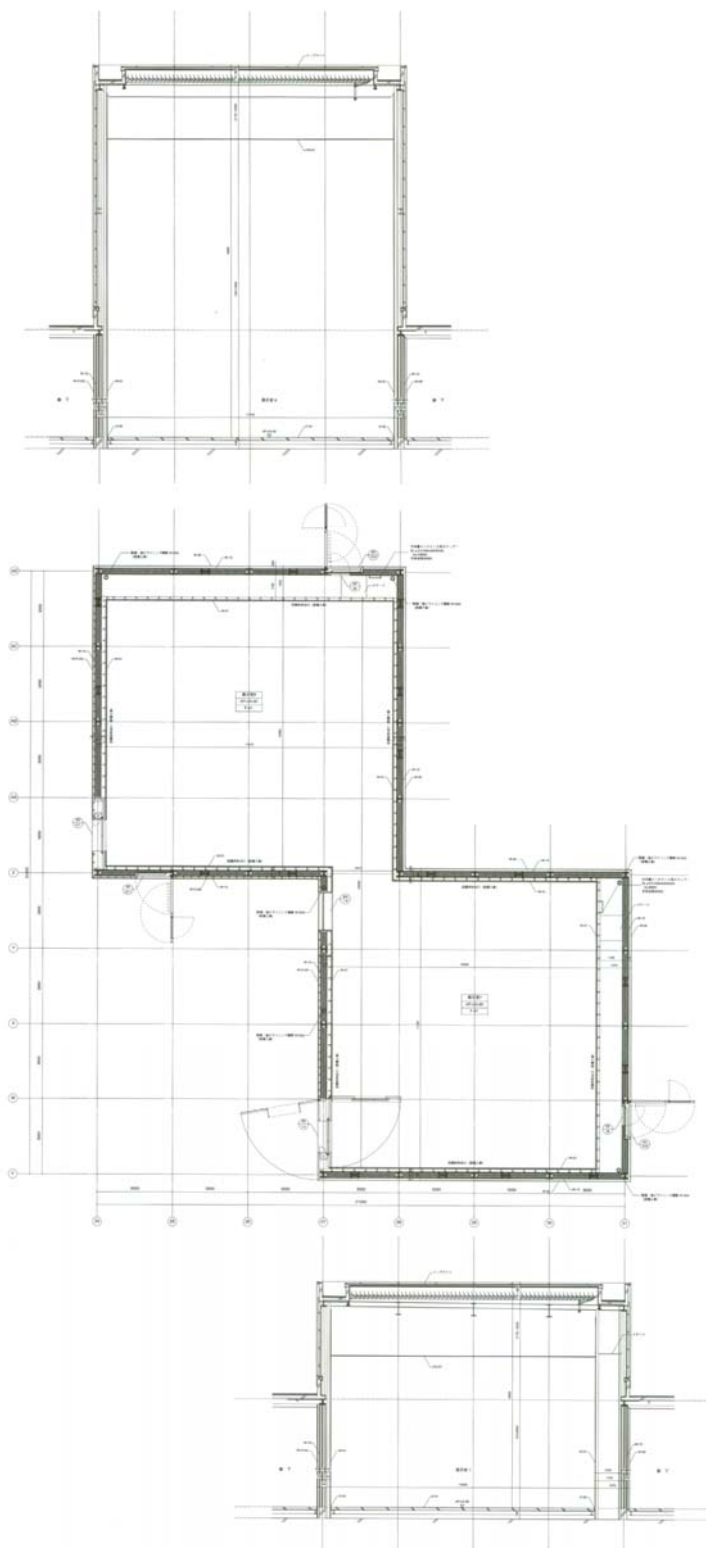


FIGURA 171 – Salas de exposições temporárias (sala 7- 12 x 12 x 6 metros e sala 8- 12 x 12 x 12 metros), planta e cortes.  
Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.102.



FIGURA 172 – Vista das salas 7 e 8.  
Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.103.

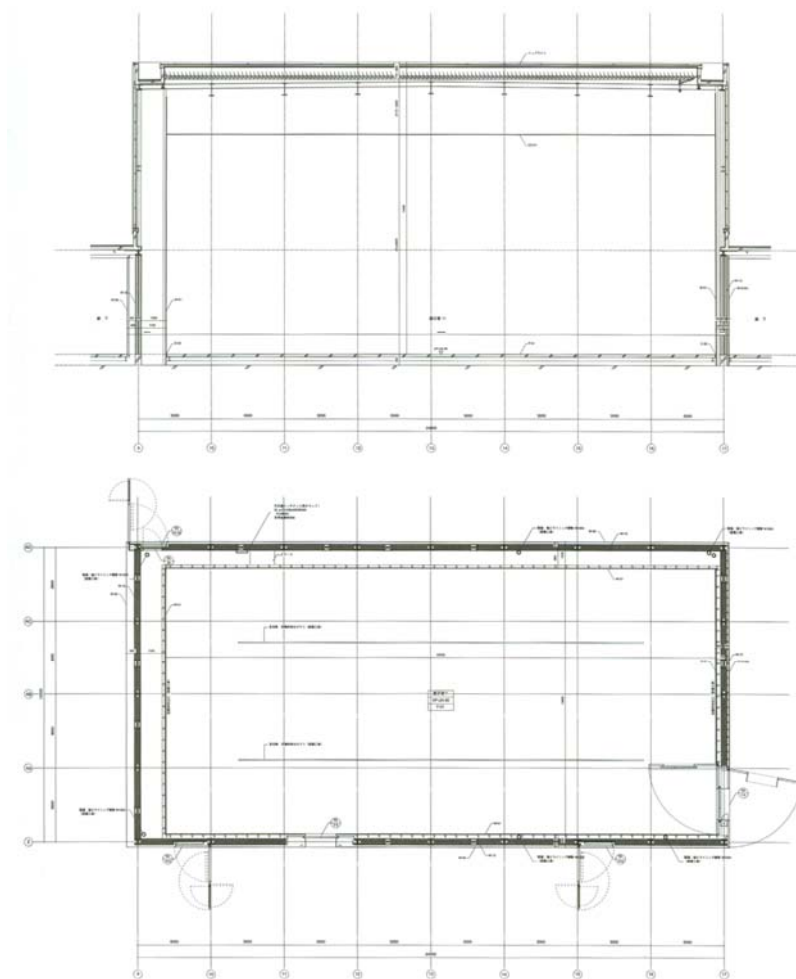


FIGURA 173 – Sala (11) de exposições temporárias (12 x 21 x 9 metros), planta e corte.  
Fonte: EL CROQUIS, 2004, p. 98.

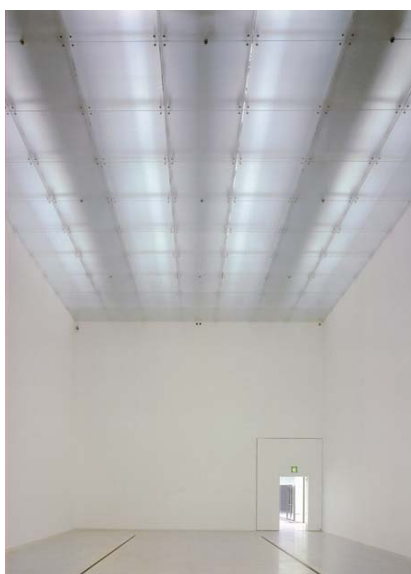


FIGURA 174 – Vista da sala 11.  
Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.99.

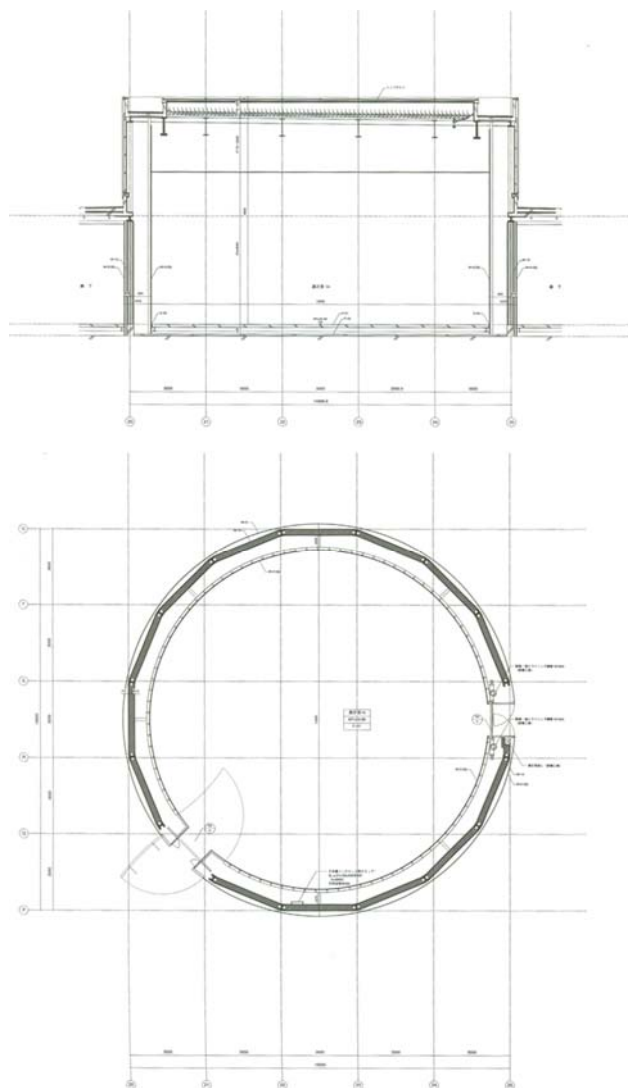


FIGURA 175 – Sala (14) de exposições temporárias (diâmetro 15 x 9 metros), planta e corte.  
Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.100.



FIGURA 176 – Vista da sala 11.  
Fonte: HASEGAWA, 2006, p.85.

## 5.1 A instituição

### 5.1.1 Histórico

O museu de arte contemporânea do século XXI de Kanazawa é uma instituição recente; sua abertura ao público ocorreu em outubro de 2004. A instituição enfrentou a corajosa proposta de conceber um modelo de museu de arte para o século XXI, cuja proposta baseava-se em dois aspectos (21<sup>st</sup> CENTURY MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, 2007.). A integração entre o desenho dos espaços do museu e seu programa é o primeiro deles. O projeto arquitetônico é resultado de uma parceria de quatro anos entre o escritório de arquitetura SANAA e a equipe de funcionários do museu, em especial a curadora Yuko Hasegawa. Essa colaboração buscou transcender a função de um espaço convencional de museu para promover experiências que buscam a conscientização do usuário. Para ilustrar o seu conceito, a instituição faz uma relação entre dois modelos, dos séculos XX e XXI:

O Modernismo do século XX foi conduzido pelos três M's: Homem, Dinheiro e Materialismo. Com a substituição destes três M's pelos três C's de Conscientização, Inteligência coletiva e co-existência, novas formas de expressão estão agora começando a fazer sua aparição (tradução da autora) (21<sup>st</sup> CENTURY MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, 2007.)<sup>10</sup>.

O museu tem como grande artifício o propósito de explorar os desdobramentos da incorporação destes três C's em seu público.

O segundo aspecto da conceituação do museu está na mudança do "iniciador". Este papel esteve, nos últimos tempos, vinculado ao curador do museu de arte. O curador, como um especialista em arte, toma as decisões a respeito do que colecionar, do que expor e das demais atividades desenvolvidas na instituição. No museu para o século XXI de Kanazawa há programas para estimular o público a se tornar iniciador.

---

<sup>10</sup> "20th century Modernism was driven by the three M's of "Man", "Money" and "Materialism". With the replacement of these three M's with the three C's of "Consciousness", "Collective Intelligence" and "Co-existence", new forms of expression are now beginning to make their appearance".

Se Beuys, disse, “Todo mundo é um artista”, este museu sonha com um tempo em que qualquer um poderá decidir o que é de valor e mostrar trabalhos baseados em seu próprio critério, um tempo em que qualquer um poderá se tornar um curador (tradução da autora) (21st CENTURY MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, 2007.)<sup>11</sup>.

O museu pretende se tornar um dispositivo que transcenda os valores do modernismo Ocidental, tornando-se capaz de se entregar ao seu público em um envolvimento profundo, experimentando novos valores que surgirão nesta experiência.

### 5.1.2 Acervo e seu embasamento

A coleção, definida pela instituição como sua maior responsabilidade, abarca não apenas a grande diversidade de técnicas e manifestações que configuram a arte contemporânea, mas também outras manifestações artísticas como a arquitetura, design, moda e artesanato. Sua coleção reúne obras desenvolvidas a partir da década de 80 que conformam o cenário da evolução artística mundial desde então.

Na época da abertura do museu, seu acervo contava com aproximadamente 200 obras, selecionadas a partir das diretrizes da coleção, descritas em quatro grupos: *Peripheral Modernism* (Modernismo Periférico): explora a produção artística de países periféricos da Ásia, da África e da América do Sul, pois aí surgiram trabalhos significativos e originais que combinam o modernismo ocidental com tendências e tradições da cultura local. Há ênfase nos artistas japoneses nascidos depois de 1965, com trabalhos que se tornaram paradigmáticos nos últimos 15 anos.

*Cross Genre* (Gênero Cruzado): reúne obras relacionadas a atividades criativas que cruzam o limite dos gêneros relacionados, como arquitetura, design e vídeo, que estabelecem conexões mais profundas entre arte, sociedade e cotidiano.

---

<sup>11</sup> “If Beuys, said, “Everyone is an artist”, this museum dreams of a time when anyone can decide on what is of value and show works based on their own criteria, a time when anyone can become a curator”.

*Communication* (Comunicação): Trabalhos que centram seus temas na comunicação, explorando linguagem e tecnologia, e também obras que estimulam o público a interagir.

*Reconsideration of Tradition* (Reconsideração da Tradição): Trabalhos contemporâneos locais, que abrem novas perspectivas e emergem das práticas do artesanato tradicional da região.

Além deste acervo, o museu promoveu o desenvolvimento de novas obras *site specific* de oito artistas (James Turrell, Anish Kapoor, Leandro Erlich, Mathieu Briand, Patrick Blanc, Florian Clarr, Fernando Romero e Jorge Pardo), especialmente para fazer parte deste edifício como exposição permanente.

### **5.1.3 Histórico do edifício em questão**

A idéia da construção do museu para o século XXI surgiu por duas questões principais (KUROWASA, 2005, não paginado). A primeira está ligada ao esvaziamento da área central da cidade de Kanazawa em função da mudança daquele local de duas importantes instituições: a Universidade e a Prefeitura. Com isto a área central perdeu muito de seus freqüentadores cotidianos. Este problema levantou o questionamento acerca de estratégias para se manter o centro cheio de vida. Kanazawa é uma cidade conhecida por ser um distrito histórico, com tradicional cultura local. Em função de seu caráter conservador, havia grande dificuldade em se criar novas tendências, embora houvesse, ao mesmo tempo, a vontade de se desenvolver uma atividade que propiciasse o surgimento do novo. Desta maneira surgiu o conceito de um museu contemporâneo profundamente ligado com a comunidade local, a fim de devolver vida ao centro esvaziado da cidade. O modelo de museu que apenas expõe obras de arte não teria o mesmo potencial para a região, portanto a participação dos usuários foi desde o início uma questão fundamental. A curadora chefe, Yuko Hasegawa, iniciou em 1999 a formação da coleção do museu. Paralelamente à formação do acervo, iniciou-se o



projeto arquitetônico. A prefeitura promoveu um concurso de arquitetura para o desenvolvimento da sede do museu, cujo vencedor foi o escritório SANAA.

## 5.2 Os arquitetos

SANAA, o escritório colaborativo dos arquitetos japoneses Kazuyo Sejima (1956) e Ryue Nishizawa (1966), foi estabelecido em 1995. Nishizawa trabalhava para Sejima, até que decidiu ter seu próprio escritório. Assim surgiu a proposta de formação de uma parceria, que não eliminou as atividades particulares dos dois arquitetos. Ambos desenvolvem alguns trabalhos independentes e mantêm tanto os escritórios particulares, quanto o comum, no mesmo edifício, em Tokyo.

Kazuyo Sejima estudou na Universidade de Mulheres do Japão, graduou-se em 1981 e escolheu trabalhar para um escritório pequeno, de um jovem arquiteto. Assim, trabalhou no escritório de Toyo Ito, que na época contava com cinco arquitetos, por seis anos, até 1987, quando estabeleceu seu próprio escritório. Ryue Nishizawa graduou-se em 1990, pela Universidade Nacional de Yokohama. Enquanto estudante trabalhou também no escritório de Toyo Ito, onde conheceu Sejima, que o convidou para ser seu colaborador ao fundar seu pequeno escritório. Nishizawa relata “quando eu estava trabalhando no escritório de Ito, havia em torno de 30 pessoas, então era difícil ter uma discussão contínua com ele. No escritório de Sejima, você poderia discutir com ela todos os dias. Por isso eu escolhi trabalhar com ela” (tradução da autora) (EL CROQUIS, 2004, p.23).<sup>12</sup>

O trabalho de Sejima não segue conceitos ideológicos ou padrões sociais estabelecidos. Seus projetos são baseados em seu senso da realidade física e em considerações acerca do uso dos espaços. Toyo Ito a descreve (*apud* HASEGAWA, 2006, p.7.):

---

<sup>12</sup> “ When I was working in Ito’s office, there were about 30 people, so it was difficult to have a continuous discussion with him. In Sejima’s office, you could discuss things with her every day. That is why I chose to work there.”

A liberdade e a alegria que Sejima adota, livre de convenções e restrições sociais, a confere um amplo discernimento sobre as realidades sociais. Diferentemente de outros arquitetos, forçados a consentir com uma ideologia escolhida, seu processo de visualização de sua arquitetura não é conceitual. É a expressão física de uma pessoa que responde livremente à realidade. Ela propõe uma crítica não julgada e, fazendo isso, arrisca ser mal compreendida. Na sociedade contemporânea, onde ideologia foi esvaziada de valor, tais atos físicos, que visualizam a realidade de uma maneira perfeitamente franca, ganham poder crítico máximo (tradução da autora).<sup>13</sup>

A arquitetura de Sejima e Nishizawa é marcada pela precisão construtiva em favor da simplicidade. Seus projetos utilizam formas puras e diretas, resultando em edifícios sintéticos que alcançam a simplicidade como resolução para complexos programas.

Para nós é importante explicar as relações intrínsecas de cada projeto muito claramente. Nós sempre tentamos mostrar o que as pessoas podem experimentar no edifício. Em outras palavras, para mostrar a idéia claramente, não através de figura, da configuração, da forma, mas pela maneira mais simples e direta. Quando se quer julgar se é uma idéia simples ou um esquema simples, então o conceito deve ser lido claramente (tradução da autora) (EL CROQUIS, 2004, p.23)<sup>14</sup>.

A simplicidade de sua arquitetura está ligada ao desejo de se criar espaços de experimentação clara para os usuários. A percepção de seus espaços está ligada à relação entre o eu e o outro, à percepção do corpo no espaço. Sua arquitetura é voltada para pessoas e ações, e revela como grande preocupação a criação de espaços de relações. Seus projetos carregam uma abordagem particular sobre a relação entre espaços internos e externos, entre público e privado. Seus edifícios exploram o limite entre o construído e a paisagem, utilizando-se de transparência,

---

<sup>13</sup> “The freedom and happiness that Sejima embraces, liberated from social conventions and restrictions, give her a greater insight into social realities. Unlike other architects, forced to comply with their chosen ideology, her process of visualizing her architecture is not conceptual. It is the physical expression of a person who responds freely to reality. She offers a non-judgmental critique and, in doing so, risks being misunderstood. In contemporary society, where ideology has been emptied of value, such physical acts, which visualize reality in a perfectly straightforward way, gain maximum critical power.”

<sup>14</sup> “ For us it is important to explain the intrinsic relationships of each Project quite clearly. We always try to show what people can experience in the building. In other words, to show the idea clearly, not through figure, shape, or form but by most simple idea and direct way. When you want to judge whether it is a simple idea or a simple scheme, then the concept must read clearly.”  
Depoimento de Sejima.

translucidez e opacidade para estabelecer relações sutis e provocativas entre interior e exterior, considerando o entorno deparado em cada situação.

O Museu-O em Nagano (1995-1999), no Japão (FIG. 177-187), explora largamente estas características. Situado na região montanhosa de Shiroyama, onde existe a ruína de um importante castelo, o museu abriga pinturas tradicionais japonesas. O edifício de 80 metros de comprimento é um pavilhão levemente côncavo, elevado sobre pilotis que tocam o solo em apenas 6 pontos. A elevação do pavimento proporciona melhores condições de conservação e exposição, afastando o museu da umidade do solo e criando ventilação adequada. O edifício flutua como um elemento completamente integrado na paisagem. Sua superfície em vidro trata diferenciadamente os ambientes, explorando vistas e integração com o exterior pelo tratamento que o vidro recebe, ora transparente, ora estampado com listras translúcidas e transparentes verticais desigualmente espaçadas. As salas expositivas recebem paredes opacas; os recintos entre as salas integram-se com a paisagem, trazendo para dentro do museu as ruínas do castelo. Desta maneira, intercalam-se as obras expostas e o entorno que, neste contexto, pode ser adotado como um espaço expositivo.



FIGURA 177 – Museu-O. Elevação frontal.  
Fonte: EL CROQUIS, 2000, p.132.



FIGURA 178 – Museu-O. Vista externa.  
Fonte: HASEGAWA, 2006, p.38.



FIGURA 179 – Museu-O. Vista externa.  
Fonte: HASEGAWA, 2006, p.39.

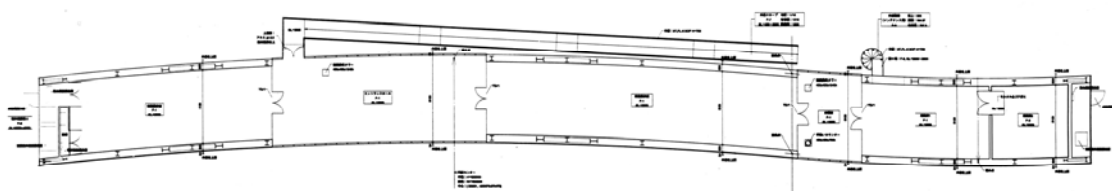


FIGURA 180 – Museu-O. Planta do pavimento superior.

Fonte: EL CROQUIS, 2000, p.132.

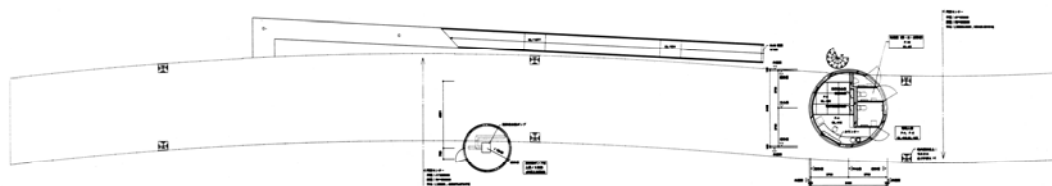


FIGURA 181 – Museu-O. Planta do pavimento térreo.

Fonte: EL CROQUIS, 2000, p.132.

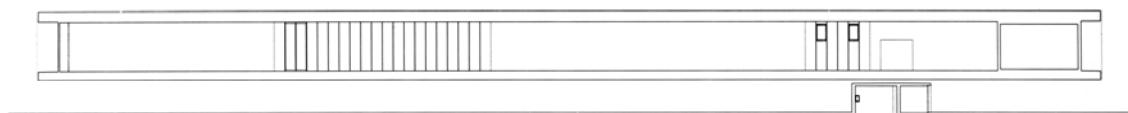


FIGURA 182 – Museu-O. Elevação frontal.

Fonte: EL CROQUIS, 2000, p.132.



FIGURA 183 – Museu-O. Elevação posterior.

Fonte: EL CROQUIS, 2000, p.132.



FIGURA 184 – Museu-O. Hall de acesso.

Fonte: EL CROQUIS, 2000, p.132.



FIGURA 185 – Museu-O. Sala expositiva.

Fonte: EL CROQUIS, 2000, p.132.



FIGURA 186 – Museu-O. Fachada posterior com rampa de acesso.  
Fonte: EL CROQUIS, 2000, p.139.



FIGURA 187 – Museu-O. Vista do hall de entrada.  
Fonte: HASEGAWA, 2006, p.265.

Embora a arquitetura de Sejima e Nishizawa tenha natureza direta e simples, a busca pelas soluções de projeto é exaustiva. O processo de projeto adotado pela dupla conta com a experimentação de uma multiplicidade de partidos e soluções projetivas. Sua metodologia envolve o desenvolvimento de uma ampla quantidade de maquetes. No início de um projeto, há um período de pesquisa em que toda a equipe de arquitetos do escritório, inclusive Sejima e Nishizawa, envolve-se em produzir maquetes e desenhos com as mais variadas opções de soluções possíveis. Nishizawa relata que “a importância deste método é o empenho em se criar o maior número de esquemas alternativos possíveis para se ver as diferentes opções a partir de vários ângulos.” (tradução da autora) (EL CROQUIS, 2004, p.11)<sup>15</sup>.

Sejima e Nishizawa desenvolvem atividades como professores, entretanto não há uma produção teórica em seu percurso. Os arquitetos acreditam que a técnica envolvida em escrever é bastante diversa da técnica de projetar. Eles não desejam desenvolver uma teoria para comprová-la posteriormente em seus projetos; acreditam que o processo de projeto é em si uma maneira de pensar a arquitetura. Após a criação do SANAA, a dupla venceu vários concursos internacionais: o Museu de Arte de Sidney (1997), a recuperação do centro histórico de Salerno (1998), o Stadstheater em Almere, na Holanda (1999), a ampliação do *Centro Valenciano de Arte Moderno* – IVAM (2002) dentre outros. De sua produção internacional mais recente, serão destacados dois projetos: o Pavilhão de Vidro (*Glass Pavilion*) do Museu de Arte de Toledo, em Ohio (2001-2006), e o New Museum de Nova Iorque (2003-2007), ambos nos Estados Unidos.

O Pavilhão de Vidro (fig.188-192) é um anexo do Museu de Arte de Toledo e está localizado no terreno em frente à sede do museu, um local densamente arborizado. O Pavilhão foi desenvolvido para abrigar objetos e obras de arte executados em

---

<sup>15</sup> “The importance of this method is the effort to create the largest possible number of alternative schemes in order to see the different options from many different angles.” Depoimento de Nishizawa.

vidro e para mostrar o seu processo de fabricação. O edifício térreo possui planta retangular permeada por pátios a céu aberto e perspectivas visuais que atravessam as delicadas camadas das paredes de vidro que configuram seus ambientes; a experimentação dos ambientes internos está relacionada à densa vegetação do exterior. A planta é a derivação de uma malha retangular das demandas de programa do museu. Não há divisórias em comum entre as salas, sendo cada sala conformada independentemente das outras. Todos os ambientes possuem cantos curvos, gerando a continuidade da superfície das salas e também criando nuances diferenciadas de transparência. Esta configuração de salas independentes pode ser relacionada ao projeto para o Museu de Kanazawa, entretanto a abordagem é completamente diferente. Em Toledo os espaços são interconectados sala a sala, apesar da independência de sua construção. “O resultado é uma planta de bolhas interconectadas, através da qual o visitante flui com a forma” (tradução da autora) (EL CROQUIS, 2004, p.110)<sup>16</sup>.



FIGURA 188 – Pavilhão de vidro. Maquete.  
Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.115.

<sup>16</sup> “The result is a plan of interconnected bubbles, through which the visitor flows with the form”



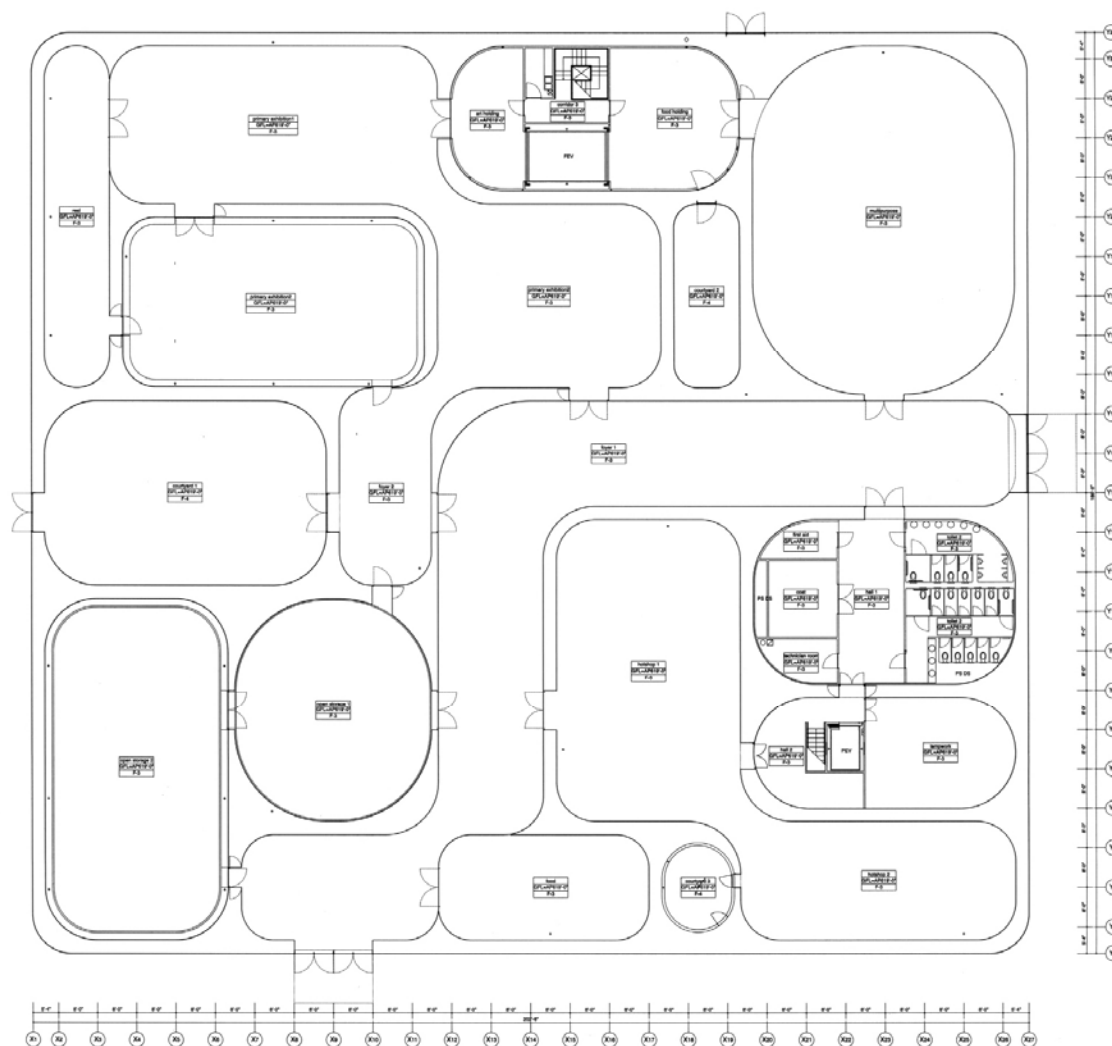


FIGURA 189 – Pavilhão de vidro. Planta.  
 Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.114.



FIGURA 190 – Pavilhão de vidro. Vista externa.  
 Fonte: MOORE, 2006, p.329.



FIGURA 191 – Pavilhão de vidro. Espaço entre a fachada e as salas.  
Fonte: MOORE, 2006, p. 331.



FIGURA 192 – Pavilhão de vidro. Vista interna.  
Fonte: MOORE, 2006, p.329.

O New Museum de Nova Iorque foi fundado em 1977 e é um museu voltado para a arte contemporânea. Sua nova sede (FIG. 193-197) será inaugurada em dezembro de 2007 e será o primeiro museu de Nova Iorque localizado no centro da cidade, numa área densamente ocupada. Trata-se de um edifício de nove andares, sendo dois em subsolo, que é configurado pelo empilhamento irregular das caixas que conformam cada pavimento do edifício. Este deslocamento entre os andares é explorado com o uso de clarabóias em diferentes situações, começando aí a interação com o entorno. Os andares possuem pé-direito variável e qualidade de luz natural diversificada, pois tanto a abertura das clarabóias quanto as aberturas nas fachadas estão voltadas para orientações diferentes, proporcionando também variados enquadramentos da cidade. Três andares contíguos são destinados às exposições temporárias. O último pavimento é um espaço multiuso inteiramente rodeado por um terraço, com 360° de vistas diferenciadas. É, sem dúvida, um local privilegiado, que possibilita vislumbrar paisagens e aspectos inesperados da cidade, intensificando a relação entre o museu e seu entorno.

SANAA desenvolveu vários projetos de museus nacionais e internacionais nos últimos anos. Questionados sobre os desafios em se produzir arquitetura para a arte contemporânea, eles respondem: “Nós não acreditamos que a arquitetura de um museu deva ditar o seu uso. Nós acreditamos no inverso. Arquitetura para a arte contemporânea deve ser neutra no caráter dos espaços da galeria” (tradução da autora) (SANAA, 2003, não paginado) <sup>17</sup>.

---

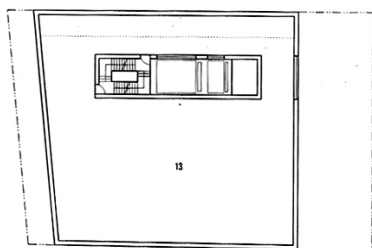
<sup>17</sup> “We do not believe the architecture of a museum should dictate its use. We believe the reverse. Architecture for contemporary art has to be neutral in the character of the gallery spaces”



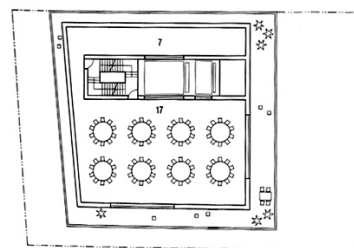
FIGURA 193 – New Museum. Fotomontagem.  
Fonte: HASEGAWA, 2006, p.134.



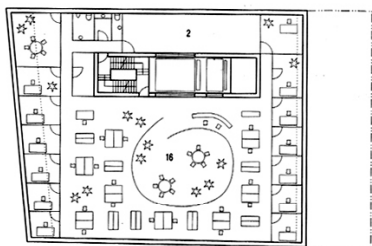
FIGURA 194 – New Museum. Fotomontagem.  
Fonte: HASEGAWA, 2006, p.131.



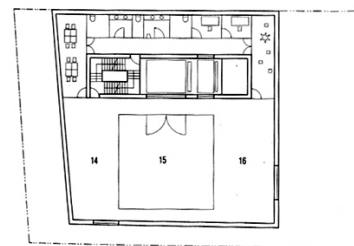
Planta do segundo pavimento



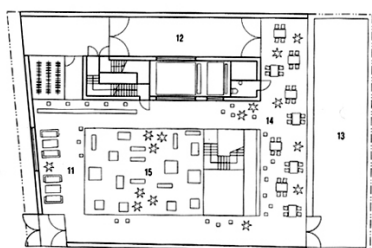
Planta do sexto pavimento



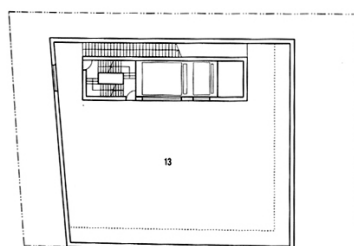
Planta do primeiro pavimento



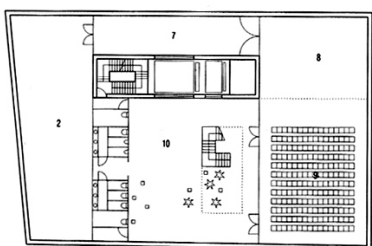
Planta do quinto pavimento



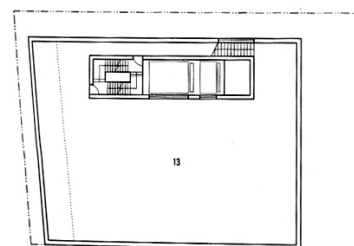
Planta do térreo



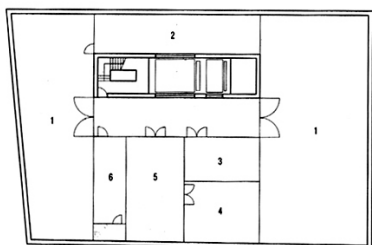
Planta do quarto pavimento



Planta do primeiro subsolo



Planta do terceiro pavimento



Planta do segundo subsolo

## Legenda:

1. Depósito; 2. Máquinas;
3. Lixo; 4. Câmara limpa;
5. Ateliê; 6. Vestiário;
7. Apoio; 8. Palco; 9. Teatro;
10. Mídia; 11. Vestíbulo;
12. Área de carga; 13. Galeria;
14. Centro de aprendizagem;
15. Acervo; 16. Galeria de estudo; 17. Multiuso.

FIGURA 195 – New Museum. Plantas modificadas pela autora com base em  
Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.232, 233.



### 5.3 O sítio

Kanazawa é uma cidade de médio porte, com população de 450 mil habitantes, localizada no distrito de Hokuriku, junto ao mar do Japão. A cidade tem muitas atrações culturais e históricas, pois foi poupada de danos causados pela 2ª Guerra Mundial.

O terreno destinado ao museu é localizado numa área central da cidade, que estava ameaçada de sofrer um esvaziamento populacional em função da mudança de duas instituições que promoviam a ocupação habitacional diária da região: a Prefeitura e a Universidade.

A Noroeste do terreno está o tradicional jardim Kenrokuen, considerado um dos mais bonitos do Japão. O lote é praticamente quadrado, sendo conformado por três ruas a Norte, Leste e Oeste e por um pequeno canal a Sul. Nos limites Norte e Oeste existem algumas edificações vizinhas contíguas ao museu que, entretanto, não configuram barreiras pela ausência de muros e pela existência de percursos de pedestres entre as edificações. A paisagem do entorno é bastante heterogênea: possui fundos de edifícios, o jardim Kenrokuen, uma tradicional casa de chá japonesa e também o pequeno canal. No contexto desta multiplicidade de usos, o acesso de pedestres pode acontecer por todos os lados. A topografia do terreno não apresenta grandes desníveis (FIG. 198). O gabarito do entorno não é muito verticalizado, sendo que a maioria dos edifícios vizinhos ao terreno tem altura máxima de 4 pavimentos.

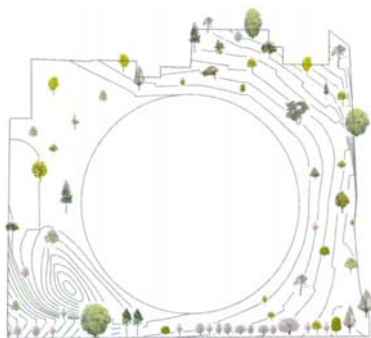


FIGURA 198 – Topografia do lote.  
Fonte: EL CROQUIS, 2004, p.60.

#### 5.4 O edifício

O partido adotado para este museu é um edifício de planta circular que, ao contrário da planta retangular ou quadrada, não elege nenhuma face principal como fachada, ou seja, configura-se como um edifício sem frente ou fundo. Sua forma circular, aliada à transparência conferida pelo uso de painéis de vidro curvo ao longo de toda a fachada, torna a aproximação semelhante em qualquer direção e propicia a formação de uma centralidade para a região.

Já no concurso, o partido circular foi muito bem recebido. A pedido do cliente, o prefeito de Kanazawa, isto não deveria mudar durante o desenvolvimento do projeto, uma vez que o prefeito, assim como os arquitetos, idealizavam um museu aberto, igualmente acessível por todos. Neste sentido, a existência de apenas um pavimento e a conseqüente horizontalidade do edifício colaboram na formação de uma percepção convidativa. Por outro lado, a existência de apenas um pavimento acima do terreno não seria suficiente para abrigar todo o programa necessário, motivo pelo qual, para manter a horizontalidade, o segundo pavimento foi projetado em subsolo. A horizontalidade e a circularidade do edifício permeiam o museu de uma escala gregária, de convergência, potencializando-o como um lugar de encontro.

A organização do programa cria uma hierarquia segundo o uso dos espaços. Assim, os programas mais públicos, como café, biblioteca, restaurante, auditório e loja, estão junto à fachada, e as salas expositivas na área mais central. Entre eles existem quatro pátios, espaços que conferem uma continuidade visual entre a área pública e a área do museu, e sua transparência facilita a localização do usuário, além de propiciar luminosidade aos espaços mais internos. Os pátios foram cuidadosamente inseridos e, através deles, as pessoas podem se ver, comunicar-se e ter uma experimentação mais clara dos espaços do museu.



O subsolo tem planta retangular, desvinculada da forma circular do pavimento térreo. Lá estão: estacionamento, casas de máquinas, escritórios, depósitos, galeria das pessoas e o auditório maior, denominado Teatro 21. Diferentemente das galerias e para obter a altura necessária, o Teatro 21 ocupa o térreo e o subsolo (FIG. 168). Este teatro foi projetado para grande mobilidade de uso, podendo ter a configuração convencional de auditório (FIG. 169), com capacidade de 182 lugares, e também ter todo o seu recinto liberado, transformando-se numa caixa preta (FIG. 170). A galeria das pessoas (*people's gallery*) é bastante espaçosa, ocupa uma grande área do subsolo e a área correspondente do térreo. Neste espaço os artistas da comunidade e os estudantes expõem seus trabalhos de arte e artesanato tradicional japonês.

Existem quatro acessos diferentes, sendo um para os funcionários do museu e os outros três para o público. Uma destas três entradas é maior e mais importante. Trata-se da entrada usada em aberturas e eventos; está voltada à rua com acesso mais generoso do terreno, a Leste, sem interferência do córrego e das edificações vizinhas. Junto a esta entrada está um dos pátios, conferindo grande luminosidade e atraindo a atenção do exterior para o edifício. Neste pátio está a obra de Leandro Erlich, *Swimming Pool*, desenvolvida para exposição permanente no museu (FIG.159-160).

Durante o processo de projeto, houve muitos debates entre a equipe curatorial e os arquitetos. Nos três primeiros meses, foram desenvolvidos muitos desenhos e modelos, explorando as questões discutidas. As salas expositivas foram um tema bastante analisado. Juntos, arquitetos e curadores decidiram por realizar as galerias independentes, separadas umas das outras. Foram então exploradas questões acerca das proporções espaciais ideais, da criação de uma experimentação espacial diferenciada em cada sala, do percurso do usuário, da flexibilidade e divisão-conexão dos espaços expositivos. Por fim, as proporções espaciais das salas

expositivas foram fixadas pela equipe curatorial, após uma pesquisa extensa baseada em museus existentes.

Há uma grande diversidade espacial nas galerias (FIG. 171-176). São 14 galerias de exposições temporárias e 2 permanentes, que abrigam as obras *site-specific* de Anish Kapoor e James Turrell. Há uma grande variação espacial: plantas quadradas, retangulares (que seguem a proporção áurea) e circulares - de pequenas e grandes proporções - pés-direitos que variam entre 4 e 12 metros, utilização de luz natural explorada através das clarabóias de vidro e também ambientes iluminados artificialmente. Além das galerias, todos os demais espaços do museu - pátios, circulações, jardins e até mesmo a cobertura - podem ser utilizados como locais expositivos.

Com as dimensões das galerias estabelecidas, os arquitetos passaram a explorar o melhor arranjo do programa, e duas opções foram escolhidas após algumas discussões. Na primeira alternativa, as salas eram dispostas lado a lado, ligadas por um longo corredor que unia as extremidades do museu. A segunda criava corredores ao redor das salas, como uma cidade organizada por quadras, e as salas não chegavam às extremidades do museu. Por possibilitar um museu mais flexível, com maior liberdade no fluxo de pessoas, esta foi a opção adotada.

Duas coisas foram muito importantes na nossa tomada de decisão. Uma era o fluxo de pessoas entre as galerias e a outra era o grau de transparência funcional do edifício. Como o espaço interior iniciou a se tornar muito complicado de modo que as pessoas poderiam perder o senso de direção, nós decidimos criar corredores visuais que atravessavam o edifício de um lado a outro para que as pessoas se localizem com facilidade. (...) Estes corredores visuais se tornaram decisivos na experimentação pública do prédio e também na sua organização final (tradução da autora) (EL CROQUIS, 2004, p.17)<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> “Two things were very important in our decision-making. One was the flow of people between the galleries and the other was the degree of the building’s functional transparency. Since the interior space started to become so complicated that people could lose their sense of direction, we decided to create visual corridors which pierced the building from one end to the other in order to locate themselves with ease.(...) These visual corridors became decisive in people’s experience of the building and also in its final organization.” Depoimento de Nishizawa.

A solução estrutural é discreta e de grande leveza, foi atingida pela colaboração com o engenheiro Mutsuro Sasaki (HASEGAWA, 2006, p. 21.). A leveza da cobertura era uma importante demanda. A solução convencional utilizaria vigas de 20 x 40 centímetros. Entretanto, foi desenvolvido um sistema de vigas mistas que utiliza malha e revestimento em aço associados ao concreto. Deste modo foi possível diminuir as vigas para uma seção de 20 x 20 centímetros. Os apoios são feitos de maneiras diferentes nas galerias e nas áreas abertas. Cada galeria estrutura sua própria cobertura com perfis “H” metálicos, internos às paredes. Nas áreas abertas, como foyer de acesso e circulação, os pilares são aparentes, em esbeltos tubos metálicos pintados de branco, locados com grande liberdade, como se seguissem a lógica da demanda estrutural, sempre considerando a articulação dos programas. O forro branco reflexivo foi utilizado em todas as áreas de circulação, conferindo sensação de maior amplitude aos ambientes. Como exceção ao piso cimentado de todo o museu, o foyer de acesso principal, em frente a um dos pátios, recebe um piso branco bastante reflexivo, conferindo a este ambiente grande luminosidade.

A experimentação do usuário é sempre um importante componente para Sejima e Nishizawa. Em Kanazawa, a transparência explorada ao longo da fachada, nos corredores e nos pátios é um artifício que permitiu articular o partido da planta circular, com salas independentes e aleatoriamente organizadas, conferindo clareza na articulação e na assimilação dos espaços do museu. Esta atmosfera diáfana, em que se circula dentre e através das salas expositivas, remete à organização de uma cidade com ruas que servem aos edifícios. Neste sentido, a escala gregária é também explorada nos espaços internos do museu. Como numa cidade, estes são espaços para as relações humanas.

O processo do desenvolvimento deste projeto, que contou com o trabalho em equipe dos arquitetos e da equipe de curadores e educadores da instituição, foi decisivo para a excelência do resultado final. O edifício traduz em seus espaços todas as metas da instituição, sendo um componente decisivo para seu sucesso. A

influência do edifício atinge todas as instâncias do museu, de sua conceituação como instituição até a influência na logomarca, desenvolvida pelo designer Taku Sato (FIG. 137). O museu de Kanazawa, juntamente com o projeto para ampliação do IVAM, conferiram ao SANAA o *Leão de Ouro* na 9ª Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2004.



## 6.1 Considerações iniciais

Para discutir a dimensão pública da arquitetura dos edifícios avaliados nos capítulos anteriores, serão utilizados alguns balizadores que contribuem para a concretização deste ideal. Através destes balizadores poderemos explorar as diversificadas abordagens que cada um dos projetos estabelece em função das diferentes situações que enfrentam. A definição dos balizadores adotados para esta discussão foi influenciada pelos conceitos explorados na pesquisa *Arquitetura, Humanismo e República*, de Carlos Antônio Leite Brandão.

Diante de um atual retorno ao republicanismo sob a ótica da teoria política, a pesquisa propõe a reflexão em torno da questão sob o ponto de vista da arquitetura e do urbanismo. Através do resgate de valores aplicados no Renascimento, e recuperados pelo Movimento Moderno, pretende-se vislumbrar caminhos e proposições aplicáveis ao contexto vigente.

Providenciar a compreensão do presente através de seu cotejamento com o passado e compreender o passado através das exigências do presente e das projeções do futuro, como aprendemos com os humanistas e arquitetos do *quattrocento*, tem sido a estratégia fundamental de nossos estudos de história e teoria da arquitetura e que aqui se renova em torno da *res publica*. Mas além de colocar a relação entre o presente e o passado, estudar a arquitetura e o urbanismo tomando a “república” como critério é o modo justo de recuperar a dimensão pública e cidadina da polis na qual eles se fundaram e da qual dependem suas existências. Perder essa dimensão é perder a propriedade da arquitetura e do urbanismo e é justamente isto o que temos assistido progredir na produção contemporânea sem que saibamos como reintegrá-la. Só enquanto “republicanos”, a arquitetura e o urbanismo podem se realizar plenamente, ou seja, serem livres e servirem à nossa liberdade (BRANDÃO, [2005?], p.4).

O humanismo do *quattrocento* realizou uma revisão dos parâmetros em que a sociedade se desenvolvia e idealizou a construção de um novo homem, resgatando os valores públicos em detrimento dos privados e valorizando a constituição da cidade como um corpo físico e político integrado.

O que o humanismo cívico colocou para sua época foi a necessidade de formular valores que estivessem associados à capacidade de agir na cidade em nome dos interesses da própria cidade. Nesse sentido, o elogio

da vida ativa pode ser transposto para nossos dias não pela oposição à vida contemplativa, mas em confronto com o ideário liberal contemporâneo, que tende cada vez mais a suprimir o pólo de ação, supondo poder associá-lo sempre à mística da ruptura radical (BIGNOTTO, 2002, p.63).

Assim, arquitetura republicana tem caráter eminentemente público. Abandona o pensamento centrado no indivíduo e no interesse privado para alcançar o interesse público e a cidade. Vislumbra-se, deste modo, que a arquitetura contribua para a recuperação das dimensões cívica e ética na contemporaneidade, trabalhando pela instauração da liberdade.

## 6.2 Projetos de ação

Podemos verificar, pela situação das cidades brasileiras contemporâneas, a lógica vigente: a mercadológica. Os interesses estão focados no indivíduo e em seus prazeres privados. Valoriza-se a efemeridade da imagem, o consumo e a concorrência. A *res privata* em detrimento da *res publica*, ou, ainda, a prevalência da *fortuna* em oposição à *virtù*<sup>19</sup>. Para a mudança do pensamento vigente, centrado na lógica privada dos interesses individuais, é preciso ter clara a importância que se deve destinar à cidade e ao bem comum.

Os projetos de ação são aqueles que se posicionam perante a situação instaurada e lutam pela sua mudança, que negam a situação para configurar um futuro desejado, numa atitude desenvolvida por Argan, em *Projeto e Destino*:

O projetista que elabora um plano lutando contra as forças que tentam impedi-lo de projetar para a coletividade determina a própria metodologia como comportamento de luta contra aquelas forças. Não se projeta nunca *para* mas sempre *contra* alguém ou alguma coisa: contra a especulação imobiliária e as leis ou as autoridades que a protegem, contra a exploração do homem pelo homem, contra a mecanização da existência, contra a inércia do hábito e do costume, contra os *tabus* e a superstição, contra a agressão dos violentos, contra a adversidade das forças naturais; sobretudo, projeta-se contra a pressão de um passado imodificável, para que sua força seja impulso e não peso, senso de

---

<sup>19</sup> Os conceitos de *virtù* e *fortuna* aplicados à arquitetura foram abordados por Brandão no artigo *Arquitetura e Humanismo: do Humanismo de ontem à arquitetura de hoje*. In MALARD, 2005.

responsabilidade e não complexo de culpa. Projeta-se contra algo que é, para que mude; não se pode projetar para algo que não é; não se projeta para aquilo que será depois da revolução, mas para a revolução, portanto contra todo tipo e modo de conservadorismo. É portanto impossível considerar a metodologia e a técnica do projetista como zonas de imunidade ideológica. A sua metodologia e a sua técnica são rigorosas porque ideologicamente intencionadas. A ideologia não é abstrata imagem de um futuro-catar-se, é a imagem do mundo que tentamos construir lutando: planejando não se planeja a vitória, mas o comportamento que nos propomos manter na luta (ARGAN, 2004, p.53).

A aproximação entre arte e mercado é um fenômeno contemporâneo que pode ser constatado em muitos museus, como ilustra o projeto de Rem Koolhaas do Museu Hermitage-Guggenheim, no cassino The Venetian, em Las Vegas, EUA. O museu é composto por duas grandes salas, e suas respectivas recepções e lojas. Uma das salas é destinada às exposições temporárias da franquia Guggenheim e a outra é uma sala de exposição permanente com importantes obras do museu Hermitage.

A bem dizer uma montagem que, como se fosse uma loja comercial, pode ser desmontada quando se achar conveniente, devolvendo-se os espaços do antigo museu para o hotel e cassino, em uma cidade, Las Vegas, na qual se comprova que tudo está à venda (MONTANER, 1995, p. 150).

No caminho oposto a esta postura mercadológica estão os projetos de ação, que enfrentam a dimensão pública. Consideram a cidade, o existente, as relações sociais, a adequação de seus espaços e conformam em seus projetos um modelo que ilumina a existência do homem e indica um ideal a ser perseguido, como realizam os projetos da Pinacoteca, da Fundação Iberê Camargo e do museu de Kanazawa.

### **6.3 Proposição urbana**

A postura corriqueira da arquitetura vigente no cenário contemporâneo aborda o edifício como um elemento autônomo, ensimesmado em seu lote, alheio à cidade e ao seu entorno. Valendo-se de um argumento fundamentado numa pretensa segurança de seus usuários, os edifícios tentam suprimir o papel da cidade, criando fronteiras entre o público e o privado. Os condomínios residenciais são o maior exemplo desta postura. Com rígido controle de acesso e oferecendo toda sorte de



serviços aos seus selecionados usuários, buscam, cada vez mais, sua auto-suficiência, negando a cidade que os acolhe.

São cada vez mais raros os exemplos de edifícios que buscam a postura oposta, da proposição urbana, em que se almeja extrapolar os limites do lote e se posicionar criticamente em relação à cidade, eliminando suas fronteiras e proporcionando a permeabilidade do território urbano. Em outras palavras, operando pela recuperação da *res publica* em oposição à *res privata*.

A proposição urbana assume a potencialidade do edifício como um instrumento de representatividade social. Através das relações que o edifício estabelece com a cidade, exalta-se o território urbano como o principal cenário da vida política e pública, num gesto simbólico que contribui para a eliminação das desigualdades sociais e das fronteiras fundiárias.

Ao mudar a organização espacial da Pinacoteca, invertendo seu acesso e proporcionando uma nova lógica de circulação, Paulo Mendes da Rocha nega a postura classicizante do edifício de Ramos de Azevedo e transforma sua escala impositiva. A mudança do acesso e as conseqüentes intervenções no interior do edifício - a inserção das pontes metálicas e a instalação das clarabóias - conformam um artifício vigoroso na busca da escala urbana. O novo eixo de circulação estabelece uma relação diferenciada entre o museu e a cidade, que valoriza a movimentação de pedestres proporcionada pelo metrô e pelo Parque da Luz. Valoriza o diálogo entre a Pinacoteca e a estação da Luz, abordando respeitosamente a relação entre as relevantes construções do entorno. O partido da intervenção está fortemente ligado ao desejo de integrar o edifício à cidade, tornando o espaço interno do museu um prolongamento do território urbano e transgredindo o limite entre público e privado.

A situação enfrentada por Álvaro Siza na Fundação Iberê Camargo é radicalmente diversa. A localização do edifício e seu entorno proporcionam uma outra abordagem sobre a proposição urbana. A considerável distância entre o lote e o centro da cidade propicia a criação de uma nova centralidade à região. Entretanto, a situação do estreito lote à beira do Guaíba, limitado pela escarpa e pela avenida de alto tráfego, impõe claros limites à sua implantação. Deste modo, a relação que se estabelece com as imediações é uma relação de respeito ao pré-existente. Conserva-se a escarpa intocada e se cria um parque ambiental que circunda o edifício. A criação do estacionamento e da passagem de pedestres subterrâneos e sob a avenida também pode ser compreendida com uma manifestação da preocupação urbana que o edifício emana. Em uma outra instância, é revelada uma relação de caráter simbólico, em que a orientação do edifício estabelece um diálogo com o centro da cidade e com os veículos que caminham em sua direção. A implantação do museu prioriza a orientação para o centro da cidade, criando uma troca de miradas do centro ao museu e do museu ao centro. É como se o edifício afirmasse a sua presença no território, apesar da distância existente.

A realidade enfrentada pelo Museu de Arte Contemporânea do século XXI de Kanazawa é de um entorno urbano bastante diversificado numa área central da cidade. A centralidade proporcionada neste caso é literal, ou, ainda, formal. O partido circular adotado por Sejima e Nishizawa confere enorme poder de convergência ao edifício. Não se elege uma fachada principal, e a percepção do edifício é igualmente acolhedora por todos os lados. O território urbano permeia o museu de tal maneira que se confundem os limites entre público e privado. Seria a camada transparente, configurada pelos painéis de vidro, o limite do edifício? Ou será justamente o inverso - a transparência integra o exterior e o interior e brinca com a percepção dos espaços, confundindo-se o que está dentro e o que está fora? As galerias opacas e os pátios translúcidos implantados neste círculo podem ser comparados a edifícios e a praças, distribuídos pelas ruas da cidade. O interior do museu torna-se, assim, uma metáfora urbana. A cidade, o lugar consagrado das

relações públicas, está presente no edifício, de modo que se confundem os papéis: seria a cidade ou seria o museu este lugar eminentemente público?

#### 6.4 Monumentalidade ou “dignidade cívica”<sup>20</sup>

O conceito de monumentalidade adotado por Lina Bo Bardi no projeto do MASP está ligado ao sentido de coletividade, no qual o significado do monumental tange à dimensão pública do projeto. Para além da pretensão de grandiosidade ou de beleza, monumentos alcançam sua plenitude ao constituir um modelo que serve de base para nossas ações e valores cotidianos. Neste sentido, a vivência cotidiana e a permeabilidade da arquitetura estão diretamente associadas à questão da monumentalidade.

O monumento surge do nosso modo de habitar o mundo, de nossa experiência ativa dele, de nossos gestos e ações no mundo público. A arquitetura do monumento não está no monumento – seja ele o palácio, o templo, o museu ou a casa –, mas na aplicação mesma ao ato de construí-lo como o lugar em que o homem presente habita o real (e não o passado ou o futuro) e nele constrói sua verdade e sua salvação enquanto indivíduo inserido num mundo público (BRANDÃO, 2006, p.5).

Projetos que têm a finalidade do espetáculo estão na contramão deste caminho. Novamente nos voltamos ao projeto do museu Guggenheim de Bilbao que, em detrimento da coletividade, da vivência cotidiana e da dimensão pública, prioriza a extraordinariedade do edifício, desconsiderando as construções do entorno e as relações urbanas pré-existentes.

Deve-se ter clareza de que a crítica à arquitetura espetacular não implica na realização de projetos sem destaque, sem grandiosidade ou beleza. Destacar-se do entorno não significa menosprezá-lo; pelo contrário, o êxito da implantação de um edifício está ligado à consideração ao pré-existente, como Álvaro Siza realiza em seus projetos, especialmente na Fundação Iberê Camargo. Partindo do respeito ao

---

<sup>20</sup> O título faz referência à declaração de Lina BoBardi sobre o projeto do MASP (ver p.51), em que o termo é associado ao significado passado de “monumental”, no sentido de coletividade.

existente, o edifício se destaca e cria uma referência urbana que ilumina a existência cotidiana.

Ao negar a verticalidade do edifício original de Ramos de Azevedo e priorizar a horizontalidade, Mendes da Rocha confere à Pinacoteca uma nova escala, que preza o destaque consagrado do edifício na cidade e concede primazia à experimentação humana deste espaço. A mesma estratégia é assegurada pela inserção das pontes e das clarabóias nos pátios. A intervenção não é apenas uma maneira de organizar a nova circulação, mas uma atitude transgressora na experimentação do usuário e sua relação com o edifício. Elimina o caráter de ostentação antes conferido aos pátios, proporcionando uma nova relação espacial ao usuário, uma relação tangível, que adentra a experimentação cotidiana, no pleno sentido do monumental. Mendes da Rocha aborda a questão com ironia: “agora é possível visitar o prédio como só as andorinhas podiam fazer, não precisa mais ficar circundando os pátios como num convento” (ROCHA *apud* ARAUJO, 2002, p.50).

O partido horizontal do museu de Kanazawa trabalha também para alcançar esta instância. Desde o princípio, houve um esforço em manter o edifício com um único pavimento sobre o terreno original, daí a criação do segundo pavimento em subsolo. Pretendia-se criar um edifício que não fosse imponente pela sua grandiosidade. Um edifício que promovesse a permeabilidade do museu, num convite ao seu desfrute diário. Deste modo, criou-se este espaço em que se confundem os limites entre o público e o privado, em que se prioriza a escala gregária e onde a “dignidade cívica” é um exercício cotidiano.

Esta abordagem da monumentalidade confere ao museu a característica de operar como um espaço relacional, um espaço voltado às relações humanas, onde se potencializam as trocas entre os homens e entre os homens e a arte.

### **6.5 Pertinência programática: sobre a adequação dos espaços**

A preocupação pela adequação programática pode parecer uma questão superada. Entretanto, a situação de muitos museus brasileiros constata a inexistência de programas fundamentais para a instituição, não só no âmbito espacial como também no institucional. A instituição museal deve contar com uma equipe multidisciplinar de profissionais que trabalhem não só pela importante tarefa da conservação, guarda e exposição da arte, mas que busquem manter a instituição contextualizada em seu tempo e em constante renovação. Conta-se para isso com algumas estratégias bastante utilizadas atualmente na disseminação e discussão da arte, como programas de exposições temporárias, debates, palestras, ações educativas, bolsas para artistas, dentre outros.

Retomando o âmbito espacial, poderíamos destacar algumas categorias de usos: os ligados à guarda e conservação das obras, os administrativos, os programas de uso público cotidiano e os espaços expositivos. Os programas de conservação e guarda devem contar com reservas técnicas para depósito das obras, laboratórios de conservação e restauro, climatização adequada para cada tipo de obra e controle de segurança. Os programas de uso público cotidiano podem dispor de biblioteca, auditório, salas para ações educativas, cafeteria, loja, dentre outros.

A discussão acerca dos espaços expositivos é bastante complexa. A trajetória da arte tem conseqüências diretamente ligadas não só aos espaços expositivos, como também aos museus até de uma maneira mais ampla. Não existe um modelo a ser seguido, mas existem experiências que abordam questões a serem consideradas. A arte contemporânea requer grande diversidade de espaços expositivos, demanda uma multiplicidade de soluções e experimentações espaciais variadas. Neste sentido, deve-se buscar diversidade de proporções, de iluminação e considerar a abertura a usos não inteiramente previsíveis.

Álvaro Siza demonstra sua preocupação em criar espaços providos de caráter próprio, alheios a uma suposta neutralidade. Na Fundação Iberê Camargo, cria algumas situações diferenciadas às salas expositivas, como o uso da iluminação natural no último pavimento. Em função da organização das salas em torno do átrio central, a iluminação natural interfere na condição dos demais pavimentos, conferindo qualidades diferenciadas a cada um deles. O átrio central é também um espaço expositivo, que permitirá usos inusitados.

Apesar das restrições impostas pelo edifício existente, a Pinacoteca consegue também dispor de espaços bastante diversificados, tanto para as exposições temporárias como para as permanentes. Além das salas fechadas, climatizadas e iluminadas artificialmente, existem outros espaços expositivos, como o octógono central e os pátios, exuberantemente iluminados pelas clarabóias, e, ainda, o saguão e área de exposição de esculturas do segundo pavimento.

A experiência realizada no museu de Kanazawa revela grande cuidado e preocupação com os espaços expositivos, constituindo uma proposta inovadora, em que se consuma com êxito o encontro entre arquitetura e arte contemporânea. A grande variedade de soluções encontradas nas 14 galerias, com suas diferentes proporções, formatos, condições de iluminação e articulações espaciais, é fruto do processo de envolvimento entre a equipe do museu, em especial a curadora Yuko Hasegawa, e os arquitetos. Esta experiência constitui um processo contemporâneo que muito agrega ao processo projetivo.

Os três projetos revelam grande pertinência programática, tanto institucional quanto espacial. A consideração das diversas instâncias profissionais envolvidas na constituição da instituição museal é de grande relevância para a obtenção deste êxito. Daí poder-se afirmar que o diálogo multidisciplinar, que entrelaça as diversas áreas do saber, é uma demanda premente da contemporaneidade.



Como resposta aos questionamentos em torno da função social do arquiteto no caso dos museus e sobre o papel da arquitetura na potencialização da educação e da sensibilização para arte, explorou-se a dimensão pública da arquitetura. Contudo, restam ainda algumas observações a serem pontuadas.

Pelas considerações em torno do movimento moderno e através da análise dos edifícios do MAM RJ e do MASP, foi possível observar muitas qualidades que tangem a dimensão pública da arquitetura, especialmente quanto à proposição urbana e à monumentalidade. O conceito do “museu dinâmico” surgiu dentro deste contexto histórico. É pertinente, então, o questionamento: se estas questões já estavam presentes no movimento moderno, o que as diferencia no contexto contemporâneo? Para elucidar a questão, alguns apontamentos podem ser feitos.

O contexto da pós-modernidade trouxe novas abordagens aos museus. Alastrou-se, por exemplo, a postura mercadológica, que prioriza o espetáculo como estratégia de sedução aos seus usuários. Em detrimento da formação do público, esta postura dá destaque ao consumo cultural como uma mercadoria e avalia em números os seus resultados. O quantitativo sobrepõe-se ao qualitativo. Nesta abordagem, a extraordinariedade do edifício é muito recorrente, opondo-se à abordagem da dimensão pública.

Outros aspectos que se podem ressaltar são relativos à questão programática. Os espaços expositivos passaram por grandes mudanças. O modelo do “cubo branco” e ainda a idéia do espaço universal, de planta livre e com grande transparência, foram superados. A mudança do paradigma da arte caminha paralelamente à evolução dos espaços expositivos. As demandas atuais são de grande complexidade e diversidade, de tal forma que a arquitetura contemporânea de museus não conta com modelos, mas com a consideração da imprevisibilidade da arte.



Ainda quanto à questão programática, deve-se considerar a crescente presença e importância que vêm adquirindo os programas de uso cotidiano - bibliotecas, salas educativas, cafés, lojas, auditórios. Cada vez mais estes programas ganham força e autonomia, consolidando a dimensão pública do museu. Assim, acredita-se que o estudo aprofundado da evolução programática dos museus é uma possibilidade para futuros desdobramentos deste trabalho.

Sob a luz destes apontamentos, retoma-se a dimensão pública da arquitetura como uma possível resposta às demandas atuais da instituição museal.

É a república, a *polis*, o que ativa nossos talentos e potencialidades e permite-nos conquistar a soberania e a liberdade, enquanto cidadãos e enquanto corpo social. De modo a preservá-la, cumpre dedicarmos a ela o melhor de nossos esforços e mantermos a energia com que defendê-la e ao bem público prioritário. [...] é preciso que as ações, inclusive as arquitetônicas e urbanísticas, se dirijam para a manutenção da energia e primazia do valor público do espaço. Isso, inclusive, redireciona a própria arquitetura do espaço privado, a ser projetado em função do mundo público, ao contrário do que hoje domina: a visão de estar o espaço público em função do mundo privado e a cidade e o bem comum em função dos interesses restritos e dos quais seriam a simples somatória. Pretendermos um projeto humanista, hoje, implica em identificar tanto os inimigos atuais a serem combatidos e que fragilizam o mundo comum quanto providenciar os estímulos, as forças e sentidos capazes de ativarem nossas potencialidades, talentos e energias (BRANDÃO *apud* MALARD, 2005, p.55)

Na análise crítica dos projetos em questão, foram utilizados quatro balizadores: projetos de ação, proposição urbana, monumentalidade e pertinência programática. A mesma lógica que compõe a proposição urbana tange a questão da monumentalidade, dos projetos de ação e da pertinência programática. Estes tópicos entrelaçam-se, permeiam-se e conformam uma questão maior: a da dimensão pública da arquitetura.

Os projetos abordados trazem características particulares, pelas especificidades das instituições que abrigam, pelas particularidades de seus sítios e, sobretudo, pela postura de seus autores. São projetos bastante diversos, autônomos, que possuem processos projetuais muito diferentes. Carregam abordagens específicas para cada

tópico desenvolvido. Contudo, são exemplares quanto à mesma questão: ao explorar a dimensão pública, estes edifícios potencializam a interface entre arquitetura, arte e educação e contribuem para a plenitude da instituição museal.

A prática profissional no desenvolvimento de projetos foi o incentivo ao início deste trabalho. Trabalho de uma arquiteta, no sentido em que procura criar subsídios para o exercício projetual arquitetônico. A reunião dos três projetos analisados é valiosa para ilustrar soluções diversas e de grande qualidade quanto à questão da dimensão pública da arquitetura de museus. No entanto, esta problemática não se restringe única e exclusivamente aos museus; ela pode ser estendida para a arquitetura num sentido mais amplo, alcançando as demais categorias de edifícios e, conseqüentemente, as cidades. Urge a abordagem da dimensão pública na arquitetura contemporânea.

## REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacyr dos. *Desafios para os museus de arte no mundo contemporâneo* (notas provisórias para um texto em elaboração). [entre 2001-2005]. Disponível em: <[http://www.mamam.art.br/mam\\_opiniaio/manjos\\_desafios.htm](http://www.mamam.art.br/mam_opiniaio/manjos_desafios.htm)>. Acesso em: 27 maio 2007.

ARANTES, Otilia. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1995.

ARANTES, Otilia. A “*virada cultural*” do sistema das artes. São Paulo: [s.n.], 2005. Disponível em: <[http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias\\_new/subindex.cfm?Referencia=4530&ParamEnd=5](http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias_new/subindex.cfm?Referencia=4530&ParamEnd=5)>. Acesso em: 02 ago. 2007.

ARAUJO, Emanuel (Coord.). *Pinacoteca do Estado*. São Paulo: Banco Safra, 1994.

ARAUJO, Emanuel (Ed.). *Pinacoteca do Estado de São Paulo um restauro em ação*. São Paulo: Burti, 2002.

ARAUJO, Emanuel. *O homem que reinventou a Pinacoteca*. São Paulo: Viva o Centro, 2002. Entrevista concedida a Jule Barreto e Ana Maria Ciccacio. Disponível em: <<http://www.vivaocentro.org.br/publicacoes/urbs/urbs25.htm#entrevista>>. Acesso em: 18 jul. 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2004.

ARTIGAS, Rosa (Org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

ARTIGAS, Rosa (Org.). *Paulo Mendes da Rocha projetos 1999-2006*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação em um museu de arte. *Revista da USP*, São Paulo, n. 2, p. 125 -132, junho/agosto, 1989.

BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação em museus-herança intangível*. 2004. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/artigos>>. Acesso em: 16 jun. 2006.

BARDI, Lina Bo; EYCK, Aldo van. *Museu de arte de São Paulo = São Paulo Art Museum*. São Paulo: Inst. Lina Bo e P. M. Bardi ; Lisboa: Blau, [ca. 1997].

BASBAUM, Ricardo. *Perspectivas para o museu no século XXI*. 2005. Disponível em: <[http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigos/rb\\_museus#2volta](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigos/rb_museus#2volta)>. Acesso em: 03 ago. 2007.

BIGNOTTO, Newton (Org.). *Pensar a república*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002.

BONDUKI, Nabil (Org.). *Afonso Eduardo Reidy*. São Paulo: Blau/Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A república da arquitetura*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2003. 15p. Não publicado.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Apresentação da pesquisa "Arquitetura, Humanismo e República"*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, [2005?]. 19 p. Não publicado.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Monumentalidade e cotidiano: a função pública da arquitetura. *MDC Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, n 3, p. 4-9, mar. 2006.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAVERSAN, Luiz. SP 450: uma relação especial com a cidade, São Paulo, 13 dez. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u87169.shtml>>. Acesso em: 25 jul. 2007.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

100 ANOS DE PINACOTECA: a formação de um acervo. São Paulo: [s.n.], 2005. 135p. Catálogo de exposição, 16 ago. – 16 out. 2005, Centro Cultural FIESP, Galeria de Arte do SESI.

EL CROQUIS. Madrid: El croquis, n.99, 2000.

EL CROQUIS. Madrid: El croquis, n.121-122, 2004.

FRAMPTON, Keneth. *Álvaro Siza complete works*. London: Phaidon, 2006.

FRAMPTON, Keneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. Disponível em: <<http://www.iberecamargo.org.br>>. Acesso em: 05 mai. 2007.

GOOGLE EARTH. Disponível em: <<http://earth.google.com/>>. Acesso em: 10 jul. 2007.

HASEGAWA, Yuko. *Kazuyo Sejima +Ryue Nishizawa*. Milão: Electa, 2006.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. *Caderno de Diretrizes Museológicas*, Belo Horizonte, p.19-32, 2006.

KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo, mas uma causa*. São Paulo: Nobel, 1990.

KUROWASA, Shin. *Kanazawa 21st century museum*. Tóquio, Japão, 29 ago. 2005. Entrevista concedida a Kyoko Kurashima e Uleshka Asher. Disponível em: <<http://www.pingmag.jp/2005/08/29/kanazawa-21st-century-museum/>>. Acesso em: 20 mai. 2007.

LAGNADO, Lisette. *O próximo e o distante na obra de Iberê Camargo*. [s.l.]. Disponível em: <<http://www.iberecamargo.org.br/content/exposicoes/lisette.asp>>. Acesso em: 05 mai. 2007.

LOURENÇO, Maria Cecília França Lourenço. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

MAHFUZ, Edson da Cunha. Álvaro Siza em Porto Alegre. *Minha cidade*, Porto Alegre, 03, ago. 2000. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc003/mc003.asp>>. Acesso em: 23 mai. 2007.

MALARD, Maria Lúcia (Org). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

MAMMI, Lorenzo. *O artista*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, [entre 1995-2007].

MILHEIROS, Ana Vaz; NOBRE, Ana Luiza; WISNIK, Guilherme. *Coletivo: arquitetura paulistana contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

MONTANER, Josep Maria. *Después del movimiento moderno arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

MONTANER, Josep Maria. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

MONTANER, Josep Maria; VILLAC, Maria Isabel Villac. *Mendes da Rocha*. Lisboa: Blau, 1996.

MOORE, Rowan. A Light touch. *Vogue*, nov. 2006. Disponível em: <<http://www.newmuseum.org/now/pdfs/vogue.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2007.

MOTTA, Renata Vieira da. MAC-USP: Contrapontos entre o edifício e o programa institucional. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MUSEOGRAFIA E ARQUITETURA DE MUSEUS, 2005, Rio de Janeiro. *Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/ Programa de Pós-graduação em Arquitetura, 2005.1 CD-ROOM.

NIEMEYER, Oscar. *Minha arquitetura 1937-2004*. Rio de Janeiro: Revan, 2004.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo Branco: a Ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998.

PROJETO DESIGN. São Paulo: Arco, n.326, abr 2007.

ROCHA, Paulo Mendes da. *Somos o projeto de nós mesmos*. São Paulo: Pini, 2005. Entrevista concedida a Hayfa Sabbag. AU n.131, fev.2005. p. 52-56.

SANAA. Nova Iorque, nov. 2003. Entrevista concedida a Andréa Schwan. Disponível em: < [http://www.newmuseum.org/docs/conversation\\_with\\_sanaa.pdf](http://www.newmuseum.org/docs/conversation_with_sanaa.pdf)>. Acesso em: 16 jul. 2007.

SANTOS, José Paulo dos Santos (Ed). *Álvaro Siza Obras y proyectos 1954-1992*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

SEGAWA, Hugo. Arquitetura modelando a paisagem. *Revista Projeto*, São Paulo, n.183, p.32-47, 1995.

SEJIMA, Kazuyo; NISHIZAWA, Ryue. *Kazuyo Sejima+Ryue Nishizawa/ SANAA*. 21<sup>st</sup> Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. Tóquio: [s.n.], 2005. 128p.

Catálogo de exposição, 29 abr.- 22 mai. 2005, 21<sup>st</sup> Century Museum of Contemporary Art.

SERAPIÃO, Fernando. O recado de Paulo. *Projeto Design*, São Paulo, n.316, p.42-55, junho, 2006.

SERAPIÃO, Fernando. Fortaleza da solidão. *Piauí*, [Rio de Janeiro], n.9, ano1, p.44-48, junho, 2007a.

SERAPIÃO, Fernando. Jogo dos erros. *Piauí*, [Rio de Janeiro], n.12, ano1, p.60-63, setembro, 2007b.

SPERLING, David. *As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte*. [s.l.]: 2005. Disponível em: <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/document.2005-03-14.6817880600/>>. Acesso em: 06 abr. 2007.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SUMMA+. Buenos Aires, Donn, n. 83, nov. 2006.

TESTA, Peter. *Álvaro Siza*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TRIGUEIROS, Luiz (Ed.). *Álvaro Siza*. Lisboa: Blau, 1995.

21<sup>st</sup> CENTURY MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. Disponível em: <<http://www.kanazawa21.jp>>. Acesso em: 10 mai. 2007.



**APÊNDICE A – CENTRO EDUCATIVO INHOTIM**

**Ficha Técnica**

Arquitetura: Alexandre Brasil Garcia e Paula Zasnicoff Cardoso

Equipe: Arquiteto Edmar Ferreira Junior e estudantes Ivie Zappellini e Rosana Piló

Cálculo Estrutural: Marcello Cláudio Teixeira e Sigefredo Fiúza Saldanha

Instalações: Engeth Projetos e Consultoria

Consultoria Acústica: Marco Antônio Vecci

Prevenção e Combate a Incêndio: Segurança Engenharia

Contratante: Inhotim – Centro de Arte Contemporânea

Local: Brumadinho – Minas Gerais

Data do Projeto: Agosto 2006

Início da obra: Maio 2007

**Memorial Descritivo**

Inhotim é um lugar em formação, onde arte contemporânea e natureza se relacionam de forma especial. O Centro de Arte Contemporânea é uma instituição comprometida com a educação e o desenvolvimento cultural da comunidade. Situado no município de Brumadinho, Minas Gerais, Inhotim ocupa uma área de 35 hectares de jardins – parte deles criada pelo paisagista Roberto Burle Marx – e abriga extensa coleção botânica de espécies tropicais, bem como um acervo artístico. Além da arquitetura dos museus convencionais e dos parques de escultura, Inhotim oferece aos artistas a oportunidade de sonhar e produzir obras de realização complexa. Inhotim é um lugar para educação, meditação e deleite.

O Centro de Arte Contemporânea Inhotim, com seu acervo de arte e botânica, busca, com a construção do Centro Educativo, sistematizar e potencializar o caráter formador e a vocação educacional de suas atividades. Além de atender a todas as atividades de educação desenvolvidas em torno do acervo e das exposições, o programa educacional deve funcionar também como um equipamento da comunidade do entorno, oferecendo programas de formação e qualificação profissional em áreas nas quais Inhotim atua.

O edifício do Centro Educativo será implantado como um elemento de organização e acesso aos grupos educativos diferenciados ao museu. Sua localização, no limite

da área do museu, junto à alameda de acesso principal e próximo à recepção, potencializa esta relação. O Centro Educativo funciona como local de chegada e partida, e estabelece, através do edifício, o percurso de acesso ao museu. Um edifício ponte sobre o lago.

A praça de acesso do Centro Educativo conduz o público à área de acolhimento, onde ocorrerá a organização e direcionamento conforme as atividades dos grupos. Partindo do acolhimento pode-se acessar diretamente a biblioteca, as salas de aula e também o auditório. O acesso ao museu será através da cobertura. Nela está a praça elevada, inserida sobre um grande espelho d'água no qual serão exploradas espécies botânicas ainda inexistentes em Inhotim, propiciando uma grande integração entre a arquitetura e o paisagismo.

Neste edifício a experimentação da arquitetura se funde ao exuberante paisagismo local. Tanto no percurso sobre o espelho d'água quanto nos percursos entre os diferentes programas do edifício. A circulação é feita por varandas, espaços de convívio e contemplação.

A cobertura é constituída por três lajes nervuradas em concreto aparente, moduladas em 80cm, o que proporciona organização e racionalização dos materiais utilizados. A própria organização do programa solucionou a necessidade técnica das juntas de dilatação entre as lajes, tornando independentes as lajes da biblioteca, a das salas de aula e a do acolhimento/auditório. O único volume que se eleva sobre a cota da praça elevada é o urdimento do auditório, também construído em laje nervurada.

O desenho do chão tem maior liberdade. A diferença de nível entre a praça de acesso (726,80) e acolhimento (723,00) propiciou a implantação de um anfiteatro ao ar livre, voltado para o edifício. O pequeno desnível entre o acolhimento (723,00) e o foyer do auditório (724,20) além de potencializar o uso deste espaço como local de eventos, promove certa independência de uso num espaço único. As lajes de piso sob a biblioteca e sob as salas de aula realizam a extensão do território, flutuando

sobre o lago, em nível com o acolhimento (723,00). Estas lajes de piso também serão nervuradas, seguindo o mesmo módulo da cobertura.

O Centro Educativo será essencialmente um local de trabalho e conhecimento, onde a relação do público com Inhotim será potencializada.

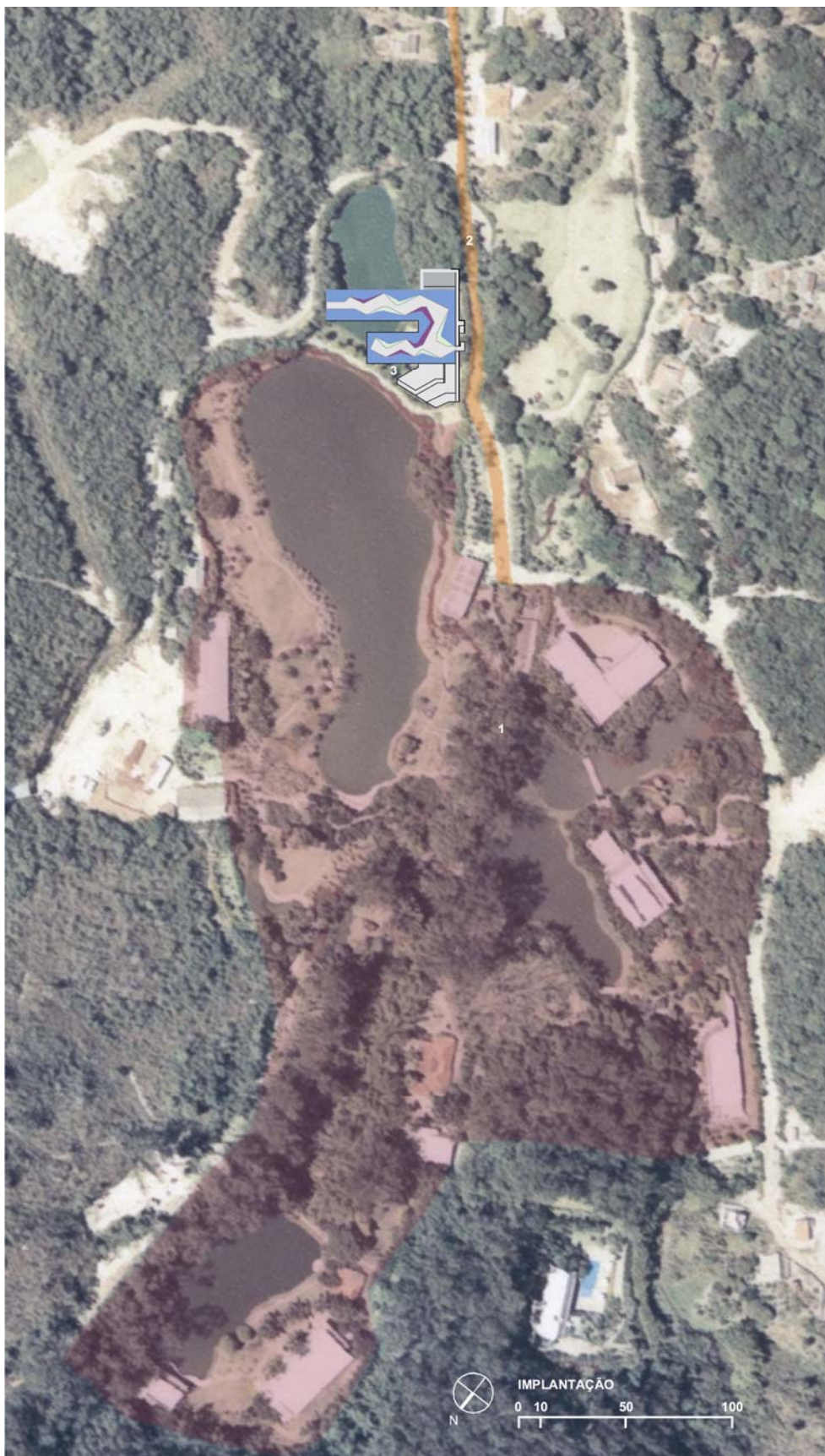
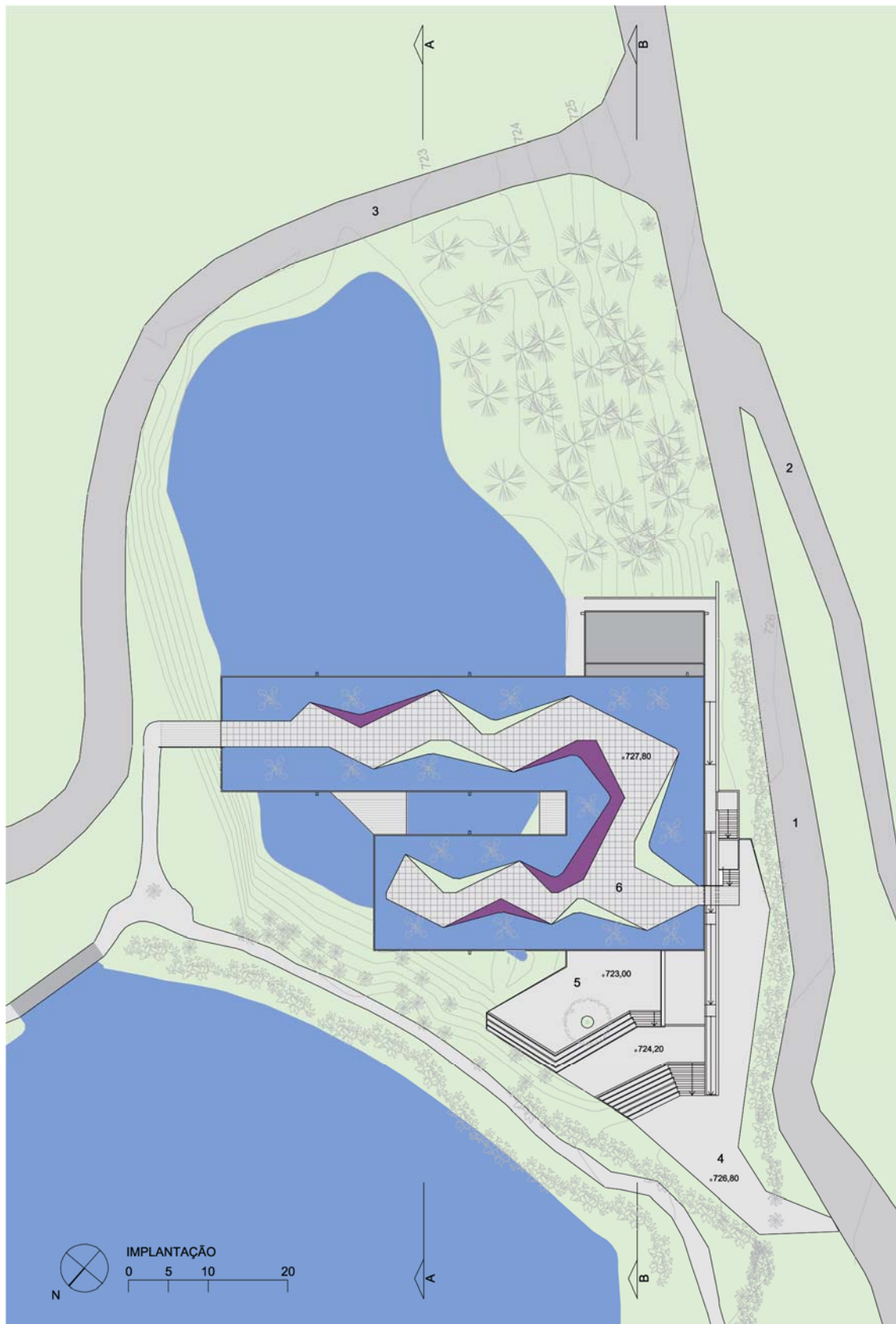


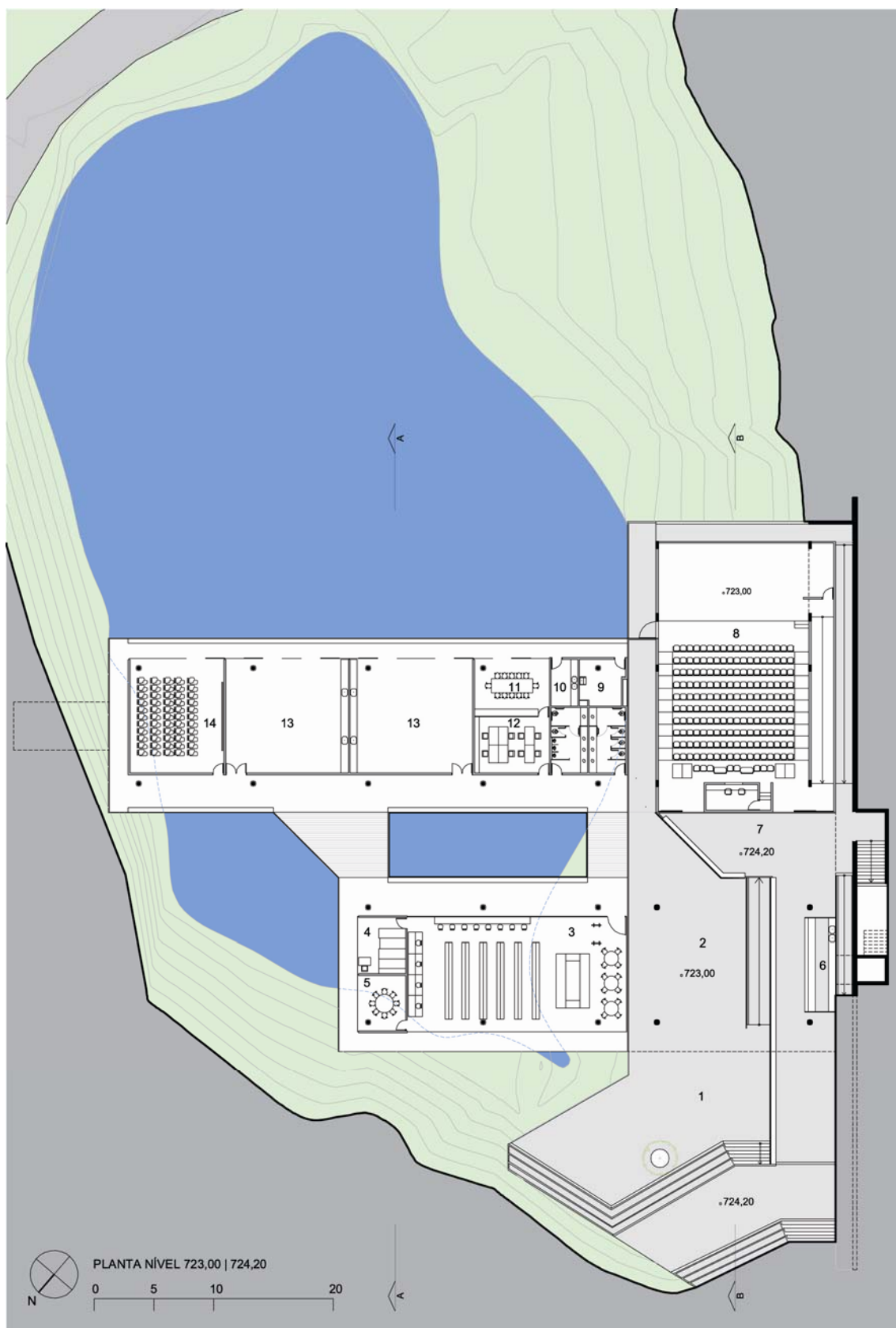
Foto Aérea com implantação.

Legenda: 1. área do museu; 2. alameda de acesso ao museu; 3. centro educativo.



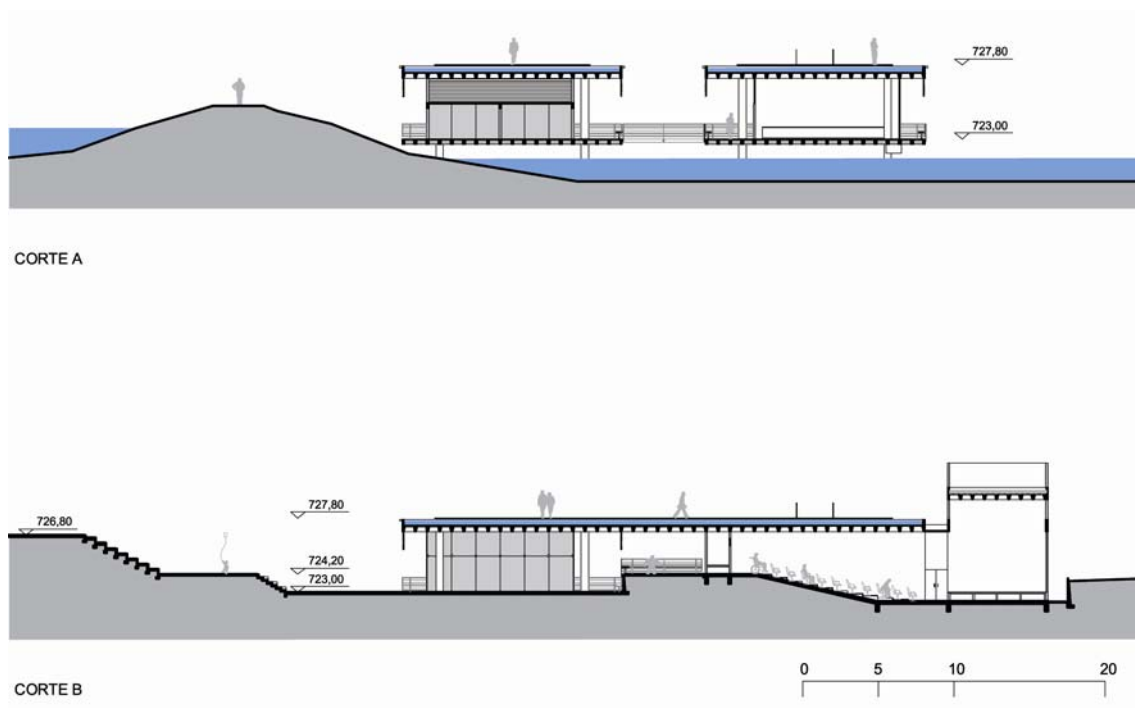
Implantação.

Legenda: 1. alameda de acesso ao museu; 2. acesso ao estacionamento; 3. via de serviço; 4. praça de acesso; 5. pátio; 6. praça elevada.



Planta.

Legenda: 1.pátio; 2. acolhimento; 3. biblioteca; 4. centro de documentação; 5. grupos; 6. café; 7. foyer; 8. auditório; 9. depósito; 10. copa; 11. reunião; 12. administração; 13. ateliê; 14. sala de aula.



Vista da praça elevada.





Vista do acesso ao foyer



Vista do pátio



Vista desde o foyer



Vista da praça elevada



Vista desde a via de serviço