

**2 museus no Brasil:
estudos sobre a Fundação Iberê Camargo
e o Parque Nacional Serra da Capivara**

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre

Antonio Aparecido Fabiano Junior
Orientador Profa. Dra. Vera Santana Luz

São Paulo
Fevereiro 2010

Fabiano Junior, Antonio Aparecido

2 museus no Brasil: estudos sobre a Fundação Iberê Camargo e o Parque Nacional Serra da Capivara. São Paulo. 2010.

179 p.: il.

Dissertação de Mestrado . Departamento Projeto de Arquitetura . FAUUSP

1. Projeto de arquitetura 2. Museus 3. Fundação Iberê Camargo 4. Parque Nacional Serra da Capivara
I. Título

Este estudo analisa dois exemplos de museus no Brasil – Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, RS e Parque Nacional Serra da Capivara, em São Raimundo Nonato, PI.

Considerando cada uma das obras como parcela do próprio contexto, constata que é no confronto com a realidade da cultura, do local e da sociedade como um processo de constantes mudanças, onde construção e destruição vão se juntando ou se sobrepondo através dos tempos, que ambas as obras se correlacionam: na busca da construção e valorização da ação poética sobre o espaço, pela presença marcante ou pela mínima e respeitosíssima intervenção no contexto.

[resumo](#)

This study analyzes two examples of museums in Brazil – Fundação Iberê Camargo, in Porto Alegre, RS and Parque Nacional da Serra da Capivara, in São Raimundo Nonato, PI.

Considering each one of the pieces as parts of its own context, it is concluded that it is only by the confront with the cultural, social and societal reality as a process of never-ending changes, in which building and destroying , in which building and destroying gather or overlap themselves throughout the years, that both pieces are correlated: on their eager for construction and valorization of poetic action over the space and on the remarkable or minimum presence of intervention in the context.

introdução	10	I
-------------------------	----	---

da conceituação do termo museu	16	
da questão do colecionismo	20	
museu e projeto arquitetônico de museu	23	
o modelo <i>beaux-arts</i>	29	
tipo x modelo	38	
museu modernista	42	
museu hoje	47	
os exemplos latino-americanos	56	
museus no brasil	59	
brasil em dados	62	
o museu no século XXI ou museu do século XXI . escolha dos estudos	66	
o marco na paisagem e o vazio relacional	68	

fundação iberê camargo	75	
a cidade	76	
o pintor	78	
o arquiteto	81	
o diálogo entre artista e arquiteto	85	
a fundação	88	
o projeto	89	
questão de lugar	104	

parque nacional serra da capivara	113	
a cidade	114	
arte rupestre	115	
parque nacional serra da capivara	120	
ecomuseu	125	
o museu	129	

conclusão	144	
anexo um	153	
anexo dois	157	
anexo três	159	
figuras	163	
bibliografia	169	
agradecimento	177	

|

Uma grande onda de construções, reconstruções, reformas, requalificações e readaptações de museus tomaram conta dos países mais ricos a partir, principalmente, dos anos 70. Obras da administração Mitterrand em Paris, como o novo Louvre (I. M. Pei) e o Museu d'Orsay (Gae Aulenti), a ampliação do Guggenheim de Nova York (Gwathmey & Siegel) e a Neue Staatsgalerie de Stuttgart (James Stirling e Michael Wilford) mostram, ainda que de maneira simplificada, o grau de importância que essas instituições têm em seus países. A primeira década do século XXI já passou e ainda muitos são os museus em construção ou em inauguração ao redor do globo. Franquias de museus transnacionais são disputadas por cidades em diversos países, museus de âmbito internacional ampliam ou apresentam novas sedes (vide alguns exemplos como a nova sede do *New Museum*, em Nova York, de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa; a extensão do Victoria & Albert Museum, em Londres, de Daniel Libeskind; a Tate Modern, em Londres, de Herzog & de Meuron), museus nacionais ou locais finalmente concretizam em arquitetura sua existência (destacando-se nos últimos anos o restauro da Pinacoteca do Estado de São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha, vencedora do prêmio Mies van der Rohe para a Iberoamérica, a criação do Novo Museu, em Curitiba, com projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer e colaboração do escritório Brasil Arquitetura, além do Museu Rodin Bahia, também projeto do Brasil Arquitetura e a Fundação Iberê Camargo, do arquiteto português Álvaro Siza). O intenso movimento em redor da construção “contenedora” do museu (ampliações, restauros, reformas, novas construções) torna patente a transformação da edificação - e dos acontecimentos que abrigam - em peça central do sistema de circulação cultural de massa, quer como acontecimento midiático, quer como gerador de novas centralidades urbanas (em ambos os casos, correspondendo ao incremento direto ou indireto do capital circulante).

A arquitetura dos museus contemporâneos torna-se, portanto, um potente agente de inserção e manutenção das instituições no sistema da arte, desde a abrangência em superfície da grande mídia até a prolongada reflexão crítica pelo público especializado. As forças que desenham as relações entre forma e imagem, espaço expositivo e

espaço público nos projetos arquitetônicos de museus contemporâneos colocam, sem dúvida, na ordem do dia a reflexão sobre os conceitos vigentes de arquiteturas de museus.

Pretendendo contribuir com a reflexão, apresentamos uma ponderação sobre a relação forma-espacó inerente aos projetos de museus e escolhemos dois casos para serem estudados: A Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, RS e o Parque Nacional Serra da Capivara em São Raimundo Nonato, PI justamente porque ambos reivindicam o reconhecimento do lugar como ação poética sobre o espaço.

O filósofo Tzvetan Todorov, quando questionado sobre o futuro dos livros diz:

“é verdade que hoje lemos muito diante da tela, mas não acho que o livro vá desaparecer. Ele estabelece uma relação de possessão e de interiorização que nós não podemos estabelecer com algo tão imaterial quanto o texto na tela do computador. Claro que eu mesmo, quando busco uma referência, o faço facilmente diante da tela. Mas se eu desejo me embrenhar em um livro, se eu quiser me render a seu interior, é preciso que seja com o objeto 'livro'. A isso ele se presta maravilhosamente.” (TODOROV, 2010, p.39).

O trabalho acredita e transcreve tal opinião de vivência sobre os livros para os dois exemplos escolhidos de museus.

O primeiro a ser vivido foi o Parque Nacional Serra da Capivara, onde a cada chuva, a arqueóloga Niède Guidon e a arquiteta Elizabete Buço saem para ler o caminho das águas e só então estudar a intervenção mínima necessária para preservar o local. Através de uma disciplina optativa (1), comandada pelas professoras Mirtes Luciani e Vera Santana Luz, no ano de 2000, um grupo reduzido de 14 alunos (2), 2 guias (3) e 1 motorista (4) têm um motivo claro e bem definido: desenhar

1- ver em anexos, o programa da disciplina optativa

2-, Amadeu Granado, Antonio Fabiano Jr., Camilla Santino, Fábio Henrique Silva, Fábio Kahn, Keila Kako, Linda El-Dash, Luís Felipe Luciani Lopez, Emanuela Borgonovi Lima, Marcelo Junqueira, Marco Aurélio Figueiro, Mayra Lerro Taves, Taícia Marques e Tatiana Domingos.

3- Alan Silva e Eron Gonçalves.

4- Edivan Oliveira.

o Brasil através de uma vivência e leitura do Brasil profundo.

O segundo em 2007, visitando, pela primeira vez, a cidade de Porto Alegre e a Fundação Iberê Camargo. O motivo também era claro: cruzar caminhos. São Raimundo, Iberê e eu. O primeiro, se responsabilizando em passar a limpo a vida do homem, o segundo, em passar a obra de um artista e o terceiro em estudar, cruzar e vivenciar tais experiências.

Embora a arquitetura tenha seu próprio processo investigativo e uma autonomia que lhe confere características particulares (5), deve-se ter clara a necessidade de considerar o contexto multidisciplinar em que esta está inserida. Para tanto, como entendimento da questão museu, a primeira parte do trabalho estuda a história de sua arquitetura além de suas condicionantes que distinguem e particularizam esses edifícios dividindo-se em:

da Conceituação do termo Museu;
da questão do colecionismo;
museu e projeto arquitetônico de museu;
o modelo *beaux-arts*;
tipo x modelo;
museu modernista;
museu hoje;
os exemplos latino-americanos;
museus brasileiros;
brasil em dados;
o museu no século XXI ou museu do século XXI . escolha dos estudos;
o marco na paisagem e o vazio relacional.

Para a análise da Fundação Iberê Camargo o trabalho se estruturou em:

5- Segundo Doris Catharine Cornelie Knatz Kowaltowski as investigações em metodologias de projeto arquitetônico situam-se na transversalidade de várias áreas, tais como: qualidade do ambiente construído, conforto ambiental, psicologia ambiental, processo de projeto, informática aplicada e avaliações de projetos e obras em pós-ocupação (KOWALTOWSKI, 2006).

a cidade;
o pintor;
o arquiteto;
o diálogo entre artista e arquiteto;
a fundação;
o projeto;
questão de lugar.

Para a análise do Parque Nacional Serra da Capivara o trabalho se estruturou em:

a cidade;
arte rupestre;
parque nacional serra da capivara;
ecomuseu;
o museu.



conceituação do termo museu

Para situar e estabelecer as premissas deste trabalho, algumas considerações sobre o termo museu se fazem necessárias. A sistematização do conceito de museu oferece diferentes delimitações e seu devido entendimento estabelecendo algumas possibilidades de interpretação das questões envolvidas e diretrizes para análise dos exemplos escolhidos.

Diversas entidades das quais selecionamos a *United Kingdom Museums Association*, o *International Council of Museums* (ICOM), a *American Association of Museums* (AAM), o *Promotion Law of Museums and Art Museums* e o Departamento de Museus e Centros Culturais - IPHAN/MinC congregam, organizam e buscam definir o que é, enfim, um museu. Recorremos ainda, como referência, ao dicionário (6) e à etimologia da palavra museu. Apesar de algumas variações, muitos aspectos são comuns, tendendo a uma unidade de conceito, principalmente referencia a três termos: coleta, conservação e exibição. Para tal entendimento, seguem algumas definições:

Segundo a *United Kingdom Museums Association*, um museu é

“uma instituição que coleta, documenta, preserva, exibe e interpreta evidências materiais e informações associadas para benefício público.” (7).

O *International Council of Museums* (ICOM) tem como definição, datada de 1956:

“um estabelecimento de caráter permanente, administrado para interesse geral, com a finalidade de conservar, estudar, valorizar de diversas maneiras o conjunto de elementos de valor cultural: coleções de objetos artísticos, históricos, científicos e técnicos, jardins botânicos, zoológicos e aquários.” (8).

tendo também definição aprovada pela 20ª Assembléia Geral, Barcelona, Espanha, 6 de julho de 2000, o museu como:

6- Dicionário Michaelis da língua portuguesa *in* <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>.

7- Disponível em <http://www.city.ac.uk/artspol/mus-def.html>, em agosto de 2009. “*is an institution which collects, documents, preserves, exhibits and interprets material evidence and associated information for the public benefit.*” Tradução do autor.

8- Disponível em http://www.museus.gov.br/oqueemuseu_museusicom.htm, em agosto de 2009.

“Instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade.

Além das instituições designadas como “Museus”, se considerarão incluídas nesta definição:

- _ Os sítios e monumentos naturais, arqueológicos e etnográficos;
- _ Os sítios e monumentos históricos de caráter museológico, que adquirem, conservam e difundem a prova material dos povos e de seu entorno;
- _ As instituições que conservam coleções e exibem exemplares vivos de vegetais e animais – como os jardins zoológicos, botânicos, aquários e vivários;
- _ Os centros de ciência e planetários;
- _ As galerias de exposição não comerciais;
- _ Os institutos de conservação e galerias de exposição, que dependam de bibliotecas e centros arquivísticos;
- _ Os parques naturais;
- _ As organizações internacionais, nacionais, regionais e locais de museus;
- _ Os ministérios ou as administrações sem fins lucrativos, que realizem atividades de pesquisa, educação, formação, documentação e de outro tipo, relacionadas aos museus e à museologia;
- _ Os centros culturais e demais entidades que facilitem a conservação e a continuação e gestão de bens patrimoniais, materiais ou imateriais;
- _ Qualquer outra instituição que reúna algumas ou todas as características do museu, ou que ofereça aos museus e aos profissionais de museus os meios para realizar pesquisas nos campos da Museologia, da Educação ou da Formação.” (9).

17

A American Association of Museums (AAM) define museu como:

“uma instituição permanente estabelecida sem fins lucrativos, não existindo primordialmente com o propósito de promover exposições temporárias, isenta de impostos federais e estaduais, aberta ao público e administrada sendo o interesse público, com fins de conservar, preservar, estudar, interpretar, agregar e exibir ao público para sua instrução e prazer objetos e espécimes de valor cultural e educacional, incluindo material artístico, científico (animado ou inanimado), histórico e tecnológico. Museus assim definidos devem incluir jardins botânicos, parques zoológicos, aquáticos, planetários, sociedades históricas e

casas e sítios históricos que vão de encontro aos requerimentos estabelecidos na frase anterior.” (10).

A Coréia do Sul, através da *Promotion Law of Museums and Art Museums*, separa e distingue museu e museu de arte, definindo o primeiro como

“uma instituição que coleta, conserva e exibe materiais para a humanidade, história, arqueologia, padrões étnicos, artes, vida animal, mineral, ciência, tecnologia e indústria, de modo a investigá-los com o propósito de contribuir com o desenvolvimento da cultura, artes e disciplinas, e para a educação social do público em geral.” (11).

e o segundo como

“uma instituição que coleta, conserva e exibe materiais para as artes, como pintura, literatura, escultura, ofício, arquitetura e fotografia, de modo a investigá-las e pesquisá-las com o propósito de contribuir com o desenvolvimento da cultura, artes e disciplinas e, para a educação social do público em geral.” (12).

O Departamento de Museus e Centros Culturais - IPHAN/MinC - outubro/2005 descreve o museu como uma

“instituição com personalidade jurídica própria ou vinculada a outra instituição com personalidade jurídica, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e que apresenta as seguintes características:

I - o trabalho permanente com o patrimônio cultural, em suas diversas manifestações;

II - a presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos e oportunidades de lazer;

III - a utilização do patrimônio cultural como recurso

10- Disponível em <http://www.city.ac.uk/artspol/mus-def.html>, em agosto de 2009. “A non-profit permanent, established institution, not existing primarily for the purpose of conducting temporary exhibitions, exempt from federal and state income taxes, open to the public and administered in the public interest, for the purpose of conserving and preserving, studying, interpreting, assembling and specimens of educational and cultural value, including artistic, scientific (whether animate or inanimate), historical and technological material.” Tradução do autor.

11- Disponível em <http://www.city.ac.uk/artspol/mus-def.html>, em agosto de 2009. “A museum is an institution which collects, conserves, and exhibits materials for mankind, history, archaeology, ethnic customs, arts, animal life, plant life, mineral, science, technology, and industry, thus probes and researches these for purposes of being contributive to the development of culture, arts, and studies, and to the social education of the general public.” Tradução do autor.

12- Disponível em <http://www.city.ac.uk/artspol/mus-def.html>, em agosto de 2009. “An art museum is an institution which collects, conserves, and exhibits materials for arts such as paintings, writings, sculptures, crafts, architectures, and photographs, thus probes and researches these for purposes of being contribute to the development of culture and arts, and to the cultural education of the general public.” Tradução do autor.

educacional, turístico e de inclusão social;
IV - a vocação para a comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de bens culturais em suas diversas manifestações;
V - a democratização do acesso, uso e produção de bens culturais para a promoção da dignidade da pessoa humana;
VI - a constituição de espaços democráticos e diversificados de relação e mediação cultural, sejam eles físicos ou virtuais.
Sendo assim, são considerados museus, independentemente de sua denominação, as instituições ou processos museológicos que apresentem as características acima indicadas e cumpram as funções museológicas." (13).

A palavra museu, segundo o dicionário, significa:

"Datação sXVI cf. JM³
Acepções
— substantivo masculino
1 templo das Musas **2** (1789) instituição dedicada a buscar, conservar, estudar e expor objetos de interesse duradouro ou de valor artístico, histórico etc. Ex.: o Museu Histórico Nacional **3** Derivação: por metonímia. local onde tais objetos são expostos Ex.: são peças dignas de figurar em um m.**4** Derivação: por analogia. coleção, reunião de objetos raros; miscelânea, variedade." (14).

19

E na etimologia temos:

"gr. *mouseîon*, ou 'templo das Musas, lugar onde as Musas residem; p.ext., lugar no qual se exercita a poesia; escola', através do lat. *muséum*, *i* 'templo das Musas; museu, biblioteca; academia.'" (15).

Adotamos estas definições como hipóteses justamente porque elas geram questionamentos e não nos parece incoerente a pergunta "o que é um museu?". Para tanto, como seqüência não só da possibilidade dessa resposta, mas do entendimento de seu programa, priorizamos dois pontos a serem analisados: a questão do colecionismo sem projeto de arquitetura pensado para recebê-lo e a relação entre museu (coleta, conservação e exibição) e projeto arquitetônico.

13- Disponível em http://www.museus.gov.br/oqueemuseu_museusdemu.htm, em agosto de 2009.

14- Disponível em http://www.museus.gov.br/oqueemuseu_museusdemu.htm, em agosto de 2009.

15- Disponível em http://www.museus.gov.br/oqueemuseu_museusdemu.htm, em agosto de 2009.

da questão do colecionismo

Colecionar objetos considerados preciosos, de interesse individual ou social é uma atividade inerente ao próprio homem em sua capacidade de representar e simbolizar. Segundo Fishmann,

“o primeiro registro de que se tem notícia a esse respeito envolve o Museion de Alexandria, fundado por Ptolomeu Soter por volta de III a.C. na cidade egípcia de mesmo nome, que abrigava a biblioteca e objetos artísticos com o propósito de que seus internos recebessem as musas em forma de inspiração; constituía menos um museu do que um centro de altos estudos da cultura helenística, onde os melhores eruditos e sábios da época podiam desfrutar da numerosa coleção de obras clássicas do saber antigo e refletir sobre sua condição de privilégios por uma sociedade que os permitia viver para pensar, criar e transmitir conhecimento.” (FISHMANN, 2003, p.14).



01. Biblioteca do Museion de Alexandria
Suposição

Esse processo de aglutinação e guarda de objetos valiosos (por méritos estéticos ou de raridade) perdurou até a Revolução Francesa, em fins do século XVIII. Entretanto, esses conjuntos de objetos não eram necessariamente exibidos em edifícios concebidos para esta finalidade (FISHMAN, 2003, p.14). Na Roma Antiga era comum a exposição dos troféus saqueados durante as grandes conquistas (FISHMAN, 2003, p.15), porém dois fatores se podem notar: o primeiro refere-se ao caráter efêmero dessas próprias “mostras”, e o segundo, o fato de que o grande rol de edificações consagradas pelos romanos não contemplou nada semelhante a um museu (ou ao que poderíamos interpretar como museu enquanto edifício arquitetônico).

Na Idade Média, a Igreja buscava preservar suas relíquias, mas não com a intenção de divulgar ou facilitar o estudo da cultura humana; tais relíquias eram guardadas como tesouros religiosos e objetos de veneração. Nos séculos XV e XVI, dois grandes fatores contribuem para o aumento das diversas coleções: as grandes navegações, que partem da Europa rumo a mundos até então desconhecidos, e a retomada dos modelos da antiguidade clássica com a consequente busca de suas reminiscências pelo Renascimento, dentro de uma visão humanista e científica. Os reis, príncipes, ricos senhores e estudiosos de então colecionam objetos artísticos e naturais – rochas, conchas, fósseis – estes últimos trazidos das terras distantes e apreciados, a princípio, por seu exotismo (BELLUZZO, 1994).

A classe burguesa ascendente, ávida por constituir uma coleção, na tentativa de imitação da aristocracia, cria junto a esta o que viria a ser a base dos museus nacionais do século XVIII. Dispostos em palácios italianos, casas de campos inglesas ou castelos franceses, coleções de pinturas se exibiam exibidos em longos corredores.

“Reunidos como galerias, estes caminhos de passagem eram largamente utilizados como locais para se exercitar, e a arte era pendurada nas paredes para distrair, algo como a televisão faz hoje com as pessoas caminhando em esteiras.” (16) (NEWHOUSE, 1998, p.14).

Ainda no Renascimento, em princípios do século XVI, há o fascínio pelos gabinetes de curiosidades, ou câmaras de maravilhas, salas onde as paredes, tetos, armários e gavetas armazenavam coleções que dispunham desde corais, cristais, chifres e ostras até antiguidades e pinturas, com o intuito básico de divertir e entreter. Montaner aponta que “desde o princípio se desenvolve uma variedade de discursos museísticos nos quais as coleções não são apenas peças artísticas. A essência das primeiras coleções está na mescla”. (MONTANER, 1995, p.06).



02. Galeria Valenti Gonzaga
Pintura de G. P. Pannini. 1749

Ao caracterizar-se como uma ruptura sócio-cultural em relação à Idade Média, o Renascimento considera o homem como “a medida de todas as coisas”, dentro de um espírito de resgate da cultura clássica greco-romana, abrindo caminho para as ciências e as artes. A superioridade da razão e do método experimental se fazem sentir nos vários campos da atividade humana, em especial na pintura, escultura e na arquitetura.

“A separação entre projetistas e executadores, como pessoas distintas, acontece desde o Renascimento” (17) (MARTINEZ, 2000, p.11). As edificações passam a ser projetadas, isto é, os objetos são idealizados e então representados de forma a serem entendidos e construídos por

16- “Referred to as galleries, these passageways were widely used as places to take exercise, and art was hung on their walls to distract, much as television does today for people on treadmills”. Tradução do autor.

17- Vale também citar Argan, (ARGAN, 1999) que em seus estudos trabalha, não só a dualidade projeto x execução mas também as relações entre cidade e arquitetura. Para o autor, a arquitetura do Renascimento consagrou o edifício como monumento, como obra de arte instauradora do espaço urbano. Neste período, os desenhos da arquitetura e do espaço da cidade nasceriam conjuntamente do traço dos arquitetos, que concebiam o espaço real como espelho de seu simulacro matemático. A arquitetura e o desenho da cidade se encontravam relacionados à perspectiva e à racionalização proporcionada pela geometria e pela revelação matemática da realidade, que constituíam as bases e os fundamentos para a atuação do arquiteto.

pessoas que não eram seus projetistas. Essa separação transformou a prática da arquitetura, que ingressa na era da representação gráfica a partir de 1450. “Assim como a linguagem escrita alfabetica [crê que] ‘representa exatamente’ os sons da língua falada, a representação completa dos edifícios, a partir do Renascimento, [imagina que] ‘reflete exatamente’ os objetos no espaço.” (MARTINEZ, 2000, p.15).

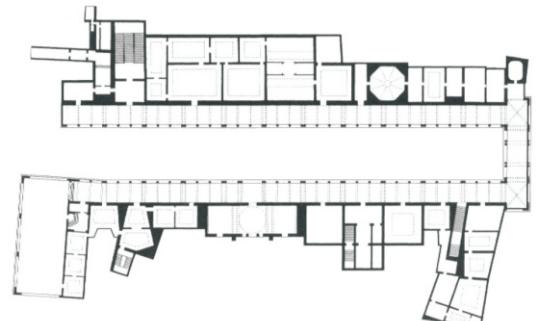
Segundo Fishmann, (FISCHMANN, 2003, p.16) as coleções, ainda particulares, eram dispostas em edificações existentes, e o museu como problema específico de arquitetura, ainda não existia. O primeiro museu público surgiu

“na segunda metade do século XVI, em Florença, quando François I reúne sua coleção de obras de arte no último andar de seu edifício, inicialmente previsto para abrigar repartições da administração pública da Toscana. A Galleria degli Uffizi, ou Galeria dos Ofícios, começada em 1561 por Vasari e continuada por Buontalenti em 1574, consagra o termo “galeria” como sinônimo de espaço reservado às coleções de arte, dispostas ao longo de um corredor de passagem entre dois palácios. A transformação do uso da Galleria serve como referência para colecionadores de toda a Europa, não por questões de projeto e sim pelo rico acervo que continha.” (FISHMANN, 2003, p.16).

22



03. 04. Galeria degli Uffizi. Florença. Giorgio Vasari. 1560



05. Galeria degli Uffizi. Florença. Giorgio Vasari. 1560. Planta

Mariconde considera este edifício como o surgimento da galeria, mais tarde convertida em museu.

“a origem tipológica do museu, como se pode comprovar, não está em um edifício criado para tal fim, sem precedentes históricos como ocorre com outras tipologias arquitetônicas, mas sim como uma adaptação feita em edifícios existentes, onde já existiam espaços apropriados ou uma sucessão de salas onde podiam ser

exibidas obras de valor artístico ou patrimonial.” (18) (MARICONDE, 1998, p.47).

Durante o Barroco – séculos XVII e XVIII – as galerias-museus estavam inclusas nos palácios, sendo o grau de ornamentação bastante variável. Algumas outras características tipológicas começam a se afirmar, como largas salas longitudinais confluentes em um grande espaço oval.

museu e projeto arquitetônico de museu

O século XVIII foi marcado pelos ideais iluministas que desembocaram na Revolução Francesa. O enciclopedismo, que tudo catalogava e classificava, intensifica o valor, do “mercado” do colecionismo. Após a revolução, a rica burguesia francesa procura se apropriar da cultura aristocrática e nobiliárquica; passa a produzir, comercializar e usufruir os objetos artísticos, os quais eram colecionados por uma poderosa minoria: pela corte e pela Igreja, doravante então também por banqueiros e comerciantes.

23

A propagação das idéias liberais opostas à Igreja e ao absolutismo, encaminha o surgimento e desenvolvimento de diversas disciplinas humanistas, que incluem obras pioneiras de sociologia, história e arqueologia. Uma vertente científica também se faz presente, calcada em mudanças tecnológicas que há muito extrapolavam as fronteiras do Renascimento (FRAMPTON, 1997, p.03). Na arquitetura, especificamente, observa-se a crítica ao excesso de elaboração dos interiores barrocos, considerados impuros, exagerados e irracionais. Uma reação a essa condição instável foi a busca, pelos arquitetos, de “um estilo autêntico por meio de uma reavaliação precisa da Antiguidade” (FRAMPTON, 1997, p.04). Esta precisão, possível desde a descoberta e investigação de sítios antigos, como Herculano (1711) e Pompéia (1748), faz uso das bases lançadas pela insurgente pesquisa arqueológica. Buscava-se, mais do que nunca, assegurar a pureza e a

18- “El origen tipológico del museo, como se puede comprobar, no está en un edificio creado para tal fin, sin precedentes históricos como sucede con otras tipologías arquitectónicas, sino que es una adaptación que se hace de edificios existentes, donde ya existían espacios apropiados o una sucesión de habitaciones donde se podían ser exhibidas las obras de valor artístico o patrimonial”. Tradução do autor.

integridade das ordens clássicas, através da publicação de obras de conteúdo filosófico, na França do século XVII.

É em 1706, entretanto, que surge um dos mais marcantes livros dessa natureza, de autoria do abade francês Cordemoy. Chamado de *O Novo Tratado sobre o Conjunto de Arquitetura*, procurava, segundo Summerson, liberar as ordens clássicas de qualquer tipo de distorção e afetação (SUMMERSON, 1982, p.93). O racionalismo se fazia presente, propagando a recuperação da essência original dos mestres italianos, pais da arquitetura clássica.

Uma das obras de maior repercussão do período surgiu em 1753, de autoria de outro abade francês, o abade Laugier. Seu *Ensaio sobre a Arquitetura* baseia-se na teoria da cabana primitiva, o modelo a partir do qual todas as grandezas da arquitetura teriam sido imaginadas, cujas interpretações remontam a Vitrúvio e são recorrentes (19), em certa medida. Assim como Codemoy, Laugier era contra uma “arquitetura de relevo”, repleta de apliques e pastiches sobre as ordens clássicas. Ao basear sua teoria em um protótipo ideal – a cabana primitiva, primeiro abrigo do homem -, segundo ele funcional e racional como deveria ser esse abrigo – Laugier não bania as ordens, mas justamente as referendava proclamando aos arquitetos que o sentido de seu emprego deveria ser o mais verdadeiro possível.

A “cabana primitiva” de Laugier, similar a que ilustrava o frontispício de seu livro, consistia de quatro troncos de árvore sustentando um telhado rústico feito de galhos, numa apologia metafórica ao uso de colunas como elementos reguladores do edifício. A influência clássica não era mais aceita incondicionalmente, mas sim explicada racionalmente.

“Na sua teoria, a arquitetura deveria imitar não os mais antigos, e sim a natureza – materializada na cabana primitiva. Essa imitação tem muito mais a ver com leis gerais e princípios do que com imitação literal de formas naturais.” (MAHFUZ, 1995, p.42).

De acordo com Frampton, essa forma primitiva era a

19- Joseph Rykwert em seu “A casa de Adão no paraíso” (RYKVERT, 2003) e Vera Santana Luz em seu “Ordem e origem em Lina Bo Bardi”. (LUZ, 2004).



“base de uma espécie de estrutura górica classicizada em que não haveria nem arcos, nem pilas, nem pedestais, nem qualquer outro tipo de articulação formal, e em que os interstícios entre as colunas deveriam ser o mais possível fechados por vidros.” (FRAMPTON, 1997, p.06).

Summerson identifica nisto um certo espírito profético, pois mesmo que nenhum arquiteto em 1753 pudesse ter um arcabouço técnico para viabilizar algo tão radical como a abolição das paredes, estamos hoje cercados de edifícios feitos com colunas de concreto armado e vãos preenchidos apenas por diagramas de vidro (SUMMERSON, 1982, p.94).

A palavra “modelo”, expressa por Laugier em sua definição da “cabana primitiva”, resume de certa forma o “espírito” dos arquitetos da época. Apesar de estarem atentos ao emprego correto de ordens e de determinadas proporções, observavam também os princípios de projeto da Antiguidade greco-romana. Ainda assim, cada edifício clássico resgatado e posteriormente representado por desenhos exatos poderia ser um modelo a ser imitado fielmente, numa autêntica postura revivalista.

25

A expressão neoclassissimo, segundo Summerson, portanto

“veio a ser usada para designar a arquitetura que, por um lado, tende à simplificação racional defendida por Cordemoy e Laugier e, por outro, busca apresentar as ordens com a maior fidelidade arqueológica.” (SUMMERSON, 1982, p. 95).

e perduraria até os princípios do século XX. A busca pela aparência semelhante a edifícios gregos ou romanos, traduzida pelo emprego de frontões triangulares sobre pórticos de colunas, além do corpo maciço pouco decorado, em clara oposição ao Barroco, nortearia diversos projetos de museus do século XIX, embora já este século se caracterize principalmente por uma atitude eclética perante os estilos históricos e pela tentativa de encontrar uma direção para a arquitetura e a cidade perante as conquistas técnicas e alterações sociais profundas da sociedade industrial.

Porém, um dos principais fatores na definição de uma tipologia para museus surgiu no Iluminismo em meados do século XVII

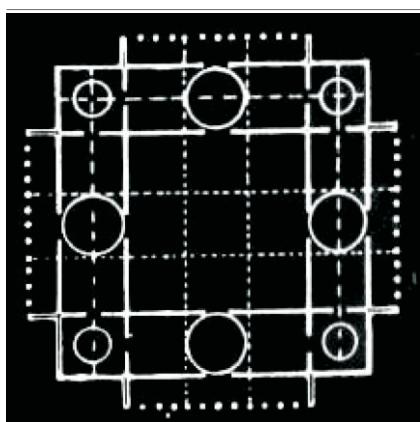
precedeu qualquer proposição arquitetônica: foi a intenção de se tornar pública as coleções, abrindo-as para a população. A burguesia ascendente, cada vez mais participativa nos negócios do Estado, afirmava seu poder aos olhos de todos. Por outro lado, o Antigo Regime, em franco declínio, busca na exposição de sua riqueza amealhada por décadas a recuperação de seu prestígio. A partir daí, uma nova idéia começava a tomar corpo: se as galerias-museus eram abertas ao público, deveriam constituir edifícios independentes. O passo decisivo para a criação dos Museus Nacionais estava dado.

A tipologia paladiana, dentro da qual as galerias se originavam, foi naturalmente a primeira manifestação arquitetônica dos insurgentes museus – isso quando os próprios palácios – caso do Museu do Louvre, em Paris, a partir de 1793 – não eram convertidos em museus. As galerias ou *loggias* – espaços retilíneos alongados invariavelmente conectados a um espaço principal, este de proporções “quadradas” – eram a configuração recorrente, com telas dispostas em todas as superfícies das paredes.

Em 1742, o Conde Algarotti realiza, segundo Pevsner, o projeto mais antigo de museu, em Dresden, por encomenda do colecionador Augusto III. Pela descrição do próprio Algarotti, o edifício, não construído, consistia em

“um quadrado com um grande pátio, e em cada lado uma *loggia* coríntia e uma sala em cada um destes lados. Estas oito galerias desembocam em quatro salões em ângulo, encimadas por pequenas cúpulas. Outra cúpula maior está no centro de cada lado iluminando a sala principal atrás da galeria correspondente.” (20) (PEVSNER, 1979, p.135).

No século XVIII, a chamada geração “visionária” de arquitetos, assim denominados pelo ineditismo e originalidade de suas composições, baseadas em geometrias puristas e simples, onde os diversos volumes podiam ser claramente identificados, incluindo nomes como Étienne-Louis e Claude-Nicolas Ledoux. Estes arquitetos, apesar de não terem abandonado as ordens definitivamente, não



07. Museu em Dresden.
Conde Algarotti. 1742. Planta (diagrama)

20- “Un cuadrado con un gran patio, y en cada lado de una galería de Corinto y una sala en cada lado. Estos terminar a los ocho galerías en cuatro habitaciones en un ángulo, celoso por pequeñas cúpulas. Otra es la gran cúpula en el centro de cada lado de iluminación de la habitación principal de la galería correspondiente”. Tradução do autor.

concebiam a arquitetura como imitação, revestindo-se de grande autonomia em relação às fontes de inspiração e partes que compõem a edificação. A forma da “arquitetura autônoma” identificada por Kaufmann na obra de Ledoux não deriva de elementos alheios à própria arquitetura:

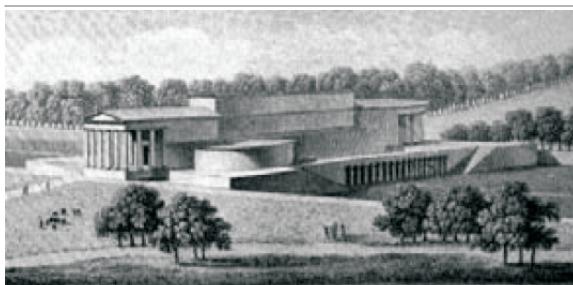
“A independência das partes constitui o ganho mais relevante do processo de renovação arquitetônica de finais do século XVIII. O novo princípio de autonomia não admite que a imagem arquitetônica seja dominada por leis estranhas e extra arquitetônicas.” (21) (KAUFMANN, 1985, p.70).

O próprio edifício, concebido através de um sistema “pavilhonar”, isto é, pela adição de partes identificáveis, e representado isoladamente, numa clara identificação de ausência de contexto, parecia anunciar questões-chave da arquitetura moderna do século XX. Além disso, a pureza conceitual e geométrica apresentada por Ledoux renega a ornamentação figurativa tão recorrente até o Renascimento e o Barroco, onde o uso de motivos da Antiguidade Clássica foi aperfeiçoado.

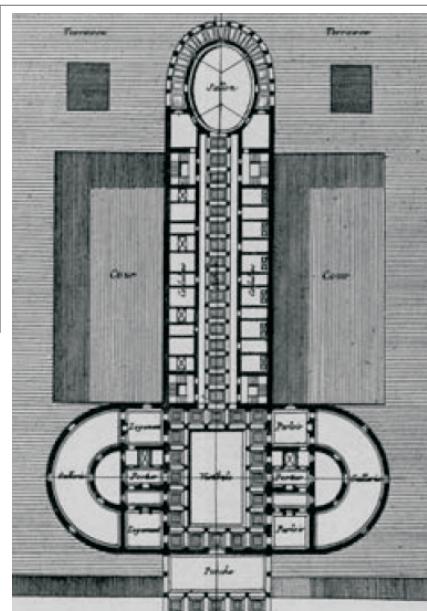
Apesar da referência aos sólidos platônicos, como a grande esfera de Boullé em seu projeto do cenotáfio para Isaac Newton, de 1785, ou os prismas e cilindros da “Oikema” de Ledoux, também de 1785, e de estarem concebidos segundo um agregado de formas geométricas simples, aqueles ainda permaneciam associados a pórticos de inspiração clássica, bem menos revestidos de ornamentos. Diferentemente da composição clássica, na qual nem todas as partes da construção eram consideradas elementos de arquitetura – ou seja, coisas concretas, de natureza definida (MAHFUZ, 1995, p.129) – outras



08. Cenotápio para Newton. Étienne-Louis Boullée. 1786. Perspectiva



09. Oikema. Claude-Nicolas Ledoux. 1785. Perspectiva



10. Oikema. Claude-Nicolas Ledoux. 1785. Planta

21- “La independencia de las partes constituye el logro más relevante del proceso de renovación arquitetônica de finales del siglo XVIII. El nuevo principio de autonomía no admite que la imagen arquitectônica sea dominada por leyes extrañas y extraarquitetônicas”. Tradução do autor.

partes do edifício, inicialmente as paredes, definidoras de volumes, passam a assumir papel importante na composição. De acordo com Martinez,

“um modo de considerar a evolução da arquitetura desde o século XVIII é observar a progressiva incorporação de mais e mais partes do edifício como elementos de arquitetura e as transformações que esse processo causa.” (MAHFUZ, 1995, p.131).

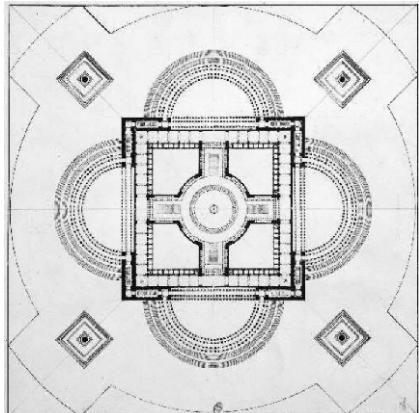
A monumentalidade das composições de Boullée, exacerbada a ponto de inviabilizar sua concretização, buscava no uso da luz a evocação da presença do divino. No cenotáfo de Newton, por exemplo, a percepção do espaço interno baseava-se no conceito de “dia” e “noite”, respectivamente representados por um fogo suspenso (sol) ou a luz externa penetrando por buracos na parede da esfera (firmamento).

11. Projeto de Museu. Étienne-Louis Boullée.
1783. Perspectiva



28

12. Projeto de Museu. Étienne-Louis Boullée. 1783. Elevação



13. Projeto de Museu. Étienne-Louis Boullée.
1783. Planta

Em seu projeto para um museu, de 1783, Boullée concebeu uma planta quadrada na qual se insere uma cruz grega, e em cuja intersecção há uma grande rotunda encimada por uma cúpula, completamente lisa a qual permanece envolta externamente por um prisma regular. A exemplo do Panteon Romano, templo composto de corpo cilíndrico recoberto por domo e com pórtico saliente, cujo modelo seria revivido por Jacques-Germain Soufflot em Paris (1756), é considerado por Summerson o primeiro grande monumento do neoclassicismo. Boullée também promove a entrada de luz pelo ponto mais alto da cúpula. Quatro gigantescos pórticos semicirculares completam a composição, dispostos em cada um dos lados do quadrado. Possivelmente estes lados constituiriam o museu propriamente dito, uma vez que o centro da composição parecia destinado a abrigar algo de maior importância. O projeto de Boullée antecipou algumas estratégias pontuais presentes nos museus do século XIX, como o percurso (*marche*) do visitante ao longo de espaços

longitudinais, baseados nas tradicionais galerias, e dos quais vislumbram-se pátios internos simétricos.

Uma das últimas propostas de museu concretizadas no século XVIII foi o Prado, em Madrid (1784). Inicialmente projetado pelo arquiteto Juan Villanueva para abrigar coleções de história natural, inspirou-se no já referido Museu do Louvre, compondo-se simetricamente a partir de dois pavilhões laterais, tendo no centro um pórtico de colunas toscanas. A exemplo de projetos acadêmicos genéricos para museus do mesmo período, como os de Guy de Gisors e Jacques-François Delannoy (1778-79), ambos premiados no Grand Prix de Rome, o Prado exibia suas coleções em salas – em *cuité* (22) – geralmente organizadas em torno de pátios internos. Essas competições de projetos arquitetônicos forneciam algumas referências programáticas para um museu na época, incluindo espaços para obras de arte, elementos da história natural e biblioteca; ainda assim, a instituição “museu” ainda não possuía tradição suficiente que pudesse gerar um conhecimento aplicável sobre suas necessidades programáticas, fazendo com que projetos importantes como o de Boullée restassem carentes de descrição a respeito de caráter e utilização.

A posterior evolução tipológica dos museus assumiria contornos mais definidos durante o século XIX – tanto em termos de definição programática como em seu caráter e consequente significado para a cidade – e que germinam nos concursos de museus promovidos pela Academia Francesa.

o modelo *beaux-arts*

O século XIX notabilizou-se por profundas transformações sociais e políticas, com reflexos em toda a humanidade. A população européia, sob os reflexos da Revolução Industrial iniciada no último quartel do século XVIII na Inglaterra, mais que duplicou nesse período, passando de 190 milhões para 420 milhões entre 1800 e 1900. A igreja

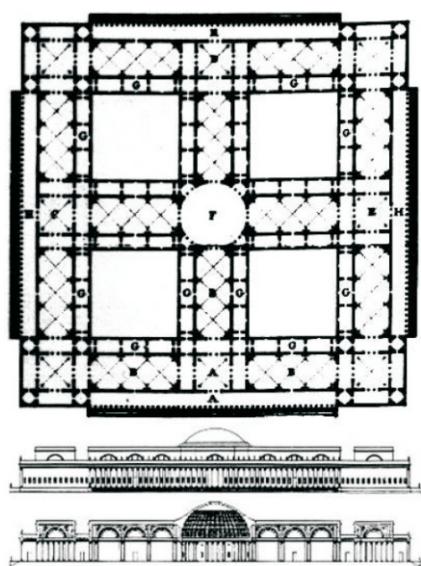
22- Maneira de organizar espaços contíguos sequencialmente, de forma que cada um dos compartimentos permite o acesso ao seguinte. Assim, não existe um espaço independente destinado exclusivamente à circulação.

e o palácio, os programas de arquitetura mais freqüentes até então, passaram a ser substituídos por necessidades prementes como teatros, habitações, fábricas, palácios de exposições e os próprios museus. A vanguarda do pensamento arquitetônico de então residia na França, país que desde o século XVIII havia tomado o lugar da Itália como pólo gerador da teoria arquitetônica.

Segundo Zanten (ZANTEN, 1977), a Academia Francesa de Arquitetura passou por três fases distintas. A primeira foi desde sua fundação, em 1671, até a Revolução Francesa, 1789. No final do século XVIII, as discussões arquitetônicas estavam centradas nos ateliês de François Blondel, David Leroy e Boullée. O *Grand Prix de Rome*, concurso referido anteriormente, reunia as mais respeitadas manifestações da Academia. Em 1793, foi criada a *École Polytechnique*, pois as fronteiras francesas, em plena revolução, estavam sob ameaça e fazia-se necessária a criação de estradas e fortificações. A segunda fase tem início na virada do século XIX, quando da institucionalização da Academia e vai até 1860. Desta década, onde se dá o apogeu do modelo acadêmico francês, até seu declínio em princípios do século XX, ocorreu a terceira fase.

Durante todo o século XIX, o método *Beaux-Arts* de projeto foi o disponível. O grau de sistematização da atividade projetual que atingiu - aliando clareza e precisão a um número finito de variáveis -, contribuiu para que pudesse adentrar o século XX ainda aceito em diversos meios. Partindo do princípio de que o processo compositivo do todo para as partes (MAHFUZ, 1995, p.19), o método *Beaux-Arts* fundamentava-se na adoção de um partido (*parti*), representando a concepção básica da edificação. Este conceito, por sua vez, estava atrelado à organização dos espaços em planta segundo eixos invariavelmente simétricos. As temáticas propostas pela *École des Beaux-Arts* eram por vezes criticadas pela *Polytechnique*, que as considerava dissociadas da realidade.

14. Projeto para Museu.
Jean Nicolas Louis Durand. Précis.
1802-05. Planta, Elevação, Corte



Jeans-Nicolas-Louis Durand, primeiro professor de arquitetura da *École Polytechnique* de Paris, projeta entre 1802-05 um museu, não construído, que viria a tornar-se referência direta aos projetos de museus subseqüentes. Através dos métodos de composição típicos

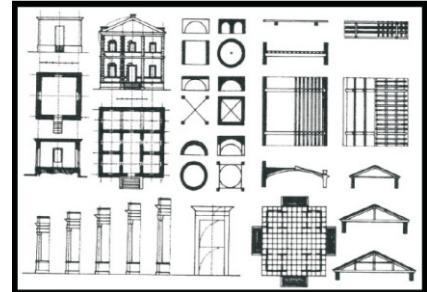
das academias francesas, Durand propõe um conjunto bastante coerente de salões, galerias, cúpulas, pátios e salas em suíte, porém de partes distintas e hierárquicas. Sua metodologia consistia em ordenar partes de um catálogo de elementos pré-conhecidos, criando uma tipologia normativa e econômica. Segundo Frampton, Durand

"procurou estabelecer uma metodologia universal da edificação, contrapartida arquitetônica do Código Napoleônico, mediante a qual estruturas econômicas e apropriadas poderiam ser criadas pela permutação modular de tipos fixos de plantas e elevações alternativas." (FRAMPTON, 1997, p.07).

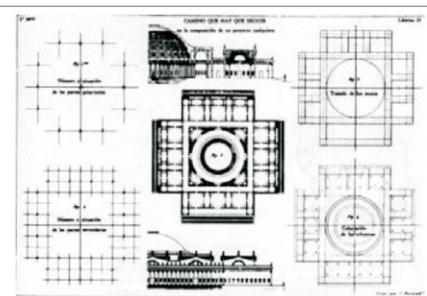
Isto ficou registrado em *Précis des Leçons données à l'Ecole Polytechnique* (Compêndio das aulas dadas na Escola Politécnica), em 1802-09. O método definido por Durand visava a simplicidade e a aplicação nas mais diversas condições, gerando a discussão a respeito do edifício como produto de um processo estritamente racional.

A partir de cinco estágios hierarquicamente bem definidos – eixos principais, eixos secundários, paredes sobre eixos, colunas e por fim os demais elementos, como pórticos e escadas – Durand compunha as edificações em planta, gerando elevações e seções a partir dali. O processo reverso parece ser igualmente válido, já que Durand decompõe analiticamente o edifício até seus elementos básicos, para então (re)compô-lo através dos cinco estágios (MADRAZO, 1994, p.17). Em seu *Précis*, descreve e exemplifica diversos tipos de edificações, sugerindo uma espécie de catálogo a partir do qual qualquer projetista poderia escolher um modelo.

O museu proposto por Durand pode ser entendido como uma evolução dos projetos de Guy de Gisors e J. F. Delannoy, premiados em 1779 no *Grand Prix*. A organização em planta de ambos é bastante similar, partindo de um quadrado dividido em quatro pátios por dois eixos principais. No projeto de Durand, há quatro acessos tratados de maneira indistinta, marcados por grandes pórticos de colunas e escadaria, numa rígida simetria bilateral não encontrada no seu antecessor, mas sim no museu de Boullée. Os diversos espaços menores voltados para os pátios são os *cabinets des artistes*, dispostos ao longo das salas de pintura e escultura, indicando que o museu teria

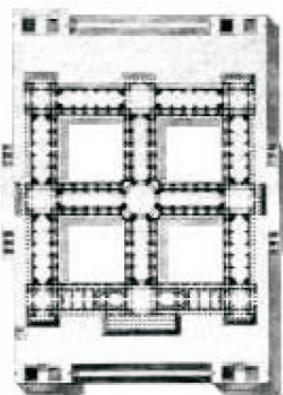


15. Elementos dos Edifícios.
Jean Nicolas Louis Durand. 1813. Gravura

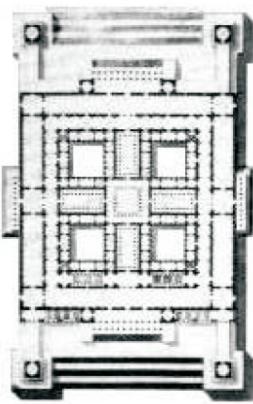


16. Marche a survê dans le composition d'un projet quelconque. Jean Nicolas Louis Durand. Précis. 1813. Gravura

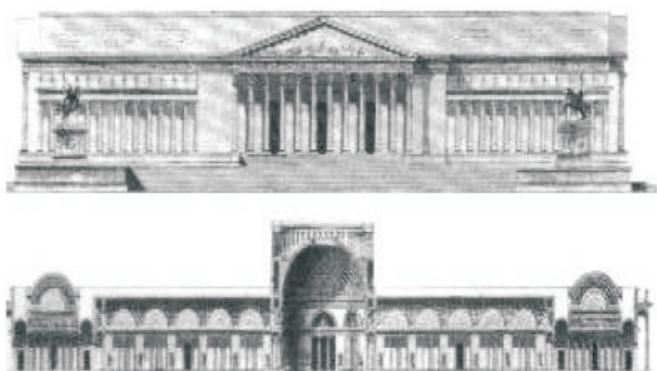
17. Projeto para Museu.
Jacques-François Delannoy.
1778-79. Planta



18. Projeto para Museu.
Guy de Gisors.
1778-79. Planta



19. Projeto para Museu.
Guy de Gisors (acima. Elevação)
Jacques-François Delannoy (abaixo. Corte). 1778-79

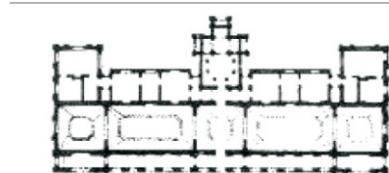


uma utilização que mesclasse aprendizagem (cópia de modelos pelos aprendizes) e exposição. A multiplicidade de usos era prevista na própria descrição do item museu, contido no *Précis*:

"Nas grandes cidades pode haver vários museus dos quais alguns mostrariam os mais raros produtos da natureza, outros as principais obras de arte. Em cidades menos importantes um só museu pode servir para estes propósitos diversos. Para economizar dinheiro, inclusive pode combinar-se com ele a biblioteca." (23) (in PEVSNER, 1979, p.143).

32

O modelo estabelecido por Durand seria difundido e utilizado em projetos de museus durante todo o século XIX. Nota-se, porém, que nem sempre o projeto inteiro precisava ser seguido, já que o sistema compositivo de sua proposta mantinha identificáveis as diversas partes que o compunham, resultando talvez no seu maior mérito. Exemplo disso é a Galeria Dulwich, proposta por John Soane em Londres (1811-14). Segundo Pevsner, trata-se do primeiro edifício independente construído para funcionar como uma galeria de exposição de quadros, ainda que permaneça ligado ao passado por abrigar uma coleção privada administrada por instituição também privada (PEVSNER, 1979, p.147). A composição de Soane faz uso de uma das alas do quadrado de Durand, dividindo-a em sete módulos: o centro e os extremos são espaços quadrados de um módulo cada, sendo os espaços maiores intermediários equivalentes a dois módulos. A esse conjunto de espaços iluminados zenitamente foram agregados outros volumes



20. Galeria Dulwich. Londres. John Soane. 1811-14

23- "En las grandes ciudades puede haber varios museos de los que algunos mostrarían los más raros productos de la naturaleza, otros las principales obras de arte. En ciudades menos importantes um solo museo puede servir para estos propósitos diversos. Para ahora dinero incluso pude combinarse con él la biblioteca". Tradução do autor.

contendo salas menores, sendo um deles o pórtico central saliente que configura o acesso principal. Tanto a solução empregada na iluminação dos espaços de exposição como a inclusão de outras funções além do museu propriamente dito são iniciativas pioneiras em projetos desse tipo. Entre 1792 e 1824, Sir John Soane projeta ao longo deste período três casas contíguas em Londres. O acervo de livros, projetos e modelos foi organizado de forma a ser consultado pelos estudantes da Royal Academy. Na casa-museu de Soane, a luz é a grande protagonista, modulada desde cima e filtrada por uma série de aberturas e elementos do forro.

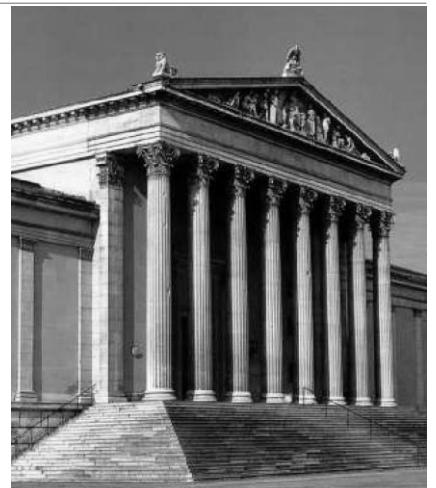


21. Casa-Museu. Londres. John Soane.
1792-1824. Corte



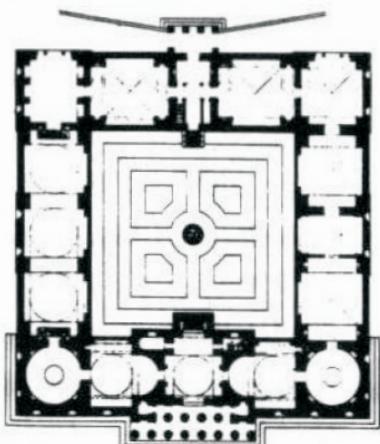
33
22. Casa-Museu. Londres. John Soane.
1792-1824

Alguns anos mais tarde, entre 1816 e 1830 Leo von Klenze projeta a Gliptoteca de Munique, a fim de abrigar a Coleção Real de Esculturas da Baviera. Valendo-se de uma planta quadrada em que quatro alas abobadadas circundam um único pátio central, Klenze não dispõe cruz nem rotunda no centro do pátio, sendo a iluminação das alas feita por meio de janelas voltadas para a área interna. As paredes externas, em vez de janelas, possuem nichos decorados com imagens, possivelmente por questões de segurança. A transposição do caráter clássico é bastante literal, na medida em que Klenze adota um frontão grego de ordem jônica estabelecendo ali a entrada principal. Assim como a Galeria Dulwich, a Gliptoteca desenvolve-se em um único pavimento, como de resto era a proposta de Durand.



23. Gliptoteca de Munique.
Leo von Klenzer. 1816-30

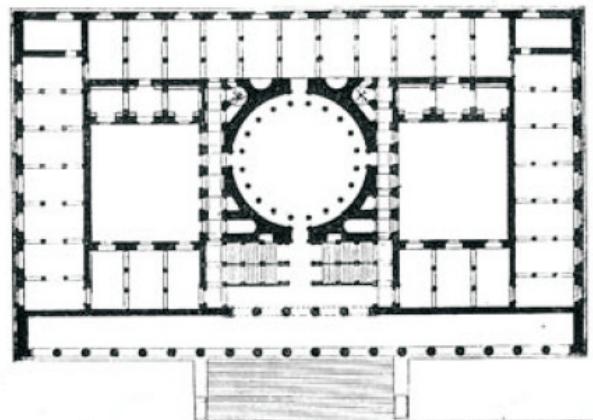
A tipologia em questão ainda baseava-se na associação de espaços longitudinais, a exemplo das antigas galerias renascentistas.



24. Glyptoteca de Munique. Leo von Klenze. 1816-30. Planta

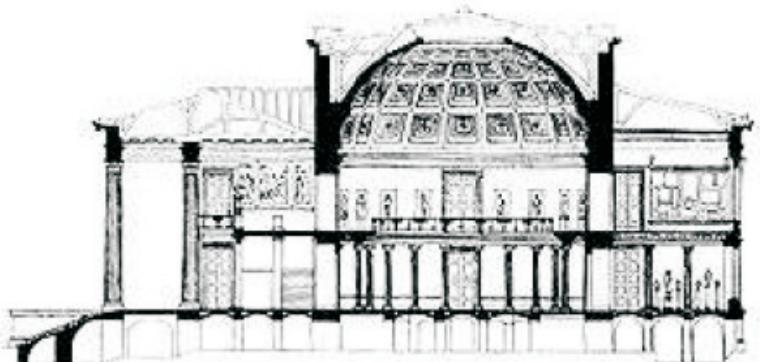
As distinções hierárquicas entre os sucessivos espaços eram pequenas, sugeridas pela sua localização em relação à entrada ou pelo tipo de iluminação que adotavam.

As sucessivas depurações de Durand encontram seu apogeu com Karl Friedrich Schinkel, que constrói em Berlim o Altes Museum (1822-23). Schinkel inova ao propor um museu de dois pavimentos, sendo o superior, com mais alternativas de iluminação natural, destinado a quadros, enquanto o inferior recebia esculturas e porcelanas. A rotunda central e os dois grandes pátios fazem referência direta ao modelo de Durand; a grande colunata disposta na frente da composição, sobre uma base monumental, não remete a um templo como a Glyptoteca, e influenciaria o Museu britânico (1823-47), projetado por Robert Smirke em Londres. De acordo com Rykwert,



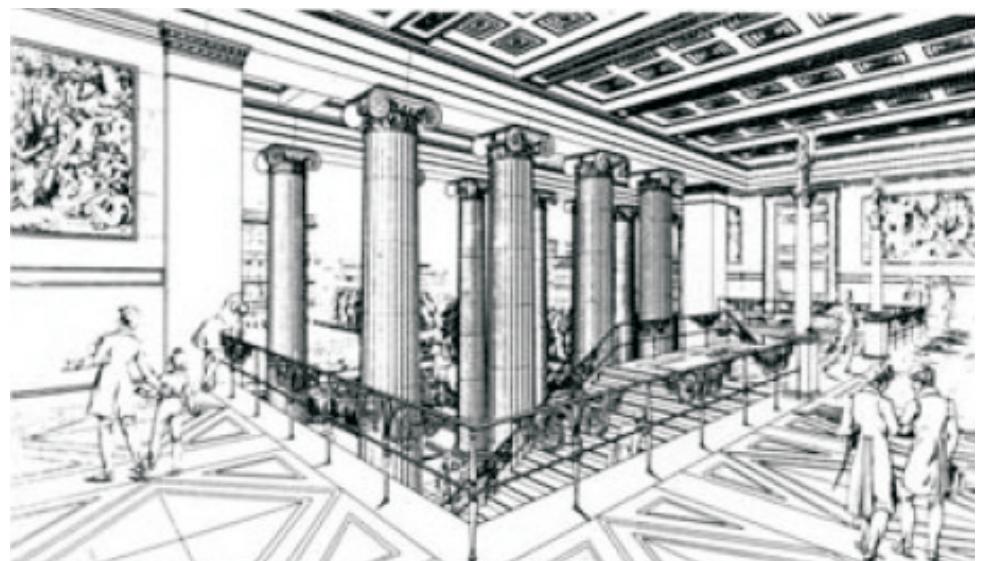
34

25. Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel. Berlim. 1822-23. Planta

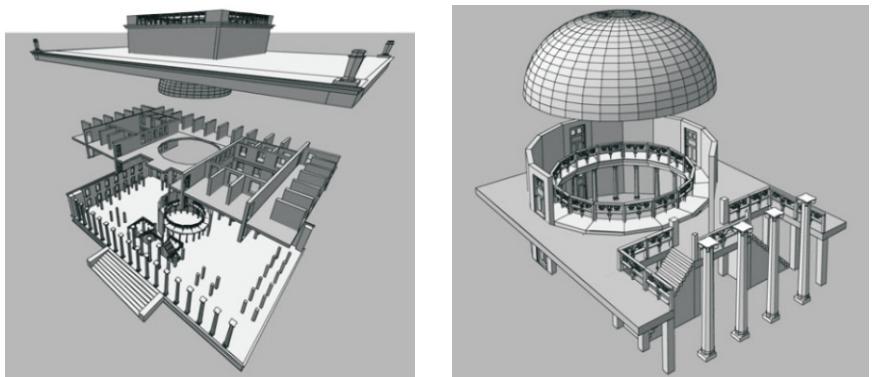


26. Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel. Berlim. 1822-23. Corte

27. Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel. Berlim. 1822-23. Perspectiva



28. Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel. Berlim. 1822-23. Perspectiva



29. 30. Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel. Berlim. 1822-23. Modelo digital explodido

“a primeira tentativa de formulação tipológica (do museu) foi levada a cabo na Galeria Dulwich, projetada por Sir John Soane em 1811. [...] De fato, o primeiro edifício característico do tipo é provavelmente o Atles Museum de Berlim, projetado por Karl Friedrhc Schinkel e, 1822-23. Desde então, o esquema de Schinkel se converteu em modelo de como devia ser uma galeria tradicional. Ele não traçou o tipo, que já havia sido criado em princípios do século na École Polytechnique de paris; Schinkel, contudo, fez dele uma forma construída.” (RYKVERT, 1988, p.30 *in* ZEIN, 1991, p.30).

Alguns autores (Frampton, Searing, Vandenverg, Martí Aris, Mahfuz) traçam referências tipológicas entre o museu de Schinkel e outros edifícios posteriores. Searing ressalta que mesmo exemplos mais recentes não teriam atingido determinadas qualidades atribuídas ao edifício *schinkeliano*:

“Embora tenha havido muitas soluções interessantes no projeto de museus desde meados do século XX, talvez ainda nos reste um certo caminho a percorrer antes de poder contemplar o equilíbrio e a funcionalidade, tanto em termos programáticos como expressivos, mostrados pelo Altes Museum. O edifício de Schinkel não apenas proporcionou um lugar acolhedor às obras de arte; o arquiteto também soube considerar a cidade circundante e conferir pelo caráter a essa parte de Berlim como recinto das artes.” (24) (SEARING, 1989).

Frampton refere-se a ligações existentes entre Durand e Schinkel em algumas obras deste último, tanto em questões de estilo como tipologia, referindo-se da seguinte maneira ao Altes Museum:

24- “There have been many interesting solutions to seum desing since the mid-20th century, though perhaps we still have a way to go before we see the balance and successful functioning, in both pragmatic and expressive terms, shown in the Altes Museum. Not only did the Schinkel building provide a hospitable home for works of art, but the architect also took note of the surrounding city and established this portion of Berlin as precinct for the arts”. Tradução do autor.

31. Crown Hall. Mies van der Rohe. Chicago. 1950

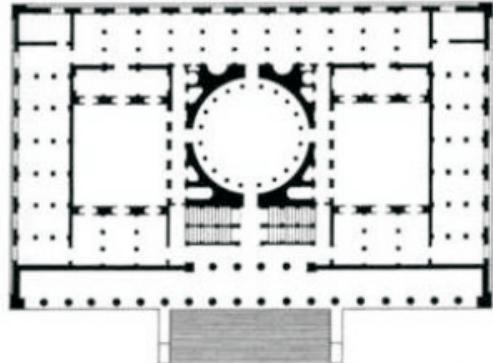


"a influência de Durand é mais claramente revelada no museu, um projeto prototípico extraído do Compêndio (*Précis*) e dividido pela metade, transformação em que a rotunda central, o peristilo e os pátios são conservados e as alas laterais eliminadas." (FRAMPTON, 1997, p.09).

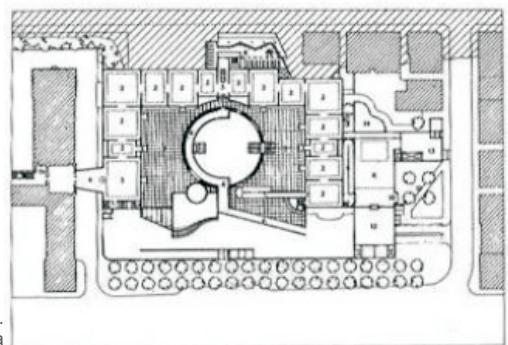
Mais adiante, faz referência à articulação espacial do Altes Museum, com pórtico central e escadaria simétrica, como arranjo que seria lembrado por Mies van der Rohe em seu projeto para o Crown Hall (1950), em Chicago.

Outras colocações interessantes sobre a questão tipológica que envolve o Altes Museum são feitas por Martí Arís. A partir de comparações entre sua organização espacial com outros três casos, a Neue Staatsgalerie de Stuttgart (1977-78), de James Stirling e Michael Wilford, o palácio da Assembléia de Chandigarh (1951-56), de Le Corbusier e a Biblioteca Municipal de Estocolmo (1918-27), de Erik Gunnar Asplund, Martí Arís nos mostra que todos possuem a mesma estrutura básica: um "corpo perimetral em forma de U que encerra um espaço em que se inscreve um volume redondo." (25) (ARÍS, 1993, p.178).

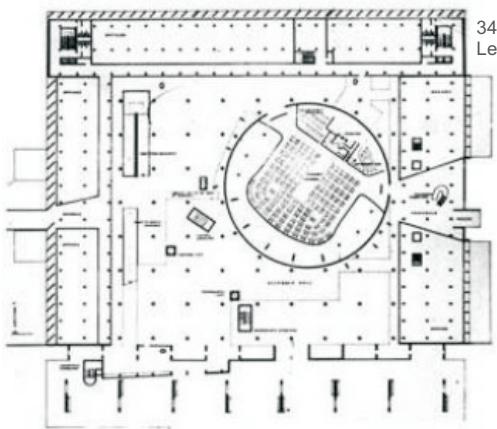
36



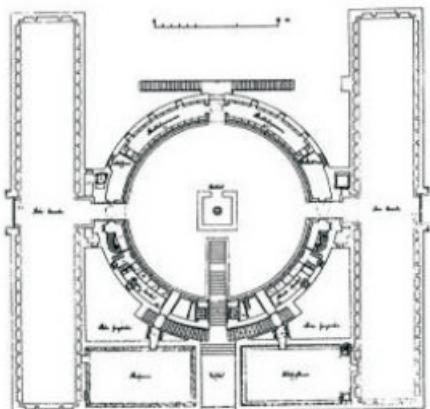
32. Altes Museum. Berlim.
Karl F. Schinkel. 1822-23. Planta



33. Neue Staatsgalerie de Stuttgart.
James Stirling e Michael Wilford. 1977-78. Planta



34. Palácio da Assembléia de Chandigarh.
Le Corbusier. 1951-56. Planta



35. Biblioteca Municipal de Estocolmo.
Erik Gunnar Asplund. 1918-27. Planta

25- "cuerpo U perimetral en forma de terminar un espacio que se ajusta a un volumen de alrededor". Tradução do autor.

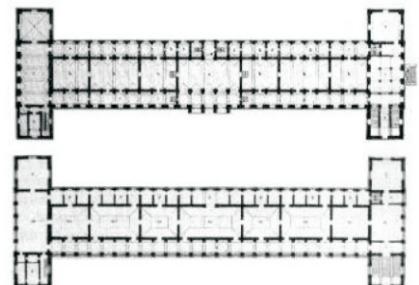
Ao mesmo tempo em que comprehende o efeito centralizador do espaço central circular encimado por um domo, alerta para o fato de que tal redução tipológica – planta central – pode soar muito simplista, já que nem todas as partes estão subordinadas diretamente ao centro da composição (ARÍS, 1993, p.178). Essa característica do Altes Museum, que resulta em uma riqueza de situações espaciais internas, é considerada por Fishmann (FISHMANN, 2003, p.29) um de seus maiores méritos compositivos uma vez que proporciona percursos variados por parte do público. As escadas internas, dispostas paralelamente à colunata externa, criam uma interessante transição entre espaço interior e exterior e refletem a justaposição das partes que compõem o edifício, à maneira de Soane em Dulwich, Durand e Klenze, porém mais diretos pois medeiam menos a chegada aos locais de exposição.

A monumentalidade e o caráter público do museu de Schinkel são expressas também na implantação do edifício, cuja colunata e escadaria estão voltadas para a praça em frente. O museu como instituição já se consagrava como local representativo de valores coletivos, e por essa razão Schinkel confere a seu edifício o necessário destaque no meio urbano.

37

Outra obra projetada por Leo von Klenze para Munique foi o Alte Pinakothek (1823-1836), composição longitudinal que a exemplo do Altes Museum também possui dois pavimentos. Nesta obra, Klenze não segue a tendência de incorporar elementos gregos ao edifício, voltando-se a uma linguagem mais próxima do Cinquecento renascentista. Destinada ao abrigo exclusivo de pinturas, é, segundo Pevsner, o “edifício museístico do século XIX que mais influência arquitetônica exerceu” (26) (PEVSNER, 1979, p.153), tendo seu esquema em planta seguido em obras como a Neue Pinakothek, de 1842-65, em Munique, de August von Voit, e o Kunsthistorisches Hofmuseum, de 1872-89, em Viena, de Semper e Cal von Hasenauer.

A Pinacoteca de Klenze, configura-se longitudinalmente no sentido leste-oeste. É um edifício estreito, dividido em 25 vãos, com duas alas nas extremidades que se projetam um pouco em relação ao



36. Alte Pinakothek. Leo von Klenze. Munique. 1823-36. Plantas



37. Alte Pinakothek. Leo von Klenze. Munique. 1823-36

26- “edificio museístico del siglo XIX que más influencia que ejerce en la arquitectura”. Tradução do autor.

corpo principal. Klenze não parece seguir diretamente nenhum precedente conhecido, embora a organização dos espaços sucessivos mantenha a base encontrada em Durand. A entrada, porém, coloca-se numa das faces menores do edifício, o que leva a um percurso cronológico através do acervo, numa tentativa de representar a própria história da arte. O acesso do público, porém, era restrito ao pavimento superior, sendo o inferior destinado a funções como depósitos e biblioteca. Durand, como já visto, mencionou em seu *Précis* que museu e biblioteca poderiam conviver em um mesmo edifício até mesmo para fins de economia de recursos. Sem dúvida, os princípios por ele descritos perduraram por todo o século XIX e boa parte do século XX, dividindo com o Movimento Moderno a preferência dos arquitetos.

A Academia Francesa, influência recorrente na arquitetura ocidental do século XIX, dava sinais de que seu declínio e posterior substituição por outra corrente de pensamento seria um processo gradual e recheado de superposições, como a priori tem sido os movimentos na arquitetura.

tipo x modelo

Dentro de sua grande diversidade de posturas, o Movimento Moderno revelou importantes estratégias projetuais, muitas delas derivadas de postulados claramente contrapostos. Todas elas, porém, possuem ao menos um ponto em comum: o rechaço ao uso de modelos – ou seja, exemplos supostamente ideais dignos de serem copiados – em nome da elaboração da forma a partir dos diversos requisitos do programa. De acordo com Mahfuz,

“A diferença básica entre o classicismo e o modernismo é a substituição da imitação pela construção formal como critério de formação de objetos arquitetônicos. A adoção de modelos dá lugar à interpretação do programa como principal elemento estimulador da forma e âmbito de possibilidades na ordenação do espaço habitável.” (MAHFUZ, 2002).

Dessa forma, cremos ser de importância fazer aqui algumas considerações sobre o emprego da tipologia no ato de projetar e suas implicações nos resultados formais. Searing, ao analisar as propostas de museus surgidas em fins do século XVIII e princípios do século XIX, busca recuperar as características que os teriam convertido em “modelos” supostamente utilizados em projetos de museus subsequentes, demonstrando inquietação quanto ao “rechaço moderno da tipologia, em favor de uma solução universal para qualquer programa museístico” (27) (SEARING, 1989, p.14). Tal premissa não seria válida na medida em que o rechaço dos modernos relacionava-se à adoção de historicismos, caracterizando-se pelo abandono incontínuo dos elementos neoclássicos vigentes em boa parte da produção arquitetônica já no próprio século XX. Além disso, o uso de modelos e do próprio conceito de composição também é rechaçado, num claro rompimento dos cânones acadêmicos.

A solução universal apontada por Searing seria procedente na medida em que mestres como Le Corbusier, Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright propuseram verdadeiras antíteses em termos de soluções museísticas. Ainda que o museu não tenha sido um dos temas arquitetônicos mais exercido pelos pioneiros modernos, foi sem dúvida um dos que permitiram a investigação de diferentes soluções tipológicas: se Corbusier propôs o Museu sem Fim expansível composto por espaços seqüenciais, Mies, na Nova Galeria Nacional de Berlim envereda na direção do grande vão em um pavilhão fechado por vidros; e quanto a Wright, como enquadrar seu Guggenheim em Nova York, cuja forma inédita é definidora do próprio percurso interno (percurso trabalhado talvez como própria releitura da referência histórica do corredor das galerias). Durante o século XX o próprio conceito de

39



38. Museu sem fim. Saint Die, Paris.
Le Corbusier. 1939. Maquete



39. Nova Galeria Nacional. Berlim.
Mies van der Rohe. 1965-68



40. Museu Guggenheim. Nova York.
Frank Lloyd Wright. 1943-59

27- “rejection of the modern type, in favor of a universal solution for any program museístico”. Tradução do autor.

museu vai afirmando-se e transformando-se ao mesmo tempo: se a arquitetura moderna não teve, via de regra, uma convivência pacífica com as questões funcionais, o mesmo não se pode dizer das questões formais e compostivas surgidas no período.

O processo de projeto da *Beaux-Arts* baseava-se, como já foi abordado, na composição de um todo em direção às partes, subordinando o edifício a um princípio regulador cujo conceito definia a maneira como as partes seriam projetadas. A linguagem neoclássica recupera valores da Antiguidade, emprestando as ordens a concepções simples e racionais. Além disso, ao conceber o partido imitando precedentes formais, a *Beaux-Arts* assumia o uso do modelo arquitetônico e não da tipologia como referência primordial. A esse respeito, cabe salientar aqui as palavras do teórico francês Quatremère de Quincy, formuladas no final do século XVIII:

"A palavra 'tipo' não representa tanto a imagem de uma coisa que deve ser perfeitamente copiada e imitada, senão a idéia de um elemento que deve servir de regra ao modelo... O modelo, entendido segundo a execução prática da arte, é um objeto que se deve repetir tal qual; pelo contrário, o tipo é um objeto de acordo com o qual cada um pode conceber obras que não se assemelharão em absoluto entre si. Tudo está dado e é preciso no modelo; tudo é mais ou menos vago no tipo. Vemos assim que a imitação do tipo não tem nada que o sentimento e o espírito não possam reconhecer... Para tudo é necessário um antecedente; nada sai do nada." (QUATREMÉRE DE QUINCY *in* MARTINEZ, 2000 p. 108).

O conceito de Quatremère pode ser considerado um cânones dentro do campo de argumentação da tipologia em arquitetura. Com efeito, sua definição, ao englobar o conceito de modelo, nos dá a distinção entre a relação de um objeto arquitetônico (modelo) e a repetição – ou reutilização – que difere da reflexão sobre a essência compositiva desse mesmo objeto, ou seja, a consideração do tipo. Para Quatremère o conceito de tipo parece estar intimamente ligado à interpretação de referências históricas, entendendo a arquitetura como um processo contínuo em que cada antecedente tem suas influências identificáveis. Assim, as obras que ao longo da história alcançaram o posto de "típicas", no sentido de terem firmado uma tipologia, identificam-se com uma conformação precisa porém aberta, dotada de sentido pela lógica clara que a configura.

Num panorama mais recente, o tipo em arquitetura tem sido motivo de análise por parte de diversos autores (Colquhoun, Argan, Moneo, Corona-Martinez, Mahfuz) sendo que vários pontos dessas análises são convergentes. O conceito de tipo relaciona-se intimamente a analogia; no caso específico do processo de projeto, esta analogia se dá entre um precedente e o problema de projeto específico. Mahfuz, por exemplo, nos diz que

“o tipo é princípio estrutural da arquitetura, não podendo ser confundido com uma forma passível de descrição detalhada. Todo edifício pode conceitualmente ser reduzido a um tipo, ou seja, é possível abstrair-se a composição de uma edificação até o ponto em que se vê apenas as relações existentes entre as partes, deixando-se de lado as partes propriamente ditas.” (MAHFUZ, 1995, p.77).

O tipo em arquitetura, ao contrário do que poderia parecer, não implica necessariamente em uma variação formal; na verdade, trata-se do princípio segundo o qual as relações encontradas no esquema compositivo de um edifício podem ser descritas, suportando todas as variações formais possíveis, sem que o princípio se perca. Dessa forma, deduz-se que toda edificação pode ser reduzida a um tipo, inclusive aquelas concebidas pelo Movimento Moderno. A esse respeito, Argan coloca que:

“Em cada projeto arquitetônico há [...] um aspecto ou um momento tipológico: seja no sentido do arquiteto buscar conscientemente aproximar-se de um tipo ou afastar-se e renova-lo, ou no sentido de que cada obra arquitetônica tente em definitivo propor-se como um tipo.” (28) (ARGAN, 1983).

A análise tipológica pode se dar em níveis diversos; duas categorias possíveis seriam, por exemplo, forma e função. Mahfuz, ao caracterizar o que denomina método tipológico de composição, nos diz que

“para se chegar a uma tipologia abrangente, o conceito de tipo deve ser desdobrado para acolher cada modo de existência da obra arquitetônica (estrutural, distributivo, geométrico, espacial, plástico, estilístico-iconográfico, etc).

28- “En cada proyección arquitectónica hay [...] un aspecto o un momento tipológico: sea en el sentido de que el arquitecto busca conscientemente acercarse a un tipo o alejarse y renovarlo, o sea en el sentido de que cada obra arquitectónica intenta en definitiva, proponerse como un tipo”. Tradução do autor.

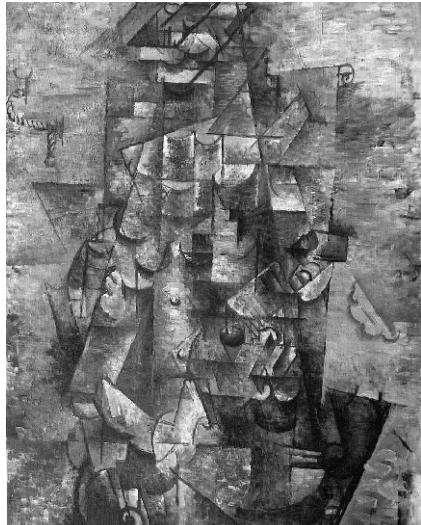
Um possível desdobramento relativo a edificações poderia resultar nas seguintes categorias: 1. forma arquitetônica; 2. definição e articulação espacial; 3. relações espaciais; 4. circulação e percurso; 5. princípios de organização espacial; 6 princípios de ordenação; 7. grandes elementos construtivos; 8. elementos ornamentais; 9. relações entre edifício e contexto.” (MAHFUZ, 1995, p.77).

Dessa forma, muitas variáveis históricas poderiam ser identificadas em projetos de arquitetura. O fato de existir um tipo subjacente a qualquer edifício/projeto viabiliza esta identificação, que pode abranger mais de uma categoria entre dois edifícios diferentes.

41. Les Demoiselles d'Avignon.
Pablo Picasso. 1907



42



42. Man with a Guitar. Georges Braque. 1911

43. Marcel Duchamp. Fountain. 1917



museu modernista

Maurice Besset (BESSET, 1993) aponta duas datas para o nascimento da arte moderna: 1912, com as pinturas de Picasso e Braque, quando define que a pintura deixa de ser uma relação perceptiva entre a imagem como ficção e o espaço como realidade; ou 1917, quando Duchamp expõe um mictório e a arte deixa de ser uma relação entre o objeto e o espaço que o contém para criar uma nova relação entre artista-museu-espectador. Duchamp chega a dizer que é também o público que faz a arte, e não somente o artista (29). No entanto as idéias modernistas na arquitetura de museus só vão aparecer em forma de projeto no segundo quartel do século XX, quando Le Corbusier projeta para os arredores de Paris o Museu Sem Fim. O questionamento aos *museus existentes* já vinha ocorrendo desde o final do século XIX quando os movimentos de vanguarda passaram a chamar os *velhos museus de necrópole da arte* em seus inflamados manifestos e panfletos modernistas, pela sua imagem de lugar conservador que abriga a arte oficial (KIEFER, 1998, p.22).

29- “Consideremos dois fatores importantes, os dois pólos da criação da arte: de uma parte, o artista e, de outra, o espectador, que mais tarde se torna posteridade (...). Afinal de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. Isso ainda fica mais evidente quando a posteridade dá seu veredito final e algumas vezes reabilita artistas esquecidos” (DUCHAMP in TOMKINS, 2004, p.519).

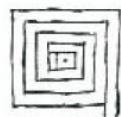
Lúcio Costa, em viagem pela Europa em 1926, não deixa dúvidas sobre a má impressão que esses museus causavam na sensibilidade de um modernista quando faz a descrição do Museu do Louvre em uma carta para sua mãe:

"Levei dias para me aclimatar com o Louvre. Que mundo, que inestimável tesouro. Pena é ser tão francamente museu - prefiro apreciar as obras de arte em palácios ou antigos hotéis. É menos catalogado, menos arrumado, empilhado. Por maior que seja o prazer que se tenha de ver cada quadro de per si, o conjunto, assim em massa, amontoado, cansa, aborrece. A vizinhança destrói, a quantidade desvaloriza... E os velhos guardas que se arrastam naquela atmosfera de catacumba, de *coisa morta*..." (COSTA, 1995, p.138).

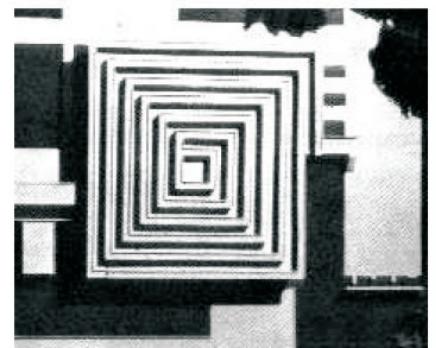
Críticas mais isentas de emoções também os apontavam como lugares cansativos, pesados e meramente instrutivos - no mau sentido pedagógico da palavra (KIEFER, 1998, p.23). As crises das sucessivas guerras, retardando a realização de novos edifícios para os museus, fez com que os arquitetos entrassem tardivamente na discussão dessas questões. O revolucionário projeto do Museu Sem Fim, de Le Corbusier, em forma de uma espiral quadrada que podia crescer indefinidamente, só foi idealizado em 1939:

"Deixe eu lhes trazer minha contribuição à idéia de criação de um museu de arte moderna em Paris. Não é um projeto de museu que eu lhes dou aqui, não mesmo. É um meio de conseguir construir, em Paris, um museu em condições que não sejam arbitrárias, mas, ao contrário, que sigam as leis naturais do crescimento, de acordo com a ordem que a vida orgânica manifesta: um elemento sendo suscetível de se juntar à idéia de harmonia, à idéia da parte. (...) O museu não tem fachada; o visitante nunca verá fachadas; ele somente verá o interior do museu. Porque ele entra no coração do museu por um subterrâneo (...) O museu é expansível à vontade: sua planta é uma espiral; verdadeira forma de crescimento harmoniosa e regular." (30) (BOESIGER, 1976, p.103).

O Museu Sem Fim jamais foi construído.



43



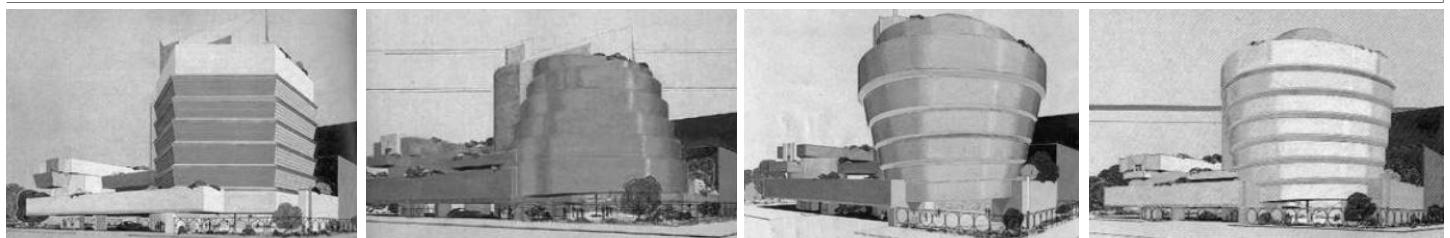
44. Museu sem fim. Paris. Le Corbusier. 1939

30- "Laissez-moi vous apporter ma contribution à l'idée de la création d'un muséed'art moderne à Paris. Cen'est pas un projet de musée que je vous donne ici, pas du tout. C'est un moyen d'arriver à faire construire à Paris un musée dans de conditions qui ne soient pas arbitraires, mas au contraire suivant des lois naturelles de croissance qui sont dans l'ordre selon lequel se manifeste l'avie organique: un élément étant susceptible de s'ajouter dans l'harmonie. l'idée de la partie. (...) Le musée n'a pas de façade, l'ê visiteur ne verra jamais de façade; il ne verra que de l'intérieur du musée. Câs il entre au coeur du musée par um souterrain (...) Le musée est extensible à volonté; son plan est celui d'une spirale; véritable forme de croissance harmonieuse et régulièr". Tradução do autor.

Em 1943, Wright deu início ao projeto do museu Guggenheim em Nova York, adotando uma idéia semelhante, que transforma a proposta de Le Corbusier em uma espiral curva e ascendente, girando em torno de um grande vazio banhado pela luz natural. Bruce Brooks Pfeiffer levanta a discussão, a qual não vamos desenvolver nesse momento, de que Wright já carregava desde 1924, quando projetou um acesso a uma montanha em Maryland, a idéia de um sistema de espirais e que, em 1929, teria se correspondido com empreendedores franceses - sem comprovação admite Pfeiffer – para a construção de um museu em solo francês adotando esse sistema. O projeto do Guggenheim teve as obras iniciadas apenas em 1955 e foi concluído em 1959. Nesse longo período, Wright desenvolveu várias versões do projeto, até chegar ao que seria construído. Wright manteve sempre firme a idéia de que

“um museu deve ser extenso, contínuo e bem proporcionado, desde o nível inferior até o superior; que uma cadeira de rodas possa percorrê-lo, subir, baixar e atravessá-lo em todas as direções. Sem interrupção alguma e com suas seções gloriosamente iluminadas internamente desde cima, de maneira apropriada a cada grupo de pinturas ou a cada quadro individual, segundo se queira classificá-los.” (31) (PFEIFFER, 1995).

44



45. 46. 47. 48. Museu Guggenheim. Nova York. Frank Lloyd Wright. 1943-59. Estudos realizados entre 1943-44

A par da preocupação expressa por seu arquiteto, sua funcionalidade foi severamente criticada desde a inauguração, tanto pela obrigatoriedade linearidade de qualquer exposição quanto pela dificuldade de expor obras de grande tamanho. Com a ampliação empreendida por Gwathmey entre 1982 e 1992, esses problemas deixaram de ser críticos e os valores da arquitetura de Wright, hoje reverenciada pela mídia americana, sobrepujam qualquer dificuldade que ainda persista.

31- “un museo debe ser extensor, continuo y bien proporcionado, desde el nivel inferior hasta el superior: que una silla de ruedas pueda podesarlo, subir, bajar, y atravesarlo en todas direcciones. Sin interrupción alguna, y com sus secciones gloriosamente iluminadas por dentro desde arriba, de la manera que sea apropiada para cada grupo de pinturas o para cada cuadro individual, según quiera usted clasificarlos”. Tradução do autor.

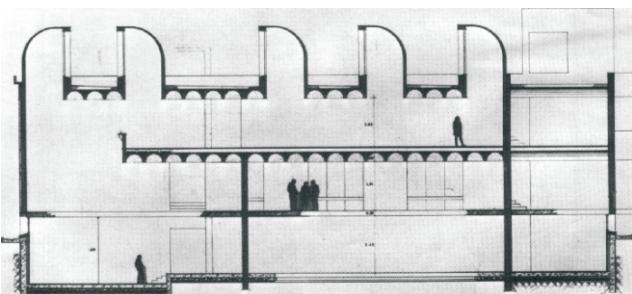
Outro museu modernista paradigmático é a Fundação Maeght, construído entre 1959 e 1964, na costa azul francesa. Sert mostrou, nesse projeto, a possibilidade do concreto armado em potencializar a iluminação e ventilação dos museus. O concreto deixado à vista, com as marcas das formas, assume desenhos não comuns com seus sucessivos *sheds* em curva, criando um elemento de arquitetura que poderia se constituir em uma nova tipologia de coberturas de museus. A Bauhaus vai utilizar esse mesmo elemento criado por Sert para a cobertura dos seus Arquivos, em 1979. O próprio Sert voltou a utilizá-lo para a cobertura da Fundação Joan Miró.



49. Fundação Maeght. Nice, França. Sert. 1959-64



50. Arquivos da Bauhaus. Berlim. 1979



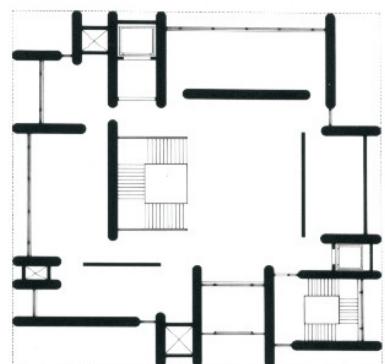
51. Fundação Joan Miró. Barcelona. Sert, Jackson e Associados. 1975

45

O projeto para a Kunsthalle de Philip Johnson, na Alemanha pode ser visto como expoente das ambições da arquitetura da época: transparência, continuidade espacial entre salas e circulações, explicitação da estrutura e descontextualização urbana. Affonso Reidy, também explorando o concreto à vista, em 1954 cria no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro um grande salão de 26 x 130 metros livre de pilares e com controle da iluminação natural e artificial. Lina Bo Bardi, em 1957, dentro do mesmo espírito e em função de peculiaridades do sítio projeta um vão de 70 metros para o Museu de Arte Moderna de São Paulo (32). Esses dois últimos museus tiveram imediato reconhecimento internacional. Seus projetos foram publicados em revistas como *L'Architettura*, *Guided tour of the great museums*, *Bauten und projekte*. Também Bruno Zevi, escreveu um artigo sobre o projeto do MASP para o jornal *L'Espresso* em 27 de maio de 1973.



52. Kunsthalle. Alemanha. Philip Johnson. 1966



53. Kunsthalle. Alemanha. Philip Johnson. 1966. Planta

32- Na tese de doutorado “Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968”, Silvana Rubino estuda e relaciona não somente esses dois projetos mas também o MASP de Reidy para SP, nunca construído (RUBINO, 2002).

Uma alteração importante na forma do museu moderno é a simplificação de seus espaços internos. As circulações e as salas de exposição se integram num *continuum* espacial. A fluidez e transparência são as marcas dos museus desse período. Fluidez e transparência que a maior parte das vezes inclui também os espaços exteriores desses edifícios.

Mas não era apenas a forma do museu que estava mudando, havia uma nova conceituação por trás desses projetos. Os museus agora eram projetados para serem lugares agradáveis de ficar até mesmo independentemente de seus motivos-objeto, ou seja, o acervo exposto. Para isso foram agregados novos serviços como restaurantes, lojas, parques e jardins, além de outras facilidades e, mais do que tudo, em contraposição ao museu antigo, muita luz natural iluminando amplas circulações e grandes espaços de exposição integrados e fluidos. A grande novidade foi o uso do concreto armado, que passou a ser utilizado em abundância, propiciando soluções estruturais inusitadas. A presença da estrutura, muitas vezes de forma crua e brutalista, assegurando a possibilidade de grandes plantas livres e propiciando o controle da iluminação natural, quase sempre por *sheds*, vai ser uma das grandes marcas desse período.

Mas, apesar de tudo, muita coisa ainda permanecia igual. É Montaner que aponta:

"Se é verdade que as mudanças promovidas pelo movimento *avant-garde* na virada do século foram radicais e qualitativas, apenas uma pequena parte do seu trabalho - aquela dos dadaístas, surrealistas, construtivistas, futuristas soviéticos - rompeu com a relação tradicional entre pintura e espaço. A maior parte do trabalho de Mondrian, Kandinsky, Klee, Picasso e o resto, permaneceu dentro dos cânones convencionais que determinam o que é um quadro. As mudanças mais radicais têm sido produzidas pelas vanguardas mais recentes. O seu tamanho, forma e características têm exigido a transformação do espaço de exibição. *Art brut*, *pop art*, *land art*, minimalismo, videoarte, *happenings*, performances, instalações e tantos outros meios artísticos, mais ou menos interativos ou efêmeros, começaram a ditar suas próprias leis, que deveriam guiar sua exposição em um museu. Às vezes uma exposição específica exige um espaço especialmente constituído. Outras vezes, o tamanho e o peso do trabalho obrigam o prédio a atender certas condições especiais de infra-

estrutura. Quase invariavelmente é exigido um espaço com provisões tecnológicas sofisticadas. Resumindo, espaços destinados a abrigar trabalhos de arte contemporânea devem possuir certas qualidades cuidadosamente definidas, provavelmente incluindo flexibilidade, versatilidade e um alto nível de tecnologia.” (33) (MONTANER, 1990, p.74).

Todos esses exemplos pioneiros de renovação do método de projetar museus mostram a grande sensibilidade de seus arquitetos às novas necessidades surgidas em seu tempo, mas ainda não podemos creditar à ciência museológica as mudanças ocorridas. O Museu Sem Fim de Le Corbusier, o Guggenheim de Wright, a Fundação Maeght de Sert e muitos outros, foram elaborados mais com a sensibilidade e intuição de seus autores do que fundamentados em novos preceitos científicos, já que, à época ainda não tínhamos a ciência museológica estruturada. Entretanto, esses museus, ao se contraporem aos velhos museus, muito mais fechados e escuros, propiciaram a oportunidade de estudos comparativos e desenvolvimento da ciência museológica.

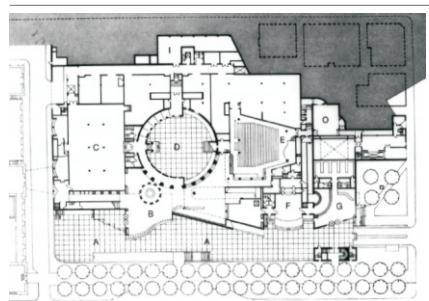
museu hoje

São inegáveis as mudanças em curso pela arquitetura de museus hoje. Criando uma pequena linha norteadora dos projetos de museus, resume-se, cinco fases (FARIAS, 2005). A primeira fase, focada na constituição e preservação de acervos, mostra-nos os museus como espaços adaptados em palacetes, seguindo circuitos fechados de visitação, como locais de conhecimento e pesquisa, como guardiões de memória e depósito de sabedoria passada. A segunda fase volta-se para a discussão da apresentação das obras ao público; a terceira, preocupada com formas de atrair o visitante e com as decorrentes

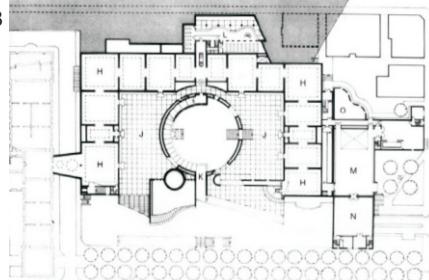
33- “White it is true that the changes brought by the avant-garde movements at the turn f the century were radical and qualitative, only a small part of their work – that of dadaists, surrealists, constructivists. Soviet futurists – broke with the traditional relationship between painting and space. The greater part of the work of Mondrian, Kandinsky, Klee, Picasso and the rest remained within the conventional canons which determine what a picture is. The most radical changes have been produced by the avant-gardes of more recent times. Their size, form and characteristics have required a transformation of exhibition space. Art brut, pop art, body art, land art, minimalism, video art, happenings, performance, installation and many other more or less interactive or ephemeral artistic modes have set about writing their own laws which should govern their display in a museum. Sometimes, a particular display demands a specially constituted space. In others, the size and weight of the work obliges the building to meet certain special infrastructural conditions. Almost invariably a space with sophisticated technological provision is called for, in short, spaces intended for housing of contemporary woks of art must possess certain very carefully defined qualities, probably including flexibility, versatility, and a high level of technology.” Tradução do autor.

estratégias educativas. Aqui é interessante também notar a necessidade de transformar os museus em peças emblemáticas para as mudanças ocorridas nas cidades. São duas as vertentes dessas mudanças: a primeira norteia-se pela transição agrícola/industrial da sociedade e a segunda, muito em virtude dessa transição, encaminha-se para a necessidade da criação de identidade da organização dos poderes, aos quais estas cidades estavam vinculadas. Os museus tornam-se peças fundamentais dessa busca e consolidação de identidade uma vez que a sociedade pautada nos preceitos de riqueza/serviço passa a ser transformada numa sociedade formada pela tríade serviço/informação/cultura. A quarta fase, em sintonia com o grande fluxo de informação agudizado pelo processo de globalização, atenta ao papel do museu como um centro de informação, reforçando cada vez mais o papel de instituições como capazes de criar identidade. Na quinta fase, pode-se considerar os museus em sua atuação como centro energético e interativo, despojado da pretensão de serem portadores de verdades ou de definições do que pode ser considerado arte ou cultura, depositários esclarecidos do que deve ser ou não conhecido no plano estético pelo visitante, mas agindo como possibilitador de discussão e averiguação de importância de valores mediante o material exposto. Cabe apontar que essa linha apresentada é, de certo modo, evolutiva porém não excludente (onde a “fase dois” substitui a “fase um”). Ao contrário: ela apresenta-se plena e inteira com fases concomitantes, mesmo nos dias atuais (e nota-se que, no Brasil, a maior quantidade de Museus segue o padrão “fase um” - guardador e depositário de valores em espaços adaptados, geralmente em edifícios com importância histórica local).

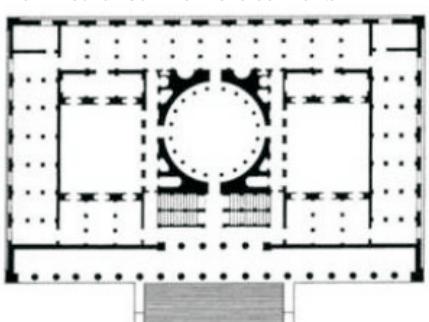
48



54. 55. Neue Staatsgalerie de Stuttgart.
James Stirling e Michael Wilford. 1977-78.
Planta 1º e 2º pavimento



56. Altes Museum. Berlim.
Karl Friedrich Schinkel. 1823-30. Planta



O ponto comum, que une a linguagem da maioria dos museus urbanos, é a preocupação com a inserção urbana e o predomínio das grandes circulações internas. Uma referência importante é o trabalho de James Stirling para a Neue Staatsgalerie em Stuttgart, na Alemanha. Projeto de 1977, inaugurado em 1982, é uma ampliação resolvida na forma de um anexo autônomo e tem uma planta que faz uma clara referência ao Altes Museum (1823-1830) de Schinkel (comparação já citada). Os espaços de exposição retomam os percursos em *enfilade*, considerados conservadores pelos modernos.

Por outro lado, os espaços de circulação, convivência e serviços nada têm de conservadores. Pelo contrário, abusam do ecletismo, das citações, ironias e humores. Outro ponto alto é sua inserção na cidade: Stirling criou um museu que é um verdadeiro caminho de ligação entre dois setores da cidade, reavaliando a relação da edificação com o urbano, propondo ainda uma circulação contínua entre calçada e rampa de entrada experimentada pelo pedestre, diluindo a cisão entre cidade e edifício.

Mais uma novidade contribuiu para modificar a maneira de projetar museus: a ciência museológica. Nos anos 30, começou a tomar corpo a necessidade de sistematizar os conhecimentos dispersos sobre a conservação de objetos em museus. Mas é a partir do ano de 1950, com a criação do Instituto Internacional para a Conservação de Trabalhos Históricos e Artísticos (IIC), que se considera constituída a museologia como ciência. Entretanto, sua influência sobre a maneira de projetar museus ainda demorou algumas décadas para se concretizar. Somente nos anos 80, com a onda renovadora de museus, vão ser incluídas as demandas museológicas científicamente definidas.

49

É neste período que os museus deixam de ser simples galerias de exposição (muitas vezes mal iluminadas no período palaciano e exageradamente iluminadas no período modernista) e os arquitetos passam a enfrentar com muito mais rigor toda a complexidade do programa museu, deixando que se perceba, como aponta Corona Martinez (MARTINEZ, 1990), um certo paradoxo entre o discurso funcionalista *dos verdadeiros modernistas* e sua prática.

Entretanto, cabe ressaltar que, mesmo não tendo sido o resultado de um embate científico entre museólogos e arquitetos, os museus modernos representaram a maior mudança já ocorrida na forma de projetar museus. Fazendo justiça aos pioneiros do movimento moderno, a maior parte dos novos procedimentos já tinha sido lançada. Aqui no Brasil, no exemplo do MAM do Rio de Janeiro, projetado por Reidy no final da década de 50, podemos ver no memorial de seu projeto toda a preocupação com iluminação natural e artificial, variedade de tipos de exposições e o controle climático. Este projeto alcançou um novo patamar referencial para os museus brasileiros. Mas

a descontinuidade no processo de projetar e construir museus, entre nós, faz com que nossa atualidade se dê aos saltos, depois de longos períodos de repetição de procedimentos projetuais. O MAM talvez tenha sido, neste sentido, bem como o MASP, o grande salto importante em matéria de museus por muito tempo no Brasil. Recentemente temos



57. MAM. Rio de Janeiro. Affonso Reidy. 1954



58. MASP. São Paulo. Lina Bo Bardi. 1957

os projetos do Museu Rodin Bahia (2002-06) em Salvador, Bahia e o Museu do Pão (2005-07) em Ilópolis, RS, ambos da Brasil Arquitetura além do Museu Oscar Niemeyer, de autoria do próprio (2002) em Curitiba, para ficarmos com alguns exemplares desse início de século.



59. Museu Rodin Bahia. Salvador. Brasil Arquitetura. 2002-06



60. Museu do Pão. Salvador. Brasil Arquitetura. 2005-07



61. Museu Oscar Niemeyer. Curitiba. Oscar Niemeyer. 2002

Montaner, em “Museus para o Século XXI” (MONTANER, 2003), aponta como característica predominante dos *novos museus* a complexidade do programa, a substituição do espaço flexível pelas tradicionais salas e galerias, a excelência dos métodos de conservação, exibição e iluminação dos objetos e o papel urbano que assumem, como monumento e lugar de arte. E classifica esses novos

museus em “museu como organismo extraordinário”, “museu caixa”, “museu minimalista”, “museu-museu”, “museu introspectivo”, “museu colagem”, “antimuseu” e “museu desmaterializado” (34):

O “museu como organismo extraordinário” caracteriza-se por possuir uma arquitetura que se sobressai dentro do contexto urbano em que está inserido. De acordo com o autor,

“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. Isso costuma acontecer em contextos urbanos consolidados, nos quais a obra sobressai como contraponto radical que pretende criar um efeito de choque.” (MONTANER, 2003, p.12).



62. MAC. Niterói. Oscar Niemeyer. 1996

Ao mesmo tempo, ainda permanecia a idéia de “museu caixa”, museu como gabinete de colecionador, câmara das maravilhas, continente básico. Nesse sentido, Montaner explica que

“o ritual de acesso ao museu comporta a rememoração da experiência primordial e do significado inicial: uma caixa que é franqueada para que, sob um olhar atento, vá se revelando um saber escondido até aquele momento. No entanto, a arquitetura moderna trouxe alterações significativas a concepção de museu caixa [...] abrindo o museu ao crescimento, à transformação interna que, anteriormente, era formado por espaços compartimentados.” (MONTANER, 2003, p.29).



51

63. MASP. São Paulo. Lina Bo Bardi. 1957

Os museus minimalistas são instituições que adotaram formas bastante definidas de caixa. O intuito deste tipo de arquitetura era “com o mínimo de forma conseguir o máximo de transformação do museu existente” (MONTANER, 2003, p.50). Segundo o autor, estes

“sem dúvida, são obras que recriam as formas mais essenciais e estruturais e tentam ir mais além da evolução do tempo e dos recursos tecnológicos. Para tanto, buscam a idéia arquetípica, a forma essencial do museu: tesouro primitivo, lugar sagrado, escavação arqueológica, pórtico público, espaço intemporal da luz. Essa busca utilizou a força das sugestões formais da *minimal art*: as esculturas criadas, a partir dos anos setenta, por autores norte – americanos, como Tom Smith.” (MONTANER, 2003, p.44).



64. Pinacoteca do Estado de SP. São Paulo. Paulo Mendes da Rocha. 1995

34- Os exemplos, apresentados a seguir pelas figuras correspondentes, são citados pelo autor. Para os museus colagem e desmaterializado, Montaner não cita correlatos brasileiros. (MONTANER, 2003).

Surge, na década de setenta, uma nova concepção que consolidou uma posição denominada “museu-museu”. Esta é utilizada, muitas vezes, na remodelação de edifícios já existentes. O autor descreve o “museu-museu” como sendo

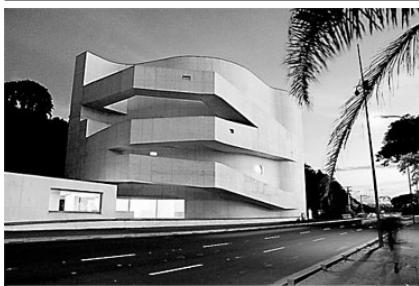
“uma maneira de projetar e intervir na qual toda a ênfase é colocada na essência da própria disciplina arquitetônica, na estrutura espacial do edifício, na tradição tipológica do museu, entendido como um arquétipo que vem se definindo e deve ter continuidade.” (MONTANER, 2003, p.62).



65. Centro Cultural Banco do Brasil.
Rio de Janeiro. 1989

Nas últimas décadas do século XX, surge o “museu que se volta para si mesmo”, o qual, de acordo com o autor, é

“aquele que se volta para si mesmo, 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 foco de luz natural e as vistas para o entorno.” (MONTANER, 2003, p.76).



66. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.
Álvaro Siza. 1998-2008

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, coleção e critérios museológicos e para o exterior, espaço urbano, jardins e paisagem.

O “museu colagem” é composto por uma arquitetura caracterizada pela colagem de diversos fragmentos, onde a forma do continente explica o seu conteúdo. Cada corpo de fragmento corresponde a uma área distinta do museu, ou seja, espaço da exposição, restaurante, auditório etc.



67. Museu de Arquitetura, Groningen.
Alessandro Mendini. 1995

“O museu como colagem de fragmentos é expressão do triunfo da cultura de massas e é emblemático da implosão do museu. De baluarte da alta cultura ele passou a ser um soberano da industria cultural para as massas; converteu-se em um edifício cada vez mais hedonista e popular, divertido e comunicativo; estabeleceu-se como elemento chave de muitas cidades: em direção ao interior e ao local para recompor a coesão social, em direção ao exterior e ao global para reforçar a imagem urbana e turística.” (MONTANER, 2003, p. 94).

O antimuseu, segundo Montaner, é um “museu que quer deixar de sê-lo, dissolvendo-se na realidade, negando qualquer solução convencional e representativa”. (MONTANER, 2003, p.110). São representantes deste tipo de museu: o museu portátil (valises); a proposta do museu imaginário ou museu sem paredes, o qual não possuiria peças originais, somente reproduções fotográficas, que permitisse comparar todas as obras de arte; e o museu virtual ou mediático, o qual reivindica como objetivo a dissolução do espaço do museu e a ausência de peças originais. Percebe-se, então, que o antimuseu não exige a utilização do espaço dos museus, mas sim de espaços metropolitanos, como exposições espalhadas pela cidade em estações do metrô, obras em construção, etc. Os antimuseus estão às margens da cultura oficial, representam a memória esquecida dos grupos sociais menos favorecidos, quase sempre se localizam na periferia das cidades e “com escassa publicidade, não são facilmente acessíveis e consumíveis: requerem sempre a eleição, vontade e esforço daqueles que os visitam.” (MONTANER, 2003, p.128).

O museu desmaterializado, ou melhor, as formas de desmaterialização do museu podem ser representadas pela arquitetura que se espalha pelo espaço, se camufla no meio urbano. Este museu,

“explorando caminhos bastante diversos, tenta se diluir e desaparecer, alcançar uma mítica desmaterialização recorrendo à sua própria essência material: energia, luz e transparência.” (MONTANER, 2003, p.130).

As características de um museu, as quais permitem que esta instituição seja classificada de acordo com a arquitetura, a disciplina, a densidade do objeto e a propriedade, são elementos que determinam o tipo de público que irá visitar o museu e as motivações que os levam a freqüentar tal instituição.

Vale aqui retornar a questão da atualização, através de reformas modernizadoras, muitas vezes superpostas ao longo da história, dos próprios museus tradicionais. O exemplo mais notório, depois do Museu do Louvre (último projeto, datado de 1981 de I. M. Pei), é o do Metropolitan de Nova York, ampliação projetada por Kevin Roche e John Dinkeloo (1967-81).

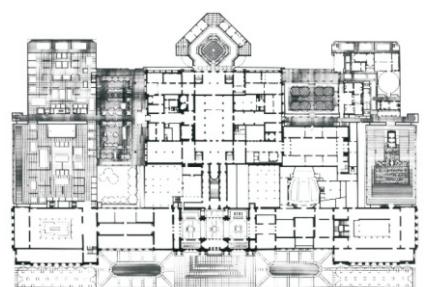


68. Projeto Arte/Cidade. Ruína na Barra Funda.
São Paulo. 1994

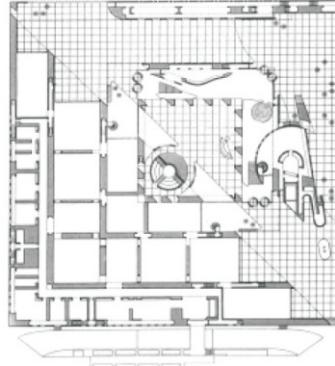
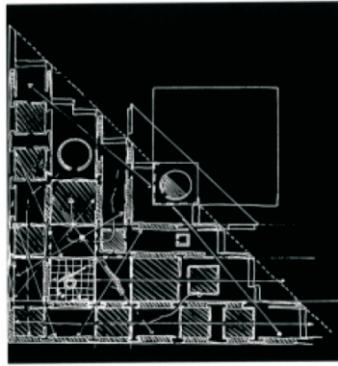


53
69. Le Carré d'Art. Nîmes. Norman Foster. 1993

70. Metropolitan de Nova York. NY.
Kevin Roche e John Dinkeloo. 1967-81



Qualquer que seja a tipologia adotada, a solução para a complexidade técnica resulta, e aí está uma das grandes novidades projetuais, na criação de espaços *serventes* (35) cada vez mais complexos, quase sempre escondidos, como gigantescos *poches*, como no Kunst Museum de Bonn de Axel Schultes (1985-92), ou em andares técnicos nos entrepisos.



71. Kunst Museum. Bonn, Alemanha. Alex Schultes. 1985-92

Outro ponto merece atenção e refere-se à questão estrutural. A estrutura, se não ocupa o papel de coadjuvante na solução construtiva do edifício, ao menos deixa de ser o elemento de expressão preponderante.



72. Museu do Louvre. Paris. I. M. Pei. 1981

O Museu do Louvre, mais uma vez, passou a ser a principal referência da revitalização dos museus quando sofreu uma reforma modernizadora a partir de 1981, que o transformou no Grande Louvre doze anos depois. A reforma empreendida pelo arquiteto sino-americano I. M. Pei tornou gigantescas as já grandes instalações desse museu. Partindo do princípio de que qualquer museu que se preze oferece 2m² de área de serviço para cada m² de sala de exposição, Pei aumentou espetacularmente a área de recepção, dos 1.800m² para 22.300m², e dos serviços técnicos, que passaram de 24.200m² para 77.200m². Aqui cabe dizer que a Estação do Metrô desemboca no hall principal, criando uma ligação com a cidade, nesse sentido, visceral, pelas entranhas.

35- Expressão utilizada pelo arquiteto Louis Khan para diferenciar os espaços-méio dos espaços-fim, por ele chamados de serventes e servidos, respectivamente.

A reciclagem da Gare D'Orsay, em Paris, não é um marco menos importante para a arquitetura dos anos 80. Ela significa uma nova atitude em relação aos centros históricos e seus edifícios representativos. A demolição da antiga estação de trens já estava decidida e autorizada desde 1970 para a construção de um grande hotel internacional, quando em 1973, por uma nova sensibilidade em relação aos edifícios do século XIX, é inventariada como bem dos monumentos históricos franceses. O governo francês, em vez de demolir a velha estação, decidiu, em 1979, empreender uma reciclagem desse edifício, organizando um concurso de arquitetura para escolher o projeto de um museu dedicado ao século XIX. O projeto vencedor foi o de R. Bardon, P. Colboc e J. P. Philippon com a proposta de construção de um novo edifício dentro do antigo. A arquiteta italiana Gae Aulenti foi convidada a integrar a equipe e acabou tendo um papel preponderante no desenvolvimento do projeto. Atitude semelhante tem as instituições bancárias e outras empresas como o Banco do Brasil, Caixa Econômica e Fundação Moreira Salles (advinda do Banco Unibanco) que propõem centros culturais com mostras em seus edifícios sede nos centros históricos de SP e RJ.

Esses são apenas alguns exemplos da grande febre de construção e reconstrução de museus que tomou conta dos países mais ricos do mundo a partir dos anos 80. Só a França tinha, em 1994, mais de 250 canteiros de obras simultâneos. Os museus adquiriram uma nova importância econômica e social, tornando-se uma das formas de cidades e países se incorporarem nas rotas turísticas internacionais (ARANTES, 2001). Uma verdadeira disputa iniciou-se nesse setor. O exemplo mais notório disso é a Fundação Guggenheim que não só colocou a quase desconhecida cidade de Bilbao, com seu museu, projeto de Frank Gehry (1991-97), nas páginas da imprensa internacional mas que, com uma série de projetos de edifícios excepcionais, de caráter simbólico, pelo mundo trabalha vinculado à estratégias de marketing urbanístico, no sentido literal, de projetar (de preferência) internacionalmente a “marca” da cidade que está recebendo tais intervenções arquitetônicas desse impacto simbólico, com o mote para atrair investimento e emprego. Evidencia-se o investimento em grandes programas ou verdadeiros eventos urbanísticos, no quadro de um progressivo regime de competição



73. D'Orsay. Paris. R. Bardon, P. Colboc e J. P. PhilipponKunst. 1980-86



74. 75. Guggenheim Bilbao. Bilbao. Frank Gehry. 1991-97



territorial entre cidades como produto para viabilização de suas economias no âmbito territorial internacional. Essa situação, evidentemente, não é nova. Rem Koolhaas, em seus estudos sobre Nova York já descrevia que

“o Empire State é um edifício cujo único programa é dar concretude a uma abstração financeira – isto é, existir. Todos os episódios de sua edificação são governados pelas leis inquestionáveis do automatismo.” (KOOLHAAS, 2008, p.165).

Otilia Arantes descreve os museus como

“os principais responsáveis pela difusão dessa atmosfera de quermesse eletrônica que envolve a vida pública reproduzida em *modele réduit*. No entanto os museus, por natureza, são edifícios de caráter representativo e paradigmático por excelência. Seria descabido suspirar pelo retorno de uma relação hoje inviável com a obra de arte armazenada nos museus, intimamente perdida e inviabilizada numa sociedade de massas; pelo contrário, trata-se de compreender no que deu a expectativa abortada quanto às virtualidades progressistas de uma atenção distraída da arte, como imaginaria Walter Benjamin.” (ARANTES, 2000, p.241).

56

E

“é nesse momento que a arquitetura, cada vez mais, se apresenta como um valor em si mesmo, como uma obra de arte, como algo a ser apreciado como tal e não apenas como uma construção destinada a abrigar obras de arte.” (ARANTES, 2000, p.244).

os exemplos latino-americanos

Os museus da América Latina tiveram presença escassa nos trabalhos internacionais especializados no tema: nenhum aparece no livro de Victória Newhouse (36) e poucos no volume de Josep Maria Montaner (37). No século XIX, a influência do iluminismo e do positivismo

36- NEWHOUSE, Victória. “Towards a new museum”. Nova York: The Monacelli Press, 1988.

37- MONTANER, Josep Maria. “Museos para el nuevo siglo”. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

na região promoveu a criação de museus históricos e científicos, caracterizados pelo desenho acadêmico. Mas a arte não teve um tratamento privilegiado na primeira metade do século passado: foi uma exceção no México o Museu Anahuacalli (1943), construído na linguagem da arquitetura asteca pela iniciativa pessoal de Diego Rivera, para preservar a sua coleção de arte pré-colombiana e no Brasil o pequeno Museu das Missões (1938-40), de Lúcio Costa, que integrava a expressão moderna com elementos da tradição colonial.



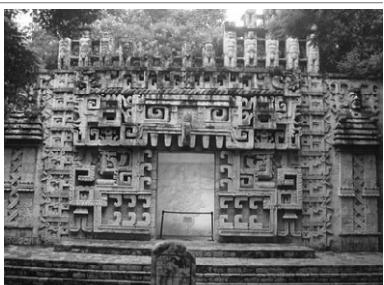
76. Museu Anahuacalli. Coyacán. 1943



77. Museu das Missões. São Miguel das Missões. Lúcio Costa. 1938-40

Na segunda metade do século XX, surgiram novos museus voltados para a conservação e difusão da arte nacional: o *Museo Nacional de Antropología* (1964), de Pedro Ramírez Vázquez, Carlos Campuzano e Rafael Mijares, na Cidade do México, referência importante na museografia latino-americana, pelo diálogo estabelecido entre tradição e modernidade; o *Museu del Oro* (1963), de Germán Samper, e o *Museo de Arte Moderno* (1969), de Rogelio Salmona, em Bogotá. Entre eles, o mais heterodoxo segundo Maria Luisa Bellido, na sua concepção surrealista, foi o *Museo Experimental El Eco* (1952), de Mathias Goeritz, na Cidade do México (BELLIDO, 2007, p.76). No Brasil, foram construídos os dois principais museus representativos dos códigos brutalistas, surgidos do próprio processo de renovação no movimento moderno: o MAM (1954) de Affonso Reidy, no Rio de Janeiro, e o MASP (1957), de Lina Bo Bardi, em São Paulo (SEGRE in KIEFER (org), 2008, p.112).

57



78. Museo Nacional de Antropología. Cid. do México. Vázquez, Campizano e Mijares. 1964



79. Museo de Arte Moderno. Bogotá. Rogelio Salmona. 1969



80. Museo Experimental El Eco. Cidade do México. Mathias Goeritz. 1952

Além desses centros voltados para a exibição de acervos diversificados, criaram-se nas décadas recentes museus especializados nas obras de artistas plásticos específicos, mas sem a construção de uma nova sede. Citamos na Argentina, os exemplos de Rafael Forner, Lino Enéas Spilimbergo e Xul Solar; no Uruguai, Joaquín Torres-García; no México, Frida Kahlo e David Afaro Siqueiros; na Venezuela, Armando Reverón e Carlos Cruz Diez. São uma exceção os museus novos dedicados a um artista: o arquiteto Carlos Raúl Villanueva desenha o *Museo de Arte Moderno Jesús Soto* (1973) em Ciudad Bolívar, Venezuela; Abraham Zabludovsky e Teodoro González de Leon projetam o *Museo de Arte Contemporâneo Rofino Tamayo* (1981), no Bosque de Chapultepec, na Cidade do México, mimetizado na paisagem natural; Handel Guayasamín constrói a *Capilla del Hombre* (2004) em Quito, dedicada ao pintor equatoriano Guayasamín, cujo hermético volume de pedras resgata as tradições indígenas da região andina.

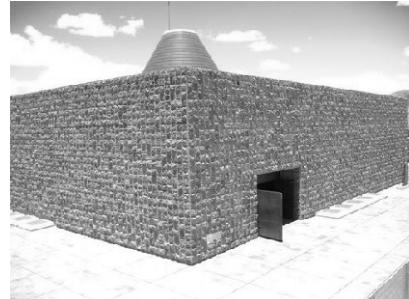
58



81. Museo de Arte Moderno Jesús Soto.
Ciudad Bolívar. Carlos Raúl Villanueva. 1973



82. Museo de Arte ofino Tamayo. Cidade do México.
Abraham Zabludovsky e Teodoro González. 1981



83. Capilla del Hombre. Quito.
Handel Guayasamín. 2004

Alguns museus de grande porte surgiram na Argentina: o *MALBA*, com a coleção Constantini de Arte Latino-americana (2001), de Gastón Aterman, Martín Fourcade e Alfredo Tapia e o Museu Amália Lacroze de Fortabat (2007), de Rafael Viñoly, em Porto Madero, Buenos Aires. No México, apareceram o *MARCO* (1991), de Ricardo



84. MALBA. Buenos Aires.
Aterman, Fourcade e Tapia. 2001



85. Museu Amália Lacroze de Fortabat.
Porto Madero. Rafael Viñoky. 2007



86. MARCO. Monterrey.
Ricardo Legorreta. 1991

Legorreta, em Monterrey, que repete o sistema cromático e a tipologia do pátio interno, herança de Luis Barragán; e o *Museo Papagayo* (2005), de Abraham Zabludovsky em Villahermosa. No Chile, em 2010 é inaugurado o *Museu da Memória e dos Direitos Humanos*, dedicado aos abusos cometidos durante a ditadura de Augusto Pinochet. O projeto, escolhido em concurso internacional foi da equipe paulista formada por Mario Figueroa, Lucas Fech e Carlos Dias. No Brasil, Oscar Niemeyer desenvolve a exuberância plástica do MAC (1996) de Niterói, Rio de Janeiro e do olho gigantesco do Museu Oscar Niemeyer (2002) em Curitiba; também resgata o esquema fechado da Oca no *Museu Nacional Honestino Magalhães* (2006), em Brasília e Paulo Mendes da Rocha desenha o silencioso, porém não menos escultórico MUBE (1995) em São Paulo



87. Museo Papagayo. Villahermosa.
Abraham Zabludovsky. 2005



89. Museu Nacional Honestino Magalhães.
Brasília. Oscar Niemeyer. 2006



59
88. Museu da Memória e dos DH. Santiago.
Figueroa, Fech e Dias. 2010



90. MUBE. São Paulo.
Paulo Mendes da Rocha. 1995

museus no brasil

Os museus no Brasil, diferentemente dos museus nacionais europeus, nascem para “produzir o conhecimento a partir do inexistente” (SEGAWA in BELLIDO, 2007, p.236). A vinda forçada da família real ao Brasil em 1808, abre para o país a possibilidade de iniciar um processo de educação e cultura. Em 1818, cria-se no Rio de Janeiro o

primeiro museu no Brasil, o Museu Real, para o estudo da natureza tropical. Mas o processo é muito lento. Apenas em 1862 forma-se o segundo museu no Brasil: o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, em Recife, seguido, em 1866, da Sociedade Filosófica em Belém do Pará, hoje Museu Paraense Emílio Goeldi. O século XIX termina com apenas quatro instituições. Em 1892, o Monumento do Ipiranga, memorial em forma de palácio, construído em São Paulo para comemorar a Independência do Brasil é transformado em Museu Paulista, voltado para as ciências naturais.



91. Museu Real. Rio de Janeiro. 1818



92. Museu Paulista. São Paulo. 1892

Até o final da I República, em 1934, pouca coisa muda. São inaugurados apenas mais oito museus, muito pouco para as dimensões continentais do país. O quadro é desolador quando lembramos que quase todos nasceram enfrentando problemas de toda ordem a começar pelas instalações: precárias e/ou improvisadas. São muito poucos os casos de edifícios construídos com esta finalidade. A maioria ocupa prédios públicos readaptados ou edifícios privados que foram tombados por interesse histórico. Não são raros os casos de museus sem sedes, ocupando provisoriamente salas emprestadas de edifícios públicos. A novidade do período são os primeiros museus históricos e de arte ocupando lugar em diminuta lista de inaugurações. No Rio Grande do Sul, em 1903, é fundado o Museu do Estado, depois Museu Julio de Castilhos, em Porto Alegre e, em 1904, como anexo da Biblioteca Pública de Pelotas, o Museu Pelotense. Em 1905 é aberta , com a coleção do Instituto de Artes e Ofícios, a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 1918, o Museu de Arte da Bahia, em Salvador; em 1921, o Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora; em 1922, o Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro; em 1929, o Museu do Estado do em Recife e, em 1931, o Museu de Arte e História Racioppi, em Ouro Preto (transferido em 1953, para Belo Horizonte).

A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, em 1937, inicia uma nova etapa na proteção da memória nacional. Bens materiais que testemunham a riqueza histórica do país são tombados e protegidos na forma de museus criados nas suas regiões de origem. O governo da ditadura getulista cria, em 1940, o Museu das Missões em São Miguel das Missões, projetado por Lúcio Costa, e o Museu Imperial em Petrópolis; em 1944, abre o Museu da

Independência, criado em 1938, em Ouro Preto e, em 1945, o Museu do Ouro, em Sabará.

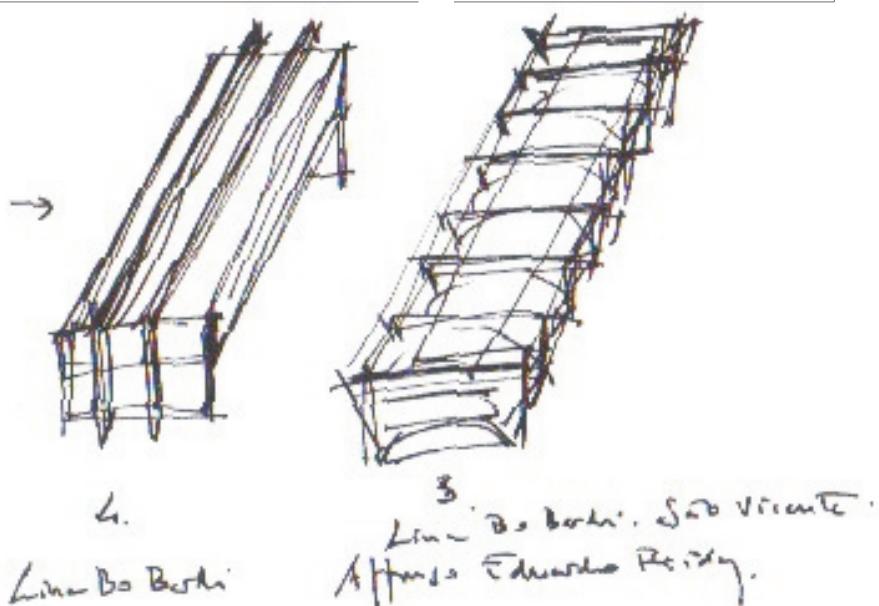
A área das artes plásticas só começa a receber maior atenção do governo e da sociedade a partir da criação, em 1937, no Rio de Janeiro, do Museu Nacional de Belas Artes. Essa instituição é criada para proteger o acervo acumulado desde a chegada da família real, em 1808. Um pouco depois, inicia-se a criação de museus preocupados em valorizar a arte moderna. Em 1947, nasce o Museu de Arte de São Paulo, e, em 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, ambos ocupando salas da sede dos Diários Associados na capital paulista; também em 1948, inaugura-se o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em espaço cedido pelo Banco da Boa Vista. Em 1949, ainda surge o Museu de Arte Moderna de Florianópolis, depois Museu de Arte de Santa Catarina.



93. Museu Nacional de Belas Artes.
Rio de Janeiro. 1937

O investimento privado nessa área, que era praticamente nulo, começou a aparecer esporadicamente associado aos poderes públicos. É o caso da então nova sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, projetado por Affonso Eduardo Reidy, em 1954, e da nova sede do Museu de Arte de São Paulo, projetado por Lina Bo Bardi em 1957, duas importantes e reconhecidas contribuições que o Brasil deu ao mundo no campo da arquitetura de museus. Estes dois edifícios, foram inaugurados em 1967 e 1968, respectivamente.

61



94. Croquis de Josep Maria Montaner sobre MASP-SP e MAM-RJ

Não há interesse nesse estudo, elencar todos os museus que foram criados no Brasil, até hoje. Importa para nós, tentar mostrar o que a história brasileira de museus tem, não só de precariedade, mas de tempo recente. Ao final da primeira metade do século XX, o Brasil, um país com pouco mais de 50 milhões de habitantes, contava com pouco mais de vinte museus. Acompanhando o processo de industrialização e urbanização do país, o setor organizou-se regionalmente e nacionalmente e os números atuais impressionam.

brasil em dados

O dados a seguir visam conhecer e apresentar o universo de museus brasileiro. Antes porém, consideramos necessário revisar, como visto no capítulo anterior, os termos coleta, conservação e exibição afim de compreender quais os critérios usados para análise e catalogação de museus no Brasil.

62

As palavras acervo e coleção possuem sentido assemelhado, na origem latina, sendo oriundas de *acervu* e *collectione*, respectivamente. Os termos são associados os significados de acúmulo, reunião de conjuntos de mesma natureza ou distintas, de pequena ou grande quantidade, limitados ou ilimitados, tangíveis ou intangíveis e tantos outros (ou seja: coleta). Variam, segundo a área de conhecimento, como é o caso de coleção na área de editoração, que pode ser ilimitada, quando abrange diversos autores, ou limitada, ao tratar de obras de um mesmo autor.

O campo museólogo é tributário, como visto, de raízes européias, abarcando diferentes origens etimológicas, de maneira que a mera transposição de significados pode gerar termos divorciados da cultura brasileira, assim dificultando a comunicação de sentidos, o que é discutível para os museus. Distinguiremos acervo de coleção, seguindo Maria Cecília França Lourenço a partir de uma premissa qualificadora e temporal, destinando

“a primeira palavra para conjuntos fechados de uma mesma proveniência e a outra para o reunido, que, além de acumulado, esteja cumprindo ou conquistando condições para o desenvolvimento do processo preservacionista, sendo sistematicamente trabalhado.” (LOURENÇO *in* Guia de Museus Brasileiros, 2000, p.12).

A postura advém do fundamento de que não basta recolher testemunhos materiais, formas e procedimentos para simplesmente apresentá-los sem mudanças anos sem fim; ou mesmo apagá-los definitivamente em meros depósitos ou até em reservas técnicas de ponta, ou seja, aparelhada com os mais avançados padrões de conservação; igualmente, não basta identificá-los em sistemas informatizados e mantê-los em excelente estado de apresentação, sem luz e calor humano.

A garantia de conservação é, sem dúvida, importante, porém, esse processo só se efetivará se propiciar a desejada reflexão e produção de conhecimento, disponibilizada para os distintos e diversos públicos. Propiciar oportunidades de trocas entre estes e a instituição, aliadas ao estímulo para que também elaborem análise e interpretação são desafios, merecedores de sensibilidade e vontade ativa, individuais ou de grupos, para se tornar realidade.

63

Os dados a seguir apresentados, procura a sociabilidade das informações entre público especializado e, em geral, órgãos públicos e privados, agências e organismos financiadores. Igualmente, acredita-se que o cuidado em levantar informações qualificadas colabora no fomento imprescindível de intercâmbios, como também pode prestar um serviço de cultura e extensão, ampliar o debate em ações museológicas, identificar os aspectos a serem aprimorados, valorizar os museus e servir como base conchedora e comparativa do sistema organizacional no Brasil com relação aos exemplos que serão estudados.

Museus Presenciais: 2.600

Instituições abertas ao público: 2.410 museus

Instituições em implantação: 78 museus

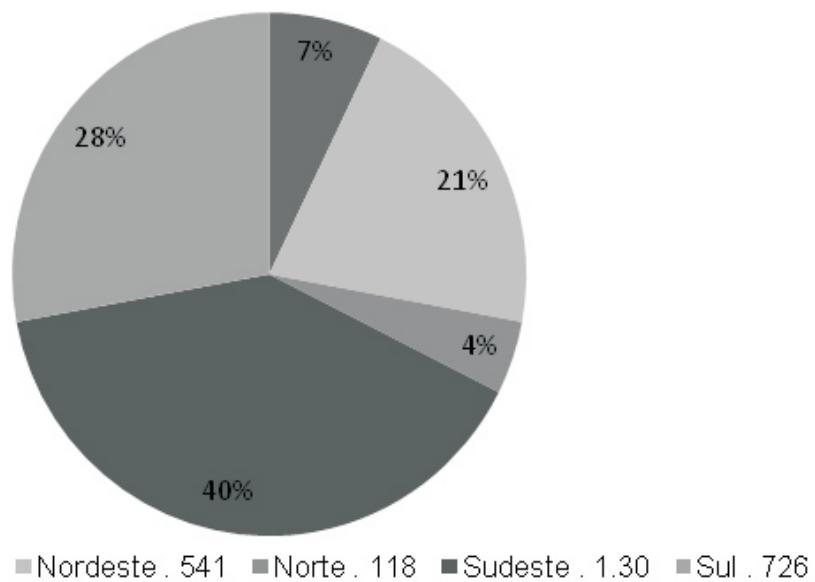
Instituições fechadas: 112 museus

Museus Virtuais: 18 museus

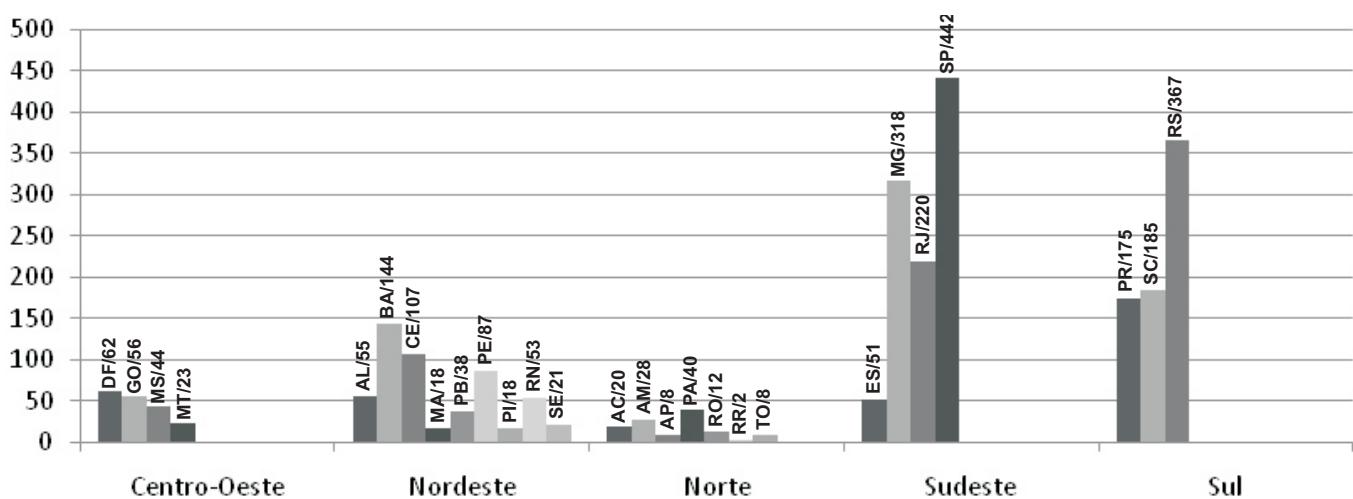
Total de museus mapeados (presenciais + virtuais) = 2.618



Número de museus presenciais mapeados por região



Museus mapeados por estado



Fonte: www.museus.gov.br. Atualizado em 23/01/2009

A partir dos dados numéricos acima, podemos afirmar que o acervo museológico brasileiro coletado, preservado, pesquisado, registrado e divulgado é bastante significativo, englobando inúmeros museus nas áreas municipal, estadual, federal e privada. Assim, os museus podem desempenhar excelente papel social por manterem a cultura em presença e por lutarem para a produção do conhecimento a partir de seus acervos.

Vale ainda dizer que a origem do museu se confunde com o crescimento das cidades, pois trata-se de uma instituição urbana por excelência. Ao mesmo tempo que sua história se mescla com à história das cidades, o sentido de tempo, preservado em seus interiores, mesmo em museus contemporâneos (em projeto e acervo) mantém-se, muitas vezes, inalterado. Assim é possível afirmar que o lugar abriga possibilidades de ser a um só tempo relacional, identitário e histórico.

No Brasil, o advento dos museus é anterior ao surgimento das universidades. A formação de cientistas e a produção científica, sobretudo na segunda metade do século XIX, tinham nos museus um dos seus principais pontos de apoio. Por isso mesmo, desde o século retrasado, as relações entre os campos do museu e da museologia, no Brasil, antecederam à criação de um dispositivo legal para a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

Estas referências apresentadas, embora ligeiras, são importantes para indicar que as noções e as práticas de preservação e uso educacional do que viria a ser chamado de patrimônio cultural amanheceram cedo no campo dos museus no Brasil. Registra-se, por exemplo, que o trabalho do

“Museu Histórico Nacional, criado em 1922, e o apoio do curso de museus, criado em 1932, foram importantes para a elevação da cidade de Ouro Preto à categoria de monumento nacional, em 1933. Vale lembrar ainda que em 1934, antes de Mário de Andrade elaborar o seu famoso ante-projeto para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, foi criada, por iniciativa de Gustavo Barroso, no Museu Histórico Nacional, a Inspetoria de Monumentos Nacionais. Esta Inspetoria foi um antecedente reconhecido e bastante concreto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado em 1936 e chefiado por Rodrigo Melo Franco de Andrade.” (CHAGAS, 2008).

A partir dos anos 70 do século XX, o conceito de museu - que operava com as noções de edifício, coleções e público - foi confrontado com novos conceitos que, a rigor, ampliavam e problematizavam as noções citadas e operavam com mais intensidade com as categorias de território (socialmente praticado), patrimônio (socialmente construído) e comunidade (construída por laços de pertencimento). Ou seja: as questões da prática social e territorial e as relações sociais de memória e pertencimento se enraízam e se apresentam como questões centrais aos museus.

o museu no século XXI ou museu do século XXI escolha dos estudos

O aparente jogo de palavras do título deste capítulo esconde e revela um dos pontos básicos das discussões sobre museus no momento. Discute-se tanto o que deverá ser o museu no século XXI - quais modificações e acréscimos as instituições existentes deverão discutir e propor para revitalizar-se frente às demandas da contemporaneidade – como também o que deverá ser um museu do século XXI – ou seja, uma instituição criada a partir das demandas da contemporaneidade. Estes dois eixos de discussão nem sempre se combinam e são até conflitantes. Enquanto o processo de revitalização vem ocorrendo ao longo do tempo, a criação de um novo tipo de museu em nossos dias é até mesmo contestada, vista como contraditória em seus termos (novo e museu). No entanto um grande número de museus surge todas as semanas na Europa, Japão e América do Norte, predominantemente os de arte contemporânea, antropologia e ciências. Esta vitalidade, que até pouco tempo atrás não era previsível, traz a premência da revitalização dos museus já existentes, processo que passa pelo re-ordenamento de seu papel e funções, pela reformulação do espaço expositivo - reformas e ampliações dos edifícios -, e também pela busca de uma nova *expografia*.

A produção moderna encontra no museu um parceiro: ela produz para o museu e este a acolhe. Porém hoje, no início do século

XXI, quando existe um quase-consenso de que algo se rompeu na sensibilidade moderna e sobre o fato de que a cultura não mais se filia aos mesmos princípios do início século passado, como pensar o museu? Se, como afirma Canclini, as tendências da arte contemporânea apontam para um “sentido ritual e hermético”, no qual se restringe o processo de

“comunicação racional (verbalizações, referências visuais precisas)” e se buscam “formas subjetivas inéditas para expressar emoções primárias enfocadas pelas convenções dominantes (força, erotismo, assombro), como pensar o museu em sua função pública?” (CANCLINI, 2003, p.47).

Também os museus de Ciências e de Antropologia/Etnografia passam por reformulações, discussões sobre seu papel e funções, formas de expor, etc. De um lado, temos um museu preocupado não mais somente com a coleção e a conservação, mas também com o público; de outro, um museu – especialmente o de arte – que, frente à produção em novos suportes, passa a exigir uma resposta adequada tanto em relação à conservação como à exposição de tais manifestações.

67

E não somente isso, arquitetura dos museus contemporâneos torna-se, portanto, um potente agente de inserção e manutenção das instituições no sistema da arte, desde a abrangência em superfície da grande mídia até a prolongada reflexão crítica pelo público especializado. As forças que desenham as relações entre forma e imagem, espaço expositivo e espaço público nos projetos arquitetônicos de museus contemporâneos colocam, sem dúvida, na ordem do dia a reflexão sobre os conceitos vigentes de arquiteturas de museus.

Frente a isso, dois estudos serão feitos: o Museu Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul e o Parque Nacional Serra da Capivara, em São Raimundo Nonato, Piauí, ambos no Brasil.

o marco na paisagem e o vazio relacional

Para o arquiteto francês Christian de Portzamparc (38), todos os espaços construídos ao longo da história, incluindo-se nestes os museus, poderiam ser reduzidos a dois tipos básicos e às associações possíveis entre eles. O primeiro seria o marco na paisagem, elemento identificador de lugares e orientador de percursos. Como um signo espacial, confere distinção a si e ao *locus* onde está implantado. Diagramaticamente, seria representado por uma ocupação vertical em meio a uma clareira, espaço amplo horizontal. Ao marco estaria normalmente destinado um local hierarquicamente privilegiado para que possa funcionar como tal, em uma relação de simbiose entre o elemento que marca e o espaço marcado.

O segundo seria a clareira, espaço horizontal a ser ocupado; não o espaço infinito, pois que a clareira é definida somente pela existência de limites. Um vazio relacional, região delimitada aberta a acontecimentos. Diagramaticamente, seria representada por um espaço horizontal com uma limitação vertical de sua extensão. Enquanto ao primeiro, espaço em positivo, ocupado, corresponderiam vetores de forças centrífugas, isto é, de fluxos, ações que se dirigem a ele e logo se dispersam, ao segundo, espaço em negativo, a ocupar, corresponderiam vetores de forças centrípetas, que se dirigem ao vazio e nele tomam lugar.

Uma rápida apreensão de uma paisagem urbana revela a coexistência destes dois tipos primordiais e, ainda, em uma menor escala, sua presença como estruturadora de arquiteturas referenciais. Arquiteturas como marco-clareiras ou, ainda, arquiteturas como marcos na paisagem, arquiteturas como vazios relacionais. Signos espaciais e estruturas espaciais com vocação relacional.

Duas instâncias a partir das quais o sistema da arquitetura se articula. A cada uma arriscamos aproximar um par de eixos sobre os quais se estruturarria. Ao marco, elemento construído, em positivo, correspondem forma e função, em relação de hierarquia na qual a primeira depende da segunda: a função comunicativa do marco dirige

38- Em palestra na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, em 1997.

sua forma e suas proporções. Ao vazio relacional, região delimitada, em negativo, correspondem espaço e evento, termos em relação de equivalência em que, no ato eventual sobre o espaço, os dois se retroalimentam.

O deslocamento da ênfase sobre uma arquitetura-marco para uma arquitetura-vazio relacional traz em seu bojo as bases de uma possível reflexão sobre arquitetura contemporânea, e no contexto específico, sobre espaços expositivos contemporâneos e os eventos que suportam. A reflexão sobre a forma, eminentemente pertencente ao território da estética (39) e sobre a função, da qual o atual campo da organização de sistemas é especializado, estruturaram desde sempre o pensamento sobre o fazer arquitetônico. O foco direcionado para a especificidade arquitetônica, a construção de estruturas espaciais como suportes para dinâmicas sociais, posiciona os eventos – e não as funções - como protagonistas da construção de relações espaciais. Para Michel Foucault, tais relações entre lugares apresentam-se na contemporaneidade como a noção de espaço, assim como a noção de lugar e de implantação foram substituídas pela noção de extensão:

69

“Atualmente o lugar foi substituído pela extensão a qual, ela mesma, substituiu a implantação. (...) Nossa época é aquela na qual o espaço toma para nós a forma de relações entre lugares.” (40) (FOUCAULT in MIRZOEFF, 1998, p.238).

Nesse contexto, o conceito de evento, como as ações e interações de pessoas-pessoas e pessoas-no-e-com-o-espacô, longe de apoiar-se em uma genérica relação espaço-tempo, pretende dar ênfase à leitura da arquitetura tendo como parâmetros os possíveis acontecimentos que tomam lugar em um determinado espaço durante um certo tempo. Para Bernard Tschumi:

“Arquitetura diz mais respeito aos eventos que tomam lugar nos espaços que aos espaços em si (...) as noções estáticas de forma e função longamente favorecidas pelo discurso

39- Do grego *aisthesis*, percepção, sensação, é um ramo da filosofia que tem por objeto o estudo da natureza do belo e dos fundamentos da arte. O termo estética é designado por Baumgarten a partir do século XVIII, ao estudo das obras de arte e dos aspectos do sensível relativos ao belo e ao feio.

40- "Now the place has been replaced by the extent to which, itself, replaced the deployment. (...) Our age is one in which space takes for us to form relationships between places.". Tradução do autor.

arquitetônico precisam ser substituídas pela atenção às ações que ocorrem dentro e ao redor dos edifícios – para movimentos de corpos, para atividades, para aspirações..." (41) (TSCHUMI, 1996, p.13).

ou ainda, segundo José Cabral:

"De uma forma geral pode-se dizer que a questão essencial da arquitetura contemporânea é a sua relação com o 'evento'; não a relação com o espaço ou o tempo de forma isolada, mas sim a relação com o 'evento' enquanto acontecimento que não se repete, dotado de uma singularidade espaço-temporal. Assim, a questão que tem preocupado os arquitetos que praticam uma arquitetura investigativa é exatamente o jogo entre a determinação e a indeterminação de seus projetos e dos lugares deles resultantes. Em outras palavras qual o grau de liberdade dado ao habitante, usuário de espaços que prescrevem usos e modos de comportamento. E a grande aposta é o uso da indeterminação como abertura para a possibilidade de criação. (...) A consideração dessa tensão entre um planejamento prévio e a invenção no ato do evento, na verdade, aponta para a consideração do tempo como algo irreversível (a flecha do tempo como nos recorda Ilya Prigogine), que impossibilita a repetição idêntica de um mesmo evento, e por isso mesmo traz em si a possibilidade da criação." (CABRAL, 2003, p.41-42).

70

No contexto particular do museu, o deslocamento do marco para o vazio relacional como paradigma para a reflexão sobre o espaço é o duplo do deslocamento de uma arte de objetos separados do sistema da vida para uma arte de relações. Uma arte que questiona a moldura e a base como delimitações entre si e o mundo, na mesma direção, tensiona o espaço do museu, o que nos remete à produção artística de vanguarda das décadas de 1960 e 70, que desloca-se do *suporte* da pintura e da escultura para o *locus* espaço-tempo da instalação, do ambiente e do *happening*. Como sistematizam R. Krauss (42) e M. Grossmann (43), alteram-se as relações entre artista-obra-público. De uma posição física de *frontalidade* imposta ao público pela pintura e de um *movimento exterior* pela escultura como objetos

41- "Architecture is more about the events that take place in spaces to the space itself (...) the static notions of form and function long favored by the architectural discourse need to be replaced by attention to actions that occur in and around the buildings -for movements of bodies for activities, to aspirations ... ". Tradução do autor.

42- KRAUSS, Rosalind E. "La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos". Madrid: Alianza, 1996.

43- GROSSMANN, Martin. "Do Ponto de Vista à Dimensionalidade". Rio de Janeiro, nº 3, março 1996.

acabados, desloca-se para uma situação de *estar entre*, de realização/complementação/finalização da obra, sugeridas pelas intervenções artísticas ambientais.

A própria escultura, historicamente tomada como objeto tridimensional que pressupõe uma centralidade, que está no espaço mas dele se distingue e, em relação ao qual o observador se coloca *diante de*, identificada como não-arquitetura e não-paisagem (KRAUSS, 1996, p.298), passa, a partir do período das décadas de 1960-70, por alterações. A expansão do campo de investigações da escultura para a construção de espaços de experiência, estabelece novas conexões entre os eixos de aproximações (não)arquitetura-(não)paisagem. Para Rosalind Krauss, são estas combinatórias que permitem mapear as novas manifestações que surgem no período como: lugares assinalados (sinalização e manipulação física de lugares), construções localizadas (construções específicas para o lugar) e estruturas axiomáticas (intervenções no espaço real da arquitetura).

Krauss aponta ainda uma ênfase sincrônica das obras do período em construções de matrizes indiciais (de sugestão, que implicam ação e reação), em que a obra se completa pela participação corpórea e intelectiva do público interagente, em detrimento de matrizes icônicas (semelhança) ou simbólicas (convenção) de representação. A obra interage com um lugar específico e solicita para si a interação do público que, por sua vez, é lançado a interagir com a especificidade do lugar.

O crítico Marchán Fiz também se aprofunda no panorama artístico do período 1960-70, apontando as principais questões artísticas do momento sob as quais surgem novas categorias artísticas como ambientes e espaços lúdicos, artes de ação (*happenings*, fluxos e o acionismo), *land art* e *sites specifics*, e artes de comportamento (*body art*):

“A hostilidade ao objeto artístico tradicional, a extensão do campo da arte, a desestetização do estético, a nova sensibilidade em suas diferentes modalidades se insere na dialética entre os objetos e os sentidos subjetivos, na produção não só de um objeto e da prática teórica dos sentidos, reivindicando os comportamentos perceptivos e

criativos da generalidade." (44) (MARCHÁN, 1974, p.183).

O novo contexto de vazio relacional lançado pela produção artística sugere sua extensão para o espaço, não mais um espaço expositivo mas, usando o termo de Foucault, relacional entre lugares. Como propõe Smithson:

"Este vazio existe nos locais ou regiões em branco e vazios para os quais nós nunca olhamos. Um museu dedicado a diferentes tipos de vacuidades pode ser desenvolvido. A vacuidade pode ser definida pela própria instalação de arte. Instalações devem esvaziar ambientes, não enchê-los." (45) (SMITHSON in HOLT, 1979, p.158).

Nesse espectro ampliado, novos comportamentos perceptivos são requeridos do público; de uma arte transcendente, mediada primordialmente pela óptica (GROSSMANN, 1996), passa-se a uma arte imanente, que invoca e predispõe à propriocepção. A propriocepção, percepção de si mesmo e do estar no mundo no momento do ato vivencial, é ação requerida pela obra de arte e a partir da qual esta se constitui no e pelo público. Por extensão, caberia instigar à reflexão e à proposição do museu como espaço vivencial (propriocepção), mais que como espaço expositivo (óptica), pois que as relações vivenciais entre obra artística-público poderiam expandir-se para a arquitetura-vazio relacional.

44- "La hostilidad hacia el objeto de arte tradicional, la ampliación del campo del arte, desestetización la estética, la nueva sensibilidad en diferentes formas, es parte de la dialéctica entre los objetos y el sentido subjetivo, no sólo en la producción de un objeto y la teoría de la práctica sentidos, afirmando que el comportamiento perceptivo y creativo de la generalidad.". Tradução do autor.

45- "This is going to the places or regions in white and empty for which we've never looked. A museum dedicated to different types of emptiness can be developed. Emptiness can be defined by their art installation. Facilities must empty rooms, not fill them." Tradução do autor.



"mantém, contudo, intacta a paixão pela arquitetura. e tem um pouco secreto desejo de abandoná-la, para fazer ainda não sabe o quê."

descrição de Vittorio Gregotti, sobre Álvaro Siza. (GREGOTTI, 1998)



A cidade. Porto Alegre (46) é uma cidade relativamente jovem, mesmo para os padrões do novo mundo (continente americano). Fundada em 1772, não foi nada mais do que um povoado até a metade do século XIX, quando começou a crescer rapidamente. Nasceu por contingência da política portuguesa, com o objetivo de povoar os territórios que disputava com a Espanha. A dura luta para empurrar a linha de fronteira em direção ao rio Prata criou uma região movediça, que trazia insegurança, incerteza e medo aos seus habitantes. As comemorações das vitórias eram contrabalançadas pelos sofrimentos diante das inevitáveis derrotas, saques e violações. É natural que o maior valor que se podia acumular nessas condições fosse a bravura dos combatentes e o melhor conforto fosse a construção de uma mitologia de heroísmo. Nada levava ao investimento na permanência e acumulação de bens, o que só aumentaria a cobiça dos inimigos.

A chegada de muitos imigrantes alemães em 1824, e depois italianos, em 1874, traz um ingrediente novo. Assentados em pequenas glebas, dedicados à agricultura e à manufatura de suas ferramentas de trabalho e outros utensílios, dão início de fato ao processo de urbanização e industrialização da província. Depois, muitos outros mais, de muitos outros lugares, vão chegar diretamente para as cidades que não param de se multiplicar. A população cresce, agora, a favor do império brasileiro, herdeiro das terras portuguesas na América. Acordos internacionais garantem a paz, mas geram descontentamentos internos que transbordam em conflitos armados. Fronteiras de nova ordem, internas e invisíveis, alimentam disputas sangrentas. O governo imperial investe no desenvolvimento de Porto Alegre para torná-la a capital de seus interesses na região. E Porto Alegre corresponde, mostrando-se “leal e valorosa” (47) até mesmo quando os inimigos são os estancieiros gaúchos em luta contra o governo central nos dez anos de Guerra dos Farrapos, em 1835-45. O teatro São Pedro, constituído em 1850-58, com seu espaçoso tamanho em relação à cidade, e o Mercado Público, de 1861-69, são algumas das obras que marcam a fisionomia da capital regional do império (MACHADO, 1998). Com a chegada da república, a cidade finalmente perde o ar de vila e ganha, no



96. Porto Alegre. Google Earth. 2010

97. Teatro de São Pedro. Porto Alegre. 1835-45



46- Segundo dados do IBGE, com uma população estimada, em 2009, de 1.436.123 habitantes e área da unidade territorial (em km²) de 497 (www.ibge.gov.br).

47- Expressão usada no título outorgado à cidade por D. Pedro II em 1841 pela defesa dos interesses do Império durante a Revolução Farroupilha.

início do século XX, novo porto, prédios públicos importantes, escolas técnicas e universidade.

As duas guerras mundiais ajudam a engrossar o crescente fluxo migratório interno, que alimenta, por sua vez, a explosão demográfica urbana de meados no novo século. A população de Porto Alegre salta dos 44 mil habitantes em 1872 para 1.125 mil em 1980. Nesse mesmo ano, 2.231 mil pessoas vivem na região metropolitana. Hoje o incremento populacional da capital é pequeno, diferentemente do que acontece no aglomerado metropolitano, que já ultrapassa os 4 milhões de habitantes. Em resumo, em pouco mais de dois séculos a cidade passou de simples acampamento de imigrantes açorianos a porto comercial da Colônia, posto avançado do Império, importante capital política e econômica da República, moderno centro de comércio e serviços e um nó do mundo globalizado.

A velocidade das transformações, no entanto, não é suficiente para explicar a falta de cuidado com a memória. O desprezo pela preservação dos registros que poderiam deixar a linha histórica visível foi incentivado pela busca desenfreada de prosperidade e pela priorização do setor econômico em detrimento do desenvolvimento sociocultural da região. A urbanização de Porto Alegre é um reflexo disso. Numa “transformação impaciente”, como notou Stefan Zweig em 1941 (ZWEIG, 2006, p.160), a cidade foi sendo construída em camadas superpostas que acompanharam os períodos de maior prosperidade econômica. Os poucos exemplares arquitetônicos que escaparam das picaretas foram os prédios públicos que sobreviveram mais pela morosidade e falta de recursos das repartições públicas do que pelo sentido de preservação do patrimônio histórico. Dispersos pela cidade, são insuficientes para caracterizar as ricas ambiências urbanas perdidas. O resultado desse processo é uma cidade composta de tempos históricos justapostos sem cuidado ou harmonia. Felizmente, um particular gosto pelo verde tornou-a bem contemplada de parques, praças e ruas arborizadas. São eles que criaram uma homogeneidade urbana que a arquitetura não conseguiu.

De toda forma, vale ainda citar algumas obras que denotam o propalado espírito de resgate histórico e liberdade formal da arquitetura

pós-moderna, especialmente aquelas de caráter monumental, promovidas pelas administrações estaduais e municipais ou com apoio de instituições de caráter social. Segundo Hecktheuer:

“Em Porto Alegre, o Pós Modernismo teria seus seguidores a partir da década de 1980. É quando começam a surgir as primeiras manifestações contextualizadas, históricas, de alta tecnologia, de desenho participante, de grafismos e a fascinação pelo poder evocativo de desenhos e maquetes – muitas vezes cópias de reconhecidas obras internacionais.” (HECKTHEUER, 2001, p.8).

98. Usina do Gasômetro. Porto Alegre. 2007



99. Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre.
Flávio Kiefer e Joel Gorski. 1987-90



100. Praia de Belas. Porto Alegre. 1991



101. Santander Cultural. Porto Alegre.
Roberto Loeb. 2001

Destacam-se as obras de revitalização e reciclagem de uso da Usina do Gasômetro, da Casa de Cultura Mario Quintana, do Memorial do Rio Grande do Sul, o chamado “Porto dos Casais” – proposta de revitalização e reciclagem das instalações do porto local – o restauro do Teatro São Pedro, do Mercado Público e do Paço Municipal, e ainda algumas outras obras da administração municipal como terminais de ônibus urbanos, escolas entre outras. Por parte da iniciativa privada destaca-se a construção de centros comerciais – Shopping Praia de Belas, a ampliação do Shopping Iguatemi, os hipermercados Bourbon e alguns prédios para prestação de serviços, em particular o Edel Trade Center, nome alusivo ao *Word Trade Center* nova-iorquino, e com um homônimo paulistano que a época de seu lançamento foi considerado um prédio “inteligente e de alta tecnologia” (WILKOSZYNKI, 2006, p.101). Em caráter institucional privado destacam-se as reciclagens dos prédios para o Santander Cultural e o Centro de Cultura Érico Veríssimo

(pertencente à companhia de energia elétrica local), ambos localizados em prédios tombados pelo patrimônio histórico, inaugurados em 2001 e 2002 respectivamente. Mesmo não havendo um plano de renovação de museus, ou mesmo uma transformação cultural única e concisa na cidade, a implantação dos exemplos citados acima mostra uma propensão à restauração de imóveis históricos ou reformas arquitetônicas parciais.

O pintor. A análise e a compreensão dos fundamentos da arquitetura da nova sede da Fundação Iberê Camargo não podem ser desvinculadas do personagem que lhe dão razão de ser.

Nascido em 1914 e criado em pequenas cidades do interior do Rio Grande do Sul numa época em que a palavra interior significava distância e dificuldades de comunicação com o resto do mundo, Iberê Camargo (48) encontrou seu primeiro porto em Santa Maria. Ali, foi instigado a seguir em busca daquilo que seu próprio senso de auto-determinação não cansava de lhe impor: a realização de sua potencialidade artística. Árdua decisão pessoal, pois as perspectivas de um artista no sul do Brasil não tinham muito horizonte desde o final do século XIX, quando

“um pintor que não pintasse retratos para salas de visita e salões de honra de instituições pias ou escultor que, com os olhos voltados para o cemitério, não se fizesse marmorista, dificilmente se manteria.” (DAMASCENO, 1971, p.245).

É na breve passagem por Porto Alegre, entre 1939 e 1942, que Iberê encontra estímulo e apoio decisivo para se dedicar inteiramente à arte. Não que o ambiente de Porto Alegre dos anos 1940 fosse muito estimulante às artes plásticas. Pelo contrário, ainda era uma cidade provinciana e conservadora. O único centro de arte era o Instituto de Belas Artes que, acompanhando a tradição acadêmica, era, segundo o Iberê, “fechado ao modernismo, intolerante” (CAMARGO, 1988, p.25). Fora do ambiente acadêmico, os artistas, gravuristas principalmente, se agrupavam em torno da Revista do Globo para respirar o ar da modernidade. Todos eles se encontravam na Casa das Molduras, a única galeria da cidade. Foi ali que Iberê vendeu seu primeiro quadro.



102. Pintura II. Iberê Camargo. 1966

Além disso,

“só o trabalho para as editoras, a da Livraria do Globo particularmente, permitia que se começasse a formar uma consciência mais profissional e aberta, pouco a pouco, para os problemas de uma arte comprometida com a atualidade e com a distribuição coletiva.” (SCARINCI, 1982, p.57).

48- Artista de rigor e sensibilidade, Iberê Camargo é um dos grandes nomes da arte do século XX. Autor de uma obra extensa, que inclui pinturas, desenhos, guaches e gravuras, Iberê nasceu em Restinga Seca, no interior do Rio Grande do Sul, em novembro de 1914, tendo passado grande parte de sua vida no Rio de Janeiro.

Reconhecido por seus carretéis, ciclistas e idiotas, o artista nunca se filiou a correntes ou movimentos. Desde a juventude, mostrou-se atraído por personalidades independentes, como Guignard e Goeldi. Na Europa, estudou com mestres como Giorgio de Chirico, Carlos Alberto Petrucci, Antônio Achille e André Lothe.

Ao longo de sua vida, Iberê Camargo sempre exerceu forte liderança no meio artístico e intelectual. Teve sua obra reverenciada em exposições de renome internacional, como a Bienal de São Paulo, a Bienal de Veneza, a Bienal de Tóquio e a Bienal de Madri, e integrou inúmeras mostras no Brasil e em países como França, Inglaterra, Estados Unidos, Escócia, Espanha e Itália.

O pintor morreu aos 79 anos, em Porto Alegre, em agosto de 1994, deixando um acervo de mais de sete mil obras. Grande parte delas foi deixada a sua esposa, Sra. Maria Coussirat Camargo, e integra hoje o acervo da Fundação Iberê Camargo.

Iberê freqüenta o Curso Técnico de Arquitetura no Belas Artes e divide o ateliê que Vasco Prado, desenhista como ele na Secretaria de Obras do Estado, montou para trabalharem com modelos vivos (CAMARGO, 1988, p.83). Neste contexto acanhado, Iberê, com seu genial talento e sua capacidade aguçada para discernir caminhos, consegue transcender sua própria condição humilde e vencer as adversidades da situação. Através do médico psicanalista Décio Soares de Souza, Iberê chega ao crítico literário Moisés Vellinho e, logo, ao crítico de artes Casimiro Fernandes, da Revista do Globo. O reconhecimento de seu talento por parte de pessoas ilustres abre caminho, finalmente, ao apoio oficial para que se dedique inteiramente à arte, trabalhando para sua primeira exposição individual, montada no próprio Palácio do Governo. Em 1942 segue para o Rio de Janeiro ainda na condição de bolsista do Rio Grande do Sul, com liberdade para escolher seus mestres e dirigir a sua formação. Após uma breve passagem pela Escola de Belas Artes, onde se depara novamente com um academismo reinante, opta por uma formação livre e encontra em Guignard o “professor de importância substancial em sua vida.” (ZIELISNK, 2006, p.39).

80



103. Paisagem Imaginária.
Alberto da Veiga Guignard. 1947

O prêmio do Salão de Arte Moderna de 1947 é uma viagem, que leva Iberê, mais uma vez, para uma nova escala, agora de três anos na Europa, divididos entre Roma e Paris. Na volta, em 1950, Iberê passa a circular com grande facilidade no ambiente intelectual e artístico do Rio de Janeiro. É ali que vai conquistar o reconhecimento como grande artista brasileiro. No entanto, Iberê nunca deixa de manter vínculo com o meio artístico de Porto Alegre e Santa Maria. Participou de exposições e cursos, empregando sua conhecida energia para trabalhar com alunos de universidades, detentos de presídio ou alunos avulsos. Essa disposição ajudou a fundar o Atelier Livre de Pintura, nos altos do Mercado Público, hoje uma instituição municipal.

Pode-se dizer que a história das artes plásticas em Porto Alegre ganha um divisor de águas quando Iberê Camargo decide voltar em 1982, para lá ficar até seu falecimento, em 1994. Antes considerada apenas um lugar de passagem, a cidade recebe de volta um pintor consagrado. Não que já não houvesse um ambiente muito melhor, com artistas inseridos nacionalmente e efervescência de uma nova geração. Experiências como as do Atelier Livre, do Espaço NO, liderado por Vera

Chaves Barcellos, a revitalização do Instituto de Artes e abertura de novas galerias ensaiavam a renovação da vida artística que a cidade começa a vivenciar a partir da última década do século XX. Mas, mesmo assim, Iberê ainda perguntava: “Escuta, tu não achas isso aqui muito parado?” (CAMARGO, 1988, p.19), incomodado com o marasmo de sua nova-velha cidade.

104. Piscina Oceano. Leça da Palmeira.
Álvaro Siza. 1961-66



O arquiteto. Para um arquiteto da Província do Minho, no Norte de Portugal, a relação da arquitetura com o mundo físico da natureza é uma dimensão fundamental da construção, principalmente nos anos 50, quando Siza (49) construiu suas primeiras obras de importância, a Casa de Chá Boa Nova e a Piscina em Leça da Palmeira, na costa atlântica de Matosinhos. Este é um período importante na cultura arquitetônica portuguesa, correspondendo à publicação de *Arquitectura Popular em Portugal*. Como cita Peter Testa

“ainda que apenas as primeiras obras de Siza, inclusive a Casa de Chá Boa Nova, possam ser associadas a esta posição neo-regionalista, as interações entre tradição e atualidade, entre cultura artesanal e processos industriais são aspectos contínuos de sua pesquisa arquitetônica. Se a vitalidade material da Casa do Chá Boa Nova é exemplar deste processo de assimilação, a Piscina Oceano em Leça, na mesma costa, articula um posicionamento mais seminal e radical da arquitetura de Siza. Ainda que coerente com a ciência moderna, a obra se mantém em contraposição a interpretações instrumentais modernistas da natureza, uma vez que o natural não é invadido pela técnica ou imbuído de naturalismo nostálgico.” (TESTA, 1998, p.7).

81



105. Casa de Chá Boa Nova. Leça da Palmeira.
Álvaro Siza. 1958-63

49- Álvaro Joaquim Melo Siza Vieira nasceu em 1933 na cidade de Matosinhos, na região metropolitana do Porto, em Portugal. Em 1949, apesar do grande interesse que nutria pela escultura, acabou ingressando no curso de arquitetura da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), persuadido por seu pai. A opção pela arquitetura, porém, se solidificou quando, ainda estudante, conheceu as obras de Gaudí. Também encontrou inspiração na obra de Oscar Niemeyer, que, na época, exercia grande influência sobre a escola do Porto. Siza, entretanto, nunca abandonou o exercício da escultura e do desenho.

Sua carreira profissional foi precoce, realizando os primeiros projetos antes mesmo de se formar, em 1955. Também trabalhou como estagiário e depois como arquiteto no escritório de Fernando Távora, seu respeitado e reverenciado professor. Os primeiros projetos do escritório que montou, a partir de 1958, chamaram já a atenção da imprensa local – de maneira negativa. Esse dissabor, todavia, foi devidamente compensado por uma grande quantidade de prêmios que não parou e não pára de receber. Entre eles, o Prêmio Europeu de Arquitetura da Comunidade Econômica Européia, o Prêmio Mies van der Rohe, a Medalha de Ouro da Fundação Alvar Aalto, o Prêmio Pritzker e o Prêmio Imperial.

A partir de 1966, começa, na própria escola onde se formou, uma carreira intermitente de professor. É professor convidado de inúmeras escolas mundo afora tendo o reconhecimento honorário das universidades de Valencia, Lausanne, Palermo, Santander, Lima e Coimbra. Exposições de suas obras já foram vistas na Bienal de Veneza, na Trienal de Milão, no centro Georges Pompidou em Paris e no Museu de Arquitetura de Helsinki.

Em Leça, o universo físico precede e envolve o homem. E a arquitetura atua como um universo intermediário, como uma costura, uma ponte, entre mente e natureza. Siza intensifica a situação natural por meios feitos pelo homem, pelas linhas geométricas e abstratas da construção. Sem aberturas convencionais, a obra assemelha-se a uma escultura, criando uma zona instável e não definida entre interior e exterior. Assim, paisagem, arquitetura e meio ambiente trocam continuamente de lugar. Esse trabalho desafia, como sugere Testa, o paradigma cartesiano, sugerindo que as relações do homem com o espaço e a natureza incluem aspectos sensíveis e inteligíveis, e que estes dois aspectos existem lado a lado em uma sociedade contemporânea.

“Siza não exuma uma fundação escondida da arquitetura na natureza, mas põe em movimento um processo de raciocínio, revelando o corpo como uma grande inteligência. Articula novos conceitos de corpo, eu e natureza, transformações que desafiam o dualismo entre mente e matéria e a unidade do eu. Esta interação entre o físico e o fenômeno é ampliada em todo seu trabalho posterior.” (TESTA, 1998, p.7).

A continuidade espacial e material estudado e trabalhado em Leça propõe um edifício que, nos anos 1970, irá progressivamente se transfigurar no Banco Pinto & Sotto Mayor em Oliveira de Azeméis, na Residência Beires e na Residência Antonio Carlos Siza. E as múltiplas versões de relações nestes projetos fornecem a fundação para a espacialidade complexa do banco Borges & Irmãos e da Residência Duarte. Nestes interiores altamente desenvolvidos, Siza pratica uma física das sensações que enfatiza os valores-limites do espaço e da matéria. Em várias escalas, os elementos de construção tem uma razão de existir quase independente, e, no entanto podem ser vistos como contidos por suas funções no interior da forma como um todo. Assim,

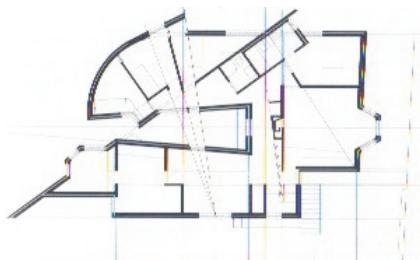
“Siza expõe o idioma moderno a um novo conjunto de problemas à medida que a arquitetura passa e repassa do contínuo para o descontínuo. Este organismo propõe uma integração estética que não se totaliza em uma demanda por unidade.” (TESTA, 1998, p.8).

Estes traços característicos da arquitetura de Siza não deixam de ter afinidades com a concepção orgânica do espaço no modernismo; no entanto, criam novas complexidades ao reconhecer a participação

106. Banco Pinto & Sotto Mayor.
Oliveira de Azeméis. Álvaro Siza. 1971-74



82



107. Residência Antonio Carlos Siza.
Santo Tirso. Álvaro Siza. 1976-78. Planta



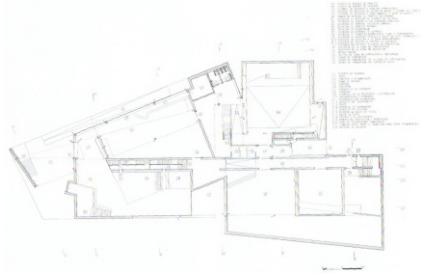
108. Residência Antonio Carlos Siza.
Santo Tirso. Álvaro Siza. 1976-78

da arquitetura na cidade descontínua moderna e na ruptura entre vida contemporânea e produção. Esta sensibilidade relacional também é encontrada nos projetos urbanos para os bairros de Bouça e Dão Victor no Porto, onde o novo e o velho estão justapostos. Em cada caso, o lugar – natural, artificial – é entendido como artefato em um processo de transformação, composto e recomposto pelo individual e pelo coletivo. O lugar nunca é *tábula rasa*, na medida em que Siza penetra no meio das coisas, integrando níveis divergentes da realidade ao mesmo tempo que reconhecendo seus conflitos. Esta unidade do descontínuo parte de diferentes táticas no interior de várias circunstâncias culturais, convencionais e espaciais, indo da reconstrução descontínua dos blocos da exposição IBA em Berlim para a ampliação da malha urbana de Macau, ao sul do mar da China, e para a reconstrução do bairro do Chiado, em Lisboa.

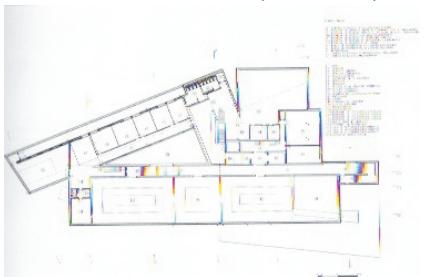
O Centro de Arte Contemporânea em Santiago de Compostela sintetiza muitos dos temas e técnicas desenvolvidos em trabalhos anteriores. O museu, implantado numa cidade impressionantemente contínua, é interpretado como um ponto de transição entre a cidade de pedra e a paisagem de Galiza. Siza acrescentou ao patrimônio de Santiago de Compostela uma obra com a mesma espacialidade, as mesmas relações com outras coisas e com o homem e o mesmo efeito de objetos naturais. Relações entre solo, volume e superfície estabelecem uma série de inversões espaciais, abrindo as galerias para a cidade e para a paisagem. Duas barras lineares de edifícios estão em interação, uma descrição dupla que se desenvolve para produzir um campo espacial multidirecional. O movimento é organizado, recapitulando padrões específicos desta cidade, onde o acesso a praças é feito tangencialmente. As seqüências espaciais combinam o sucessivo e o simultâneo em um interior mais luminoso que o mundo exterior, criando uma intensificação da natureza no centro do edifício. A qualidade da reflexão de Siza está ainda mais evidente na cobertura jardim. Recoberta com pedra, esta praça urbana tem propriedades materiais semelhantes à pavimentação da cidade, mas é deslocada para formar um novo horizonte.

“O fato de que a arquitetura de Siza não é fechada, unívoca ou conceitual, mas aberta e respondendo à redefinição das

109. Centro de Arte Contemporânea da Galícia.
Santiago de Compostela. Álvaro Siza. 1988-94
Planta pavimento térreo



110. Centro de Arte Contemporânea da Galícia.
Santiago de Compostela. Álvaro Siza. 1988-94
Planta pavimento superior



83



111. Centro de Arte Contemporânea da Galícia.
Santiago de Compostela. Álvaro Siza. 1988-94



112. Centro de Arte Contemporânea da Galícia.
Santiago de Compostela. Álvaro Siza. 1988-94

condições particulares de cada obra, está evidente na fábrica de móveis de metal para a Vitra, em Weil-am-Rhein, uma obra que articula as forças e velocidades da arquitetura. Nos elementos construídos, montados e cinéticos, ficam o homem e a máquina. Separada do chão e do céu por vigas de aço, a envoltória de tijolos suspende o espaço. Sob a cobertura da fábrica estão inseridas duas construções independentes: um edifícios de blocos de concreto, semelhante a uma casa e com teto segmentado, serve os operários que trabalham no piso da fábrica; e uma plataforma circular de aço, elevada sobre colunas e fechada com vidro, abriga o controle automatizado e os escritórios que supervisionam o espaço de produção. Estas montagens orgânicas incluem o arco cinético externo para criar zonas de interceptibilidade entre natureza e artifício. Um foco perspicaz na arte da construção está também evidente em projetos recentes, como o complexo atlético e estádio em Palermo e o Pavilhão Português para a Exposição Mundial de Lisboa, onde seu trabalho para incluir tecnologias avançadas de engenharia.” (TESTA, 1998, p.10).

Os temas e as técnicas de Siza continuam a se multiplicar em mais de cem obras construídas. A visão universal de Siza está entranhada na complexa matriz cultural portuguesa. Sensíveis a uma história e a um movimento de difusão transcultural, as obras de Siza são desterritorializadas para explicar as particularidades do lugar. Sua arquitetura concretiza o ideal contemporâneo de grande arte. Cada obra segue um rumo diferente e indeterminado, uma determinação positiva que interpreta o mundo como transformação e como vida. Sensação, memória e imaginação desempenham um papel neste processo mental e afirmam sua relação arquitetônica com a história.

Finalizando, com o risco que toda redução acarreta, transcreve-se análise de Rafael Moneo sobre as observações de Siza, que poderiam sem apresentadas desse modo:



113. Croqui do arquiteto

Lugar: origem de toda arquitetura.

Distância: proporcionada pelo fato de ser o outro quem constrói a obra.

Discussão: atender a quem usufruirá da obra.

Contingência: a solução para os problemas específicos que cada obra apresenta é encontrada pelo arquiteto nos conflitos que acompanham a realidade em que trabalha.

Incerteza: ante a falta de clareza quanto às metas almejadas ao iniciar o trabalho. Não se trata de resignação, mas, ao contrário, há certa satisfação em saber que toda obra bem-feita acaba sendo uma surpresa.

Mediação: a arquitetura como algo que exige o trabalho coletivo, a aceitação de limitações (construtivas, funcionais,

legais etc.) que implicam a renúncia da expressão pessoal direta.

Insatisfação: ao constatar que toda obra de arquitetura é, para o arquiteto, inacabada, ao sentir que não pode dar uma resposta capaz de conjugar todos os conflitos relacionados com a realidade.

Evidência: a arquitetura como ocasião para experimentar a singularidade das coisas, que sem sua evidência nos fazem entrever sua condição mais essencial. Há certo parentesco entre essa idéia de Siza e a definição agostiniana de beleza como resplendor da verdade: com um tom mais franciscano, Siza nos lembra da beleza 'da singularidade das coisas evidentes', sugerindo que nelas há espaço para a arquitetura." (MONEO 2008, p.192-193).

114. Fundação Joan Miró. Barcelona. Sert, Jackson e Associados. 1975



115. Fundação Joan Miró. Barcelona. Sert, Jackson e Associados. 1975. Interna



85

O diálogo entre artista e arquiteto. É incomum, na proliferação atual de museus, que a obra esteja atrelada a um artista específico. Em geral eles contêm acervos diversificados ou temporários, o que permite ao arquiteto que projeta certa liberdade expressiva, mais relacionada com a sua personalidade artística que com um vínculo condicionante estabelecido pelo tema exposto. Alguns exemplos representam ou o diálogo entre o arquiteto e o artista, ou as inferências assumidas da leitura interpretativa da obra realizada: o íntimo relacionamento entre José Luis Sert e Joan Miró culminou na expressão mediterrânea e luminosa da Fundação Joan Miró (1974) em Barcelona; a linearidade dos desenhos de Klee definiu a sinuosidade da estrutura do Zentrum Paul Klee (2005) de Renzo Piano, submersa na paisagem natural de Berna. E a frutífera assimilação por Siza da linguagem expressionista do pintor, que justifica a existência da obra, permitiu elaborar os conceitos essenciais que fundamentaram o desenho do museu da Fundação Iberê Camargo.

Sempre o resultado de uma boa obra de arquitetura, além do talento do arquiteto, evidencia a existência de um promotor com visão aberta e compreensiva, sem preconceitos limitantes (SEGREL in KIEFER (org), 2008, p.114). Desde a presença de Le Corbusier no Rio de Janeiro em 1936, a contratação de um arquiteto estrangeiro sempre suscitou controvérsias no Brasil. E nunca se concretizou a proposta de construir



116. Zentrum Paul Klee. Berna. Renzo Piano. 2005



117. Zentrum Paul Klee. Berna. Renzo Piano. 2005. Interna

um museu projetado por algum mestre europeu: Affonso Reidy quis inserir o Museu de Crescimento Ilimitado de Le Corbusier na urbanização do morro de Santo Antônio no Rio de Janeiro (1955); Bernard Tschumi obteve o primeiro prêmio no concurso do MAC em São Paulo, que ficou no papel; tampouco prosperou o projeto de Jean Nouvel para o Guggenheim no Rio de Janeiro. Além disso, considerando que já existem importantes museus projetados por Paulo Mendes da Rocha e Oscar Niemeyer, a realização do desenho de um arquiteto estrangeiro permitiria estabelecer o cotejo com a produção local, capaz de abrir novos caminhos na arquitetura brasileira (50).

A escolha de Siza pode ser entendida, em primeiro lugar, como um reatamento das escassas relações que existiram entre os profissionais dos dois países – Brasil e Portugal - no campo da arquitetura. Portugal esteve presente no Brasil no período colonial e no resgate das tradições realizado pelo ecletismo, bem como o neocolonial dos anos 1930 (SEGRE *in KIEFER* (org), 2008, p.115). Como o desenvolvimento do movimento moderno coincidiu com a ditadura de Salazar, o monumentalismo dominante naquele país pouco podia oferecer de inovador. Como testemunha Siza, foi a obra de Niemeyer que influiu na formação dos jovens arquitetos lusos que começaram a trabalhar ao final da ditadura: desde a leitura do sempre citado livro Brazil Builds em 1949, até o projeto do Hotel-Cassino Funchal (1966), na Ilha da Madeira, realizado pelo mestre carioca em colaboração com Viana de Lima (MILHEIRO, 2006, p.04-08). Como cita Roberto Segre,

“com exceção de Siza e Nuno Portas – que participou em projetos cariocas -, foi pouco conhecida a obra de Fernando Távora, Pedro Vieira de Almeida, Gonzalo Byrne e Eduardo Souto de Moura que, no minimalismo expressivo, poderiam se relacionar com os arquitetos da escola paulista.” (SEGRE *in KIEFER* (org), 2008, p. 115).

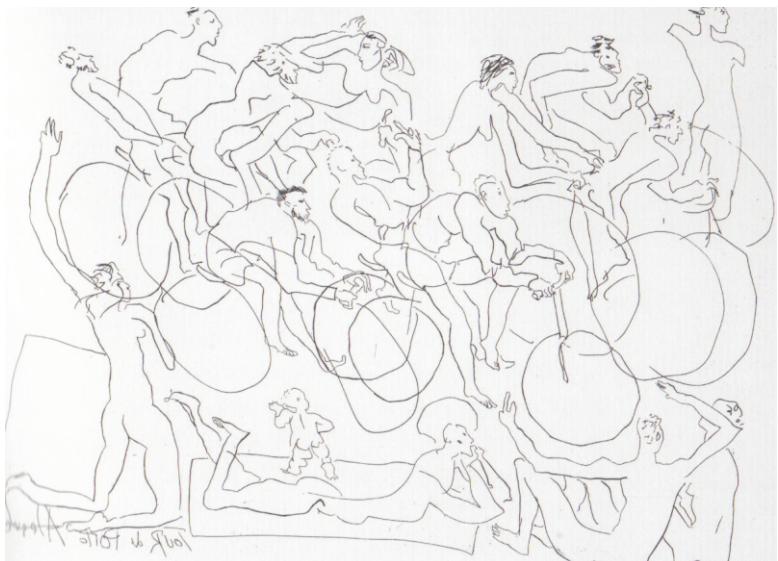
Quando foi solicitado o projeto da sede, Siza não conhecia Iberê. Uma vez compreendida a sua trajetória artística, descobriu as profundas afinidades existentes. O primeiro elo surgiu do seu relacionamento sentimental com o Brasil por causa de seu pai brasileiro. E segundo foi na simetria especular: os dois, apaixonados lutadores individuais pela criação artística – Siza, antes de ser

50- Não esqueçamos a repercussão obtida nos jovens profissionais pelo contato com Le Corbusier nas visitas ao Rio de Janeiro e São Paulo em 1929 e 1936.

arquiteto, desejou ser escultor -, pertenciam ao mundo periférico, alheios aos centros metropolitanos dominantes na irradiação dos movimentos de vanguarda. Mas eles conseguiram ser universais com suas obras, concebidas nas distantes cidades de Porto e Porto Alegre. Coincidências também no nome da cidade e na persistência da “manualidade” artesanal, no desenho freqüente, na produção da arquitetura e da pintura: Siza identifica-se na sua introversão com a afirmação de Iberê “eu sempre fui muito artesão, muito operário” (CAMARGO *in ZIELINSKY*, 2006, p.119), declaração de princípios que assume o fervor e a paixão do trabalho como objetivo fundamental da vida, dedicada a procurar os meios expressivos para ajudar a mudar a difícil realidade deste mundo. À frase de Iberê “todo homem tem um dever social, um compromisso com o próximo” (CAMARGO, 1988, p.37) Siza parece acrescentar, quando fala de sua arquitetura: “concede benevolência ao que os homens fazem com as mãos” (SIZA *in KIEFER* (org), 2008, p.116).



118. O ciclista. Iberê Camargo. 1988



119. Desenho do arquiteto.

87

Ambos utilizam os riscos para captar o dinamismo do mundo físico e humano. A tensão expressiva das formas provém da constante ansiedade de apropriar-se das particularidades dos detalhes da vida das pessoas, assim como das complexas e variáveis paisagens urbanas e rurais. Os traços nervosos e rápidos, densos ou lineares, com figuras em movimento, demonstram essa tensão vital que fundamenta a criatividade. Não é por acaso que, quando Siza trabalhou no ateliê de gravura de Iberê para conhecer em detalhe seu



funcionamento, desenhou uma multidão de seres de bicicleta, lembrando-se do tema desenvolvido nas pinturas do mestre. Experiência também relacionada com o ensino e formação dos jovens, como atitude generosa e altruísta, que seria um dos pontos essenciais na função da nova sede (51). Outro ponto em comum foi a obsessão pela perfeição do detalhe, pela qualidade da matéria, pela exatidão na concretização da obra pictórica e arquitetônica. Uma disciplina de trabalho rigorosa e persistente mas sem apagar os sentimentos e a espontaneidade do ato criativo, surgido no silêncio da introspecção e da solidão, atitude com a qual Siza deve ter se identificado ao ver o último quadro pintado por Iberê nas horas finais de sua vida.

88



121. Solidão. Iberê Camargo. 1994

A fundação. A Fundação Iberê Camargo foi criada em 1995 com o objetivo de preservar e divulgar a obra de Iberê Camargo e também incentivar a reflexão sobre a produção artística contemporânea. Esse objetivo fez da Fundação um centro cultural dinâmico e atuante antes mesmo de possuir instalações físicas adequadas para isso. Exposições, livros, seminários, cursos e muitas outras atividades

51- Através de exposições de seu acervo de pinturas, gravuras e desenhos a Fundação busca ampliar o universo de convedores da trajetória e da produção de Iberê, além de desenvolver outras atividades como seminários, projetos junto às escolas e cursos de gravura que inserem a FIC no contexto da arte contemporânea.

passaram a ocupar os espaços cedidos temporariamente por outras instituições de Porto Alegre.

Com a Fundação Iberê Camargo nasceu a intenção de erigir uma sede à altura das necessidades de proteção e exposição do acervo deixado pelo pintor. A sede inicial, instalada em seu ateliê, não tinha como realizar essa tarefa. Em decorrência desse objetivo, a arquitetura de museus também passou a ser tema prioritário da Fundação. Após uma pesquisa entre os mais experientes autores de projetos para museus em cidades da Europa e dos Estados Unidos,

“o português Álvaro Siza foi escolhido pela sua capacidade de dar respostas arquitetônicas expressivas sem perder de vista o rigor técnico e funcional, fundamentais para as pretensões da Fundação Iberê Camargo.” (KIEFER (org), 2008, p.28).

Suas afinidades culturais com o Brasil contribuíram para o trabalho executivo e o intercâmbio cultural. Desde o prêmio Leão de Ouro da Bienal de Veneza em 2002 que Siza conquistou pelo projeto da nova sede da Fundação, o projeto foi analisado por críticos de arquitetura, ocupando as páginas de importantes publicações em todo o mundo fazendo Porto Alegre fazer parte do circuito internacional de arquitetura de museus antes mesmo da inauguração do seu primeiro edifício construído para essa finalidade.

89

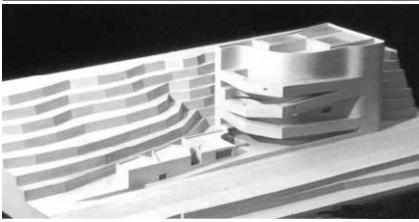
Coerente com a forma didática da atuação da Fundação Iberê Camargo, durante o período das obras foram organizados diversos seminários e palestras com o tema arquitetura de museus. O arquiteto Siza participou dos encontros, mostrando tanto suas obras quanto o projeto realizado para a cidade. O canteiro de obras esteve permanentemente aberto à visitação dos professores, estudantes e interessados em conhecer o rigor técnico da obra, contando com materiais especiais como o concreto branco.

O projeto. “Passei a conhecer o terreno ao estudar o modelo do local.

Você precisa trabalhar como um alfaiate ali. Há pouco e é necessário encontrar lugar para o programa inteiro. E assim, a relação entre o natural e o construído deve ser paralela [...] em última análise, ela deve ser ajustada. O que

122. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.
Álvaro Siza. 1998-2008





123. Maquete de estudo

o modelo não mostrou foi a luz, e também a vegetação que cobre todo o terreno de apoio (isto é, rocha, o terreno é uma rocha) e aquela sensação de espaço que a pessoa experimenta quando olha para uma grande extensão de água e vê os prédios na margem [...] Tudo isso cria uma sensação de espaço. No fim da tarde já havia essa luz suave do oeste – bem, foi uma confirmação. Mas, além disso, também foi um prazer ver o trabalho – o detalhamento tanto das pinturas quanto das gravuras [...] é uma grande alegria construir espaços de exposição para um trabalho com o nível do de Iberê Camargo. A maior impressão é a de dedicação – você pode ver trabalhos de 1940, os trabalhos bem iniciais, até por volta de 1994, o último que vi, e a impressão é a de uma constante paixão. Não há uma pintura fácil ali. Fica óbvio que o trabalho é extremamente elaborado, apesar de ter, ao mesmo tempo, bastante espontaneidade e liberdade na superfície. Essas duas coisas coexistem.

Eu não tenho a opção de ser moderno, o que é de certa forma parte da condição contemporânea. Nos anos 1930 e 1940 havia essa idéia de romper com tudo. Isso estava no ar e não apenas na arquitetura. Era um momento muito específico na história e então tudo era novo [...] e a história não era mais considerada interessante. Quero dizer, esse era um aspecto de pouco interesse na criação arquitetônica ou artística.

Para mim essa presença do passado é a 'terra firme' de onde podemos partir [...] Mas, para dizer a verdade, eu não faço arquitetura com o objetivo de fazer algo diferente, de fazer algo novo [...] Certas coisas acontecem, e elas são construídas sobre uma base que tem de ser muito mais forte do que o desejo do arquiteto enquanto ser humano."

Álvaro Siza (*SIZA in KIEFER* (org), 2008, p.91-92).

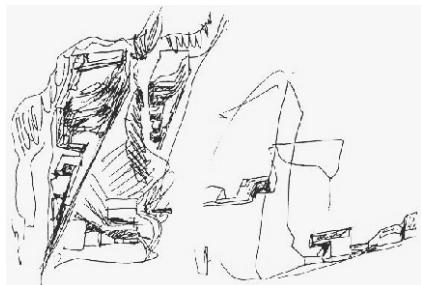
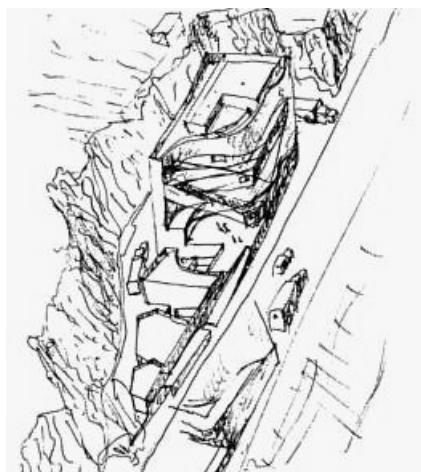
Essas palavras, extraídas de uma entrevista que Siza concedeu enquanto visitava o local da sede da Fundação Iberê Camargo, são um testemunho de sua convicção de que, longe de inventar algo novo, arquitetos estão engajados na arte de transformar a realidade, não apenas a realidade de locais e programas específicos, mas também a do patrimônio cultural que herdaram, de maneira que, embora seu trabalho seja pós-moderno por definição, ele também se fundamenta num legado complexo.

Com uma arquitetura que retoma ao mesmo tempo as duas atitudes projetuais que marcaram a primeira metade do século - as poéticas racionalista e organicista - e com grande capacidade de adaptação, Siza propõe uma espécie de "atualização de culturas arquitetônicas plurais" (REGO, 2001). O seu desenho se descobre como

um palimpsesto: nele encontramos resíduos variados que nos reportam a experiências alheias, anteriores, aqui revividas sob nova relação intencional. A história da arquitetura é referência manipulada no seu método projetual que vai da reconstrução tipológica à releitura.

Na seqüência de riscos nervosos e apressados que documentam o seu processo de concepção, percebe-se como já no início amadureceu a idéia básica do projeto definitivo, assumindo a tradição expressionista de Iberê Camargo, a particularidade do sítio e as funções previstas para o museu. A procura do pintor, que revela na sua obra as múltiplas facetas da condição humana – da extrema alegria ao sofrimento profundo -, aparece nas imagens de Siza, em que um volume curvo fechado é coberto e abraçado pelos tubos ou canais de circulação. Seria a metáfora do coração humano envolvido pelas veias que o nutrem de vida. Imagem que tem certa semelhança com os desenhos anatômicos de Leonardo da Vinci, em que músculos e veias são descobertos, camada por camada, no interior do corpo humano. Mas ao mesmo tempo se apresenta como pedra, símbolo primitivo do diálogo com a natureza circundante, identificada com a intenção entre arquitetura, a vegetação densa e o duro granito, resquício de uma velha pedreira abandonada.

O que coloca o trabalho de Siza numa classe própria é o fato de existir, em quase tudo que faz, a evocação imediata de um microcosmo que assume uma dimensão mítica desde o primeiro esboço até o resultado final. Aquilo que foi primeiramente imaginado como uma massa demiúrgica inspirada na topografia de uma falésia e de uma avenida que margeia o Guaíba, como uma imagem dura de uma pedra branca é percebido pelo olhar interior do arquiteto também como um bloco incipiente do qual emergem braços cataclísmicos estendendo-se encima de nós. Com licença poética, Siza retoma temas e soluções formais da arquitetura de Corbusier, Wright, Aalto, Mies, Loos, Mendelshon, Stam, Scharoun em seus projetos (talvez como a amplitude e a fluidez dos espaços de Niemeyer na cobertura do Pavilhão da Expo 98). E sentimo-nos atraídos pela variedade de episódios arquitetônicos que Siza (nos) oferece e, no entanto, a obra não perde sua unidade. É sempre com um enorme domínio de escala que lhe permite entrar em contato com as mais diversas arquiteturas sem sobressaltos. É interessante observar a relação entre interior e



91

124. 125. Desenhos do arquiteto

126. Pavilhão de Portugal. Expo Lisboa 98.
Álvaro Siza

exterior na obra de Siza. Moneo discorre sobre o assunto analisando que

“à primeira vista, parece que ela é ditada somente pelo interior. Mas não é assim. A consciência do entorno também conta. Há em sua obra uma extraordinária habilidade para jogar com as duas cartas ao mesmo tempo, de modo que todos os gestos que têm valor do lado de fora acabam tendo-o dentro, e vice-versa. Não é de estranhar que esta continuidade inevitável acabe reforçando seu caráter unitário.” (MONEO, 2008, p.209).

127. Ville Savoye. Poissy-sur-Seine. Le Corbusier.
1928



128. SESC Pompéia. São Paulo. Lina Bo Bardi.
1977-86. Rampas



129. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.
Álvaro Siza. 1998-2008. Rampas

Seus desenhos reviveram (ou buscam reviver), na escuridão de olhos fechados, imagens da história da arquitetura. Sua arquitetura é interferência nessa realidade. Aí, o arquiteto ratifica a idéia de que a arquitetura nunca surge no vazio: suas formas remontam a outros desenhos e suas imagens nos remetem a outras arquiteturas. É como se a rampa genérica da *Ville Savoye* finalmente se libertasse de sua concha cúbica para reiterar-se como um arabesco tortuoso no espaço. Para criar e produzir também espaço. Entretanto, a inclinação habitual de Siza por uma referência tipológica não termina aqui, pois os “braços” citados, longe de serem percebidos como rampas-pontes, são representados como os tendões fraturados de algum monstro calcificado. Eles são vistos, como bem descreve Kenneth Frampton como “proto-brutalistas, tão aberrantes quanto as capelas laterais que irrompem da base do La Tourette de Le Corbusier” (FRAMPTON in KIEFER (org), 2008, p.94). No entanto, uma fonte mais local para essa retórica plástica é encontrada na Fábrica do Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi, São Paulo, 1986, na qual as rampas de concreto que proliferam servem para conectar a massa de concreto principal à sua torre de serviço cilíndrica. Esse referente tende a confirmar-se pelas aberturas irregulares inseridas nas rampas de concreto tortuosas de Siza, lembrando os “buracos” do prédio do Sesc de Lina, cada qual enquadrando uma vista da cidade de uma maneira inesperada. Buracos irregulares maiores também penetram na parede limítrofe do átrio do museu, permitindo vistas organicamente enquadradas do horizonte aquoso do Guaíba e ao mesmo tempo mitigando a opacidade de uma forma maciça de outro modo silenciosa. Disse o arquiteto sobre as aberturas

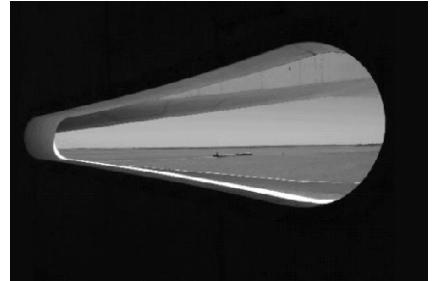
“Sou avesso a prédios que, para aproveitar paisagens maravilhosas, têm fachadas envidraçadas que escancaram

toda a vista a partir de qualquer ponto do edifício. Com o tempo, não há como não haver um cansaço. Sempre procuro fugir disso, fazendo aberturas com enquadramentos bem específicos. O Museu Iberê é um caso exemplar disso, pois, de determinado ângulo do prédio, pode-se se ver toda a cidade. Mas só de determinado ângulo. Se toda a vista fosse escancarada, a possibilidade de se ver especificamente a partir do melhor ângulo se perderia. É mais proveitoso ficar com a qualidade do que com a quantidade. Além disso, há as rampas que, como tudo em arquitetura, têm uma função. O visitante terá de percorrê-las e, ao fazer isso, passará pelas aberturas. Ou seja: elas, as aberturas, estão posicionadas estrategicamente. Há de se observar outra coisa: não são janelas pequenas. Para quem vê de fora, devido ao contraste do edifício grande e volumoso, elas parecem pequenas. Mas eu lembro que uma delas tem três metros e meio. São janelas grandes." (SIZA, 2007).



130. SESC Pompéia. São Paulo. Lina Bo Bardi. 1977-86. Aberturas

O Sesc Pompéia foi sem dúvida um marco fundamental e referencial, isso porque a intervenção que nele se realizou permitiu reflexionar sobre o potencial e as possibilidades de interação entre passado e presente não mais como uma condição artístico-histórica irrevogável e monumental, mas como crônica do cotidiano, redimensionado a idéia mesmo do quê, do porquê e do como preservar.



131. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. 93
Álvaro Siza. 1998-2008. Aberturas

A questão do preservar está intrinsecamente ligada com a de existência. Preservamos algo que já existe. Todos os lugares do mundo foram, de alguma forma, transformados (e muitas vezes preservação direciona-se à transformação) e todos esses espaços participam da engrenagem do mundo e foram pelo Homem modificados tecnicamente para isso. Esta constatação é fundamental para que a atividade de construção do espaço territorial seja entendida como a construção de todos os lugares. A idéia de uma arquitetura do território lida, antes de tudo, com a noção de que o território deve se tornar habitável, que esta transformação de todos os lugares deve, de diferentes formas, fazer com que o espaço do homem possa ser ocupado de forma otimizada para cada situação e para cada disponibilidade energética. E esta transformação da ocupação territorial quase sempre precede ao projeto para se estabelecer. Existe uma fragilidade em todas as paisagens, em todos os biomas naturais, e o labor humano de ocupação e transformação da natureza, passa por um trabalho intelectual e coletivo sobre a pertinência e a maneira que isso pode se dar, da maneira que isso pode ser, a cada momento refeito. Os fluxos, usando a

nomenclatura de Milton Santos, não podem ser exatamente projetados. Mas referências que se devem preservar e mostrar, sim. E Siza trabalha, intensamente, nisso.

É instrutivo especular sobre o método de Siza de superpor tipos na medida em que esse processo esclarece o potencial criativo de sua abordagem *collagiste*, isto é, ela é tão espacial quanto programática. Vista sob este enfoque, dificilmente se pode negar o traço do Guggenheim Museum de Wright (1959) que, aqui, através de um átrio iluminado do topo, serve para unir a entrada do andar térreo com os espaços superiores do museu. Esse topo tende a ser confirmado pela rampa interna que sobe do nível da entrada até o primeiro patamar, para continuar a sua *promenade architecturale* através de uma rampa tortuosa externa.

Vale pormenorizar o trabalho de Wright. O acesso ao Museu Guggenheim rompe com o acesso através de escadarias que remetem o visitante ao pavimento elevado de um templo de cultura. Assim, o acesso ao Guggenheim dá-se através de uma zona de transição coberta entre o espaço aberto público e o interior do museu. Ao entrar percebe-se o impacto causado pelo grande átrio e pela iluminação natural zenital através de uma clarabóia em cúpula 30,5 metros acima. Esta iluminação, com suas variações diurnas e sazonais, responde pelo enriquecimento da percepção das formas internas. O percurso no Guggenheim pode acontecer através da subida das rampas contínuas em espiral (do térreo ao 7º. pavimento), em balanço, ou do elevador com a posterior descida através das rampas ou do elevador, seguindo em parte o que acontece na maioria dos museus que oferecem caminhos múltiplos. Por exemplo, no Museu Metropolitano de Nova York, embora muitos visitantes se encaminhem, primeiramente, para ver as galerias com arte européia, também é possível iniciar a visita nas galerias com arte oriental. Contudo, argumenta-se que o percurso seguido afeta a percepção das diferentes pinturas; assim, pinturas européias seriam percebidas de maneira diferente se vistas após manuscritos chineses. Neste sentido, parece que o conteúdo da exposição e o itinerário, ou itinerários desejáveis de serem seguidos, afetariam o projeto arquitetônico quanto à configuração, características formais, e número de percursos possíveis.



132. Museu Guggenheim. Nova York.
Frank Lloyd Wright. 1943-59. Átrio



133. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.
Álvaro Siza. 1998-2008. Átrio

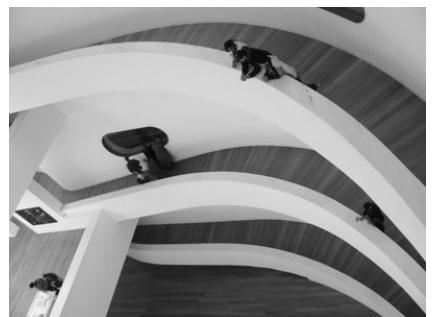
Ao contrário da tradição racionalista dos museus de planta livre, fluida, e de grande flexibilidade, como concebida por Mies van der Rohe (adotada em museus brasileiros como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM, 1968, por Affonso Eduardo Reidy, e como o Museu de Arte de São Paulo - MASP, 1968, por Lina Bo Bardi) onde existe a neutralidade e ausência de mediação entre espaço e obra a ser exposta com consequente inexistência de hierarquia espacial, o Guggenheim de Wright, adota a solução tipológica de uma configuração central de circulação se organiza ao redor de um espaço que atua como referência visual apresentando uma clara hierarquia espacial. Esta fica evidenciada pelo átrio centralizado com pé-direito total e pela dramaticidade da rampa em espiral que se eleva na entrada (permitindo referência a Le Corbusier), que constituem um conjunto de grande singularidade e expressão.

Conforme ressaltado por Montaner (MONTANER, 2003, p.12), a proposta de Wright, com uma forma “inédita e cinematográfica”, ativa e dinâmica, configurada em espiral, rompe com a “caixa estática e fechada, acadêmica e simétrica”. Wright idealizou uma configuração central de circulação com uma rampa contínua, possibilitando movimento e uma percepção espacial ininterrupta do térreo ao último pavimento, espaço este coberto por uma cúpula transparente onde a forma da estrutura de apoio aos painéis de vidro vem a acrescentar a leveza e a ordem estética que coroa este grande átrio. Ao mesmo tempo em que as visuais se alteram na medida em que o indivíduo se desloca pela rampa, a conexão visual com o átrio permanece. A experiência espacial proporcionada pelas perspectivas amplas e pelas mais restritas voltadas para os setores de exposição torna-se estimulante e qualificada esteticamente. O cone helicoidal é formado pelos guardacorpos ou parapeitos em vigas de concreto nas bordas das lajes dos distintos pavimentos assim como das rampas que os conectam, que criam um forte contraste com os vazios existentes entre cada pavimento e demarcam cada um destes. As rampas constituem uma espiral e uma metáfora visual do crescimento e modificação na natureza, presente também como idéia geradora em outros projetos de Wright como a Morris Shop em São Francisco.

Porém, diferentemente do arquiteto norte americano, para Siza,

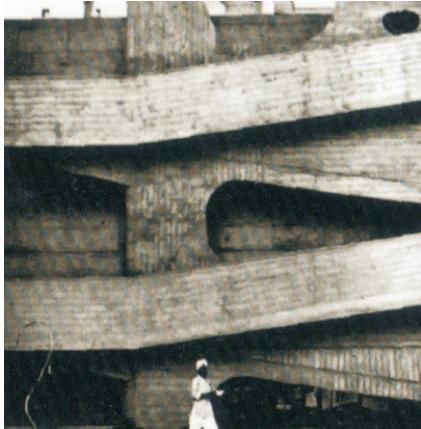


134. Museu Guggenheim. Nova York.
Frank Lloyd Wright. 1943-59. Circulação



135. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.
Álvaro Siza. 1998-2008. Circulação

136. High Court, Chandigarh. Le Corbusier. 1959



na Fundação Iberê Camargo, o itinerário do homem não acontece ininterrupto (mesmo podendo ser contínuo) e, oscilando entre as rampas tortuosas externas e as rampas internas, olhando o átrio do alto ou não, à medida que o sujeito sobe pelo labirinto do espaço: é o jogo do agora-você-vê-agora-não.

Como sempre, Le Corbusier está presente nas transposições de Siza. Isto é sugerido pela síndrome de “subindo pelas paredes” como a encontramos no anteprojeto da *Villa Garches* de Le Corbusier, de 1927, ou na sua *High Court* em Chandigarh, de 1959. Embora nenhuma dessas obras seja uma referência direta, elas são evocadas por essa esfoliação de rampas que intervém como que para fragmentar a espiral do Guggenheim. Todo esse jogo oscilante, primeiro dentro e então por fora da estrutura, é moderado pelas galerias ortogonais, sendo que duas das três são abertas de um lado do átrio do qual recebem luz, enquanto nos níveis mais altos todas são iluminadas pelo topo.

Em consequência disso, a sede da Fundação Iberê Camargo leva a metáfora do labirinto até os seus limites, pois, enquanto a circulação depende de uma constante alternância entre rampas internas e externas, o acrivo ligando um andar ao próximo nem sempre segue a mesma direção. Além disso, as rampas vencem apenas um andar de altura simples de cada vez, em oposição ao duplo volume de altura das galerias. Desse modo, onde a primeira rampa externa sobe do oeste para o leste, a segunda sobre do leste para o oeste e a terceira, mais uma vez, do oeste para o leste. As rampas internas também alternam os seus acrivos, começando de leste para oeste; exceto a última, que também sobe de leste para oeste a fim de permitir que a última rampa exterior corra na direção oposta e desta maneira feche o sistema. A consequência plástica desse arranjo é que permite uma fusão de todas as três rampas externas numa forma múltipla inclinada, que converge duas vezes naqueles pontos onde as rampas se encontram na fachada. Ao longo da elevação principal, essa forma múltipla estabelece um plano frontal, correndo em paralelo coma rede ortogonal das galerias; um arranjo que leva à percepção de massa como um bloco prismático erodido, num forte contraste com a parede curva do átrio que se encontra por detrás das rampas tortuosas.



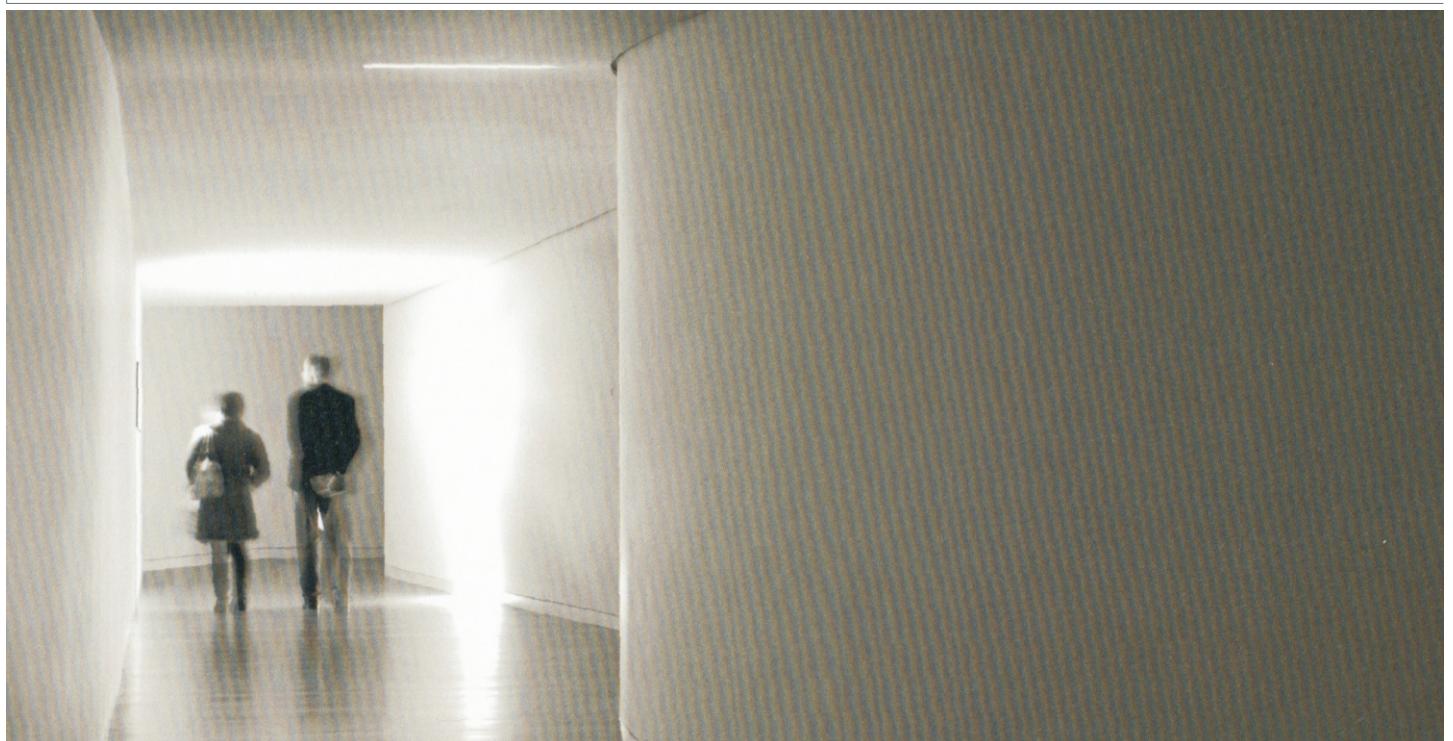
137. 138. 139. Fundação Iberê Camargo.
Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Rampas

Seria possível dizer, como descreve Frampton que o passeio que decorre dessa circulação engenhosa é comparável

“à experiência de escalar por entre muros de um castelo medieval, onde a pessoa constantemente oscila entre a vastidão do espaço interno e a claustrofobia da escada intramuros. Aqui, como num castelo, não há alívio para a ascensão estreita e fechada, a não ser pela janela oblonga ocasional e pelas zenitais circulares embutidas no teto ao meio da rampa ou pairando sobre os patamares trapezoidais, onde as rampas viram de volta para dentro do corpo do prédio.” (FRAMPTON, *in* KIEFER (org), 2008, p.99).

Ou como ruas. Siza cria espaços para serem ocupados pelos outros. Daí a necessidade do “diálogo” com as pessoas. Esta proposta de “conversa” não deve ser tomada como modéstia, mas como uma grande convocatória. Muitos artifícios são usados, como uma droga homeopática, para se anestesiar contra a necessidade de pensar no seu futuro: podemos ver um filme, ou a televisão - e até gostar deles – num estado de passividade mecânica. A fundação, projetada pelo arquiteto, trabalha como livros, ou como uma conversa que nos obrigam a lhes dar algo em troca, a exercitar a inteligência e a imaginação. A arquitetura produzida tanto quer se libertar do lugar, como se sente obrigada a pertencer-lhe. Escreve Siza: “quanto mais se compromete com as circunstâncias da sua produção, mais delas se liberta” (SIZA, 1995, p.84).

97



140. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Rampas

Podemos analisar seu trabalho por duas facetas que, por um lado, remetem à iconografia da própria arquitetura e, pelo outro, entabulam um diálogo das formas experimentadas com as possibilidades materiais da paisagem. A matéria condicionante “maltrata” a aparência das formas - sua imagem ganha vida na aderência ao seu lugar. Daí os 'acidentes', papel da circunstância, na arquitetura de Siza.

Para Siza, como já dito, os arquitetos não inventam nada, apenas transformam a realidade. Desse modo, a história da arquitetura – como parte integrante da realidade do arquiteto – também concorre na imaginação do arquiteto, na medida em que o registro de suas formas e as instâncias visuais produzidas por uma memória sem fronteiras alimentam seu imaginário. Sendo assim, a construção se exibe, é mostrada literalmente, embora mantenha sua condição abstrata onde os elementos se transformam em objeto de contemplação em si, e o visitante se sente pressionado a responder às perguntas implícitas neles. São objetos inanimados como formas de expressar emoções humanas. Só bons arquitetos entendem como fazer isso: a convicção de que a arquitetura é um meio capaz de validar nossos sentimentos. Numa só bela tomada temos um retrato de toda uma sociedade que vive à beira da calamidade. Em outras palavras, é um projeto

“que nos faz sentir o tempo todo a presença da arquitetura. Sua geometria permite infinitas soluções singulares que nos atraem e nos fazem admirar a sensibilidade do arquiteto.” (MONEO, 2008, p.207).

Como em todos os projetos de Siza, o local constitui o ponto de partida primordial no desenvolvimento do partido. Isto não explica somente a forma na qual a massa principal é colocada contra um paredão de rocha arborizado ao sul, mas também a base sobre a qual o complexo inteiro repousa, assim como os três adendos irregulares, de dois andares, que se elevam a partir do pódio por um só andar, juntamente com outras provisões do subsolo, como uma garagem de estacionamento para 93 vagas, um auditório, uma pequena biblioteca, escritórios, um local para receber obras de arte, armazenamento e serviços mecânicos, etc. Cada um desses prédios auxiliares, implantados no solo por um só andar, abrigam instalações como café no

141. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.
Álvaro Siza. 1998-2008



142. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.
Álvaro Siza. 1998-2008. Estacionamento



qual se entra a partir de um átrio, e duas outras unidades que servem como oficina e escritórios. A forma fraturada desses adendos pareceria corresponder a um declínio rítmico nos contornos do terreno situado imediatamente atrás do complexo. Cada uma dessas unidades se beneficia de janelas panorâmicas de vidro laminado voltadas para o sul, enquanto a forma principal do café tem uma abertura igualmente grande voltada para o norte, com vista para as águas. Os níveis mais baixos desses adendos são engenhosamente iluminados por pátios de luz natural. No que diz respeito ao restante da base, é possível observar o muro de arrimo e o dique contendo o subsolo nos quatro lados a fim de proteger o prédio de enchentes. O fato de que dois terços da garagem são construídas diretamente embaixo da avenida costeira talvez diga tanto a respeito do prestígio do empreendimento quanto da engenhosidade do arquiteto, manifesta na provisão de um local para entregas de caminhão dentro dos limites de uma brecha estreita entre o paredão de rocha e o prédio.

143. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.
Álvaro Siza. 1998-2008. Oficina e escritórios



144. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.
Álvaro Siza. 1998-2008. Café

É típico de Siza que, não importa o quanto plasticamente possa ser uma forma espacial, os móveis e a fenestração de madeira sejam proporcionados e detalhados e executados numa sintaxe que assegure a intimidade modesta do espaço interno. O resultado final é uma atmosfera normativa igualitária que, virtude desse acabamento discreto, declara a sua acessibilidade para a sociedade. Tudo isso é demonstrado no andar térreo, onde a pessoa passa da forma mais desprevensiosa possível do ponto de entrada até a bilheteria, o elevador, o guarda volumes, a livraria e os banheiros, em uma seqüência plena de senso comum que é repetida nos andares acima. Não obstante a retórica das rampas, há dois elevadores de passageiros situados diagonalmente em oposição ao outro nos limites do plano, além de um elevador grande de serviço encostado ao núcleo de serviços do museu. Esse *tour de force* em precisa acomodação funcional reintegra brilhantemente a imaginação de Siza na tradição duradoura do projeto moderno no qual ele nunca perdeu a sua fé.

De cada transformação - desassossego da forma - que acontece no projeto de Siza emerge o fragmento de vivências momentâneas. "Cada desenho", diz Siza,

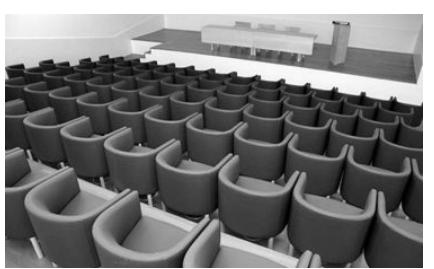
"deve captar, com o máximo rigor, um momento preciso da



145. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.
Álvaro Siza. 1998-2008. Biblioteca



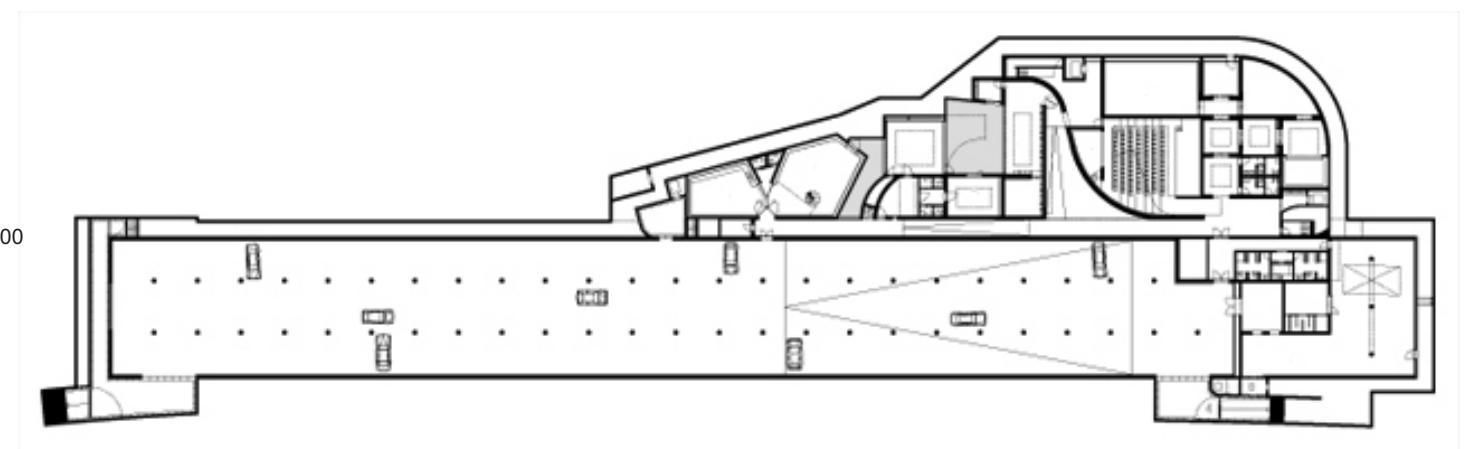
146. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.
Álvaro Siza. 1998-2008. Loja



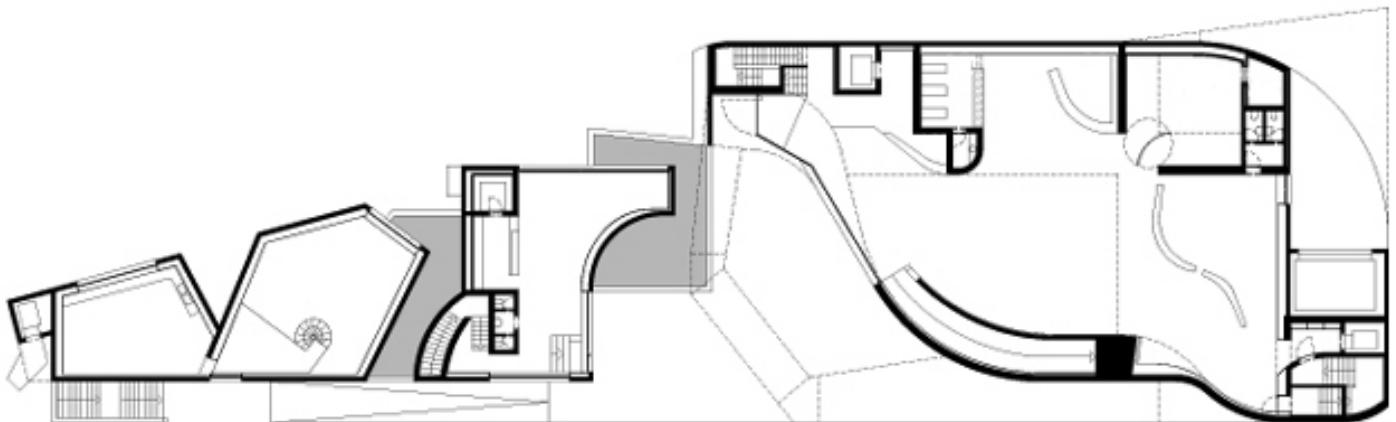
147. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.
Álvaro Siza. 1998-2008. Auditório

imagem palpante, em todas suas tonalidades, e quanto melhor puder reconhecer essa qualidade palpante da realidade, mais claro será." (REGO, 2001).

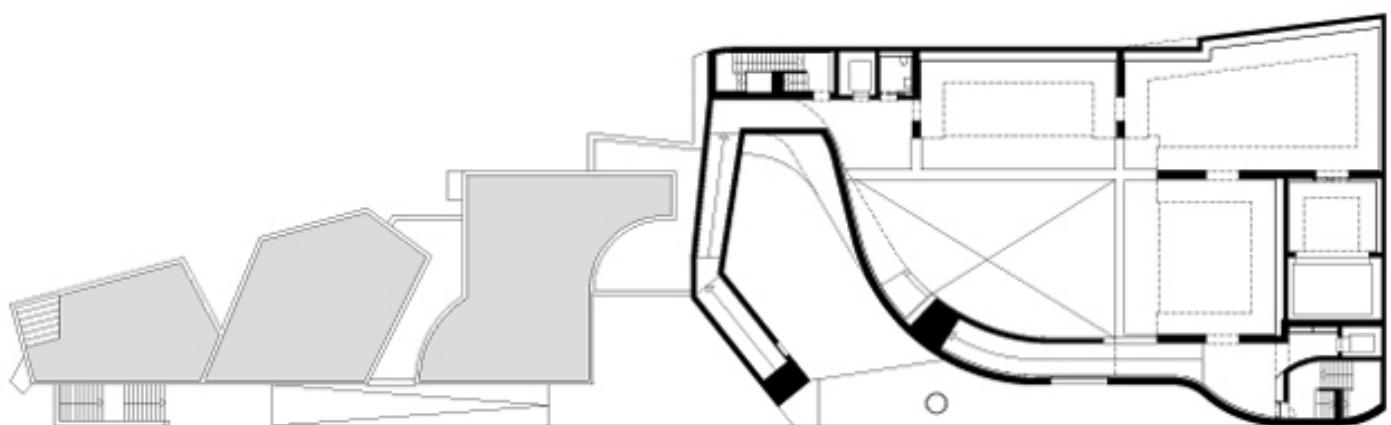
Em uma imagem fixa, linear, continua Siza, não cabe tal proposta. É na forma fragmentada que se poderá encontrar uma resposta menos exclusivista à natureza complexa e multifacetada do projeto. O distúrbio da harmonia, quer seja pela circunstância da paisagem e aderência ao contexto quer pela tensão embutida no fragmento e variação da constância formal, estabelece a particularidade e a singularidade do artefato.



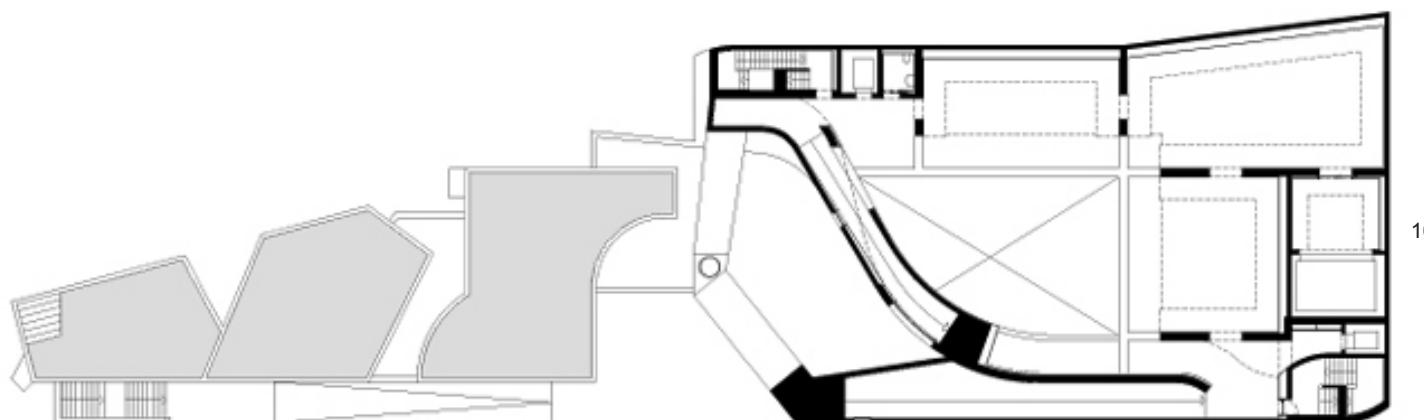
148. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Planta subsolo



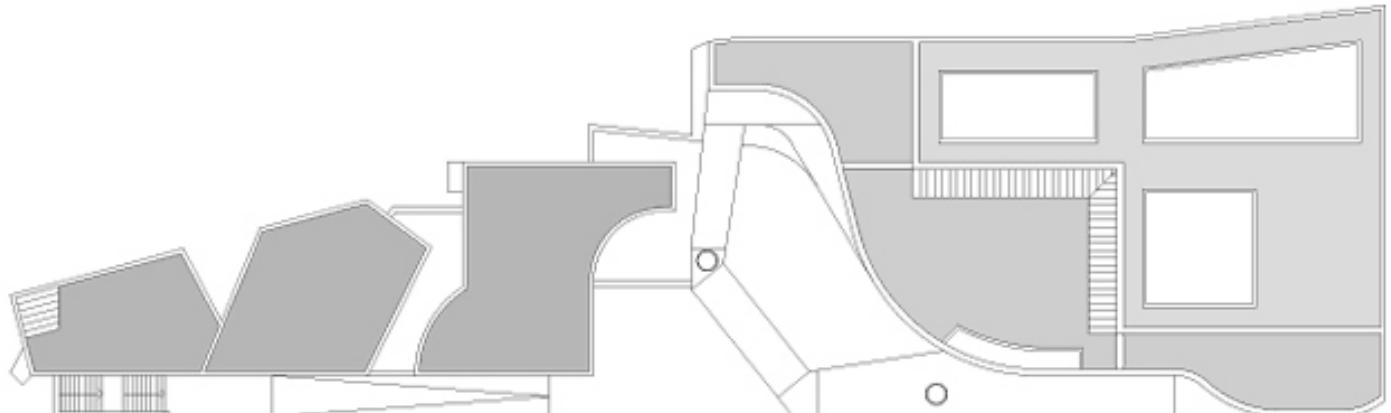
149. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Planta primeiro piso



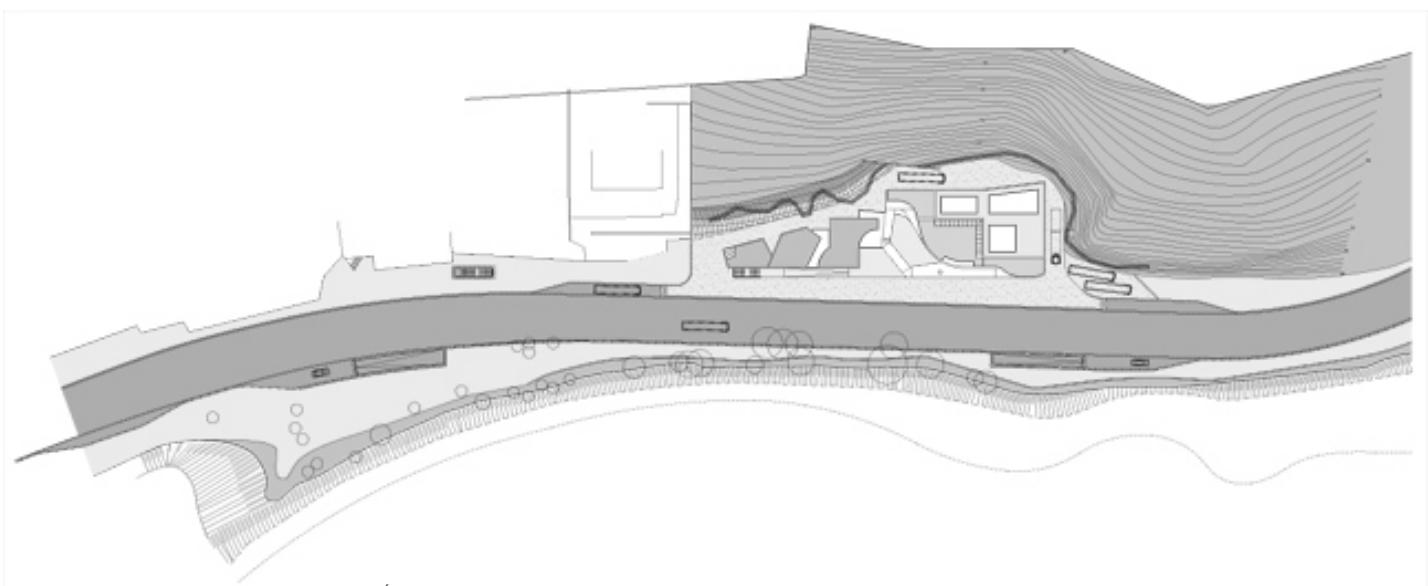
150. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Planta segundo piso



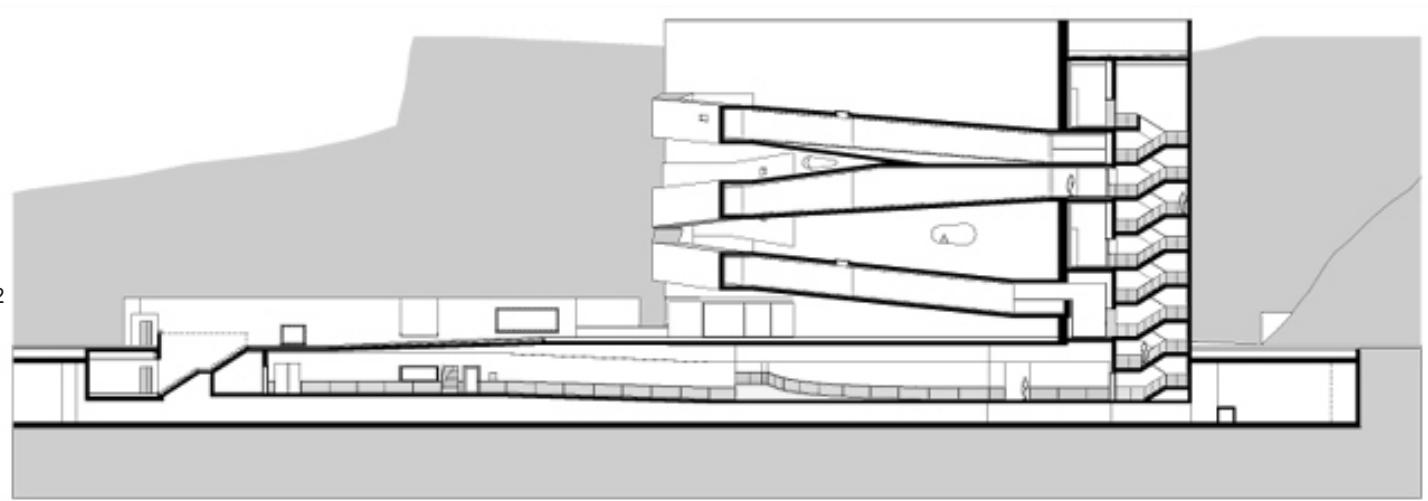
151. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Planta terceiro piso



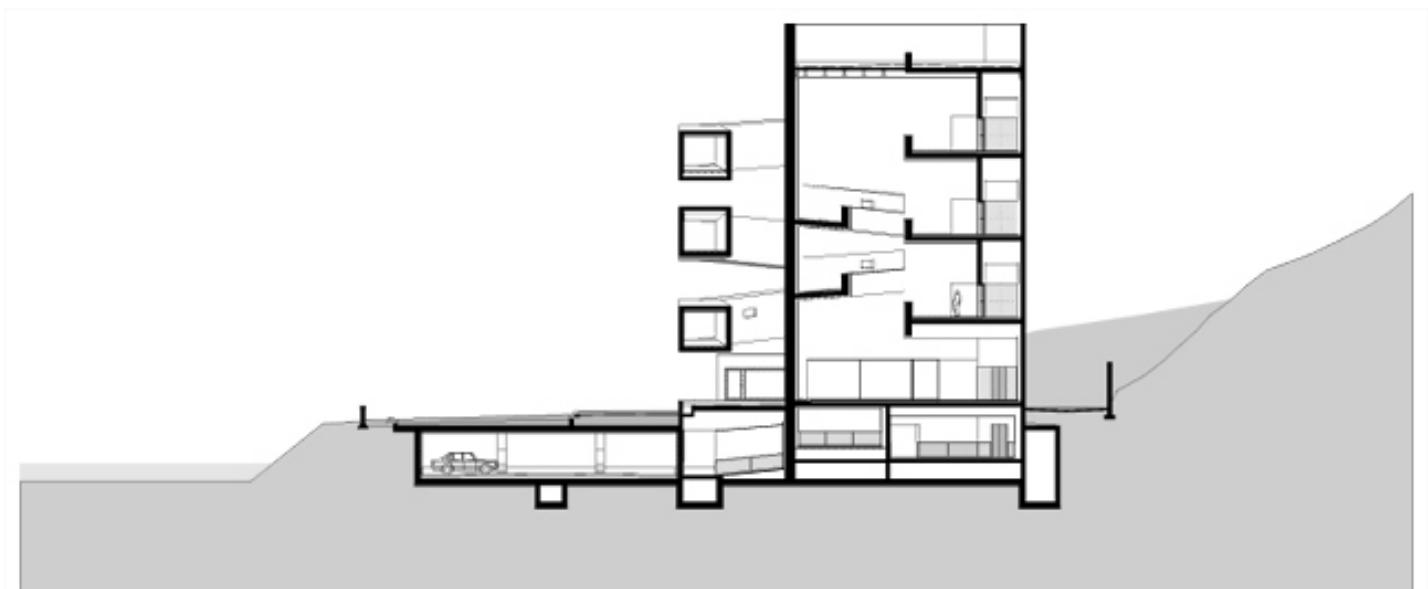
152. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Planta quarto piso



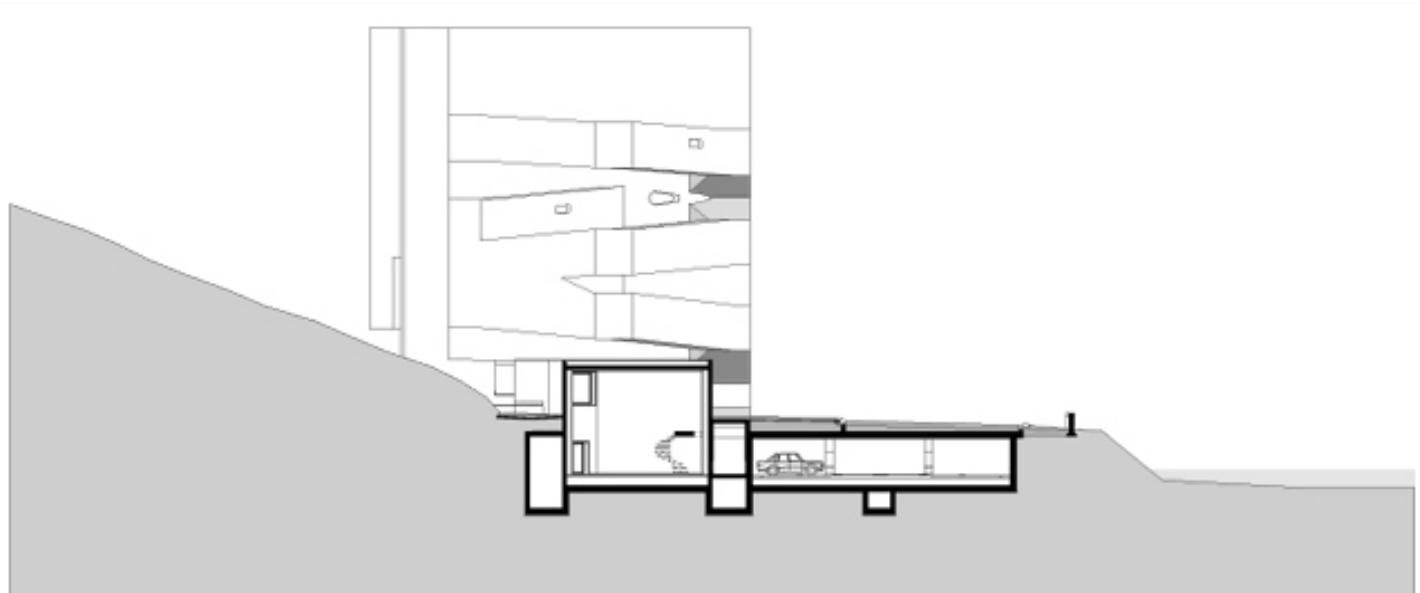
153. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Implantação



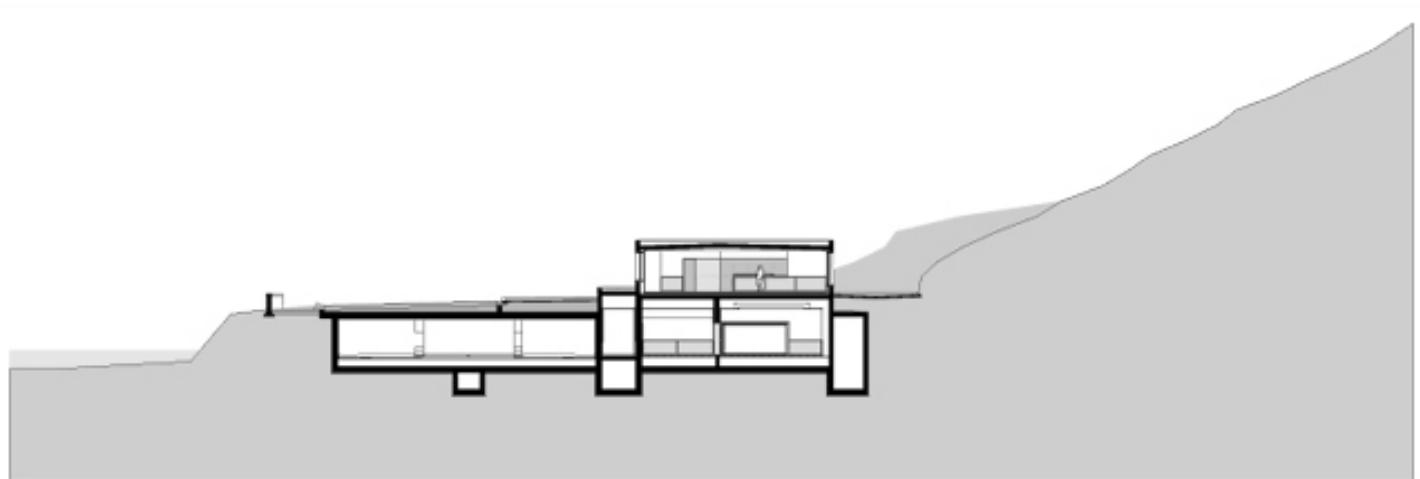
154. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Corte



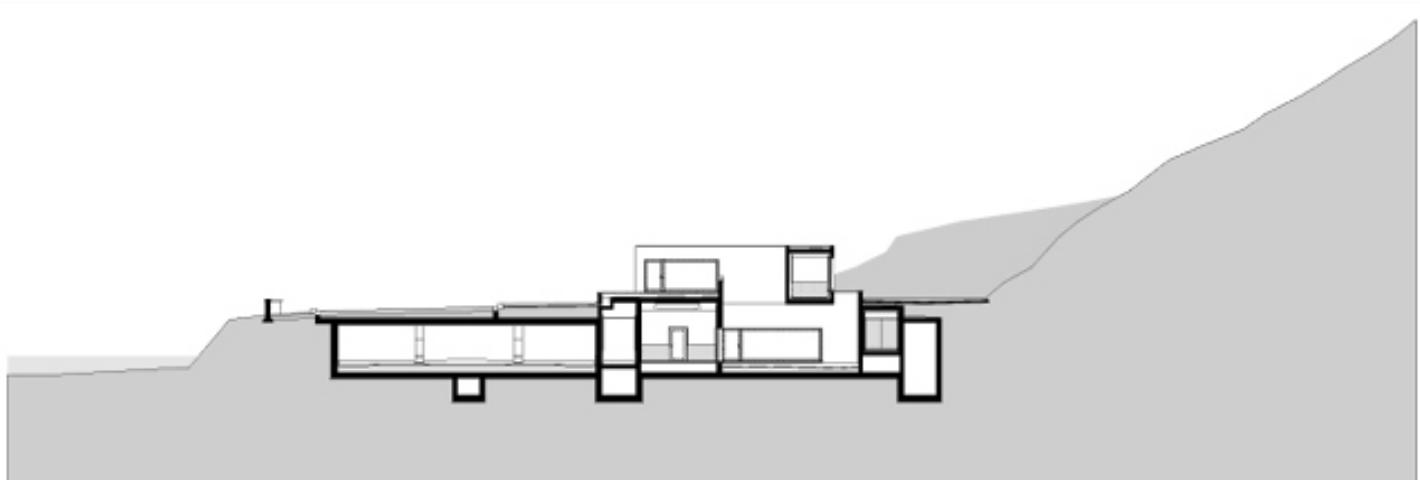
155. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Corte



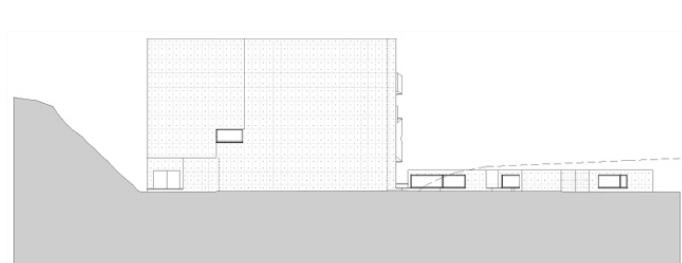
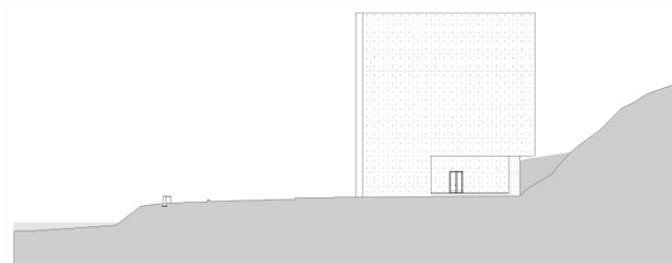
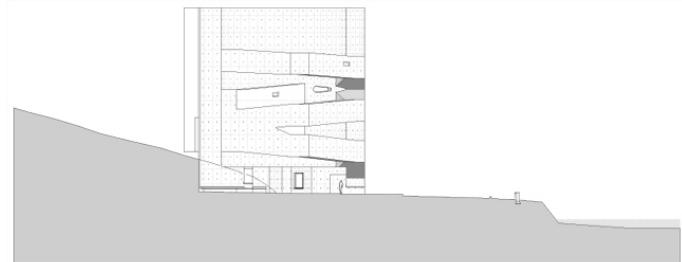
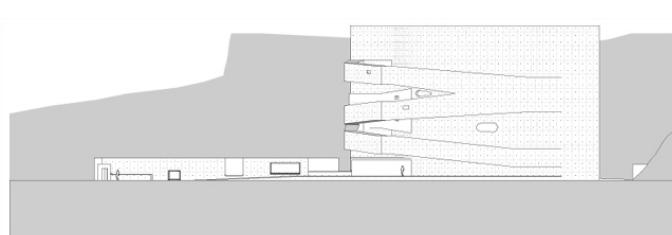
156. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Corte



157. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Corte



158. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Corte



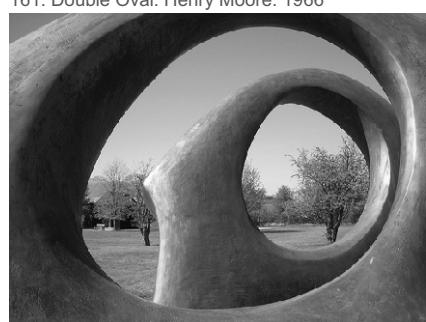
159. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Elevações

160. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.
Álvaro Siza. 1998-2008



104

161. Double Oval. Henry Moore. 1966



162. Millbank Steps. Anthony Caro. 2004



Questão de lugar. Se é inegável a presença do lugar na obra de Siza, tampouco pode-se considerá-la como decorrência de uma reconsideração do lugar pautada por uma visão exclusivamente contextualista, ou por uma visão teoricamente atrelada às idéias de *genius loci*, como compreensão intuitiva do espírito do lugar ou referência a uma memória historicamente constituída do mesmo (NORGERG-SCHULZ, 1991, p.216). O tema do lugar na obra de Siza insere-se muito mais como problema artístico, portanto aberto, do que como subscrição a um programa teórico preestabelecido de revalorização dos lugares em seus componentes historiográficos e memorialistas.

Que Siza entende a arquitetura como arte é uma posição confessa, e sua obra em Porto Alegre já foi descrita como grande escultura: um Henry Moore monumental para Carlos Eduardo Comas (2006), ou edifício que parece esculpido a partir de uma rocha gigantesca, para Edson Mahfuz (2008). A metáfora da escultura tem, nesse caso, implicações próprias. A ação de esculpir a partir da rocha, de retirar alguma coisa de um bloco de matéria para configurar um objeto é, de fato, distinta da ação de construir, que, em geral, corresponde a um determinado conjunto de elementos previamente formados. Assim, uma determinada vertente da escultura moderna – como, por exemplo, em certas peças de Anthony Caro – prefere a ação de construir sobre a ação de esculpir, existindo uma diferença. Esculpir é uma espécie de ação física sobre a matéria que tem um sentido

subrativo, que tem que ver com retirar, com desbastar, empurrar, moldar. A forma obtida decorre de certo prolongamento do gesto, da força imprimida, da incisão. No caso de Siza, as rampas são de algum modo o espaço que parece gerado a partir dos movimentos de circulação humanos dentro do edifício. Certo dramatismo ao explorar a plasticidade natural do concreto, a poesia extraída da dinâmica interna das rampas que se dobram sobre a fachada em ângulos e sombras inesperados, a superfície branca que reflete generosamente a luz são parte de um jogo formal e espacial que torna admissíveis as comparações. O jogo da arte não se dá exclusivamente no campo do necessário, mas também naquele outro, mais amplo, do possível.

É mais ou menos nesse sentido que o trabalho de Siza em Porto Alegre faz-se pensar em um conceito paralelo, que habita uma região comum a arte e a arquitetura, mas que ao mesmo tempo resiste, em seus fundamentos, à condição de arbitrariedade que eventualmente ronda as concepções prioritariamente escultóricas na arquitetura. Chega-se à estratégia essencialmente paisagística de Siza como análoga ao *sitespecific* na arte. Mais que obras criadas para existir em um determinado lugar, são obras cujo significado principal emerge de uma relação indissociável com o lugar, em termos materiais e compostivos, físicos e intelectuais. Assim como Richard Serra entende que o seu *Tilted Arc* não sobrevive fora da Federal Plaza, porque, segundo o autor, remover seria o mesmo que destruir a obra, o museu de Siza pertence a uma categoria de arquitetura que se explica através de suas circunstâncias específicas de programa e sítio, e que, portanto, não é comprehensível fora de um contexto particular de localização. Porém, se na tradição do *sitespecific* na arte está a noção de indivisibilidade entre obra e lugar, isso se dá tendo em vista as características físicas desse lugar, sua realidade presente, suas dinâmicas contemporâneas e não necessariamente aquele sentido do lugar como identificação com o passado, ou com as histórias que esse mesmo lugar encerra. Assim como na proposição de Siza, trata-se aqui de uma reentrada da noção de lugar como material artístico, como ingrediente básico, mas esta como noção aberta a uma idéia de transformação do existente.

Nem toda arquitetura é inseparável do lugar que ocupa. Isto não

se refere apenas às exceções constituídas por arquiteturas transitórias, estruturas móveis, mas à idéia de que as proposições arquitetônicas estabelecem padrões de relação distintos com o espaço exterior. Uma condição prototípica e intercambiável, potencialmente generalizável, é o atributo claro de inumeráveis contribuições ao acervo disciplinar da arquitetura, das peças de engenharia da urbe romana à moderna *unité* corbusiana. Não se trata aqui, portanto, de reivindicar qualquer extremismo contextualista; é evidentemente possível fazer e refazer cidade, na acepção profunda do termo, a partir de elementos em grande parte permutáveis. Mas não é esse o caso da intervenção de Siza. É precisamente como arquitetura cuja proposição é indissociável do lugar, que nasce de um sistema de relações e liames que não existem por antecipação, mas que se constituem sobre circunstâncias presentes, que podemos considerá-la como desenho da paisagem. É também por esse viés que melhor se comprehende a posição de Siza quando diz que o projeto de arquitetura não significa necessariamente a criação de alguma coisa nova, mas, antes, a transformação de algo que já existe, a realidade mesma.

106

O lugar é duro, porque entre o museu e a água se estende não uma rua, mas uma estrada; a velocidade é a do automóvel, não a do passo humano. Se no Centro de Arte Contemporânea que Siza construiu em Santiago de Compostela o edifício servia como elemento unificador entre os sucessivos estratos históricos do lugar, em Porto Alegre o edifício existe como intermediação entre a cidade e a estrada; robusto contra a imensidão de água, estira-se, sobretudo, para confrontar a realidade que limita. Há certa graça viril nessa fachada muscular, que, ao mesmo tempo, une e separa o edifício do exterior, enquanto os subsolos avançam sob a avenida de mão única para acomodar o estacionamento (o automóvel, esse componente iniludível das cidades americanas), ou recolher o pedestre do outro lado da rua (ainda que devolvê-lo à cidade seja tarefa difícil, já que, de momento, o transporte público no sentido bairro-centro está distante).

163. Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou. Paris. Renzo Piano e Richard Rogers. 1971-77



Não são muitos os desenhos que reconhecem sem subterfúgio a velocidade do fluxo automobilístico, o movimento no substantivo. Embora a sede da Fundação Iberê Camargo compartilhe com o Centro Pompidou, por exemplo, a celebração arquitetônica do sistema de

movimentos, definindo a circulação e o fluxo de pedestres como elemento compositivo especial, aqui não existe o *plateau*. O tubo transparente que os arquitetos Piano e Rogers colaram à parede exterior do Pompidou é o rebatimento em fachada da praça que projetaram no chão, diante do museu. No Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, Richard Meyer dispõe a rampa por trás da fachada envidraçada, de onde domina interior e espaço público adjacente. Mas Siza não tem praça. Como Melnikov, no desenho de 1925 para um edifício garagem, Siza tem apenas a geometria dominante das rampas, usando as linhas de força do lugar para resistir a esse lugar.



164. Museu de Arte Contemporânea. Barcelona. Richard Meier. 1987-95

O edifício se organiza como um sistema de espaços que se arma em função de uma idéia de percurso, que inicia por um componente mecânico – a subida por elevador – e incorpora, alternadamente, o passeio pelas áreas de exposição, que se desenvolvem regulares, no plano, e a descida em diagonal pelas rampas. Esse movimento descendente acontece segundo duas possibilidades complementares, contrastantes entre si, mas que se atrelam à experiência do edifício como um todo. No edifício de Siza, circular não é apenas uma questão de unir o que está separado, mas uma seqüência ordenada de eventos memoráveis. Aberta, a rampa é parte do grande átrio, na tradição do Guggenheim de Frank Lloyd Wright, como já descrito, controlando a totalidade do espaço e permitindo múltiplos e variados pontos de vista. Mas, no tramo seguinte, ela se converte em intervalo fechado, espaço contínuo definido por paredes cegas, estado de suspensão entre a condição interior e exterior, na qual impera a sensação de ruela estreita, da perda momentânea de referência que pertence ao labirinto, que apenas uma ou outra janela irá eventualmente aliviar.



165. Carceri. Giovanni Battista Piranesi. 1745

No domínio das relações difíceis entre regularidade e irregularidade, Siza adota um critério derivado do que Sigfried Giedion identificava como um acerto na arquitetura do passado: elevar por sobre as nossas cabeças a variedade espacial, para que tudo pudesse organizar-se com maior liberdade no plano do solo. Mas Siza aplica essa lição no plano vertical da fachada. Remete as variações formais ao limite entre edifício e exterior, internalizando os espaços regulares

destinados às exposições, que se organizam com uma neutralidade muito maior, atendendo a requisitos de flexibilidade que não são contemplados, por exemplo, no Guggenheim nova-iorquino, mais icônico, porém funcionalmente menos eficaz.

Quando se olha para as pessoas andando e para o espaço branco, para as sombras, os vazios e as obras, sentimos que estamos olhando para o tempo em si mesmo, o tempo que avança ligeiro, enquanto o trem também avança ligeiro e nos empurra para a frente, para dentro da vida, e de mais vida, mas também para o tempo passado, o passado que vive presente, o passado que vive conosco para o futuro. Nas surpresas que tais encontros produzem (e só se encontra quem se movimenta), a arquitetura de Siza parece congelar o instante em que foi gerada, mantendo-a viva: o projeto faz desta captura do instante o pretexto para justificar sua permanência longínqua. Um instante de reflexão: o que seria uma reflexão senão o *ato ou efeito de refletir, o retorno do pensamento sobre si mesmo, com vista a examinar mais profundamente uma idéia, uma situação, um problema* (52). Retornar o pensamento para si: talvez essa seja uma das facetas de Siza, arquiteto com o intuito de criar uma visão crítica do mundo, propondo nas pessoas um verdadeiro olhar sobre os mundos real, imaginário, construído, memorial, afetivo, seletivo e à construir.

Suas referências inteligíveis de modo particularmente humano e individual, nos libera a analisar seus objetos artísticos como um todo. Através do rompimento do olhar comum das coisas, quebra o conceito de reconhecimento. Provoca, choca, cria mal estar, propõe nuances novas, como se estivéssemos vendo pela primeira vez, embora já estejamos acostumados com todas aquelas referências corriqueiras e conhecidas.

Nos apresentando sempre referências (exteriores e pessoais), ao analisa-lo, podemos cair na artimanha da redução da obra como frutos dessas combinações. Porém toda essa racionalidade construtiva, toda essa estrutura modular, composta por formas autônomas, relativamente independentes não diminuiu a paixão, a dor,

52- Dicionário Michaelis da língua portuguesa *in* <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>.

a inventividade e o jogo entre esses elementos. Seu todo nos inclui. E essa inclusão, trabalha como aglutinador e condutor de interpretações pessoais. Siza usa (e quer nos fazer acreditar que usa) regras para que todos tenhamos a capacidade de produzir, senão um fim, um instante de pertencimento. Uma ação de, efetivamente estar único, a cada contato com sua obra.

É nessa costura única entre programa, sítio, referência e o homem que o trabalho de Siza se aparta do gesto gratuito que prevalece em grande parte das aventuras formais contemporâneas. Sobra aqui o que nelas falta. Não se trata de contextualismo culturalista, ou determinismo geográfico, ou de uma aventura escultórica liberada de qualquer relação com a realidade do lugar e do programa. Entre edifício e contexto não há acordo prévio, a garantia da continuidade, mas o confronto negociado, onde Siza exibe seus recursos. Como inventor de formas, sim; mas, principalmente, como construtor de lugares.



"Não considero que visitei uma cidade até gastar a sola do sapato."

Paul Goldberger (GOLDBERGER, 2010)





parque nacional serra da capivara

A cidade. A região onde atualmente está localizado o Município de São



167. São Raimundo Nonato. Google Earth. 2010

Raimundo Nonato (53) era formada pelas fazendas de Domingos Afonso Mafrense, doadas aos jesuítas após sua morte. Em uma dessas fazendas, denominada Conceição, os padres jesuítas, ao chegarem, edificaram o Sobrado da Conceição, marco inicial da ocupação.

De acordo com vestígios arqueológicos encontrados, todo o vale do Rio Piauí, onde a região localiza-se, era habitado por silvícolas integrantes da tribo dos Tapuias em diversos aldeamentos. A chegada dos religiosos foi acompanhada por colonos e aventureiros que, ao tomarem posse de áreas da região, entraram em conflito com a tribo de Tapuias. O litígio foi agravado à medida que os colonizadores foram se tornando numerosos, pois usando de sua superioridade numérica e de armamentos tentavam escravizar os silvícolas. O conflito deflagrado entre colonos, índios e aventureiros pela posse da terra levaram a que Dom João Amorim Pereira, então Governador da Capitania do Piauí, ordenasse ao Comandante José Dias a conquista da região, autorizando-lhe a distribuir parte das terras conquistadas a seus comandados. O difícil trabalho de tomada das terras pelo Comandante José Dias durou cerca de oito anos nos quais sua tropa enfrentou perigos diversos e teve que promover abertura de estradas para deslocamento da expedição.

Em conjunto com os jesuítas foram tentadas a pacificação e a catequização dos indígenas, com parco sucesso, tendo ocorrido uma revolta durante uma distribuição de alimentos e vestuários aos Tapuias, que foi sufocada com saldo de vários mortos e feridos. Tal fato resultou na emigração da maioria dos índios para região às margens do Rio Tocantins. Consolidada a conquista e cessados os perigos, o Comandante distribuiu as terras pacificadas para seus companheiros da expedição, ocupando ele próprio, entre outras, a fazenda Caracol possuidora de solo fértil e boas pastagens para criação de gado, onde firmou residência com sua família.

Iniciou-se então um ciclo de prosperidade na região. Foram criadas diversas fazendas, ampliando-se a lavoura e a criação de gado.

53- Segundo dados do IBGE, com uma população estimada, em 2009, de 32.215 habitantes e área da unidade territorial (em km²) de 2.428 (www.ibge.gov.br).

O povoado desenvolveu-se com a construção de casas, abertura e alinhamento de ruas, criação de uma praça onde foi organizada uma feira de periodicidade semanal, na qual os lavradores e colonos vendiam e compravam produtos.

Em de 6 de julho de 1832 foi criado, por Decreto da Regência do Império, o distrito eclesiástico de São Raimundo Nonato com sede no lugar denominado Confusões, posteriormente transferida, em 1836 para o povoado Jenipapo. Foi elevado à categoria de Vila com a mesma denominação de São Raimundo Nonato pela Resolução Provincial nº 257, de 9 de agosto de 1850, por desmembramento dos Municípios de Jaicós e Jerumenha, constituída pelo distrito sede e instalada em 04 de março de 1851. Por intermédio da lei municipal, datada de 12 de janeiro de 1904, foram criados os distritos de Caracol e João Alves. Finalmente foi alçado à condição de cidade, com a denominação de São Raimundo Nonato, pela Lei Estadual nº 669 de 26 de junho de 1912.

O nome do município se deu em homenagem ao padroeiro, São Raimundo Nonato. O município é portal de entrada do Parque Nacional Serra da Capivara, área de maior concentração de sítios pré-históricos do continente americano e Patrimônio Cultural da Humanidade - UNESCO.

115

Arte rupestre (54). Dos numerosos abrigos que existem no Parque, uma parte muito importante apresenta manifestações de atividades gráficas rupestres que, segundo as informações arqueológicas disponíveis, teriam sido realizadas na pré-história, por diversos grupos étnicos que habitaram a região.

54 - Alguns arqueólogos chegam a sugerir que “arte” é um termo inadequado, sendo mais pertinente denominar as sinalizações pelo termo “grafismo”. Porém, considera-se “arte rupestre” uma expressão já consagrada podendo ser mantida, especialmente se tratada no sentido sugerido por André Prous (PROUS, 1991) – ao enfatizar que as palavras “arte” e “artista” têm a mesma raiz que “artesão”, sendo arte o conhecimento de regras que permitem realizar uma obra perfeitamente adequada à sua finalidade. Assim, ao mesmo tempo que a arte rupestre constitui um campo de saber com problemáticas e estratégias de pesquisa própria, ela também se manifesta como domínio integrado aos demais aspectos da vida social do grupo que a produziu.

Durante cerca de doze mil anos, os grupos étnicos que habitaram a região se transformaram culturalmente e as pinturas rupestres constituem um testemunho desta transformação. Pode-se observar esta alternância dos registros gráficos rupestres mediante não só a identificação de mudanças nas técnicas pictóricas ou de gravuras empregadas, mas também nas variações dos temas e da maneira como eles são representados. Estas mudanças são resultado de uma transformação social gradativa que se manifesta em diferentes aspectos da vida dos grupos humanos, entre os quais está a prática gráfica.

O costume de se exprimir graficamente é uma manifestação do sistema de comunicação social. Como tal, a representação gráfica é portadora de uma mensagem cujo significado só pode ser compreendido no contexto social no qual foi formulado. Trata-se de uma linguagem, na qual o suporte material é composto por elementos icônicos, cuja completa significação perdeu-se definitivamente no tempo por não conhecermos o código social dos grupos que o fizeram. Não podendo decifrar estes códigos, resta uma possibilidade de se conhecer mais sobre os grupos étnicos da pré-história através da identificação dos componentes do sistema gráfico próprio de cada grupo e de suas regras de funcionamento. Efetivamente, cada grupo étnico possui um sistema de comunicação gráfico diferente, com características próprias. Assim, mesmo que não possamos decifrar a sua significação, será possível identificar cada um dos conjuntos gráficos utilizados pelos diferentes grupos. Quando os conjuntos gráficos permitem o reconhecimento de figuras e de composições temáticas, existe também a possibilidade de identificar os elementos do mundo sensível que foram escolhidos para serem representados. Esta escolha é de fundo social sendo também caracterizadora de cada grupo, pois oferece indicadores sobre os elementos do entorno e as temáticas que são valorizadas por cada sociedade.

As pinturas e gravuras rupestres são então estudadas com a finalidade de poder caracterizar culturalmente as etnias pré-históricas que as realizaram, a partir da reconstituição de um procedimento gráfico de comunicação que faz parte dos respectivos sistemas de comunicação social. Numa segunda instância, este estudo pretende, quando o corpus gráfico em questão fornece os elementos essenciais

de reconhecimento, extrair os componentes do mundo sensível que foram escolhidos para fazer parte de tal sistema gráfico. Fica então excluída qualquer possibilidade de interpretação de significados, pois toda afirmação se situaria em um plano de natureza conjectural. Na perspectiva de estudo utilizada entende-se que a cada tradição gráfica rupestre pode associar-se um grupo étnico particular na medida em que se possa segregar conjuntamente outros componentes caracterizadores de natureza cultural, tais como uma indústria lítica tipificada, uma utilização própria do espaço ou formas específicas de enterramentos.

Em razão da abundância de sítios e da diversificação de pinturas e gravuras foi possível estabelecer uma classificação preliminar, dividindo-as em cinco tradições, das quais três são de pinturas e duas de gravuras. As tradições são estabelecidas pelos tipos de grafismos representados e pela proporção relativa que estes tipos guardam entre si. Dentro das tradições podem-se, às vezes, distinguir sub-tradições, segundo critérios ligados a diferenças na representação gráfica de um mesmo tema e à distribuição geográfica.

Duas das tradições, a Nordeste e a Agreste, já puderam ser datadas graças aos resultados das escavações e sondagens. Na área do Parque Nacional, nos terrenos da bacia sedimentar, domina a tradição Nordeste de pintura rupestre. Ela é caracterizada pela presença de grafismos reconhecíveis (figuras humanas, animais, plantas e objetos) e de grafismos puros, os quais não podem ser identificados. Estas figuras são, muitas vezes, dispostas de modo a representar ações, cujo tema é, às vezes, reconhecível. Os grafismos puros, que não representam elementos conhecidos do mundo sensível, são nitidamente minoritários. As figuras humanas e animais aparecem em proporções iguais e são mais numerosas que as representações de objetos e de figuras fitomórfas. Algumas representações humanas são apresentadas revestidas de atributos culturais, tais como enfeites de cabeça, objetos ceremoniais nas mãos, ou outros. As composições de grafismos representando ações ligadas, seja à vida de todos os dias, seja a ceremonial são abundantes e constituem a especificidade da tradição Nordeste. Quatro temas principais aparecem durante os seis mil anos atestados de existência desta tradição: dança, práticas

168. Pintura rupestre. Tradição Nordeste. Serra da Capivara



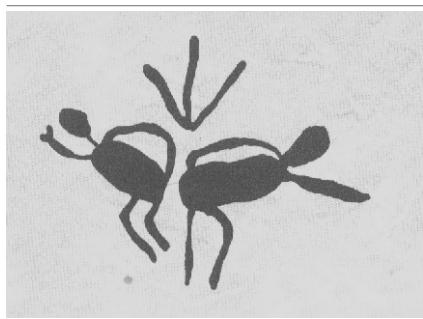
117

169. Pintura rupestre. Tradição Nordeste. Serra da Capivara



170. Pintura rupestre. Tradição Nordeste. Serra da Capivara

sexuais, caça e manifestações rituais em torno de uma árvore. São também frequentes as composições gráficas representando ações identificáveis, mas cujo tema não se pode reconhecer; um exemplo deste caso é uma composição na qual uma série de figuras humanas parecem dispostas umas sobre os ombros das outras formando uma pirâmide, que faz evocar uma representação acrobática. Outro tipo de composição gráfica, que se acha com frequência em todas as sub-tradições da tradição Nordeste, é designada como composição emblemática. Trata-se de figuras dispostas de maneira típica, com posturas e gestos de pouca complexidade gráfica, mas que se repetem sistematicamente. Uma das composições emblemáticas desta tradição representa duas figuras humanas, colocadas costa contra costa e freqüentemente acompanhadas de um grafismo puro.



171. Pintura rupestre. Tradição Nordeste.
Serra da Capivara

118

Graças à abundância de sítios e à sua larga distribuição espacial e temporal pode-se classificá-la em sub-tradições e estilos. Atualmente conhece-se as sub-tradições Várzea Grande e Salitre, no sudeste do Piauí e a sub-tradição Seridó, no Rio Grande do Norte. A sub-tradição Várzea Grande, a mais bem estudada e representada, está dividida em estilos que se sucedem no tempo: Serra da Capivara, o mais antigo, Complexo estilístico Serra Talhada e Serra Branca, estilo final na área de São Raimundo Nonato. O estilo Serra da Capivara apresenta grafismos cujos contornos são completamente fechados, desenhados por traços contínuos e uma boa técnica gráfica. Na maioria das vezes, sobretudo quando o tamanho o permite, as figuras são pintadas inteiramente com tinta lisa. As representações humanas são pequenas, geralmente menores que as figuras animais. Estas últimas são, em geral, colocadas em um local visível e dominam o conjunto das composições tendo o vermelho como cor dominante. O estilo Serra Branca apresenta figuras humanas com uma forma muito particular do corpo, o qual foi decorado por linhas verticais ou por traçados geométricos cuidadosamente executados. Geralmente os animais são desenhados por uma linha de contorno aberta; alguns têm o corpo preenchido por tinta lisa, mas a maioria apresenta um preenchimento geométrico semelhante àquele dos seres humanos.

O complexo estilístico Serra Talhada é muito mais heterogêneo e possui diversas características classificatórias que não estão sempre

presentes em todos os sítios pertencentes à classe, mas quando uma falta, outra está representada. A classe se caracteriza pelas séries de figuras humanas dispostas em linha e a utilização de várias cores (vermelho, branco, cinza, marrom, amarelo), sendo comuns as figuras bicromáticas ou tricromáticas. Aparecem também figuras com características gráficas muito peculiares, assim figuras humanas apresentam as extremidades exageradamente compridas; abundam também as figuras extremamente pequenas. A técnica de pintura do corpo das figuras se diferencia: além da tinta lisa e dos traçados gráficos complexos aparecem outros tipos, tais como pontos ou zonas reservadas.

Os dados atualmente disponíveis permitiram propor uma explicação segundo a qual esta sucessão de estilos não representa diferentes unidades estilísticas perfeitamente distintas e segregáveis, mas sim reflete uma evolução lenta e contínua que, durante cerca de 6.000 anos, introduziu micro-modificações no estilo básico Serra da Capivara. Isto levou a um desenvolvimento em contínuo da sub-tradição Várzea Grande, sendo o complexo Serra Talhada resultado desse processo evolutivo que acumulou micro-diferenças, as quais redundaram no estilo final Serra Branca. As datações obtidas e a análise da indústria lítica confirmam as conclusões às quais chegamos, graças ao estudo das pinturas e gravuras rupestres. A tradição Nordeste, evidente desde há 12.000 anos, parece desaparecer da região por volta de -7.000/-6.000 anos.

119

Em certos sítios da bacia sedimentar Maranhão-Piauí, ao lado da tradição Nordeste, aparece, desde há 10.000 anos, a tradição Agreste. Ela se caracteriza pela predominância de grafismos reconhecíveis, particularmente da classe das figuras humanas, sendo raros os animais. Nunca aparecem representações de objetos, nem de figuras fitomorfas. Os grafismos representando ações são raros e retratam unicamente caçadas. Ao contrário da tradição Nordeste, as figuras são representadas paradas: não há nem movimento nem dinamismo. Os grafismos puros, muito mais abundantes do que na tradição Nordeste, apresentam uma morfologia bem diferente e diversificada.



172. Pintura rupestre. Tradição Agreste.
Serra da Capivara

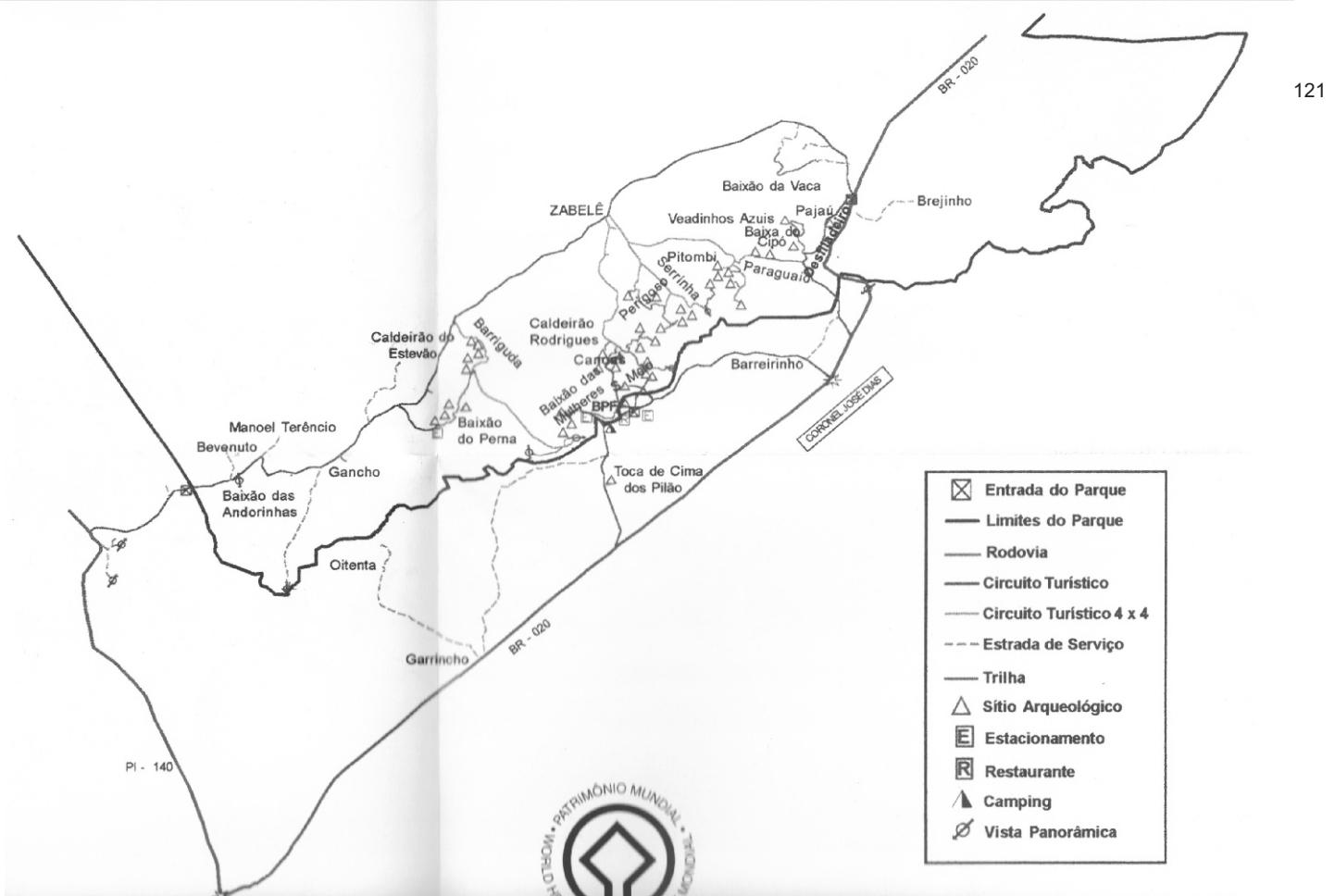
A técnica de desenho e de pintura da tradição Agreste é de má qualidade, os desenhos são canhestros e não permitem, na maioria dos casos, a identificação das espécies animais. O tratamento da figura é limitado e de péssima feição. A repartição espacial da tradição Agreste é, grosso modo, a mesma da tradição Nordeste. Entretanto, há regiões do norte e centro do Piauí e sudoeste de Pernambuco onde aparecem sítios com pinturas de tradição Agreste e onde nunca se encontraram pinturas Nordeste.

Na área arqueológica do Parque Nacional, a tradição Agreste apresenta diversidades estilísticas manifestas que levaram, numa primeira instância analítica, a propor-se sub-classes para esta região. Os estudos sobre esta tradição são, porém, ainda pouco desenvolvidos para que se possa ser mais preciso. Pode-se, entretanto, afirmar a existência de duas modalidades estilísticas que variam tanto na técnica utilizada como nas temáticas graficamente representadas. Uma classe incluiria as pinturas cujas características são as típicas da classe feitas de maneira grosseira, de grande tamanho, sem preocupação pelo delineamento da figura e com um preenchimento realizado negligentemente, mas cobrindo extensas superfícies. Outra modalidade da tradição Agreste que poderia constituir outra classe incluiria as figuras que são de menor tamanho, mas sempre maiores que as da tradição Nordeste, feitas com maior cuidado e com um preenchimento mais controlado e cuja tinta escorreu menos. Esta última, segundo os dados disponíveis, seria a mais antiga.

Parque Nacional Serra da Capivara. Considerando as dimensões do território brasileiro e a quantidade de sítios com arte rupestre conhecidos, é ainda ínfimo o número de áreas de proteção efetiva desse patrimônio arqueológico. Parques naturais com presença de sítios rupestres, sejam municipais, estaduais ou federais, assim como reservas particulares, estão espalhados pelo país, mas a criação dessas áreas não implica diretamente em iniciativas voltadas à conservação e valorização dos sítios arqueológicos. Muitas vezes o acesso a esses locais é impedido ou restrito, o que, naqueles casos

onde há fiscalização, inibe ou mesmo anula as depredações de origem antrópica nos sítios. Mas essas dificuldades não levam à preservação. Os fatores naturais de degradação como intemperismo, ninhos de insetos, microorganismos e vegetação, por exemplo, podem afetar paulatinamente os sítios arqueológicos, levando à sua destruição se não forem controlados.

Apenas quatro sítios ou conjuntos de sítios rupestres brasileiros foram tombados em nível federal: Pedra do Ingá, na Paraíba; Serra da Capivara, no Piauí; Lapa da Cerca Grande, em Minas Gerais e Ilha do Campeche, em Santa Catarina. Destes, apenas dois têm infra-estrutura para receber visitantes: a Ilha do Campeche, tombada em 2001, possui monitores autorizados pelo IPHAN para acompanhar os turistas mas, talvez o melhor exemplo brasileiro de área com sítios rupestres efetivamente preservada com financiamento público seja o Parque Nacional Serra da Capivara, inscrito em 1991 na lista de Patrimônio Cultural Mundial da Unesco (JORGE, 2007, p.250). Defendidos pela



173. Mapa esquemático do Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato

arqueóloga responsável pela criação do parque, Niède Guidon, os sítios da Serra da Capivara são objetos de um rígido e permanente controle. Mais de cem abrigos podem ser visitados existindo guias treinados para acompanhar os grupos de visitantes e pesquisadores em passarelas para conduzi-los no interior dos abrigos - evitando, assim, também o pisoteio de camadas arqueológicas -, museus e laboratórios. Pesquisas científicas são desenvolvidas na área há mais de trinta anos e divulgadas por meio de publicações. Todavia, a escassez de recursos destinados à manutenção do parque ameaça até esse bem sucedido exemplo de gerenciamento de patrimônio arqueológico.

Situado numa região semi-árida no sudoeste do Piauí, constitui uma fronteira ecológica entre o sertão do Nordeste e a Amazônia. É uma região de metamorfoses. Depois de um longo período de secas, as primeiras chuvas chegam entre os meses de outubro e março e a paisagem cinzenta transforma-se em um jardim verde, coberto de flores.

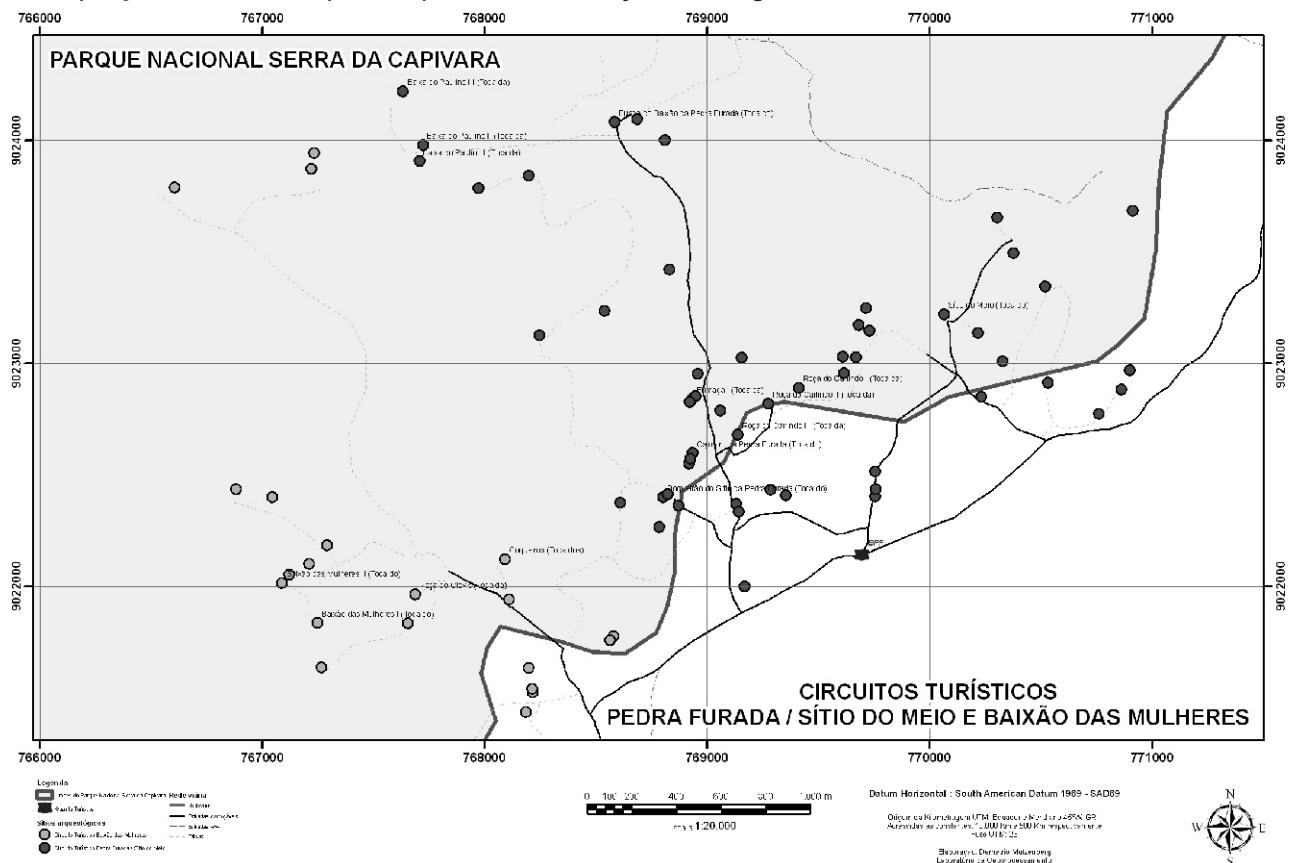
O Parque Nacional foi criado em 1979 para proteger uma área de 130.000 hectares, ainda coberta pela caatinga virgem, na qual se encontra a maior concentração de sítios pré-históricos das Américas, dentre eles, o Sítio Toca do Boqueirão da Pedra Furada responsável pelo fornecimento dos mais antigos vestígios da presença humana nas Américas. Na região do Parque Nacional, atualmente estão cadastrados 1223 sítios arqueológicos (55) com arte rupestre, sendo 922 sítios com pinturas, 218 com pinturas e gravuras e 83 somente com gravuras. Dentro dos limites do Parque, são 680 sítios, dos quais 600 são de pinturas e/ou gravuras rupestres. Sessenta e três sítios são aldeias, oficinas líticas e alguns são já do período histórico. Estes números não são definitivos, pois continuamente são descobertos novos sítios no Parque Nacional e seu entorno (56).

Em 1991, a UNESCO inscreveu o Parque Nacional Serra da Capivara, na lista do patrimônio Cultural da Humanidade, pela importância de seus sítios arqueológicos.

55 - Um sítio arqueológico é um local no qual homens deixaram algum vestígio de suas atividades: uma ferramenta de pedra, uma fogueira na qual assaram sua comida, uma pintura, uma sepultura, a simples marca de seus passos.

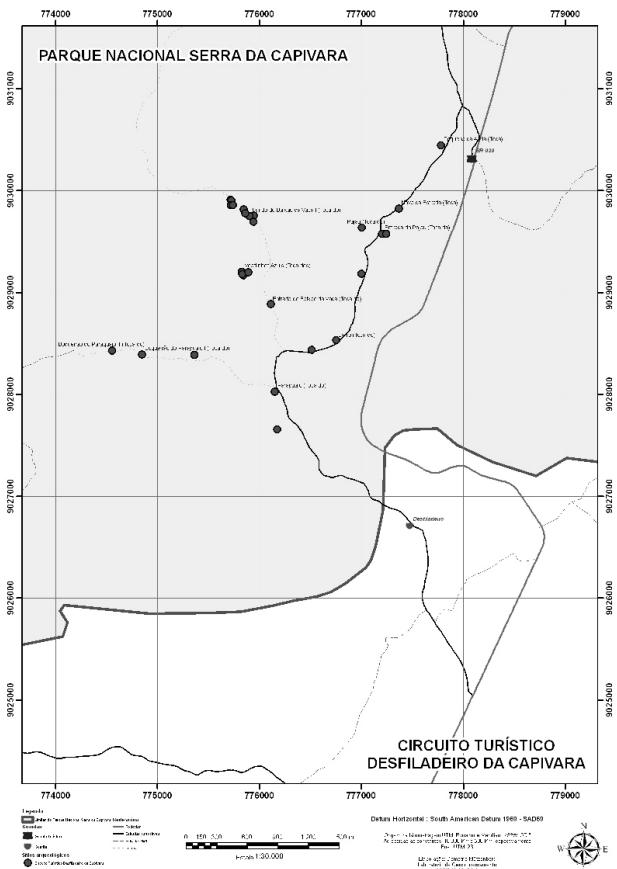
56 – Segundo dados do <http://www.fumdham.org.br/>.

Na primeira década de existência, o parque ficou abandonado por falta de recursos federais e foi depredado pelas comunidades vizinhas. A caça sistemática e os desmatamentos com corte de espécies nobres de árvores tiveram efeitos nefastos, dizimando populações de animais, originando um regime de desequilíbrio ecológico, com graves consequências para o patrimônio cultural do Parque. Para garantir a integridade do Parque Nacional, a equipe de pesquisadores da Missão Franco-Brasileira criou a FUMDHAM (57). Seus objetivos, definidos por estatuto, são a preservação do patrimônio cultural e natural do parque Nacional, a pesquisa científica interdisciplinar e a integração da população local, através de programas visando desenvolver a educação, a saúde e a criação de sistema auto-sustentado de produção alternativa. Por convênio assinado com o IBAMA – Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis, a FUMDHAM é co-gestora do parque nacional e responde pela organização e administração operacional, assumindo responsabilidade técnico-científica das políticas e ações ambientalistas e a captação de recursos para implementar os objetivos da gestão.



174. Parque Nacional Serra da Capivara. Circuitos turístico. São Raimundo Nonato

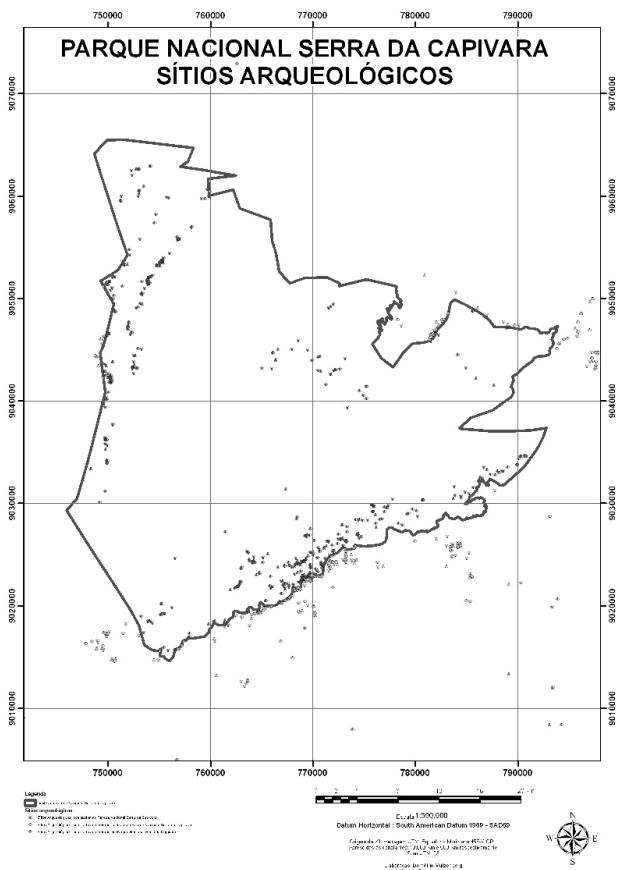
57 - A Fundação Museu do Homem Americano (FUMDHAM) foi criada no ano de 1986, em São Raimundo Nonato, Estado do Piauí, sendo uma sociedade civil, sem fins lucrativos e filantrópica, declarada de utilidade pública. A FUMDHAM atua, formalmente, ligada às instituições dos governos federal, estadual e municipal. No plano federal, a Fundação assinou um contrato de parceria com o IBAMA, visando à aplicação do Plano de Manejo do Parque Nacional Serra da Capivara.



175. Parque Nacional Serra da Capivara. Circuito turístico do desfiladeiro. São Raimundo Nonato

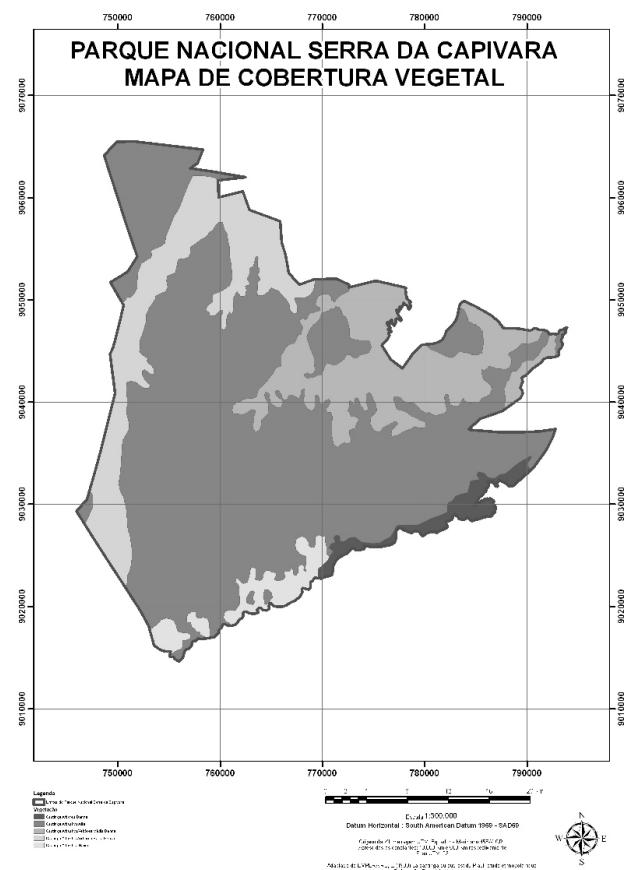
124

177. Parque Nacional Serra da Capivara. Sítios arqueológicos. São Raimundo Nonato



176. Parque Nacional Serra da Capivara. Mapa geomorfológico. São Raimundo Nonato

178. Parque Nacional Serra da Capivara. Cobertura vegetal.
São Raimundo Nonato



Ecomuseu. A evolução verdadeira do que foi chamado, por Varine, de Ecomuseu, se deu primeiramente por uma sucessão de práticas para depois ser colocada em palavras por tantos teóricos, a partir das definições de Rivière em sua famosa “*Definição evolutiva do Ecomuseu*”.

Segundo Clair (CLAIR, 1976, p.2-4), em 1873 o sueco Hazelius funda em Estocolmo o Nordiska Museet, baseado no mais amplo conceito de civilização nórdica, estendendo-se dos Alpes à Laponia. Para demonstrar tudo o que há em um território em sua vida própria, imagina-se uma nova forma de museu: o museu a céu aberto, museu aberto opondo-se aqui ao museu coberto e fechado entre muros. Em 1891, abre-se, no parque de Skansen, este museu de nova tipologia, onde é possível visitar diversos tipos de construções rurais, uma igreja antiga, fazendas, moinhos, ateliês espalhados no meio de um parque botânico e zoológico. Nos diversos edifícios, os interiores são reconstituídos com seu mobiliário de origem, e guardas em vestimentas locais ressuscitam as antigas técnicas e fazeres – pois a função de um museu é também prolongar a fabricação dos objetos populares, ameaçados pela civilização industrial, e não apenas preservar, cristalizando, os que já foram produzidos no passado. Este exemplo passa a ser seguido em outros países, em museus que se oferecem, segundo Rivière (RIVIÈRE, 1985), como “microcosmos” de seus países. Em 1895, Moltke Moe funda em Oslo o *Norsk Folkemuseum*, que se define por uma dupla postulação, racial e racionalista, pois foi criado no quadro político de lutas contra a Suécia, que havia se proclamado independente da Noruega. Se o museu de folclore tem ainda o mérito de integrar a cultura popular no desenvolvimento museológico, pode em compensação encerrar-se em suas preocupações nacionalistas e xenófobas. Este seria o caso dos *Heimatmuseen*, mais de 2000 dos quais foram abertos na Alemanha sob o regime nacional-socialista, com o objetivo de exaltar o sangue, a terra e a raça. Estes eram museus regionais, “museus de pequena pátria”, museus-microcosmos, que valorizavam a riqueza de uma região, a antiguidade de uma indústria, o gênio de um personagem local; destinados a marcar e a confirmar a ligação à grande pátria, ao solo nacional.

Outra etapa desta evolução dos museus será definida pela

criação, na Dinamarca, em 1964, do Museu de Lejte, fundado sobre sítio arqueológico.

“Já não se trata aqui apenas – como os museus a céu aberto ou de território – de apresentar os objetos a seu meio, mas de transformar o museu em atelier: os visitantes não se contentam em contemplar os objetos expostos, mas assistem à sua utilização, e podem também utilizá-los eles mesmos. A cada ano famílias se estabelecem neste ‘museu’ e ali vivem por alguns dias ou semanas, nas mesmas condições de vida conhecidas por seus ancestrais da Idade do Ferro.” (CLAIR, 1976, p.3).

De certa forma, este é um museu mais voltado para o passado, que desperta a curiosidade como forma de convidar o visitante a interagir. Segundo Clair, o Ecomuseu prolonga e reforça as diversas formas de atividade museológica, acrescentando-lhes uma abertura original nunca vista antes.

“Museu do espaço e museu do tempo, ele se ocupa de apresentar, por sua vez, as variações de diversos lugares num mesmo tempo, de acordo com uma perspectiva sincrônica, e as variações de um mesmo lugar em diversos tempos, de acordo com uma perspectiva diacrônica.” (CLAIR, 1976, p.3).

O autor comenta ainda que:

“Foi a partir de 1936 que Rivière elaborou os primeiros esboços do que seria futuramente a Ecomuseologia. No início dos anos 50, definiu a teoria do Ecomuseu. As primeiras realizações práticas aconteceram nos anos 60. Antes de mais nada, na sua concepção, está a preocupação ecológica.” (CLAIR, 1976, p.4).

Os diversos tipos de museus que surgiram até então ainda não manifestavam esta preocupação; se conservam testemunhos do passado, se reconstituem conjuntos naturais, e se protegem micro-ambientes naturais, entretanto eles não intervêm jamais diretamente sobre a proteção do meio ambiente natural. Um dos objetivos primordiais do Ecomuseu é, ao contrário, agir para proteger estes conjuntos ambientais.

“Além disto, se os museus a céu aberto e de território (...) elevaram a níveis mais avançados a participação do público, parece que esta participação raramente

ultrapassou uma figuração folclórica, no sentido pejorativo do termo. O que o Ecomuseu postula, mais do que uma participação do público, é uma cooperação dos habitantes.” (CLAIR, 1976, p.4).

Assim os habitantes são chamados a tornarem-se atores, mais do que figurantes, e a atuar na construção de um museu que é para eles e que está voltado para sua cultura – independente de qualquer visitante.

A criação em 1967 dos Parques Regionais permitiu a Rivière adaptar ao contexto francês os museus escandinavos ao ar livre, modificando o modelo inicial: não se trataria de se circundar edifícios de um lugar criado artificialmente, nem de reconstituir espaços da forma que eles existiram realmente. Estes novos museus propunham uma pedagogia global, já que não se ocupariam unicamente das práticas culturais ou arquitetônicas mas também das relações do homem com seu entorno.

Como o resultado de uma série de mal-entendidos, pelo que afirma Varine (VARINE, 2005, p.3), o termo “Ecomuseu” veio a ser usado tanto para designar esquemas inovadores como para projetos convencionais que pretendem chamar a atenção para o novo vocábulo. Porém para o autor isto pouco importa: museólogos dedicados ao novo movimento facilmente reconhecem ativistas com ideologias neste sentido e seguem a busca por uma “museologia da liberação” que pode ajudar comunidades a se encontrarem com elas mesmas e acharem a força e os meios para viver e atuar como agentes dos seus próprios futuros.

127

Para Varine (VARINE, 2005, p.3), esse Novo Museu é diferente do museu tradicional na ênfase dada ao território (meio ambiente ou sítio), em vez de valorizar o prédio institucional em si; no patrimônio em vez da coleção; na comunidade, em vez dos visitantes. Em todo caso, é o território que define e comumente nomeia o museu, mais do que o rótulo “Ecomuseu”. Não pode haver um modelo para este Novo Museu (ou Ecomuseu). Ele é um estado mental e uma forma de aproximação que acarreta um processo construtivo “enraizado no território”.

Foi um ano antes da Conferência Nacional das Nações Unidas

sobre o meio ambiente, em Estocolmo, que os membros do ICOM estavam preocupados em fazer inscrever politicamente o Museu como instituição que pudesse contribuir para o meio ambiente e a natureza. Eles sabiam muito bem que os museus ditos de história natural, os mais próximos da natureza e do meio ambiente, eram, em geral, em muitos países, os museus mais tradicionais. Então tentou-se inserir o museu no discurso político como um fenômeno novo, fazendo com que se afirmasse que o Novo Museu podia servir ao meio ambiente. Foi a partir daí que Varine chega à palavra "Ecomuseu", – que jamais passou de uma combinação de sílabas de palavras gregas.

A terminologia "Ecomuseu" surgiu, segundo Varine, em 1971. Nascia, desta reunião, a nova terminologia como uma tentativa de mostrar ao Conselheiro do Ministro francês do meio ambiente a importância da instituição museológica para a atualidade da época, tendo em vista a crise que o modelo de museu imperante atravessava então.

Mais tarde, a partir dos anos de 1980, o interesse pela discussão da Teoria Museológica torna-se evidente no ICOFOM (Comitê Internacional de Museologia, criado em 1976). Desenvolve-se, em seqüência, uma grande produção teórica acerca da Nova Museologia, tendo como base o conceito de Museu Integral – museu do homem que tem a sociedade como objeto de estudo e trata do Patrimônio Integral como produto das relações do homem – instituído pela Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972. Cria-se o MINOM (Movimento Internacional para Nova Museologia) a partir do qual os discursos teóricos são levados para a instância prática. A partir destes acontecimentos surge de fato o movimento da Nova Museologia.

É importante lembrar que o Ecomuseu é mutável e pode adotar as formas mais inesperadas em cada sociedade. Quanto ao prefixo "eco", embora quando adotado estivesse mais ligado à ecologia natural, já se provou fazer alusão tanto ao meio ambiente natural como o social.

O conceito de ecologia estabelece que ela deve ser entendida como a ciência que lida com as relações entre organismos e o meio

ambiente em que eles vivem. Esta noção comprehende tanto a ecologia natural como a social. As questões ecológicas inseridas nas atividades do museu permitem a possibilidade de que haja um envolvimento ativo nos problemas do presente, visando a sobrevivência do homem em seu meio ambiente. No entanto, o Ecomuseu vai além da ecologia. O seu conceito, se analisarmos profundamente este fenômeno, é muito mais complexo, estando o termo hoje ligado a numerosos outros conceitos: território, espaço como objeto de interpretação, sistema museográfico, instituição administrativa, entre outros.

Mas, além destas considerações – para Varine superficiais – a proposta do Ecomuseu se insere numa realidade: o que se prevê é o homem integral na natureza também integral, antes e agora, mas sobretudo a busca do seu futuro e dos instrumentos intelectuais e materiais para o seu desenvolvimento.

O museu. Quando se fala em preservação e em patrimônio arqueológico, de imediato surgem imagens de museus e suas reconstituições materiais de sociedades distante de nós no tempo e espaço, mas que podem ser comodamente admiradas nas grandes cidades. Mas preservar é mais do que trancafiar, especialmente porque os objetos de coleções arqueológicas são apenas fragmentos da cultura material de um grupo humano. O registro arqueológico envolve muito mais que artefatos e comporta inúmeras outras evidências de atividades humanas, inseridas em seu contexto natural e cultural, remetendo à clássica afirmação de Aldo Rossi (ROSSI, 1986, p.188) de que o sentido do lugar emana do acontecimento e do signo que o fixou.

Por um lado, os museus referentes à arqueologia tem um peso fundamental na preservação patrimonial, tanto pela divulgação que promovem desse patrimônio, tornando-o acessível, quanto por seu potencial educativo, atuando sempre, e cada vez mais, como centro energético e interativo, despojado da pretensão de ranço catequético, de ser portador de verdades, depositário esclarecido do que deve ser

ou não ser conhecido no plano estético pelo visitante, ou seja, trabalhando na formação do saber. E, de fato, ações nesse sentido são necessárias para que novas gerações se tornem cada vez mais sensíveis à necessidade de se preservar tais testemunhos do passado. Em algumas situações extremas, a única alternativa para salvaguardar parte dos vestígios arqueológicos é retirá-los de seus locais originais e mantê-los em museus. É o caso de sítios já irreversivelmente comprometidos por danos causados por agentes naturais ou antrópicos.

Mas quando se trata de sítios íntegros e bem conservados, por que recriá-los ou expor seus materiais em museus citadinos no lugar de se criar museus a céu aberto? Nas salas de um museu tradicional, perde-se a inserção do sítio arqueológico num meio natural percebido e transformado pelos grupos pré-históricos (ou históricos). E, especialmente no caso da arte rupestre, a remoção de painéis também ataca a relação afetiva e significativa dos moradores tradicionais do local com esses lugares, bem como da relação dos painéis com a paisagem. Desse modo, a preservação do patrimônio arqueológico brasileiro está estreitamente vinculada à preservação ambiental e ao respeito às comunidades tradicionais locais.

Um sítio de arte rupestre não se define apenas por suas figuras, mas também pelos suportes escolhidos e os rejeitados, pelo entorno imediato dos painéis (o abrigo ou beira de rio, por exemplo), pela paisagem onde se insere pela história de sua formação progressiva, ao longo dos séculos e milênios. Uma leitura atenta e investigativa revela relações entre céu, terra, homem e obra exposta capazes de revelar, mais do que grafismos, movimentos de incorporação, recusa e transmissão de conhecimento. Os exemplos etno-históricos em que se conhecem alguns dos significados originais da arte rupestre de determinados sítios deixam claro que a situação e o aspecto do lugar onde estão estes grafismos são tão importantes quanto eles próprios. Não é difícil observar como estes interagem com a rocha-suporte, como os painéis se localizam em locais particulares – por muitas vezes evidentes e por outras escondidos – nos sítios arqueológicos.

A filosofia de uma época não é outra coisa senão a história



179. Parque Nacional Serra da Capivara.
São Raimundo Nonato

dessa mesma época. E a história é composta, não só de resquícios e sólidos jogados na luz e na sombra, mas também de sinais e significados. Só assim, *in loco*, é possível evocar, a partir dessa ambiência, as idéias de Kevin Lynch (LINCHY, 1997) onde a questão central é a compreensão do espaço a partir do seu vocabulário visual, de sua linguagem, explorando a arte rupestre como algo maior do que verdades latentes, mas como preposições ocultas, multilaterais e dinâmicas.

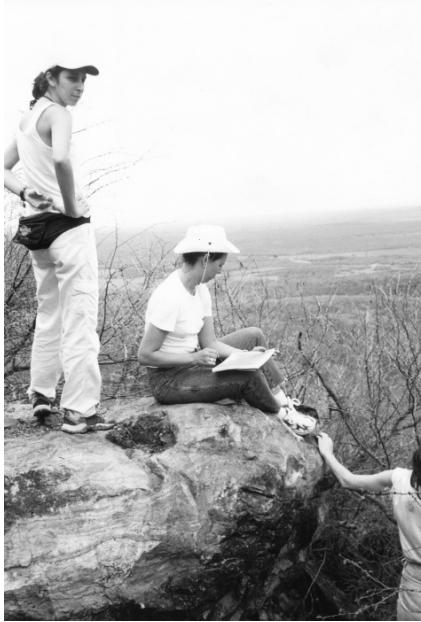
Enquanto alguns painéis vistosos oferecem seus desenhos aos olhares de todos, em outros casos encontramos pinturas de tamanhos reduzidos em painéis bem visíveis, mas o diminuto tamanho das figuras nos obriga a uma aproximação para vê-las em detalhe. Às vezes, figuras foram pintadas em painéis de difícil acesso, em tetos baixos, quase ao rés-do-chão, ou no fundo de abrigos rochosos, sendo necessário procurar pelos painéis ou saber onde eles estão para ver os grafismos criando grande dinâmica e possibilitando olhares diversos para as pinturas. O acesso visual restrito e a exigência de esforço preparatório que caracterizam alguns sítios contrapõe-se a outras ocorrências, em painéis generosamente expostos e em locais facilmente freqüentados. Podem ser gravuras de grandes dimensões deixadas a céu aberto ao longo dos rios, arranjos coloridos de grandes figuras no alto das paredes vistas a longa distância ou abrigos na base das encostas.

Esses diferentes “comportamentos” remetem diretamente às relações entre as figuras, o entorno e o espectador e as próprias intenções dos autores. São maneiras distintas de se comunicar por meio da arte rupestre. Ora, esse aspecto perde-se definitivamente quando os painéis são retirados de seu entorno original e transferidos para vitrines de locais fechados. Não são apenas as figuras que devem ser preservadas, mas seu entorno também. O que hoje é tratado por sítio arqueológico foi produzido ao longo do desenvolvimento de práticas humanas repletas de significados. E os sítios não dizem respeito apenas a suas sociedades originais de usuários, pois eles muitas vezes continuaram participando da produção de significados simbólicos por e para comunidades posteriores.



180. 181. Parque Nacional Serra da Capivara.
São Raimundo Nonato

182. Parque Nacional Serra da Capivara.
São Raimundo Nonato



Trabalhando a Serra da Capivara como um espelho, a população é contemplada para se reconhecer, buscando a explicação sobre conceitos de continuidade e descontinuidade no território na qual está enraizada e no qual viveram todos os povos que a precederam. Nesse espelho, que a população oferece aos seus visitantes para se fazer entender melhor, e fazer com que entendam melhor o seu trabalho, sua forma de comportamento e sua intimidade, a Serra da Capivara liberta-se enigmaticamente do tempo ancestral para angariar camadas de construção, sobrepondo grafismos rupestres, os nordestinos locais e seus costumes, os pesquisadores do mundo e a arquitetura vernacular elevando a produção e o conhecimento do construir pelo homem simples à referência popular e intelectual local, onde esse homem da casinha de pau a pique, e também dos tijolos de barro é o sujeito social contemporâneo. O homem é ali interpretado a partir do aspecto natural e a natureza está presente não só em seu aspecto selvagem, mas também tal como a sociedade industrial (transformando-a à sua imagem). Por isso, o objeto neste contexto não é apenas o homem ou o meio ambiente que o cerca, mas a relação que se dá entre os dois e todas as possíveis relações entre o homem e o real que acontecem nesse território.

132

A Serra da Capivara como laboratório, conservatório e escola se inspira em princípios comuns. A cultura a que pertence deve ser entendida em seu sentido mais amplo e é por isso que se esforça para tornar conhecidas sua dignidade e sua expressão artística, qualquer que seja o extrato social de que emanam essas expressões. Sua diversidade não conhece limites. Sua característica é a de não encerrar-se em si mesma. Ou seja, ela recebe e fornece.

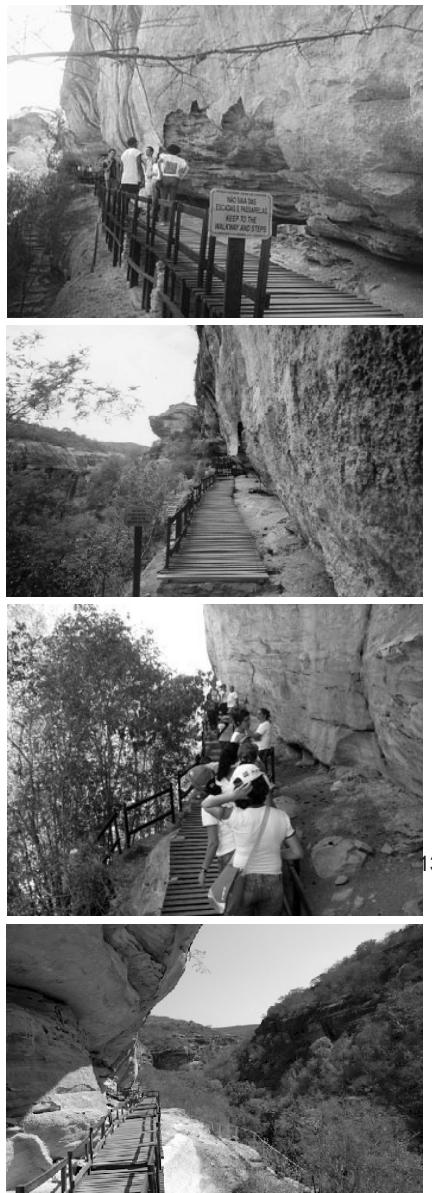
183. Parque Nacional Serra da Capivara.
São Raimundo Nonato



Sendo assim, tal museu não possui coleções trabalhadas originalmente da forma tradicional, mas todo objeto no interior de seu perímetro faz parte do museu e ali esses objetos são preservados e mantidos em uso (funcional e emocionalmente). A essência do museu não reside na exposição, mas na participação. Não por outro modo, a vivência enquanto museu da Serra da Capivara se dá nas ruas tendo sua sedução repousada na atração dos encontros que ele permite. É um museu sempre em movimento. A Serra da Capivara não quer ser poeta. Ela é Apoesia em si.

A articulação estabelecida entre movimento, visitação e exploração dos grafismos rupestres resultam nas passarelas de madeira encontradas em quase todas as tocas (sítios arqueológicos) cadastradas dando uma dinâmica qualificadora e vital a estes (muitas vezes pequenos espaços) de exposição. Conciliando investigação espacial e linguagem arquitetônica, a solução revelou-se surpreendente. A leitura dos caminhos que abrigam e norteiam a visita revela ao mesmo tempo uma ação racional e lógica na sua construção formal, mas que também se reveste do lado poético no tratamento construtivo-formal adotado para solucionar o projeto, possibilitando um sistema de relações espaciais intermediário também entre esses caminhos, criando, ao mesmo tempo, “lugares” independentes e de diversas escala capazes de resolver problemas de alturas e visualizações diversos com a mesma linguagem. As passarelas, como um todo, buscam dialogar com a história intrínseca da formação das cidades (provenientes do movimento) sem renunciar a seu compromisso com o presente (dar suporte para expor a arte). Essas intervenções afirmam o reconhecimento do caráter estrutural do lugar e atuam no sentido de reforçar sua potenciação. A construção e solução formal/estrutural formaliza uma relação lúdica entre os tempos, conseguindo injetar poesia e perspectiva nas áreas que sofreram intervenção. A presença das idéias de cidade e tipologia (onde todas as passarelas têm a mesma linguagem trabalhando como benéfica generosidade estética dando e criando entendimento às pessoas de que aquele elemento faz parte de algo maior) como afirmação cultural, remete diretamente à Rossi (ROSSI, 1986) e é fundamental na abordagem do problema, evidenciando que toda atuação tipológica opera no plano abstrato e toda indagação tipológica resulta em um processo de “redução” como “operação lógica necessária” de entendimento de um projeto integrado. Todas as intervenções feitas foram desenhadas pela arquiteta Elizabete Buço que tem seu trabalho iniciado nos sítios, no ano de 1996, responsável também pelos projetos das guaritas (Guarita da BR 020, Guarita do BPF e Guarita da Serra Vermelha), todos também datados de 1996, assim como o Centro Cultural Sergio Motta onde funcionam os laboratórios da FUMDHAM, projeto de 1999.

O museu existe por si. E seu projeto de pontuadas intervenções apresenta-se silencioso, se confunde com o lugar, numa clara alusão



184. 185. 186. 187. Parque Nacional
Serra da Capivara. São Raimundo Nonato

de que o museu é o próprio sítio, a comunidade e os desenhos.

Reconhecidamente, a passarela encontrada no principal sítio arqueológico (Toca da Pedra Furada) apresenta-se curva, clara e apoiada em estrutura metálica. Foi necessário haver igualdade para que se reconhecesse uma desigualdade; portanto, a construção de ambientes genéricas (passarelas de madeira), possibilitou o surgimento de um objeto diferenciado, sintetizando a experiência da obra paradigmática. Aqui, vale ressaltar a interpenetrabilidade entre essas passarelas, em um acréscimo mútuo de sentido entre estes elementos. Tal intervenção é datada de 1989, financiada pela Fundação Banco do Brasil, e seu projeto foi elaborado pela equipe da FUMDHAM.



188. Toca da Pedra Furada. Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato

189. 190. Toca da Pedra Furada. Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato



Vale abrir o assunto para entender a proposta de passarela paradigmática na Toca da Pedra Furada (58). Uma década de pesquisas escavando e analisando vestígios arqueológicos, permitiu detectar a presença humana mais antiga das três Américas em tal toca dando possibilidade a pesquisadores de diversos horizontes disciplinares, de Universidades brasileiras e estrangeiras, conjugarem esforços e recursos para escrever um novo capítulo na pré-história do nosso continente. Tal fato possibilitou abrir espaço para novas explicações sobre o povoamento das Américas. As teorias deverão ser readequadas para explicar essa multi-milenar presença humana. Este sítio abriu uma brecha no que se pensava até então em termos de

58 - Este sítio é um monumento da pré-história. Grupos humanos, durante milênios pintaram em suas paredes constituindo um verdadeiro registro de comunicação. A síntese visual de uma história escrita durante 29.000 anos sobreviveu a violentas alterações climáticas e hoje, tanta resistir à depredação humana.

arqueologia. Na década de 1970-80, textos acadêmicos afirmavam que esta região, durante a pré-história, tinha sido

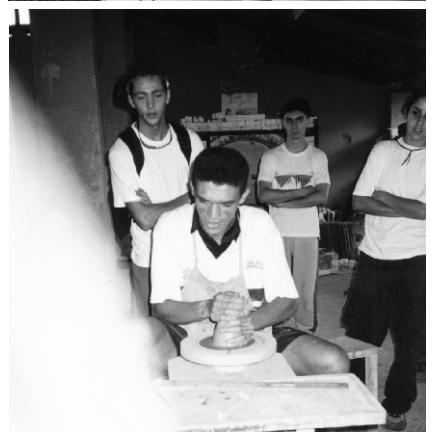
"provavelmente nunca habitada (...). Mas os achados do Boqueirão da Toca da Pedra Furada foram tantos e tão bem datados que originaram uma revolução na arqueologia americana." (FUMDHAM, 1998, p.21).

Seguindo à idéia de cooperação dos habitantes da região, como discorrido sobre ecomuseus, a FUMDHAM, liderada pela arqueóloga Niède Guidon, além de ter criado centros de saúde, apicultura e ensino, montou uma fábrica de produção de trabalho na região, trabalhando com estas pessoas, dando cursos, incentivando o estudo e transformando mão-de-obra local em mão-de-obra especializada. A maior fonte de renda para as famílias do entorno da região é o artesanato e para isso foi criada uma escola profissionalizante direcionada em manufaturas em cerâmica onde os produtos resultantes são vendidos em redes como o Pão de Açúcar e Tok Stok por todo o país. Os restauradores dos sítios também vieram de berço local. Os guias estudam línguas como o inglês e o francês para melhor atender o público visitante. Assim, envolvendo pelo menos um integrante da família com a Serra da Capivara, Niède controla a toque de mão-de-ferro a preservação do espaço (54).

E tendo um museu onde sua instância se dá sobre a noção de territorialidade e valorização local (física, cultural e humana), faz-se necessário, descrever a fisionomia da cidade sendo representada pela a Igreja Matriz, pela Praça do Relógio, pela configuração residencial e pelo o Museu da Fundação do Museu do Homem Americano uma vez que a dimensão de uma possível comunicação pode ser dada, tanto das pessoas com relação a elas mesmas, quanto das pessoas com relação às coisas, revelando a necessidade de uma reflexão crítica necessária no sentido de avaliar as sutilezas estruturais existentes nas relações entre programa, lugar, cultura e novas intervenções nesse ecomuseu.

Igreja Matriz. Em 1876 foi construída a Igreja Matriz de São Raimundo Nonato, com a participação da população, sob a orientação

191. 192. Cerâmica produzida pela comunidade



135

193. 194. Igreja Matriz. São Raimundo Nonato.

1876



59 - Em palestra proferida para os alunos que lá, em 2000, visitaram o espaço, Niède Guidon disse que envolvendo a população com o local, dando trabalho e consequentemente dinheiro para as pessoas, a conscientização de que preservar é mais fácil de ser digerida.

do padre José Henrique Cavalcante, o “padre mestre”, como ficou conhecido. Em linhas gerais, o partido arquitetônico da igreja segue o esquema das fachadas templo, com o frontispício marcado por frontão triangular, três janelas com função de iluminação e ventilação do coro alto. Predominada por linhas austeras, a Igreja apresenta-se, em sua composição frontal, duas torres sineiras, dando um sentido de verticalidade à construção, manifestando o desejo de mostrar o caminho da transcendência.

A forma retangular e a nave única relacionam-se à função de pregação religiosa. A planta longitudinal reúne uma grande quantidade de pessoas e mantendo-as com a atenção voltada para a capela-mor, onde se desenvolve o culto religioso em si.

Se a arquitetura religiosa representava, por um lado, a dominação e o controle social, com sua presença marcante na paisagem, por outro, significava a proteção e a segurança necessárias à fixação dos colonos, pois todos a viam e, dela, se observava a todos. É inegável dizer sobre a importância refletida sobre o desenho e configuração do tecido urbano, funcionando como pólo aglutinador em torno do qual a cidade se estruturava evidenciado por seu caráter de elemento unitário, polarizador e monumental, buscando reorganizar hierarquicamente o contexto existente, fragmentado e pouco expressivo, que configura os limites do tecido urbano local.

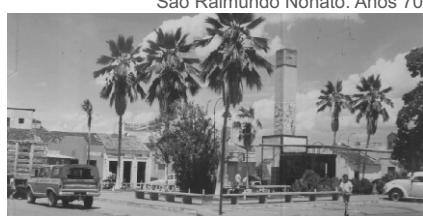
Os festejos do Padroeiro São Raimundo Nonato, comemorado no mês de Agosto, é considerado uma das maiores festas religiosas e populares do estado do Piauí, durando dez dias de celebrações na Igreja Catedral. Paralelamente, acontecem atividades culturais e comerciais no decorrer de todo este período uma vez que a cidade se arma de gente em busca de atribuições de fé e agradecimentos ao Santo Padroeiro.

Praça do Relógio. No final dos anos 40, com a finalidade de propiciar e dinamizar a troca comercial, o prefeito de São Raimundo Nonato, Sr. Bitoso, construiu uma praça. O local era o ponto de encontro de moradores da região que vinham à cidade todos os sábados. Eles chegavam montados em burros, cavalos, jumentos e na maioria das

195. Praça Rodinha do Bitoso.
São Raimundo Nonato. Anos 40



vezes a pé para comprar e vender farinha, tapioca, feijão e milho. Pelo formato, a praça era chamada de “Rodinha do Bitoso”. Mais tarde, no início dos anos 70, já na gestão do prefeito Newton Macedo, por sustentar um relógio a praça, popularmente era chamada de Praça do Relógio. Mudou o nome e função: os encontros, outrora comerciais, passaram a ser um sistema social complexo, uma rede intrincada de conversações, gestos, rotinas, histórias, namoricos e movimentos populares. Em 1993, na gestão do prefeito Gaspar Ferreira, contra a vontade popular, a praça foi demolida para ganhar uma nova forma, sem relógio, sem as mesmas árvores e flores e sem o propício direcionamento para o convívio social por meio de um pórtico e um totem como barreiras ao potencial de transformação e uso coletivo sensível às ações da cultura do improviso e apropriação do espaço urbano.



196. Praça do Relógio.
São Raimundo Nonato. Anos 70

Configuração Residencial. Se Rossi, que chega a atribuir um papel preponderante aos lugares monumentais (ROSSI, 1986), chamando-os de fatos urbanos primários – núcleos mais sólidos na malha urbana, nós estruturais de significação, e isto não apenas do ponto de vista da percepção gestáltica da cidade, como pretendia Lynch (LYNCH, 1970), mas como focos irradiadores de uma operação racional, como nos exemplos citados acima como a Igreja Matriz e o Museu da FUMDHAM ou da própria Praça do Relógio, qualquer pessoa reconhece a paisagem próxima em que vive e com a qual se relaciona, principalmente, pela força do hábito (inclinação por alguma ação, ou disposição de agir constantemente de certo modo, adquirida pela freqüente repetição de um ato (60)). Uma tal avaliação sobre o assunto, entretanto, pode deslocar essa questão arquitetônica-urbanística dos monumentos – enquanto elementos ou sinais privilegiados de uma história a ser reativada – para a tradição vernacular, para o passado simples, para a memória prosaica, para o “feio e ordinário” de que fala Robert Venturi (VENTURI, 1995). O próprio Rossi chega a reconhecer que, para algumas formações urbanas, as áreas residenciais funcionam como elementos primários; a imagem da cidade, portanto, nem sempre depende de fatos únicos, exemplares e paradigmáticos - no fundo, são ações conjuntas de entendimento urbano, como apontado nas relações das passarelas dos sítios arqueológicos.



197. Praça do Relógio.
São Raimundo Nonato. Anos 90

Como leitura dessa construção urbana, temos os limites frontais dos lotes nem sempre alinhados seguindo o meio-fio das ruas, mas sim avançando ou retrocedendo a linha de desenho dos quarteirões. Assim, as calçadas formadas (ao menos visualmente) têm tamanhos variados e estabelecem movimentos de alargamento e estreitamento, criando pequenos jardins e respiros ao longo de paredões fachadísticos. E por mais que a maioria das casas sigam o alinhamento das ruas, tais respiros funcionam como uma nova forma de composição de uma trama espacial urbana.



198. São Raimundo Nonato

199. Aberturas. São Raimundo Nonato



138

No que diz respeito às aberturas, as condições climáticas novamente interferem nas definições desta arquitetura vernacular. As casas da região possuem pouca presença de portas e janelas, fato que decorre da necessidade de preservá-las da entrada do sol e do vento existente. A quantidade de aberturas depende, evidentemente, do tamanho e, consequentemente, do padrão das moradias. Também é curioso notar que as portas de algumas casas ainda incorporam uma solução típica da arquitetura popular brasileira, dividindo-se ao meio e assim possibilitando que as duas partes se abram e se fechem independentemente, conforme as necessidades dos moradores. Outro elemento característico das fachadas é a utilização das cores.

Mas a cidade isolada e a cidade globalizada convivem na atualidade. Nas ruas de São Raimundo Nonato as pessoas andam entre cabras e bodes, circulam entre cactos, mandacarus e xiquexiques, e estão rodeadas por casinhas cobertas por antenas parabólicas.

"Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de surpresa em surpresa, a gente como que se encontra, fica contente, feliz e se lembra de coisas esquecidas, de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós." (61) (COSTA, 1995, p.457).

Museu da Fundação do Museu do Homem Americano. Localizado a cerca de 40km do Parque Nacional, a sede da Fundação apresentada os resultados obtidos em 36 anos de pesquisas realizadas na região do

61 - Parágrafo escrito por Lúcio Costa a pedido de Manuel Bandeira para a edição comemorativa de um jornal mineiro e citado em "Casa Grande e Senzala" de Gilberto Freire (COSTA, 2000, p.69).

Parque Nacional. Atualizada regularmente, integra as novas descobertas locais e novos dados relacionados com a origem do homem e o povoamento das Américas, provenientes de pesquisas internacionais. O projeto, inaugurado em janeiro de 1994 foi feito pela equipe da FUMDHAM.

O espaço é dividido em duas principais salas. A primeira é responsável pelos enterramentos, as formas de sepultamento do homem pré-histórico e algumas formas de rituais e, a segunda, trata da cultura material do homem pré-histórico, mostrando o seu modo de vida: as tecnologias, as ferramentas e os adornos encontrados nos sítios arqueológicos além da história recente da região, pós-colonização, com os vestígios deixados pelos jesuítas e pelos maniçobeiros, da época da extração de borracha. O museu também conta com uma sala introdutória na qual se abordam teorias de como e quando o homem chegou à América e uma grande tela responsável por projetar, não só as pinturas rupestres (tratadas como meio de comunicação e transferência de conhecimentos entre gerações) mas também o trabalho dos arqueólogos e como está sendo feita a conservação desse patrimônio. O projeto de ampliação, que conta com a tela e nova curadoria ficou a cargo de Marcello Dantas e Sérgio Santos, responsáveis também pelo Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo.

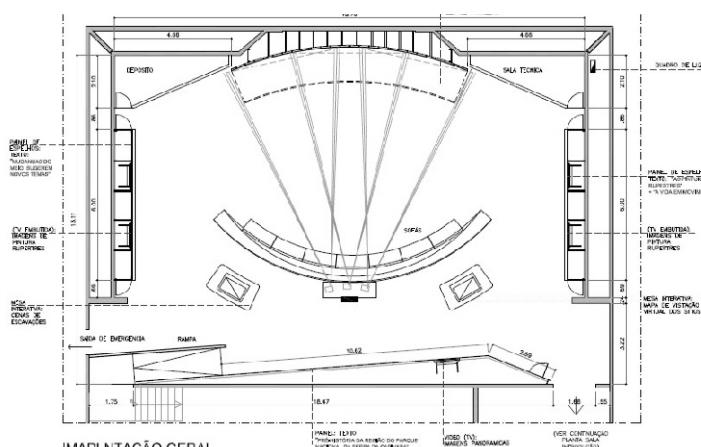
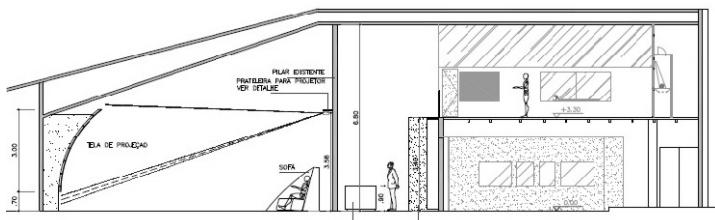
200. Museu da FUMDHAM. Sala dos enterramentos, formas de sepultamentos e rituais



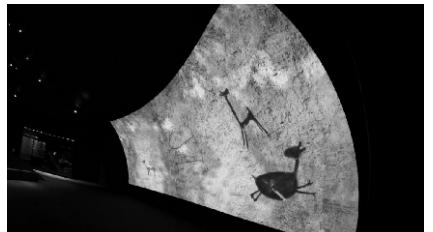
201. Museu da FUMDHAM. Sala da cultura material do homem pré-histórico



202. Museu da FUMDHAM. Sala introdutória



203. Museu da FUMDHAM. Planta e Corte da ampliação. 2009



204. 205. 206. Museu da FUMDHAM. Ampliação. 2009

O conjunto volumétrico do museu enfatiza a fachada permeável onde se lê “Museu do Homem Americano”. Transposta essa platibanda suspensa por pilares, o visitante é conduzido para o pátio interno (fruto das relações entre formas, aberturas, vazios, luz e circulação) que nos apresenta a escolha das salas a serem visitadas. É notável que as relações entre proporções e escalas do edifício são com as construções de São Raimundo Nonato e não com os sítios arqueológicos. Estamos no campo do microcosmo urbano regional, do entendimento de que este edifício faz parte de um complexo maior e que a arte exposta nada mais é do que parte de um todo. Ou seja: estamos dentro de um jogo cujas regras são claras e visíveis.



140

207. Museu da FUMDHAM. São Raimundo Nonato

Há pequenas surpresas na experiência destes volumes e destes espaços, porém o discurso arquitetônico não é o da singularidade, mas o da aproximação. O museu aqui, mais do que tudo, é um complemento (62), e trabalha como tal. Resgata os valores de coleta, conservação e exibição e usa a tipologia paladiana, dentro da qual as galerias se originavam, revisitando a primeira manifestação arquitetônica dos insurgentes museus – isso quando os próprios palácios – caso do Museu do Louvre, em Paris, a partir de 1793 – não eram convertidos em museus. Porém, se as galerias ou *loggias* – espaços retilíneos alongados invariavelmente conectados a um espaço principal, este de proporções “quadradas” – eram a configuração recorrente, com telas dispostas em todas as superfícies das paredes

62 - Como no parque há estudos em andamento e muitas descobertas, faz-se necessária a reformulação periódica do espaço trabalhando como forma de proporcionar às pessoas que visitam os sítios informações que ainda não foram disponibilizadas ou mesmo de difícil e restrito acesso.

aqui, este espaço “entre galerias” ganha valorização, justamente, por proporcionar uma área comum.

Assim, mais do que claramente, o entendimento de ecomuseu está presente. E ele é resultado de troca (*sf 1 Ato ou efeito de trocar. 2 Barganha, permuta, permutação. 3 Conversão, mudança, transformação. 4 Compensação, recompensa. 5 Substituição. 6 Dir Ato pelo qual duas pessoas, proprietárias de coisas determinadas e distintas, fazem, entre si, a transferência simultânea de cada uma delas; escâmbio* (63)). E são, em lugares que propiciam essa troca que, em primeiro, acontecem os encontros dos que estão passando e em segundo, onde, com mais freqüência, estes encontros efetivamente acontecem e geram frutos. Uma vez surgidas, as trocas multiplicam as oportunidades da ocorrência de novas trocas. E quanto mais espaços como este, maior o número de trocas podem se dar. Assim, representada por um pátio que propicia esse movimento, a Serra da Capivara como um todo, testemunha o encontro de pessoas que moram nela, de pessoas que moram longe dela com pessoas que moram nela e de pessoas que moram longe dela com pessoas que também moram longe dela. Encontros entre conhecidos e desconhecidos, residentes e passageiros, nacionais e estrangeiros, dotados de diferentes traços, jeitos, cores, vestes, acessórios, aparelhos, línguas, costumes, objetos. E a vivência neste pátio, que é buscado primeiramente para a troca de conhecimento, propicia o entendimento do ecomuseu como a máxima complexidade de encontros ou, melhor dizendo, movimentos de coisas, pessoas e informações. Ou seja: fazemos e somos o ecomuseu e a recíproca - o ecomuseu somos nós - é verdadeira.



“visitar um museu é uma questão de ir de vazio a vazio.”

Robert Smithson (in HOLT, 1979)

A noção de se construir alguma forma de proteção para as coisas da cultura, salvando-as de sua destruição e ao mesmo tempo integrando-as em um conjunto de objetos representativos, está na origem do espaço museológico: mas esta operação de inclusão tem um preço, que em geral se contabiliza no custo de se arrancar a obra de arte de seu contato direto com as dinâmicas da vida e da sociedade, para lançá-la dentro do espaço artificialmente construído da instituição. Se avançarmos para além dos gabinetes de curiosidades e chegarmos até a revolução burguesa, veremos que uma das vertentes que conduzem à formação da idéia de museu é exatamente o impulso em conceituar com clareza uma ordem das coisas e do mundo, em que uma forma de pensamento conduz a uma verdade – e a obra de arte é uma das expressões desta procura e deste encontro, articulando de forma singular autonomia plástica e recortes de possibilidade discursiva. Vale aqui dois adendos: para discorrer sobre a arquitetura de museus, não se pretendeu, no trabalho presente, associar as muitas e diferentes abordagens que o tema referencia (sociológica, artística e filosoficamente) mesmo este sendo visto sob esses diversos enfoques justamente em função das inúmeras finalidades que a instituição museu pode suscitar. Outro ponto importante refere-se à questão do museu de arte. Como descrito no capítulo referente ao Parque Nacional Serra da Capivara, a arte rupestre foi tratada como tal. Ou seja: temos dois exemplos de museu de arte estudados. E justamente por isso, valem algumas observações sobre o assunto ora anunciado.

Não é difícil perceber a formulação deste paradigma, uma vez que de certo modo se encontra em vigência até hoje – nos é curiosamente familiar a idéia de que o que está incluído no museu é de algum modo 'exemplar', 'representativo' e, em consequência disso, 'melhor'. Ou seja, desde o seu início esteve em jogo a construção do museu como máquina de produção e atribuição de valor à obra de arte, instrumento de produção de cultura. Neste caso, a presença da obra no museu não estaria associada ao anestesiamento⁽⁶⁴⁾ decorrente de sua

64 - Perda progressiva induzida de sensibilidade.

extração do contexto no qual ou para o qual foi projetada e no qual funciona – mas a uma potencialização, pois sua presença no museu a elevaria a um patamar de 'exemplaridade', tornando-a representativa de uma ordem de pensamento que deve ser enfatizada, promovida, tornada visível, da qual o museu é um dos principais espaços de agenciamento. Percebe-se que este modelo de museu só foi possível a partir de uma concepção de obra de arte e jogos de linguagem que se adequem a ele: lógica da representação, mímesis – protocolo de linguagem associado à pintura/escultura que se desenvolve da Renascença ao Romantismo, e que se constitui através da mesma epistemologia: universalidade, ponto de vista central (presença de Deus), linearidade nas relações causa-efeito, naturalismo na construção da visualidade (conceber as imagens de acordo com o mundo visível concreto, campo do olho natural e da óptica geométrica). Importa perceber a relação de mútua implicação que existe entre o desenvolvimento das linguagens artísticas e da concepção da obra de arte e o desenvolvimento dos modelos museológicos.

À medida que se transforma o paradigma da obra de arte, também se modifica o perfil do museu que pretende abrigá-la: 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:

- 1 'conquista de autonomia' (academicismo e romantismo até Cézanne);
- 2 'ruptura com a tradição e utopias' (cubismo e vanguardas até Pollock);
- 3 'constituição de um circuito de arte' (das vanguardas às neo-vanguardas, sobretudo a arte conceitual);
- 4 'relações com o real' (a partir da Pop arte e Fluxus);
- 5 'virtualidade imagética e conceitual e espetacularização' (a partir de fins do século XX) (BASBAUM, 2007) percebe-se o museu se transformando de maneira homóloga. Assim, também a dinâmica própria à sua formação traz saltos, mudanças e modificações similares: assistimos nos mesmos períodos (1) 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 (2, 3) por sua progressiva aceleração (sob pressão das vanguardas históricas e seu historicismo finalista e idealista) em direção a uma concepção arquitetônica moderna, que visa acolher sem impedimentos a potência desse novo objeto sensível do século XX – nesse momento se consolida a idéia de um cubo branco, espaço que pretende atender a tais demandas de transformação histórica. Em seguida, (3, 4) esta instituição é percebida como diretamente conectada a um contexto concreto econômico e cultural que não pode ser ignorado ou idealizado, e isto conduz (4) 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, (5) 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. E é claro que estas mudanças em direção à atualidade ainda são experimentadas e vivenciadas como estando em processo no mundo de hoje. Até porque também vivemos em uma encruzilhada na formação de novos museus, como cita Marcelo Ferraz, pois se

“por um lado, é cada vez menor a possibilidade de se constituirem importantes acervos artísticos, históricos ou documentais pela falta de oferta ou pelo alto valor a se despender para a obtenção de algo significativo -boas peças- na formação de uma coleção com nexo e conteúdo; por outro, a demanda de acesso democrático aos museus aumenta, seja pela implementação de programas escolares de visitação, seja pela necessária abertura de suas portas à entrada de gente que nunca havia botado os pés nesses espaços de ares restritivos e inibidores, espaços para poucos iniciados.” (FERRAZ, 2010).

Através deste ligeiro paralelo, se quer chamar atenção ao fato de que as mudanças de concepção museológica acompanham as transformações artísticas (por questão de programa), indicando o deslocamento das questões conceituais e de linguagem, que informam e conformam as obras, para os parâmetros conceituais e arquitetônicos

que constituem o museu. Claro que não se pode acreditar aqui de modo absoluto na simplificação e linearidade deste processo, já que sobretudo a arquitetura possui sua dimensão investigativa e conceitual propriamente autônoma, assim como já se estabeleceu um corpo de estudos museológicos e curoriais capaz de se emancipar em relação à obra de arte enquanto finalidade fechada; e, sobretudo, pode-se alinhar exemplos em que as conquistas do espaço arquitetônico e concepção museológica trouxeram à cena novos espaços e ferramentas para que certas obras fossem efetivadas, invertendo a unidirecionalidade do processo. Entretanto é preciso ter clara a existência de uma especificidade do museu em responder às transformações prioritárias das obras enquanto mudanças conceituais e discursivas que irão informar o quadro teórico geral da arte. Certamente, seria mais exato perceber que obra e museu estabelecem uma relação dinâmica, de mútua implicação: sob uma perspectiva contemporânea (BASBAUM, 2007), o ambiente do circuito de arte é aquele que também constitui a espacialidade própria para a obra; se pensarmos o museu como importante parte do circuito, percebe-se como muitas obras são produzidas *para* o museu – de modo que, de maneira ampla, trata-se de uma dupla implicação.

147

É sabido que os grandes museus têm se configurado como espaços que já se convencionou comparar aos Shopping Centers (em construções que assumem o papel de centros culturais avançados, onde se prioriza os usos voltados à sociedade de consumo em massa, em detrimento da valorização e da reflexão sobre a arte – transformando-a em um mero entretenimento acompanhadas por um processo de acréscimo de funções e usos de diversas atividades extra-expositivas), com sua dimensão de comércio e entretenimento, sob o gerenciamento de uma construção de imagem que pouco se diferencia da campanha publicitária de uma empresa qualquer (ARANTES, 2000). Claro que não se pode reduzi-lo à questão de um “comercialismo cultural”; entretanto, esta atual condição do jogo da cultura não pode ser menosprezada sem correr o risco de se prosseguir trabalhando tendo como referência um quadro contextual desatualizado. Se tivermos em conta a tradição moderna do artista que marca fortemente sua diferença em relação à sociedade e ao senso comum – ou seja, busca alguma forma de problematização ou interferência no estado corrente

das coisas (65) – então o atual momento institucional da arte deve ser foco de intensa investigação, pois também o tecido institucional (ao qual se integram as instituições) detém os mesmos processos desse saber.

Nesse sentido, seria interessante mencionar as relações não só entre arte e museu mas entre os dois museus escolhidos para o estudo (Fundação Iberê Camargo e Parque Nacional Serra da Capivara) pois ambos trazem elementos para tais discussões.

Não é difícil perceber traços comuns aos dois projetos. O que está em jogo não é uma simples criação e adequação de espaços físicos frente a grandes programas (sentenciar valor ao artista gaúcho e à arte rupestre, respectivamente) que tinham imbuídos a eles um valor de pertencimento local imenso. Ou seja, a possível caracterização enquanto ligação com os aspectos meramente físicos do espaço se transforma no estabelecimento de uma dimensão discursiva de especialidades, em que o local tem sua singularidade determinada principalmente a partir das narrativas e conceitos que compõem, integram e dinamizam uma rede de relações que os caracterizam. Assim, torna-se efetivamente claro que os dois projetos constroem sua especificidade em relação ao local manejando de forma consciente perante as narrativas institucionais que informam as artes vinculadas a eles: tanto o Museu da Fundação Iberê, projeto de Álvaro Siza, quanto o Parque Nacional Serra da Capivara desenvolvem suas propostas incorporando em seus projetos de linguagem traços da obra do Iberê Camargo e da própria Arqueologia (66).

Para tanto, a obra de Siza obtém um equilíbrio momentâneo entre todos os elementos constitutivos do programa, sem se basear em um sistema absoluto. A complexidade vivida é experimentada como uma série de elementos de arquitetura contrapostos formando um amplo espectro de espaços sociais na paisagem aberta. Porém mesmo

65 - Ilustrativa de tal atitude é a proposição de Roland Barthes: “a vitória do artista é a derrota da sociedade” (BASBAUM, 2007).

66 - Arqueologia é a disciplina que estuda a cultura material de sociedades que têm escrita ou não. É um ramo da ciência que possibilita ao pesquisador estudar, conhecer e reconstituir o modo de vida das sociedades coloniais e pré-coloniais. A palavra tem origem grega, em que Archaios significa passado/antigo e, Logos significa ciência/estudo. Somando-se estas duas palavras, podemos definir a Arqueologia como a ciência que estuda o passado. (*in* <http://www.brasilescola.com/geografia/o-que-e-arqueologia.htm>).

contrapostos, esses elementos sensíveis e estruturais são tratados como componentes de igual importância. Esta dicotomia é uma fonte permanente de tensão, mais evidente no contraste entre estruturas formais elementares orgânicas e angulares. Aqui a construção é interna e irradia. A forma como as pequenas aberturas enquadram a vista, como se fora na realidade uma grande moldura pictórica e nos esclarece tal questão. O modo de percepção dentro do museu transforma o mundo exterior em um mundo estético, recuperado na própria perspectiva do museu. “É preciso estar presente. Presente à imagem no minuto da imagem.” (BACHELARD, 2000, p.1).

As relações homólogas entre as partes do projeto oferecem uma metáfora adequada para as múltiplas complexidades que o projeto representa, em que elementos arquitetônicos estão relacionados por adjacência, paralelismo e complementaridade. É por meio de tais relações, ainda que estruturadas, que Siza constrói os espaços tipológicos de sua arquitetura e trabalha para alcançar um todo não-unitário. Como cita Peter Testa “a pesquisa do arquiteto inclui o repensar e o reestrutarar de instituições no interior da polis urbana difusa de fins do século XX.” (TESTA, 1998, p.9).

149

Quando o lugar é o fundamento do projeto, e de fato, no trabalho de Siza ele é, a arquitetura torna-se transformação do que está dado.

“Só assim, enquanto modificação silenciosa de um presente específico, a arquitetura poderá ultrapassá-lo, reatando enfim com sua tarefa de representar o que de alguma maneira não se encontra no presente – somente da experiência do lugar podem nascer as exceções que dão forma à arquitetura.” (ARANTES, 2000, p.72).

Aldo Rossi (ROSSI, 1993) encara o projeto arquitetônico, e cada um deles em particular, como um “fato urbano” e, como tal, diretamente vinculado ao seu lugar de inserção, não apenas do ponto de vista físico ou topográfico, a sua ambiência imediata, mas um gesto referido a um espaço constituído por “elementos primários” – os monumentos – fatores da memória coletiva que configuram a imagem da cidade. Com esse dispositivo em mente, Rossi esboça uma cidade composta em alguns fatos fundamentais dela mesma. Porém não somente eles: as áreas residenciais e os acontecimentos históricos (marcantes ou não),

antigos e recentes fazem parte dessa cidade. Surge daí a hipótese de uma teoria do planejamento arquitetônico em que os elementos estão prefixados, definidos formalmente, mas cujo significado que se desprende ao término dessa operação analítica, é o sentido autêntico, imprevisto, original e da investigação. Assim o projeto de Siza oferece uma possível definição de monumento representativo e expressivo positivamente na paisagem.

Se a Fundação Iberê Camargo trabalha com a ebuição interna, capaz de explodir e transformar, a Serra da Capivara se configura de maneira inversa. O termo ecomuseu é caracterizado por cinco pontos: (1) a adoção de um território que pode ser definido, por exemplo, por uma paisagem, um dialeto, uma indústria específica, ou uma tradição musical; (2) a identificação de recursos de uma herança específica naquele território, e a celebração dessas “pedras-de-toque culturais”, usando conservação e interpretação *in situ*, (3) a conservação e interpretação de locais individuais dentro do território é implementada por meio de ligação e cooperação com outros organismos; (4) a atribuição de poder às comunidades locais; o ecomuseu é estabelecido e gerenciado por pessoas locais. As pessoas locais decidem quais aspectos do seu “lugar” são importantes para elas e (5) a comunidade local beneficia-se do estabelecimento do ecomuseu. Os benefícios podem ser intangíveis, tais como uma maior consciência de si, ou orgulho pelo lugar, tangíveis (como por exemplo o resgate de um fragmento da herança local), ou econômicos. Há freqüentemente benefícios significativos para os indivíduos da comunidade local associados mais de perto com o desenvolvimento do ecomuseu (DAVIS *in KNELL*, 2007, p.198) e, para o Parque Nacional Serra da Capivara seus edifícios, dissolvidos do ambiente da cidade tendem a se afastar da noção de forma em si – como forma fechada – para ganharem sentido no seu conjunto – onde cada um participa como forma aberta. E a um só tempo, os fatores primários de São Raimundo Nonato (aqui representados pelo Museu da FUMDHAM e pela Igreja Matriz), se conjugam e se permeiam com a configuração da cidade, as praças e as histórias, possibilitando a construção aberta do que seria esse ecomuseu.

Como elemento de fundamental relação entre os dois exemplos

estudados temos as “suas” ruas. Ao Iberê, sua circulação e, em especial os braços de polvos das rampas – expressivos, e às rochas que apresentam as pinturas rupestres, suas passarelas – intervenção mínima servindo de acesso, em seu sentido mais amplo aos sítios arqueológicos propriamente ditos e, por isso mesmo, tão importantes como proposição arquitetônica.

“As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. Para esse ser coletivo, as tabuletas das firmas, brilhantes e esmaltadas, constituem decoração mural tão boa, ou melhor, que o quadro a óleo no salão do burguês; os muros com “défense d'afficher” – proibido colar cartazes – são sua escrivaninha, as bancas de jornal, suas bibliotecas, as caixas de correspondência, seus bronzes, os bancos, seus móveis do quarto de dormir, e o terraço do café, a sacada de onde observa o ambiente. O gradil, onde os operários do asfalto penduram a jaqueta, isto é o vestíbulo, e o portão que, da linha dos pátios, leva ao ar livre, o longo corredor que assusta o burguês, é para ele o acesso aos aposentos da cidade. A galeria é o seu salão. Nela, mais do que em qualquer outro lugar, a rua se dá a conhecer como o interior mobiliado e habitado pelas massas.” (BENJAMIN, 1994, p.194).

151

E essas suas ruas são as construções que respondem aos anseios de um lugar e, subjetivamente, o próprio projeto dele. Do núcleo à extremidade, e da extremidade ao seu centro. Nos dois exemplos, as arquiteturas se tornam mais do que a soma de obras (referenciadas ou reais e relacionais) criando uma imagem perene, alcançando e optando pelo silêncio como aceitação da integração como destino.

“é estranho que de um discurso deva resultar o silêncio, no sentido de serenidade e disponibilidade – mas é assim.” Álvaro Siza (*in* SOARES, 2001, p.140).

anexo um

Questões técnicas e construtivas da construção do edifício, descritas pelo engenheiro José Luiz Canal, responsável pela direção técnica da obra (CANAL in KIEFER, 2008, p.154-165):

Isolamento técnico

A preocupação com o isolamento térmico presente nas especificações de projeto fez com que todas as paredes e lajes exteriores fossem revestidas com mantas de lã de rocha com 5 cm de espessura. O investimento foi válido pelo conforto térmico no interior dos espaços e pela grande economia de energia, dadas as variações térmicas muito frequentes na cidade de Porto Alegre.

Tratamento das elevações

A aplicação de endurecedor australiano de alta performance (2 cm de penetração) criou maior impermeabilidade, protegendo a superfície de concreto branco contra intempéries e poluição.

Instalações de climatização

O sistema de climatização é oriundo de um projeto setorizado e autorizado. Apesar da baixa carga térmica, o sistema para as salas é composto de *chiller*, *fancoils* industriais posicionados estrategicamente e bancos de gelo. Nas áreas de reserva, foram aplicados equipamentos especiais do tipo *close control*. Foram instalados umidificadores para controlar a umidade, uma das questões mais delicadas nesse tipo de construção. Outra novidade foi a aplicação de mantas radiantes nas paredes externas das rampas e no teto do átrio do edifício. Tais mantas incrementam a inércia térmica do edifício, trazendo economia de energia.

Nos estacionamento, foram instalados ventiladores axiais de impulso comandados por uma central de CO (monóxido de carbono). Esse sistema, com velocidade variável, faz as trocas de ar necessárias e melhora a qualidade do ar na zona de acesso do edifício.

Instalações elétricas

Em busca do controle automatizado do edifício desde a sala de controle, foram aplicados disjuntores tetrapolares nos quadros elétricos. Esses disjuntores permitem ao operador do prédio gerir circuitos remotamente, por meio do sistema de gestão e controle de potência máxima. A subestação transformadora é equipada com transformador a seco e isolamento acústico reforçado, associados a um sistema de SF₆. Outro ponto fundamental foi aplicação de toda a cabagem da obra com isolamento especial tipo “afumex”. Todos estes detalhes reforçaram pontos cruciais, fazendo com que o sistema elétrico fosse mais confiável e seguro.

Instalação de automação

Foi aplicado sistema gerenciador para controle total dos pontos de cada sistema, como drenagem,

eletricidade, elevadores, iluminação, ar condicionado e segurança. O sistema permite a um só operador supervisionar todo o edifício da sala de controle, além de aumentar a segurança e durabilidade de todos equipamentos controlados.

Esquadrias

As esquadrias são aplicadas na face interna dos vãos de concreto branco. Na parte inferior recebem soleira de mármore e revestimento externo de aço inox jateado. Essas peças foram fabricadas a partir de protótipos desenvolvidos, conjuntamente, pelas equipes de várias empresas interadas (esquadrias, serralheria, mármore e vidros).

Instalações contra incêndio

Foi aplicado sistema de detecção de incêndio de alta sensibilidade nas áreas de exposição. Aspirando constantemente o ar, identifica e alerta, com muita precisão, qualquer variação da qualidade do ar por impregnação de fumaça. Como agente extintor, além dos usuais hidrantes, foi criada central de extinção a gás argonite nos acervos. O argonite é um gás redutor de oxigênio que não ataca as obras de arte. A preocupação em utilizar materiais incombustíveis e investir em sistemas de alta sensibilidade tornou o edifício mais seguro.

Revestimento em gesso – tratamento acústico interno

154

O isolamento térmico e o tratamento acústico interno, somados às instalações embutidas, obrigaram a que todas as paredes e tetos fossem revestidos com placas de gesso acartonado. Foram empregados cinco tipos de placas, com o seguinte critério de aplicação: 1- hidrófuga simples – locais laváveis e com contato externo (banheiros, áreas técnicas e o estacionamento); 2- corta-fogo – reserva técnica e escadas protegidas; 3- simples 9 mm – superfícies curvas do átrio; 4- duplas 12,5 mm – salas de exposição; 5- perfuradas 12,5 mm – tetos em geral para qualificar acusticamente os locais expositivos e os de trabalho.

As placas perfuradas receberam revestimento de tecido “veloglass” e pintura à base de água para não comprometer a absorção acústica.

Revestimento em mármore

A exemplo de outras obras, como o Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela, foi adotado o mármore tipo piguês nos sanitários, vestiários e escadas. Esse revestimento foi aplicado com rigor no que tange a juntas e paginação dos veios, sendo usado com espessura de 3 cm no caso de pisos, para aumentar a durabilidade contra choques ou desgaste.

Revestimento em madeira

Adotou-se assoalho de perobinha, selecionado para exportação. As tábuas foram aplicadas em estrutura de barrotes em madeira sobre leito flutuante, respeitando os alinhamentos propostos, sem tabeiras.

Reuso de águas

Como medida de economia, adotou-se o reaproveitamento da água das torneiras e chuveiros, proveniente da concessionária de água local. Junto com as águas captadas nas coberturas e nos pátios internos, passam por tratamento e são utilizadas nos vasos sanitários. O sistema é totalmente pressurizado com bombas duplas especiais, o que aumenta substancialmente a segurança, já que possuem dois motores. Esta solução permite futuras manutenções sem interromper o funcionamento. O reuso das águas demonstra claramente o respeito e o comprometimento com o meio ambiente.

Ficha técnica

Data projeto 1998-2008

Data construção 2003-2008

Área do terreno 7.107,29 m²

Área construída

Total 9.363,59 m²

Subsolo 6.097,68 m²

Térreo 960,38 m²

2º pavimento 726,96 m²

3º pavimento 617,92 m²

4º pavimento 617,92 m²

Pavimento técnico 342,73 m²

Arquitetura

Álvaro Siza Vieira

Coordenadores

Barbara Rangel (1998-2001), Pedro Polónia (2001-2008)

Colaboradores

Michele Gigante, Francesca Montalto, Atsushi Ueno, Rita Amaral

Estrutura

GOP Lda, Eng. Jorge Nunes da Silva, Eng. Ana Silva, Eng. Raquel Dias, Eng. Filipa Abreu

Instalações mecânicas e climatização

AVAC, GET Lda, Eng. Raul Bessa

Instalações elétricas e telecomunicações

GOP Lda, Eng. Raul Serafim, Eng. Maria da Luz, Eng. Alexandre Martins

Instalações Hidrossanitárias

GOP Lda, Eng. Raquel Fernandes

Acústica

GOP Lda, Dr. Higini Arau

Consultores brasileiros

Arquitetura Pedro Simch

Sistema de segurança Elio Fleury

Climatização Mário Alexandre Ferreira

Incêndio Cláudio Hansen

Estrutura Fausto Favale

Instalações elétricas Roberto Freire

Paisagismo

Fundação Gaia

Direção técnica

Coordenador Eng. José Luiz Canal

Equipe Arq. Camila Castilho Lazzari, Eng. Carla Lovato dos Santos. Eng. Roberto Luiz Ritter

Construtora

Camargo Corrêa

anexo dois

Memória Descritiva do Projeto, escrita pelo arquiteto (SIZAin KIEFER (org), 2008, p.40).

Pretende a Fundação Iberê Camargo construir um edifício para arquivo e exposição de sua coleção. O terreno disponível confina ao Norte com a avenida Padre Cacique e ao Sul com uma escarpa compreendida entre as cotas 5 e 24. O programa proposto inclui áreas de exposição, depósitos, biblioteca e videoteca, livraria, cafeteria, pequeno auditório e áreas de administração e de oficinas artísticas. Será igualmente construído um parque de estacionamento para 93 veículos, em subsolo, sob a via marginal. A base do edifício é constituída por uma plataforma longa, elevada 0,69 metros em relação ao passeio (cota 5,70 m) da avenida Padre Cacique, sob a qual se situa uma parte das áreas do programa. Esta plataforma é acessível a partir do passeio por uma rampa. O volume principal recorta-se contra a vegetação da escarpa, ocupando uma concavidade deixada pela antiga pedreira. São quatro pisos, incluindo o terreno sobre a plataforma. Este volume é limitado por paredes retas e quase ortogonais (ao Sul e a Poente) e por uma parede ondulada (ao Norte e a Nascente). Esta parede limita internamente, em toda sua altura, o espaço do átrio, o qual é rodeado, no perímetro restante, pelas salas de exposição (uma seqüência igual, nos três pisos superiores, de três salas de diferentes dimensões) e pela recepção, rouparia e livraria no rés-do-chão. Não se diferenciam os espaços destinados a exposição temporárias e permanentes, optando-se por uma flexibilidade apropriada à tendência de funcionamento real dos museus. As salas de todos os pisos poderão estar abertas sobre o espaço do átrio, ou encerradas por painéis removíveis até a altura de 4 metros, permitindo a entrada da luz natural a partir do átrio e entre essa altura e o teto. As salas do último piso recebem iluminação natural e artificial através de lanternim constituído por duplo envidraçado, com acesso intermediário para limpeza e regulação de luz. O espaço do átrio recebe luz por lanternim situado no terraço e por aberturas ao exterior na parede ondulada. Os acessos verticais (dois ascensores e duas escadas) situam-se em cada uma das extremidades da seqüência de salas de exposição. Incluem ainda um sistema de rampas, de pendente entre 8 e 9 %, cujo desenvolvimento se processa em parte no interior do espaço do átrio e em parte no exterior, constituindo galerias que rodeiam o volume do edifício, abertas pontualmente sobre a belíssima paisagem.

Álvaro Siza

anexo três

Disciplina cursada, no ano de 2000, referente à visita ao Parque Nacional Serra da Capivara:

Unidade Acadêmica: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. PUC-Campinas

Curso: Desenhando o Brasil – Módulo I. A origem do desenho: o grafismo Paleolítico como Linguagem

Docentes: Mirtes Luciani e Vera Santana Luz

Palestrante: Niède Guidon

Ano: 2000

01. Ementa:

_ Utilizar o desenho como estruturador do raciocínio, onde mão e cérebro articulam-se, efetivando a construção do pensamento abstrato.

_ Reconhecer e interagir com o homem brasileiro, especialmente no caso convivendo com o sertanejo, que pesquisa e preserva o Sítio Arqueológico do parque Nacional da Serra da Capivara.

_ A Arquitetura como as demais Artes desde a antiguidade revela o repertório estético e tecnológico da evolução da humanidade, sendo desta forma oportuno o contato com os grafismos de São Raimundo Nonato, reconhecidos como um sistema de linguagem, pela sua quantidade e diversidade.

159

02. Conteúdo Programático:

Aulas teóricas contendo – breve introdução sobre arqueologia, especificamente no aspecto em que considera as pinturas rupestres como um dos primeiros registros simbólicos do homem paleolítico, isto é, o aparecimento da capacidade de elaborar pensamentos abstratos e registra-los sob a forma de desenhos. Tais manifestações de natureza simbólica são apontadas como definidoras do momento de passagem de hominídeos para a condição propriamente humana. Discutir e refletir sobre o conteúdo semântico da palavra desenho e do nosso desígnio, pois ele contém o âmago do fazer arquitetônico, no tocante ao domínio da natureza, segundo nossas necessidades e desejo.

Aulas práticas contendo – contato com a realidade brasileira conhecendo o interior do Piauí, no trabalho conjunto com a Fundação do Homem Americano. Pesquisa Arqueológica. Exercícios de desenhos, registros permanentes estruturadores do pensamento abstrato.

03. Justificativa:

O Sítio Arqueológico do parque Nacional da Capivara se constitui em riqueza arqueológica, incluída pela UNESCO em sua lista de locais declarados como Patrimônio Cultural da Humanidade.

O Museu do Homem Americano, na cidade de São Raimundo Nonato, Piauí, apresenta os resultados de 30 anos de pesquisa, na qual se podem ver materiais fabricados pelo homem, esqueletos humanos e animais de reconhecido valor histórico.

Os grafismos paleolíticos, encontrados nos rochedos desta região, são em tal quantidade e

diversidade que formam a maior galeria a céu aberto do mundo referente a tal sistema de linguagem. O valoroso trabalho de pesquisa e preservação é realizado pela Fundação do Homem Americano com a comunidade local, que ao longo dos anos aprendeu a entender o significado deste sítio e, apesar das adversidades da vida no agreste, se dedica na conservação desta riqueza arqueológica.

04. Objetivos:

_ Geral – Promover a vivência e reflexão dos nossos alunos sobre questões nacionais, intrinsecamente ligadas aos elementos essenciais de produção do pensamento intelectual, sabendo-se que arte e ciência são ações exclusivamente humanas, fora do alcance de qualquer outro animal. E uma e outra derivam de uma só faculdade humana: a habilidade de enxergar o futuro, de antecipar um acontecimento e planejar a ação adequadamente, representando-a para nós mesmos em imagens projetadas dentro de nossas cabeças, ou em um quadrado de luz nas paredes escuras de uma caverna, ou ainda no vídeo de uma televisão.

_ Específico – Sendo a Arquitetura uma ação que se efetua sobre a Natureza desde os primórdios da humanidade, e o desenho um de seus objetos de reflexão fundamentais e, também, um dos meios iniciais da cultura capaz de sintetizar significados, esta atividade optativa tem como objetivo a experiência concreta – sensível e intelectual – de contato com desenhos que, de certa maneira, originaram na civilização brasileira as primeiras experiências simbólicas do homem.

160

05. Metodologia:

A atividade se constituirá na visita monitorada de aproximadamente trinta alunos ao Sítio Arqueológico no Parque Nacional Serra da Capivara, ao Museu do Homem Americano e à Fundação do Homem Americano, em São Raimundo Nonato, acompanhada pelos professores, para conhecimento de pinturas rupestres com aproximadamente 12.000 anos e, de vestígio de vida proto-indígena encontrados na região – vestígios do primeiro Homem Americano.

Para esta visita estão programadas as seguintes atividades preliminares: aula inaugural abordando o tema, apresentação de vídeos, visita acompanhada à Mostra do Redescobrimento, no Parque do Ibirapuera, São Paulo, Pavilhão OCA (que aborda esta temática através dos módulos “A Primeira Descoberta da América”, “Arqueologia”, “Artes Indígenas”, “Túnel do Tempo” e o “Cine Caverna” – filme digitalizado sobre as primeiras civilizações no Brasil).

06. Critérios e Forma de Avaliação:

Toda atividade será realizada individualmente, com a apresentação final de cadernos contendo desenhos e registros produzidos em todas as aulas.

As avaliações irão considerar a participação dos alunos durante as aulas programadas e transcrição das reflexões individuais, efetuadas no desenho, somente através deste sistema de linguagem.

07. Cronograma:

02.09 - Visita à Mostra do Redescobrimento (8 horas)
15.09 - Aula Inaugural (4 horas)
22.09 - Aula Teórica (04 horas)
08.10 – Partida (8 horas)
09.10 – Visita Monitorada ap Sítio Arqueológico – com monitor (8 horas)
10.10 – Visita ao Museu Homem Americano – São Raimundo Nonato (8 horas)
11- 10 – Aula na Fundação do Homem Americano (8 horas)
12.10 – Palestra Dra Niède Guidon (4 horas)
13.10 – Retorno (8 horas)
20.10 – Apresentação Final do Trabalhos e Discussão (4 horas)
27.10 – Avaliação e Entrega das Notas (4 horas)

08. Recurso:

_ Salas de aulas com vídeo cassete.
_ Auxílio viagem aos docentes.

09. Bibliografia:

_ ARTIGAS, João Baptista Vilanova. “Sobre desenho”. Publicação do Gfau, Revista.
_ BRONOWSKI, J. “A escalada do homem”. Martins Fontes. Ed da Universidade de Brasília, 1979.
_ FARIA, Francisco C. Pessoa. “Os astrônomos pré-históricos do Ingá”. Publicação IBRASA, 1987.
_ Catálogos da Exposição Brasil 500 anos, em especial os módulos:
(A primeira descoberta da América”, “Arqueologia”, “Artes Indígenas”, “Arte: Evolução ou Revolução”
_ Site: www.br500anos.com.br.

figuras

II

01. Biblioteca do Museion de Alexandria. Suposição. Fonte: <http://www.cienciateca.com>. Acesso em Nov 2009.
02. Galeria Valenti Gonzaga. Pintura de G. P. Pannini. 1749. Fonte: PEVSNER, Nikolaus. "Historia de las tipologias arquitectónicas". Barcelona: Gustavo Gili. 1979, p.13.
03. Galeria degli Uffizi. Florença. Giorgio Vasari. 1560. Fonte: <http://www.varando.it>. Acesso em Nov 2009.
04. Galeria degli Uffizi. Florença. Giorgio Vasari. 1560. Fonte: <http://www.ortodeimedici.it>. Acesso em Nov 2009.
05. Galeria degli Uffizi. Florença. Giorgio Vasari. 1560. Planta. Fonte: LAMPUGNANI, Vittorio Magnago & SACHS, Angeli (org.). "Museums for a new millenium – concepts, projects, buildings". Munique: Prestel. 1999, p.19.
06. Cabana Primitiva. Abade Laugier. Frontispício da obra Ensaio sobre a Arquitetura. 1753. Fonte: CURTIS, William J. R. "Modern architecture since 1900". Londres: Phaidon Press Limited. 2000, p.27.
07. Museu em Dresden. Conde Algarotti. 1742. Planta (diagrama). Fonte: RICO, Juan Carlos. "Museos, arquitectura, arte – los espacios expositivos". Espanha: Sílex. 1994, p.370.
08. Cenotápio para Newton. Étienne-Louis Boullée. 1786. Perspectiva. Fonte: <http://www.studiolo.org>. Acesso em Nov 2009.
09. Oikema. Claude-Nicolas Ledoux. 1785. Perspectiva. Fonte: <http://www.revistacontratiempo.com.ar/kaufmann.htm>. Acesso em Nov 2009.
10. Oikema. Claude-Nicolas Ledoux. 1785. Planta. Fonte: <http://www.artifact.tufts.edu>. Acesso em Nov 2009.
11. Projeto de Museu. Étienne-Louis Boullée. 1783. Perspectiva. Fonte: <http://www.02.epandemics.com>. Acesso em Nov 2009.
12. Projeto de Museu. Étienne-Louis Boullée. 1783. Elevação. Fonte: <http://www.02.epandemics.com>. Acesso em Nov 2009.
13. Projeto de Museu. Étienne-Louis Boullée. 1783. Planta. Fonte: <http://www.02.epandemics.com>. Acesso em Nov 2009.
14. Projeto para Museu. Jean Nicolas Louis Durand. Précis. 1802-05. Planta, Elevação, Corte. Fonte: <http://www.02.epandemic.com>. Acesso em Dez 2009.
15. Elementos dos Edifícios. Jean Nicolas Louis Durand. 1813. Gravura. Fonte: CORONA-MARTINEZ, Alfonso. "Ensaio sobre o projeto". Brasília: Ed. Universidade de Brasília. 2000, p.132.
16. Marche a survire dans le composition d'un projet quelconque. Jean Nicolas Louis Durand. Précis. 1813. Gravura. Fonte: <http://www.02.epandemic.com>. Acesso em Dez 2009.
17. Projeto para Museu. Jacques-François Delannoy. 1778-79. Planta. Fonte: PEVSNER, Nikolaus. "Historia de las tipologias arquitectónicas". Barcelona: Gustavo Gili. 1979, p.40.
18. Projeto para Museu. Guy de Gisors. 1778-79. Planta. Fonte: PEVSNER, Nikolaus. "Historia de las tipologias arquitectónicas". Barcelona: Gustavo Gili. 1979, p.40.
19. Projeto para Museu. Guy de Gisors (acima. Elevação) Jacques-François Delannoy (abaixo. Corte). 1778-79. Fonte: PEVSNER, Nikolaus. "Historia de las tipologias arquitectónicas". Barcelona: Gustavo Gili. 1979, p.40.
20. Galeria Dulwich. Londres. John Soane. 1811-14. Fonte: PEVSNER, Nikolaus. "Historia de las tipologias arquitectónicas". Barcelona: Gustavo Gili. 1979, p.40.
21. Casa-Museu. Londres. John Soane. 1792-1824. Corte. Fonte: <http://www.student.city.ac.uk>. Acesso em Dez 2009.
22. Casa-Museu. Londres. John Soane. 1792-1824. Fonte: <http://www.arch.ou.edu>. Acesso em Nov 2009.
23. Gliptoteca de Munique. Leo von Klenzer. 1816-30. Fonte: <http://www.ed-dolmen.com>. Acesso em Dez 2009.
24. Gliptoteca de Munique. Leo von Klenzer. 1816-30. Planta. Fonte: RICO, Juan Carlos. "Museos, arquitectura, arte – los espacios expositivos!. Espanha: Sílex. 1994, p.130.
25. Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel. Berlim. 1822-23. Planta. Fonte: <http://www.pitt.edu>. Acesso em Dez 2009.
26. Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel. Berlim. 1822-23. Corte. Fonte: MARICONDE, Maria Del Carmen Franchello de. "The museums of Canada – The monuments of postmodern culture for the XXI century?". Córdoba: Ediciones del Boulevard. 1998, p.69.
27. Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel. Berlim. 1822-23. Perspectiva. Fonte: <http://www.designlaboratory.com>. Acesso em Dez 2009.
28. Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel. Berlim. 1822-23. Perspectiva. Fonte: <http://www.designlaboratory.com>. Acesso em Dez 2009.
29. Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel. Berlim. 1822-23. Modelo digital explodido. Fonte: <http://www.designlaboratory.com>. Acesso em Dez 2009.
30. Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel. Berlim. 1822-23. Modelo digital explodido. Fonte: <http://www.designlaboratory.com>. Acesso em Dez 2009.
31. Crown Hall. Mies van der Rohe. Chicago. 1950. Fonte: http://www.arq.ufsc.br/arq5661/trabalhos_2003-1/vidros/temp/fotos_ander/Crown%20Hall_Rohe_Chicago_Illinois_1950_1956.jpg. Acesso em Dez 2009.
32. Altes Museum. Berlim. Karl F. Schinkel. 1822-23. Planta. Fonte: <http://www.pitt.edu>. Acesso em Dez 2009.
33. Neue Staatsgalerie de Stuttgart. James Stirling e Michael Wilford. 1977-78. Planta. Fonte: MARTI ARÍS, Carlos. "Las variaciones de la identidad – ensayo sobre el tipo en arquitectura". Barcelona: Ediciones Del Serbal. 1993, p.177.
34. Palácio da Assembléia de Chandigarh. Le Corbusier. 1951-56. Planta. Fonte: BOESIGER, Willy. "Le Corbusier". Barcelona: Gustavo Gili, 1985, p.210.
35. Biblioteca Municipal de Estocolmo. Erik Gunnar Asplund. 1918-27. Planta. Fonte: MARTI ARÍS, Carlos. "Las variaciones de la identidad – ensayo sobre el tipo en arquitectura". Barcelona: Ediciones Del Serbal. 1993, p.176.
36. Alte Pinakothek. Leo von Klenze. Munique. 1823-36. Plantas. Fonte: PEVSNER, Nikolaus. "Historia de las tipologias arquitectónicas". Barcelona: Gustavo Gili. 1970, p.140.
37. Alte Pinakothek. Leo von Klenze. Munique. 1823-36. Fonte: PEVSNER, Nikolaus. "Historia de las tipologias arquitectónicas". Barcelona: Gustavo Gili. 1970, p.140.
38. Museu sem fim. Saint Die, Paris. Le Corbusier. 1939. Maquete. Fonte: BOESIGER, Willy e GIRSBERGER, H. "Le Corbusier 1919-54". Barcelona: Gustavo Gili. 1971, p.241.
39. Nova Galeria Nacional. Berlim. Mies van der Rohe. 1965-68. Fonte: <http://patmol.blogspot.es/img/Mies-Berlin-Nationalgalerie-01.jpg>. Acesso em Dez 2009.
40. Museu Guggenheim. Nova York. Frank Lloyd Wright. 1943-59. Fonte: <http://www.delmar.edu/socsci/Faculty/Stone/HIST1302/images/Wright,%20Guggenheim%20Museum,%20interior.jpg>. Acesso em Dez 2009.
41. Les Demoiselles d'Avignon. Pablo Picasso. 1907. Fonte: <http://www.danielalima.com/wp-content/uploads/2008/05/picasso.jpg>. Acesso em Dez 2009.
42. Man with a Guitar. Georges Braque. 1911. Fonte: http://www.olafleuschner.de/galerie/bilder/braque_man_with_guitar.jpg. Acesso em Dez 2009.
43. Marcel Duchamp. Fountain. 1917. Fonte: <http://artintelligence.net/review/wp-content/uploads/2007/06/duchampfountaincol.jpg>. Acesso em Dez 2009.

44. Museu sem fim. Paris. Le Corbusier. 1939. Fonte: BOESIGER, Willy e GIRSBERGER, H. "Le Corbusier 1919-54". Barcelona: Gustavo Gili. 1971, p.229.
45. Museu Guggenheim. Nova York. Frank Lloyd Wrigth. 1943-59. Estudos realizados entre 1943-44. Fonte: The Solomon R. Guggenheim Museum. Nova York: Guggenheim Museum Publicatins. 1995, p.8.
46. Museu Guggenheim. Nova York. Frank Lloyd Wrigth. 1943-59. Estudos realizados entre 1943-44. Fonte: The Solomon R. Guggenheim Museum. Nova York: Guggenheim Museum Publicatins. 1995, p.13.
47. Museu Guggenheim. Nova York. Frank Lloyd Wrigth. 1943-59. Estudos realizados entre 1943-44. Fonte: The Solomon R. Guggenheim Museum. Nova York: Guggenheim Museum Publicatins. 1995, p.15.
48. Museu Guggenheim. Nova York. Frank Lloyd Wrigth. 1943-59. Estudos realizados entre 1943-44. Fonte: The Solomon R. Guggenheim Museum. Nova York: Guggenheim Museum Publicatins. 1995, p.14.
49. Fundação Maeght. Nice, França. Sert. 1959-64. Fonte: <http://www.maeght.fr>. Acesso em Dez 2009.
50. Arquivos da Bauhaus. Berlim. 1979. Fonte: KIEFER, Flávio" MAM-MASP- paradigmas brasileiros na arquitetura de museus". Dissertação de mestrado: UFRGS. 1998, p.25.
51. Fundação Miró. Barcelona. Sert, Jackson e Associados. 1975. Fonte: "Reportaje Arquitectónico". Barcelona: Fundacion Joan Miró.
52. Kunsthalle. Alemanha. Philip Johnson. 1966. Fonte: KLOTZ Heinrich e KRASE, Waltraud. "New building in te Federal Republico g Germany". Stuttgart: Goethe Institute. 1988, p. 37.
53. Kunsthalle. Alemanha. Philip Johnson. 1966. Planta. Fonte: KLOTZ Heinrich e KRASE, Waltraud. "New building in te Federal Republico g Germany". Stuttgart: Goethe Institute. 1988, p. 37.
54. 55. Neue Staatsgalerie de Stuttgart. James Stirling e Michael Wilford. 1977-78. Planta 1º e 2º pavimento. Fonte: KLOTZ Heinrich e KRASE, Waltraud. "New building in te Federal Republico g Germany". Stuttgart: Goethe Institute. 1988, p. 52.
56. Altes Museum. Berlim. Karl Friedrich Schinkel. 1823-30. Planta. Fonte: <http://www.pitt.edu>. Acesso em Dez 2009.
57. MAM. Rio de Janeiro. Affonso Reidy. 1954. Fonte: KIEFER, Flávio" MAM-MASP- paradigmas brasileiros na arquitetura de museus". Dissertação de mestrado: UFRGS. 1998, p.50.
58. MASP. São Paulo. Lina Bo Bardi. 1957. Fonte: KIEFER, Flávio" MAM-MASP- paradigmas brasileiros na arquitetura de museus". Dissertação de mestrado: UFRGS. 1998, p.64.
59. Museu Rodin Bahia. Salvador. Brasil Arquitetura. 2002-06. Fonte: <http://rawbrazil.files.wordpress.com/2008/06/museu-rodin.jpg>. Acesso em Dez 2009.
60. Museu do Pão. Salvador. Brasil Arquitetura. 2005-07. Fonte: <http://www.brasilarq.com.br/projetos.php?mn=7&img=05&bg=img&mn2=92>. Acesso em Dez 2009.
61. Museu Oscar Niemeyer. Curitiba. Oscar Niemeyer. 2002. Fonte: http://farm3.static.flickr.com/2194/2195289400_3e3e996f01.jpg. Acesso em Dez 2009.
62. MAC. Niterói. Oscar Niemeyer. 1996. Fonte: <http://www.compositorpaulopasini.mus.br/Museu%20Niteroi%20MAC.jpg>. Acesso em Dez 2009.
63. MASP. São Paulo. Lina Bo Bardi. 1957. Fonte: http://www.wscompany.com.br/attachments/Image/masp_at_paulista_av_in_sao_paulo1%5B1%5D.jpg. Acesso Dez 2009.
64. Pinacoteca do Estado de SP. São Paulo. Paulo Mendes da Rocha. 1995. Fonte: http://farm4.static.flickr.com/3516/3282530605_7534f6ce06.jpg. Acesso em Dez 2009.
65. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro. 1989. Fonte: <http://riodejaneiroadezembro.files.wordpress.com/2009/09/ccbb.jpg>. Acesso em Dez 2009.
66. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br/>. Foto: Elvira T. Fortuna. Acesso em Mar 2009.
67. Museu de Arquitetura, Groningen. Alessandro Mendini. 1995. Fonte: http://farm2.static.flickr.com/1097/540504915_09498e1e9b.jpg. Acesso em Dez 2009.
68. Projeto Arte/Cidade. Ruína na Barra Funda. São Paulo. 1994. Fonte: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/ark068/ark068_03_01.jpg. Foto Nelson Kon. Acesso em Dez 2009
69. Le Carré d'Art. Nîmes. Norman Foster. 1993. Fonte: http://pmorais.files.wordpress.com/2009/06/foto-02-nimes_panoramio_low.jpg. Acesso em Dez 2009.
70. Metropolitan de Nova York. NY. Kevin Roche e John Dinkeloo. 1967-81. Fonte: KIEFER, Flávio" MAM-MASP- paradigmas brasileiros na arquitetura de museus". Dissertação de mestrado: UFRGS. 1998, p.30.
71. Kunst Museum. Bonn, Alemanha. Alex Schultes. 1985-92. Fonte: Contemporary European Architects, Volume III. Colônia: Taschen, 1995
72. Museu do Louvre. Paris. I. M. Pei. 1981. Fonte: <http://pontoapontoutrogestan.com.br/blog/wp-content/uploads/2009/10/museu-do-louvre.jpg>. Acesso em Jan 2010.
73. D'Orsay. Paris. R. Bardon, P. Colboc e J. P. PhilipponKunst. 1980-86. Fonte: MONTANER, Josep Maria. Nouveaux Musées. Espaces pour l'art et la culture. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
74. Guggenheim Bilbao. Bilbao. Frank Gehry. 1991-9775. Fonte: Revista Casa Vogue, Março 2003, p.39.
75. Guggenheim Bilbao. Bilbao. Frank Gehry. 1991-9775. Fonte: Revista Casa Vogue, Março 2003, p.39.
76. Museu Anahuacalli. Coyacán. 1943. Fonte: http://media.dwell.com/images/478*361/anhauacalli-museum.jpg. Acesso em Jan 2010.
77. Museu das Missões. São Miguel das Missões. Lúcio Costa. 1938-40. Fonte: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/ark000/imagens/323_04.jpg. Acesso em Jan 2010.
78. Museo Nacional de Antropología. Cid. do México. Vázquez, Campizano e Mijares. 1964. Fonte: <http://www.trilhaseaventuras.com.br/diarioviagem/images/cidade-do-mexico08.jpg>. Acesso em Jan 2010.
79. Museo de Arte Moderno. Bogotá. Rogelio Salmona. 1969. Fonte: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/ark036/036_03_03.jpg. Acesso em Jan 2010.
80. Museo Experimental El Eco. Cidade do México. Mathias Goeritz. 1952. Fonte: http://www.radioarquitectura.com/obras/Museos/El%20Eco/Alvaro_Capistran-Acesso-1.jpg. Acesso em Jan 2010.
81. Museo de Arte Moderno Jesús Soto. Ciudad Bolívar. Carlos Raúl Villanueva. 1973. Fonte: <http://www.jr-soto.com/img/museo.jpg>. Acesso em Jan 2010.
- 82.. Museo de Arte ofino Tamayo. Cidade do México. Abraham Zabludovsky e Teodoro González. 1981. Fonte: <http://www.museotamayo.org/el-edificio/>. Acesso em Jan 2010.
83. Capilla del Hombre. Quito. Handel Guayasamín. 2004. Fonte: <http://media.photobucket.com/image/Capilla%20del%20Hombre>. Acesso em Jan 2010.
84. MALBA. Buenos Aires. Aterman, Fourcade e Tapia. 2001. Fonte: <http://www.argentour.com/images/malba.jpg>. Acesso em Jan 2010.
85. Museu Amália Lacroze de Fortabat. Porto Madero. Rafael Viñoly. 2007. Fonte: http://i877.photobucket.com/albums/ab340/Baires001/Museo_Fortabat1.jpg. Acesso em Jan 2010.
86. MARCO. Monterrey. Ricardo Legorreta. 1991. Fonte: http://farm1.static.flickr.com/226/514316598_e7ed65d448.jpg?v=1180160860. Acesso em Jan 2010.
87. Museo Papagayo. Villahermosa. Abraham Zabludovsky. 2005. Fonte: <http://static.panoramio.com/photos/original/8928724.jpg>.

Acesso em Jan 2010.

88. Museu da Memória e dos DH. Santiago. Figueroa, Fech e Dias. 201. Fonte: http://imagem.band.com.br/zoom/CNT_EXT_250906.jpg. Acesso em Jan 2010.
89. Museu Nacional Honestino Magalhães. Brasília. Oscar Niemeyer. 2006. Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/Museu+Nacional+de+Bras%C3%ADlia.jpg.jpg>. Acesso em Jan 2010.
90. MUBE. São Paulo. Paulo Mendes da Rocha. 1995. Fonte: <http://monolitho.files.wordpress.com/2009/09/0000014aol1.jpg>. Acesso em Jan 2010.
91. Museu Real. Rio de Janeiro. 1818. Fonte: <http://www.imagem.ufrj.br-thumbnails/4/1789.jpg>. Acesso em Jan 2010.
92. Museu Paulista. São Paulo. 1892. Fonte: http://oglobo.globo.com/fotos/2006/09/05/05_MHG_sp_feriado1.jpg. Acesso em Jan 2010.
93. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. 1937. Fonte: <http://www2.uol.com.br/historiaviva/noticias/img/ibero.jpg>. Acesso em Jan 2010.
94. Croquis de Josep Maria Montaner sobre MASP-SP e MAM-RJ. Fonte: QUEIROZ, Rodrigo (org). "Arquitetura de museus: textos e projetos". São Paulo: FAU-USP, 2008. p.24.

III

95. Foto: Artur do Canto Wilkoszynski. Março 2009.
96. Porto Alegre. Google Earth. 2010. Fonte: Google Earth. Acesso em Fev 2010.
97. Teatro de São Pedro. Porto Alegre. 1835-45. Fonte: http://salaweb.com.br/sw/images/stories/porto_alegre_theatro_sao_pedro.jpg. Acesso em Jan 2010.
98. Usina do Gasômetro. Porto Alegre. 2007. Fonte: http://www.pampasonline.com.br/imagens/pampas_portoalegre_rs_gasometro.jpg. Acesso em Jan 2010.
99. Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre. Flávio Kiefer e Joel Gorski. 1987-90. Fonte: http://farm3.static.flickr.com/2095/2308229703_47cc5ac488_o.jpg. Acesso em Jan 2010.
100. Praia de Belas. Porto Alegre. 1991. Fonte: <http://www.sortimentos.com/rs/porto-alegre-shopping-praia-de-belas-papo-juridico-praia-de-belas.jpg>. Acesso em Jan 2010.
101. Santander Cultural. Porto Alegre. Roberto Loeb. 2001. Fonte: http://media.photobucket.com/image/santander%20cultural/gutooo/poa/IMG_6326.jpg. Acesso em Jan 2010.
102. Pintura II. Iberê Camatgo. 1966. Fonte: <http://aartemoderna.blogspot.com/2006/05/guignard-paisagens-imaginrias.html>. Acesso em Jan 2010.
103. Paisagem Imaginária. Alberto da Veiga Guignard. 1947. Fonte: http://www.bolsadearte.com/realizados/abril04/Iber%C3%A9%20camargo%20-%20Pintura%20II_pp.jpg. Acesso em Jan 2010.
104. Piscina Oceano. Leça da Palmeira. Álvaro Siza. 1961-66. Fonte: TESTA, Peter. "Álvaro Siza". São Paulo: Martins Fontes. 1998, p.22.
105. Casa de Chá Boa Nova. Leça da Palmeira. Álvaro Siza. 1958-63. Fonte: <http://public.bay.livefilestore.com>. Acesso em Jan 2010.
106. Banco Pinto & Sotto Mayor. Oliveira de Azeméis. Álvaro Siza. 1971-74. Fonte: http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://4.bp.blogspot.com/_YWL00r4qARg/. Acesso em Jan 2010.
107. Residência Antonio Carlos Siza. Santo Tirso. Álvaro Siza. 1976-78. Planta. Fonte: TESTA, Peter. "Álvaro Siza". São Paulo: Martins Fontes. 1998, p.51.
108. Residência Antonio Carlos Siza. Santo Tirso. Álvaro Siza. 1976-78. Fonte: TESTA, Peter. "Álvaro Siza". São Paulo: Martins Fontes. 1998, p.50.
109. Centro de Arte Contemporânea da Galícia. Santiago de Compostela. Álvaro Siza. 1988-94 Planta pavimento térreo. Fonte: TESTA, Peter. "Álvaro Siza". São Paulo: Martins Fontes. 1998, p.162.
110. Centro de Arte Contemporânea da Galícia. Santiago de Compostela. Álvaro Siza. 1988-94 Planta pavimento superior. Fonte: TESTA, Peter. "Álvaro Siza". São Paulo: Martins Fontes. 1998, p.163.
111. Centro de Arte Contemporânea da Galícia. Santiago de Compostela. Álvaro Siza. 1988-94. Fonte: <http://static.publico.clix.pt/imagens.aspx/281404?tp=UH&db=IMAGENS&w=350>. Acesso em Jan 2010.
112. Centro de Arte Contemporânea da Galícia. Santiago de Compostela. Álvaro Siza. 1988-94. Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/Centro+de+Arte+Contempor%C3%A2nea+da+Galiza,+Santiago+de+Compostela.bmp>. Acesso em Jan 2010.
113. Croqui do arquiteto. Fonte: http://3.bp.blogspot.com/_LyAy8K9ssUw/SYr8sgtcj5I/Croqui+siza.jpeg. Acesso em Jan 2010.
114. Fundação Joan Miró. Barcelona. Sert, Jackson e Associados. 1975 115. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/ark000/esp063.asp>. Acesso em Jan 2010.
115. Fundação Joan Miró. Barcelona. Sert, Jackson e Associados. 1975 115. Interna. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/ark000/esp063.asp>. Acesso em Jan 2010.
116. Zentrum Paul Klee. Berna. Renzo Piano. 2005. Fonte: http://farm4.static.flickr.com/3210/3077188961_798154a6ca.jpg. Acesso em Jan 2010.
117. Zentrum Paul Klee. Berna. Renzo Piano. 2005. Interna. Fonte: <http://archipictures.free.fr/IMAGES/Paul-Klee-Zentrum-26.jpg>. Acesso em Jan 2010.
118. O ciclista. Iberê Camargo. 1988. Fonte: KIEFER, Flávio (org). "Fundação Iberê Camargo". São Paulo: Cosac Naify. 2008, p. 118.
119. Desenho do arquiteto. Fonte: KIEFER, Flávio (org). "Fundação Iberê Camargo". São Paulo: Cosac Naify. 2008, p.117.
120. Ateliê de gravura do artista. Fonte: KIEFER, Flávio (org). "Fundação Iberê Camargo". São Paulo: Cosac Naify. 2008, p.122.
121. Solidão. Iberê Camargo. 1994. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br/content/acervo/default.asp>. Acesso em Jan 2010.
122. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Fonte: Google Earth. Acesso em Fev 2010.
123. Maquete de estudo. Fonte: http://www.ignezferraz.com.br/img/dicas/ark_port_08.jpg. Acesso em Fev 2010.
124. Desenhos do arquiteto. Fonte: [http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/fotos/867/01_croqui_02.jpg&imgrefurl=http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-fundacao-ibere-](http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/fotos/867/01_croqui_02.jpg&imgrefurl=http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-fundacao-ibere-.). Acesso em Fev 2010.
125. Desenhos do arquiteto. Fonte: [http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/fotos/867/01_croqui_02.jpg&imgrefurl=http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-fundacao-ibere-](http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/fotos/867/01_croqui_02.jpg&imgrefurl=http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-fundacao-ibere-.). Acesso em Fev 2010.
126. Pavilhão de Portugal. Expo Lisboa 98. Álvaro Siza. Fonte: http://alma-e-pele.ricardodinissantos.com/wp-content/uploads/2009/10/Pavilhao_de_Portugal_14.jpg. Acesso em Fev 2010.
127. Ville Savoye. Poissy-sur-Seine. Le Corbusier. 1928. Fonte: <http://www.cambridge2000.com/gallery/images/PC1913170.jpg>. Acesso em Fev 2010.
128. SESC Pompéia. São Paulo. Lina Bo Bardi. 1977-86. Rampas. Fonte: <http://media.photobucket.com/image/sescpassarelas/ArquitetaBia/DSC00085.jpg>. Acesso em Fev 2010.
129. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Rampas. Fonte: <http://static.dezeen.com/uploads/2009/05/duccio-malagamba-photographs-alvaro-siza-ibere-camargo-foundation-4.jpg>. Acesso em Fev 2010.

130. SESC Pompéia. São Paulo. Lina Bo Bardi. 1977-86. Aberturas. Fonte: <http://media.photobucket.com/image/sescburacos/ArquitetaBia/02.jpg>. Acesso em Fev 2010.
131. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Aberturas. Fonte: http://www.ignezferraz.com.br/img/dicas/ib_siza_7_abertura.jpg. Acesso em Fev 2010.
132. Museu Guggenheim. Nova York. Frank Lloyd Wrigth. 1943-59. Átrio. Fonte: http://www.wayfaring.info/wp-content/uploads/2008/05/121506_guggenheim_iii_520c.jpg. Acesso em Fev 2010.
133. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Átrio. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br> Foto: Mathias Cramer. Acesso em Mar 2009.
134. Museu Guggenheim. Nova York. Frank Lloyd Wrigth. 1943-59. Circulação. Fonte: <http://explorerpass.com/blog/files/2008/03/new-york-guggenheim-museum.jpg>. Acesso em Fev 2010.
135. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Circulação. Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/p1160339-copy-528x396.jpg>. Acesso em Fev 2010.
136. High Court. Chandigarh. Le Corbusier. 1959. Fonte: KIEFER, Flávio (org). "Fundação Iberê Camargo". São Paulo: Cosac Naify. 2008, p.96.
137. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Rampas. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Foto: Elias Herrmann. Acesso em Mar 2009.
138. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Rampas. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Foto: Elvira T. Fortuna. Acesso em Mar 2009.
139. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Rampas. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Acesso em Mar 2009.
140. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Rampas. Fonte: KIEFER, Flávio (org). "Fundação Iberê Camargo". São Paulo: Cosac Naify. 2008, p.62.
141. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Fonte: http://4.bp.blogspot.com/_vHfhEO08cCE/SPTNBv3Ttml/IBERE+CAMARGO+-+VISTA+DO+ALTO.jpg. Acesso em Fev 2010.
142. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Estacionamento. Fonte: http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/fotos/871/05_ft_40.jpg. Acesso em Fev 2010.
143. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Oficina e escritórios. Fonte: KIEFER, Flávio (org). "Fundação Iberê Camargo". São Paulo: Cosac Naify. 2008, p.103.
144. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Café. Fonte: http://4.bp.blogspot.com/_dqq5ipmPjPjE/ibere_camargo.jpg. Acesso em Fev 2010.
145. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Biblioteca. Fonte: http://farm4.static.flickr.com/3104/2853200267_0555de6c1d.jpg?v=0. Acesso em Fev 2010.
146. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Loja. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Foto: Mathias Cramer. Acesso em Mar 2009.
147. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Auditório. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Foto: Mathias Cramer. Acesso em Mar 2009.
148. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Planta subsolo. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Acesso em Mar 2009.
149. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Planta primeiro piso. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Acesso em Mar 2009.
150. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Planta segundo piso. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Acesso em Mar 2009.
151. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Planta terceiro piso. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Acesso em Mar 2009.
152. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Planta quarto piso. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Acesso em Mar 2009.
153. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Implantação. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Acesso em Mar 2009.
154. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Corte. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Acesso em Mar 2009.
155. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Corte. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Acesso em Mar 2009.
156. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Corte. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Acesso em Mar 2009.
157. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Corte. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Acesso em Mar 2009.
158. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Corte. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Acesso em Mar 2009.
159. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Elevações. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Acesso em Mar 2009.
160. **Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. Álvaro Siza. 1998-2008. Fonte:** <http://www.iberecamargo.org.br>. Foto: Fabio Del Re. Acesso em Mar 2009.
161. Double Oval. Henry Moore. 1966. Fonte: http://farm1.static.flickr.com/186/465348280_38b6be5be0.jpg. Acesso em Fev 2010.
162. Millbank Steps. Anthony Caro. 2004. Fonte: http://www.sculpture.uk.com/images/anthony_caro_millbank_steps_2_tate_artistwork1_1.jpg. Acesso em Fev 2010.
163. Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou. Paris. Renzo Piano e Richard Rogers. 1971-77. Fonte: <http://www.destination360.com/europe/france/images/s/centre-pompidou.jpg>. Acesso em Fev 2010.
164. Museu de Arte Contemporânea. Barcelona. Richard Meier. 1987-95. Fonte: http://www.e-architect.co.uk/barcelona/jpgs/barcelona_richard_meier_3.jpg. Acesso em Fev 2010.
165. Carceri. Giovanni Battista Piranesi. 1745. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/entrevista/biragli/biragli06.jpg>. Acesso em Fev 2010.
- Acesso em Fev 2010.

166. Fonte: <http://www.museudapessoa.net/blogs/media/fck/!Image/sao%20francisco/equipe.jpg>. Acesso em Fev 2010.
167. São Raimundo Nonato. Google Earth. 2010. Fonte: Google Earth. Acesso em Fev 2010.
168. Pintura rupestre. Tradição Nordeste. Serra da Capivara. Fonte: http://pelasbrenha.files.wordpress.com/2008/07/beijo_rupestre.jpg. Acesso em Fev 2010.
169. Pintura rupestre. Tradição Nordeste. Serra da Capivara. Fonte: http://revistaea.org/img/claudia21_html_60586f2a.jpg. Acesso em

Fev 2010.

170. Pintura rupestre. Tradição Nordeste. Serra da Capivara. Fonte: <http://veja.abril.com.br/vejas/200705/imagens/exposicao1.jpg>. Acesso em Fev 2010.
171. Pintura rupestre. Tradição Nordeste. Serra da Capivara. Fonte: FUMDAHM. "Trilhas da Capivara". São Paulo: Typelaser. 1998, p.16.
172. Pintura rupestre. Tradição Agreste. Serra da Capivara. Fonte: <http://www.brasilescola.com/upload/e/representacao-figura-humana.jpg>. Acesso em Fev 2010.
173. Mapa esquemático do Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato. Fonte: FUMDAHM. "Trilhas da Capivara". São Paulo: Typelaser. 1998. Encarte.
174. Parque Nacional Serra da Capivara. Circuitos turístico. São Raimundo Nonato. Fonte: <http://www.fumdam.org.br/mapas/circuitos-BPF.jpg>. Acesso em Dez 2009.
175. Parque Nacional Serra da Capivara. Circuito turístico do desfiladeiro. São Raimundo Nonato. Fonte: <http://www.fumdam.org.br/mapas/circuitos-Desfiladeiro.jpg>. Acesso em Dez 2009.
176. Parque Nacional Serra da Capivara. Mapa geomorfológico. São Raimundo Nonato. Fonte: <http://www.fumdam.org.br/mapas/PNSCGeomorfologia.jpg>. Acesso em Dez 2009.
177. Parque Nacional Serra da Capivara. Sítios arqueológicos. São Raimundo Nonato. Fonte: <http://www.fumdam.org.br/mapas/PNSCSItios.jpg>. Acesso em Dez 2009.
178. Parque Nacional Serra da Capivara. Cobertura vegetal. São Raimundo Nonato. Fonte: <http://www.fumdam.org.br/mapas/PNSCVegetacao.jpg>. Acesso em Dez 2009.
179. Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato. Fonte: <http://www.rupreste.it/tracce/imma2003/capi2.jpg>. Acesso em Fev 2010.
180. Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato. Fonte: Disciplina Optativa Desenhando o Brasil - Módulo I. Ver Anexo.
181. Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato. Fonte: Disciplina Optativa Desenhando o Brasil - Módulo I. Ver Anexo.
182. Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato. Fonte: Disciplina Optativa Desenhando o Brasil - Módulo I. Ver Anexo.
183. Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato. Fonte: Disciplina Optativa Desenhando o Brasil - Módulo I. Ver Anexo.
184. Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato. Fonte: http://www.piaui.pi.gov.br/noticias/fotos/200411/CCOM08_7d05651a34.jpg. Acesso em Fev 2010.
185. Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato. Fonte: <http://turismo.bicodocorvo.com.br/blog/wp-content/gallery/parque-nacional-serra-da-capivara/parque-nacional-serra-da-capivara-2.jpg>. Acesso em Fev 2010.
186. Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato. Fonte: http://www.piaui.pi.gov.br/noticias/fotos/200711/CCOM19_1387141fd1.jpg. Acesso em Fev 2010.
187. Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato. Fonte: <http://www.marria-brazil.org/newimages/capivara15.jpg>. Acesso em Fev 2010.
188. Toca da Pedra Furada. Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato. Fonte: http://notrombone.files.wordpress.com/2007/09/pedra_furada.jpg. Acesso em Fev 2010.
189. Toca da Pedra Furada. Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato. Fonte: http://farm4.static.flickr.com/3205/2722793085_5886af0c01.jpg. Acesso em Fev 2010.
190. Toca da Pedra Furada. Parque Nacional Serra da Capivara. São Raimundo Nonato. Fonte: http://www.sistemadeida.com/imagem/materiais/m_Serra-da-Capivara.jpg. Acesso em Fev 2010.
191. Cerâmica produzida pela comunidade. Fonte: <http://www.ecodesenvolvimento.org.br/ecomanagement/uma-pequena-loja-que-virou-uma-empresa-referencia/artenacaneca.jpg>. Acesso em Fev 2010.
192. Cerâmica produzida pela comunidade. Fonte: 191. Fonte: Disciplina Optativa Desenhando o Brasil - Módulo I. Ver Anexo.
193. Igreja Matriz. São Raimundo Nonato. 1876. Fonte: <http://www.fumdam.org.br/culturaimaterial/fotos/edificios/edificio01.JPG>. Acesso em Dez 2009.
194. Igreja Matriz. São Raimundo Nonato. 1876. Fonte: [http://genesis.brasilportais.com.br/webroot/img/arquivos/SDC16032\(1\).jpg](http://genesis.brasilportais.com.br/webroot/img/arquivos/SDC16032(1).jpg). Acesso em Dez 2009.
195. Praça Rodinha do Bitoso. São Raimundo Nonato. Anos 40. Fonte: <http://www.fumdam.org.br/culturaimaterial/fotos/praca/praca01.jpg>. Acesso em Dez 2009.
196. Praça do Relógio. São Raimundo Nonato. Anos 70. Fonte: <http://www.fumdam.org.br/culturaimaterial/fotos/praca/praca07.JPG>. Acesso em Dez 2009.
197. Praça do Relógio. São Raimundo Nonato. Anos 90. Fonte: <http://www.fumdam.org.br/culturaimaterial/fotos/praca/praca18.JPG>. Acesso em Dez 2009.
198. São Raimundo Nonato. Fonte: <http://www.pedromartinelli.com.br/blog/wp-content/uploads/2009/06/nonato23.jpg>. Acesso em Dez 2009.
199. Aberturas. São Raimundo Nonato. Fonte: <http://www.pedromartinelli.com.br/blog/wp-content/uploads/2009/06/nonato11.jpg>. Acesso em Dez 2009.
200. Museu da FUMDHAM. Sala dos enterramentos, formas de sepultamentos e rituais. Fonte: Escritório Magnetoscópio. Marcello Dantas.
201. Museu da FUMDHAM. Sala da cultura material do homem pré-histórico. Fonte: Escritório Magnetoscópio. Marcello Dantas.
202. Museu da FUMDHAM. Sala introdutória. Fonte: Escritório Magnetoscópio. Marcello Dantas.
203. Museu da FUMDHAM. Planta e Corte da ampliação. 2009. Fonte: Escritório Magnetoscópio. Marcello Dantas.
204. Museu da FUMDHAM. Fonte: Escritório Magnetoscópio. Marcello Dantas.
205. Museu da FUMDHAM. Fonte: Escritório Magnetoscópio. Marcello Dantas.
206. Museu da FUMDHAM. Fonte: Escritório Magnetoscópio. Marcello Dantas.
207. Museu da FUMDHAM. São Raimundo Nonato. Fonte: http://www.fumdam.org.br/fotos/DSC_5775.JPG. Acesso em Fev 2010.

bibliografia

livros

- "Guia de Museus Brasileiros – Comissão de Patrimônio Cultural". São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. "O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos". São Paulo: Edusp, 2000.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. "Urbanismo em Fim de Linha". São Paulo: Edusp, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. "Arte Moderna". São Paulo: Cia da Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. "Clássico antoclássico. O Renascimento de Bruneleschi a Bruegel". São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. "História da Arte como História da Cidade". São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARÍS, Carlos Martí. "Las variaciones de la identidad – Ensaio sobre el tipo em arquitectura. Barcelona: Ediciones del Sebral, 1993.
- AUSTER, Paul. "Homem no escuro". São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- BACHELARD, Gaston. "Apoética do espaço". São Paulo: Marins Fontes, 2000.
- BARDI, Lina Bo. "Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria de Arquitetura". São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002.
- BAYLE, François. "Louvre: guia de visita". Paris: Artlys, 2001.
- BELLIDO, María Luisa. "Aprendiendo de Larinoamérica. El museo como protagonista". Gijón: TREA, 2007.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. "O Brasil dos viajantes". São Paulo: Metalivros, 1994. 3 Volumes.
- BENJAMIN, Walter. "Obras escolhidas III". São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOESIGER, Willy. "Le Corbusier". Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- CALVINO, Italo. "As Cidades Invisíveis". São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CAMARGO, Iberê. "Esboço autobiográfico". Porto Alegre: L&PM, 1988.
- CAMPOS, Vinício Stein. "Elementos de museologia". São Paulo: Santa Rita, 1965.
- CANCLINI, Nestor García. "Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade". São Paulo: EDUSP, 2003.
- CASCUDO, Luís da Câmara. "Civilização e cultura: pesquisas e notas de etnografia geral". São Paulo: Global, 2004.
- CHING, Francis D. K. "Arquitetura – Forma, Espaço e Ordem". São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- CÍCERO, Antonio. "Finalidades Sem Fim: Ensaios sobre Poesia e Arte". São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COSTA, Lúcio. "Registro de uma vivência". São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, Maria Elisa. "Com a palavra, Lúcio Costa". Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- DAMASCENO, Athos. "Artes plásticas no Rio Grande do Sul – 1755-1900". Porto Alegre: Globo, 1971.
- DAVIS, Peter. "Ecomuseums and sustainability in Italy, Japan and China", Simon Knell, Suzanne MacLeod e Sheila Watson (eds.), Museum revolutions: how museums change and are changed, Londres e Nova York: Routledge, 2007.
- ECO, Humberto. "Como se Faz uma Tese". São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

- FERRAZ, Marcelo Carvalho (org). "Lina Bo Bardi". São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- FRAMPTON, Kenneth. "História crítica da arquitetura moderna". São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FREIRE, Cristina. "Além dos Mapas – os monumentos no imaginário urbano contemporâneo". São Paulo: SESC-SP, 1997.
- FUMDAHM. "Trilhas da Capivara". São Paulo: Typelaser, 1998.
- GASPAR, Madu. "A arte rupestre no Brasil". Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- GEERTZ, Clifford. "A Interpretação das Culturas". São Paulo: Editora LTC, 1989.
- GREGOTTI, Vittorio. "Álvaro Siza: imaginar a evidência". Lisboa: Edições 70, 1998.
- "Guia de Museus Brasileiros – Comissão de Patrimônio Cultural". São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- HAUSER, Arnold. "História social da arte e da literatura". São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- HOLM, Anna Marie. "Fazer e pensar arte". São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005.
- HOLT, Nancy. "The Writings of Robert Smithson". New York: New York University Press, 1979.
- JORGE, Marcos. "Brasil rupestre: arte pré-histórica brasileira". Curitiba: Zencrane Livros, 2007.
- KAPLAN, Ann (org). "O mal estar no pós-modernismo". Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- KAUFMANN, Emil. "De Ledoux a Le Corbusier – origen y desarrollo de la arquitectura autónoma". Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- KIEFER, Flávio (org). "Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza". São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- 170 KOOLHAAS, Rem. "Nova York Delirante: um Manifesto Retorativo para Manhattan: Rem Koolhaas". São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- KOPP, Anatole. "Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa". São Paulo: Nober – Edusp, 1990.
- KRAUSS, Rosalind E. "La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos". Madrid: Alianza, 1996.
- LAVALOU, Armelle; ROBERT, Jean-Paul. "Le musée du quai Branly". Paris: Ed Le Moniteur, 2006.
- LYNCH, Kevin. "A imagem da cidade". São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent. "Álvaro Siza: uma questão de medida". Porto: Caleidoscópio, 2008.
- MADRAZO, Leandro. "Durand and the science of architecture". Journal of Architectural Education, Setembro de 1994.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. "Ensaio sobre a razão compositiva". Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.
- MARCHÁN, Simon, "Del Arte Objecual al Arte de Concepto". Madrid: Alberto Corazon, 1974.
- MARICONDE, Maria Dek carmen Franchello de. "The museums of Canadá – The monuments of postmodern culture for the XXI century?". Córdoba: Ediciones del Boulevard, 1998.
- MARTINEZ, Alfonso C. "Ensaio sobre o projeto". Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2000.
- MIRANDA, Danilo Santos (org). "Arte pública: trabalhos apresentados nos seminários de arte pública realizados pelo SESC e pelo USIS". São Paulo: SESC, 1998.
- MIRZOEFF, Nicholas (org.). "Visual Culture Reader". London: Routledge, 1998.
- MONEO, Rafael. "Inquietação teórica e estratégica projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos". São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONTANER, Josep Maria. "A Modernidade Superada. Arquitetura, Arte e Pensamento do Século XX". Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2001.

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

MONTANER, Josep Maria. "Museus para o Século XXI". Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.

MONTANER, Josep Maria. "New Museums". Nova York: Princeton, 1990.

Museu de Arte de São Paulo. "Olhar e fingir: fotografias da coleção M+M Auer". São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2009.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. "Arte brasileira: século XX". São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. "Grupo de Estudos sobre Curadoria. Catálogo MAM". São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo 2000.

NESBITT, Kate (org). "Uma nova Agenda para a Arquitetura – Antologia Teórica 1965-1995". São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NEWHOUSE, Victoria. "Towards a new museum. Nova York: The Monacelli Press, 1998.

NORGERG-SCHULZ, C. "Arquitectura occidental". Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

NORGERG-SCHULZ, C. "Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture". New York: Rizzoli, 1991.

NOVAES, Adauto (org). "O Olhar". São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PEVSNER, Nikolaus. "Academia de arte: passado e presente". São Paulo: Cia das Letras. 2005.

PEVSNER, Nikolaus. "História de las tipologias arquitetônicas". Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

PROUS, André. "Arqueologia brasileira". Brasília: Ed UNB, 1991.

QUEIROZ, Rodrigo. "Arquitetura de museus: textos e projetos". São Paulo: FAUUSP, 2008.

ROLNIK, Raquel. "Que é cidade". São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROSSI, Aldo. "Arquitetura da Cidade". São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org). "Lina por escrito – Textos de Lina Bo Bardi" São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RYKWERT, Joseph. "A casa de Adão no paraíso". São Paulo: Perspectiva, 2003.

SARAMAGO, José. "Manual de Pintura e Caligrafia". São Paulo: Cia das Letras, 1992.

SIZA, Álvaro. "Álvaro Siza, obras e projectos". Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 1995.

SUMMERSON, John. "A linguagem clássica da arquitetura". São Paulo: Martins Fontes, 1982.

SVARINCI, Carlos. "Agravura no Rio Grande do Sul – 1900-1990". Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

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

TOMKINS, Calvin. "Duchamp: uma biografia". São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TRULOVE, James Grayson. "Designing the new museum: building a destination". Massachusetts: Rockport publishers, 2000.

TSCHUMI, Bernard. "Architecture and Disjunction". Cambridge: MIT Press, 1996.

VENTURI, Robert. "Complexidade e contradição em arquitetura". São Paulo: Martins Fontes, 1995.

WILDE, Oscar. "Intenções, quarto ensaios sobre estética". Lisboa: Cotovia, 1992.

ZANTEN, David. "Architectural composition at the École des Beaux-Arts from C. Percier to C. Guarnier. The Architecture of the École des Beaux-Arts". Nova York: MIT, 1997.

ZWEIG, Stefan. "Brasil, um país do futuro". Porto Alegre: L&PM, 2006.

periódicos

"A miséria da estética". Revista Bravo. p. 17-20, Janeiro 2002.

AGUIAR, Nelson (org). "Mostra do redescobrimento – Arte: evolução ou revolução? A primeira descoberta da América". São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

ANDRADE, Mário de. "Tôda Arte é Essencialmente Combatida". Manchete nº 65, Rio de Janeiro, 18/07/1953.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. "Os novos museus". Novos Estudos Cebrap, nº 31, Out, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. "Tipología". Colección sumarios nº 71, novembro de 1983.

BESSET, Maurice. "Obras, espacios, miradas. El museo em la historia del arte contemporânea". Madrid: Revista A&V. nº 39, 1993.

CABRAL, Cláudia Costa. "No lugar: o desenho de Siza para Porto Alegre". Porto Alegre: Arquiteturarevista, v5, nº 2, Jul 2009.

CABRAL, José dos Santos. "Arquitetura Irreversível – o corpo, o espaço e a flecha do tempo". Belo Horizonte: Catálogo FID – Fórum Internacional de Dança – Extensão Brasil 2002-2003, 2003.

CLAIR, Jean. "As origens da noção de ecomuseu". Cracap Informations, nº. 2-3. p 2-4, 1976.

172

COMAS, C.E. "Il cielo brasiliiano de Siza", Domus, 893:44-53, 2006.

"Ensaio: A Arte Engajada". Revista Bravo. p. 108-113, Julho 2005.

"Ensaio: Museus. Do planejamento às experiências individuais, os desafios de abrir as portas para a arte". Revista Bravo. p. 108-113, Maio 1995.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. "Museus têm novos papéis na vida urbana". São Paulo: Folha de São Paulo, 08/01/2010.

GROSSMANN, Martin. "Do Ponto de Vista à Dimensionalidade". Rio de Janeiro: nº 3, Março 1996.

GULLAR, Ferreira. "Surrealismo mágico". Folha de São Paulo, São Paulo, 16/03, 2008.

MAHFUZ, E.C. "Fundação Iberê Camargo". Arquitetura & Urbanismo, 171:48-49, 2008.

MARTINEZ, Alfonso Corona. "Ensayo sobre el protecto". Buenos Aires: CP67. 1990.

MILHEIRO, Ana Vaz. "O novo ícone de Siza no Brasil". Lisboa: Público, 28 Jan 2006.

"Museus são máquinas de marketing". Folha de São Paulo. 01/07/2006.

PFEIFFER, Bruce. "El Solomon R. Guggenheim Museum". Nova York: Guggenheim Museum Publications, 1995.

"Projeto Cidade". Revista Bravo. p. 71-75, Janeiro 2002.

"Publicitários dizem que marcas são "nova religião"". Folha de São Paulo. São Paulo, p 14. 27/03/2000.

RIVIÈRE, Georges Henri. "Definición evolutiva del ecomuseo". Paris: Revista Museum, vol. XXXVII, nº 148, 1985.

RYKVERT, Joseph. "El Cuzo al Museo – Del Tesoro a Templo". Madrid: A&V 18, 1988 in ZEIN, Ruth. "Duas décadas de arquitetura para museus". São Paulo: Projeto 144, 1991.

SANTOS, Cecília Rodrigues. "Os lugares como páginas da dissertação de uma existência", revista Casa Vogue, edição 188, p. 98-101, Março 2001.

SEARING, Helen. "Old roots of new museums, Two Hundred years of recurrent motifs". Madrid: A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda, nº18, 1989.

SOARES, Bruno César Bralon. "Entendendo o ecomuseu: uma nova forma de pensar a museologia". Revista Eletrônica Jovem Museologia: Estudos sobre Museus, Museologia e Patrimônio. Ano1, nº2, Ago 2006.

TODOROV, Tzvetan, "Literatura não é teoria, é paixão". Revista Bravo. p.38-39, Fevereiro 2010.

TRAVASSOS, Elizabeth (org). "Arte e Cultura Popular". Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 28, 1999.

ZIELINSKY, Mônica. "Iberê Camargo – Catálogo raisonné: volume I – Gravuras". São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VARINE, Hugues. "Decolonising Museology". ICOM NEWS, nº3, 2005.

trabalhos acadêmicos

BUCCI, Ângelo. "São Paulo: quatro imagens para quatro operações. Da dissolução dos edifícios e de como atravessar paredes". São Paulo: Tese de doutorado. FAUUSP, 2005.

CABRAL, Fernando Frank. "À procura da beleza – aprendendo com Oscar Niemeyer". São Paulo: Dissertação de Mestrado. FAUUSP, 2002.

CANAS, Adriano Tomitão. "Arquitetura para museus". São Paulo: Dissertação de mestrado. FAUUSP, 2005.

CASELLATO, Cristina Serrão. "Arquitetura de Museus". São Paulo: Dissertação de mestrado. FAUUSP, 1997.

CORREA, Maria Luiza. "Olhar(-se): uma Poética da Arquitetura". São Paulo: Tese de doutorado. FAUUSP, 2004.

173

CUPINI, Renata. "O museu contemporâneo na realidade brasileira". São Paulo: Dissertação de mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2005.

FISCHMANN, Daniel Pitta. "O projeto de museus no movimento moderno: principais estratégias nas décadas de 1930-60". Pato Alegre: Dissertação de mestrado. UFRS, 2003.

HECKTHEUER, Patrícia. "Algumas faces da arquitetura pós-moderna em Porto Alegre: um esrudo crítico de quatro casas". Porto Alegre: Dissertação de mestrado. PROPAR-UFRGS, 2001.

KIEFER, Flávio. "MAM – museu de arte moderna do Rio de Janeiro, MASP – museu de arte de São Paulo. Paradigmas brasileiros na arquitetura de museus". Porto Alegre: Dissertação de mestrado. UFRS, 1998.

LOPES, Roberto de Almeida Goulart. "Edifícios emblemáticos: arquitetura monumental contemporânea". São Paulo: Dissertação de mestrado. FAUUSP, 2001.

LOURENÇO, Maria Cecília França. "Museus acolhem o moderno". São Paulo: Livre docênciia. FAUUSP, 1997.

LUZ, Vera Santana. "Ordem e origem em Lina Bo Bardi". São Paulo: Tese de Doutorado. FAUUSP, 2004.

MACHADO, Nara. "Modernidade, arquitetura e urbanismo. O centro de Porto Alegre – 1928-1945". Porto Alegre: Tese de doutorado. PUCRS, 1998.

NASCIMENTO, Ana Paula. "MAM: museu para a metrópole". São Paulo: Dissertação de mestrado. FAUUSP, 2003.

PIAN, Luiz Renato Dal. "O museu contemporâneo; sua emergência e seu desenvolvimento de 1970 a 2002". São Paulo: Dissertação de mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2002.

RUBINO, Silvana Barbosa. "Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968". Campinas: UNICAMP (ciências sociais), 2002

SOARES, Luciano Margotto. "A arquitetura de Álvaro Siza – três estudos de caso". São Paulo: Dissertação de mestrado. FAUUSP, 2001.

SILVA, Paula Zasnicoff Duarte Cardoso. "A dimensão pública da arquitetura em museus: uma análise de projetos contemporâneos". Belo Horizonte: Dissertação de mestrado. UFMG, 2007.

STEFANI, Alessandra Márcia de Freiras. "A arte como premissa projetual de Frank Gehry para concepção arquitetônica: o museu Guggenheim de Bilbao". São Paulo: Dissertação de mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003.

WILKOSZYNSKI, Artur do Canto. "Imagens da arquitetura: narrativas do imaginário urbano em Porto Alegre". Porto Alegre: Dissertação de mestrado. PROPAR-UFRGS, 2006.

internet

ALMANDRADE. "O museu e sua função cultural". Fórum permanente: Museus de arte, 2007. Disponível em: www.forumpermanente.org. Acesso em Out 2009.

ANDRADE, Paulo Raposo. "A arquitetura enquanto arte no pensamento de Joaquim Cardozo". Vitruvius - Arquitextos, São Paulo, n. 04, texto especial 04, set 2000. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq004/arq004_02.asp. Acesso em: Fev 2009.

BAHIA, Tarcísio. "Ausência e presença arquitetônica na cidade contemporânea". Vitruvius - Arquitextos, São Paulo, n.51, texto especial 284, ago 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp248.asp>. Acesso em: Abril 2009.

BASBAUM, Ricardo. "Perspectivas para o museu no século XXI". Fórum permanente: Museus de arte, 2007. Disponível em: www.forumpermanente.org. Acesso em Out 2009.

CHAGAS, Mário. Educação, Museu e Patrimônio: Tensão, Devoração e Adjetivação. Patrimônio: Revista Eletrônica do IPHAN. Dossiê: Educação Patrimonial. No. 03, jan/fev 2006. Disponível em www.revista.iphan.gov.br. Acesso em: Jul 2008.

174

DANTAS, Carlos Felipe Albuquerque. "Museus contemporâneos: a construção do lugar no espaço da cidade". Disponível em: http://vsites.unb.br/fau/pos_graduacao/paranoa/edicao2005/museus/museus_contemporaneos.pdf. Acesso em Nov 2009.

FALCÃO, Fernando Antonio Ribeiro. "Uma reflexão sobre a utilização de museus como vetores de transformações urbanas: os casos dos Museus Iberê Camargo e Guggenheim Bolívar". Porto Alegre: Dissertação de mestrado. PROPAR-UFRGS, 2003.

FARIAS, Agnaldo. "O que o Museu do Século XXI, no Japão, tem a ensinar ao mundo". São Paulo: Revista Bravo!, maio 2005. Disponível em: http://bravonline.abril.com.br/conteudo/artesplasticas/artesplasticasmateria_296653.shtml. Acesso em: Set 2009.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. "Uma idéia de museu". Fórum permanente: Museus de arte, 2007. Disponível em: www.forumpermanente.org. Acesso em Out 2009.

GOLDBERGER, Paul. "Arquitetura e arte". Jan 2010. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,a-incomoda-presenca,493255,0.htm>. Acesso em Fev 2010.

GROSSMANN, Martin. "O museu de arte hoje". Fórum permanente: Museus de arte, 2007. Disponível em: www.forumpermanente.org. Acesso em Out 2009.

KOWALTOWSKI, Doris Catharine Cornelie (org). "Reflexão sobre metodologias de projeto arquitetônico". Porto Alegre: Ambiente Construído, v6, nº2, p7-19, 2006 Disponível em: <http://www.antac.org.br/ambienteconstruido/pdf/revista/artigos/Doc124154.pdf>. Acesso em Jul 2009.

LARA Filho, Durval. "O museu no século XXI ou o museu do século XXI?". Fórum permanente: Museus de arte, 2007. Disponível em: www.forumpermanente.org. Acesso em Out 2009.

MACEDO, Danilo Matoso. "Espaços da arte e da arquitetura. Reflexão acerca de sua relação". Vitruvius - Arquitextos, São Paulo, n.27, texto especial 142, ago 2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp142.asp>. Acesso em: Ago 2009.

MAHFUZ, Edson da Cunha, "O sentido da arquitetura moderna brasileira". *Vitruvius - Arquitextos*, São Paulo, n.20, texto especial 020.1, jan 2002. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq020/arq020_01.asp. Acesso em: Set 2009.

MAHFUZ, Edson da Cunha. "Entre os Cenários e o Silêncio. Respostas Arquitetônicas ao Caos do Mundo Contemporâneo" *Vitruvius - Arquitextos*, São Paulo, n.18, texto especial 109, nov 2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp109.asp>. Acesso em: Junh 2009.

MENDES Jr., Julimar Quaresma (org). "Conservação de arte rupestre no sítio Pedra do lagarto, Parque Nacional de Sete Cidades, Piauí, Brasil". Rio Grande do Norte: Revista de Humanidades. Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. V10, nº25, Jan 2009.

PRYSTHON, Ângela. O Cosmopolitismo e as Cidades: transitando por velhos e novos conceitos. Alaic. São Paulo: USP, n. 18, 1998. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/alaic/boletin18/comunicacionciudad/AngelaPrysthon.htm>. Acesso em: Out 2009.

REGO, Renato Leão. "A poética do desassossego: a arquitetura de Álvaro Siza". *Vitruvius - Arquitextos*, São Paulo, n.10, texto especial 10, mar 2001. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq010/arq010_03.asp. Acesso em: Abr 2009.

REGO, Renato Leão. "Guggenheim Bilbao Museo, Frank O. Gehry, 1991-97" *Vitruvius - Arquitextos*, São Paulo, n.14, texto especial 81, julh 2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp081.asp>. Acesso em: Abr 2009.

REGO, Renato Leão. "Museu d'Art Contemporani de Barcelona, arquiteto norte-americano, estilo internacional" i *Vitruvius - Arquitextos*, São Paulo, n.13, texto especial 13, mar 2001. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq013/arq013_03.asp. Acesso em: Abr 2009.

REIS, Antonio Tarcísio. "O Guggenheim de Frank Lloyd Wright e a adição de Gwathmey Siegel: moderno com moderno". *Porto Alegre: Docomomo 7, 2007*. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/007.pdf>. Acesso em Mar 2009.

RUBINO, Silvana. "Uma arquiteta, duas capitais, dois projetos de museu: o Museu de Arte de São Paulo e o Solar do Unhão". *Docomomo 5*, 2003. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/146R.pdf>. Acesso em Set 2009.

175

SIZA, Álvaro. "As pessoas tem medo de arquitetura contemporânea". *Revista Aplauso*, Porto Alegre, fev 2007. Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/archive/index.php/t-444666.html>. Acesso em: Jan 2010.

SPERLING, David. "As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte". Fórum permanente: Museus de arte, 2007. Disponível em: www.forumpermanente.org. Acesso em Out 2009.

SPERLING, David. "Museu Brasileiro da Escultura, utopia de um território contínuo". *Vitruvius - Arquitextos*, São Paulo, n. 18, texto especial 18, nov 2001. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq018/arq018_02.asp. Acesso em: Fev 2009.

TEIXEIRA, Carlos M. "Espaço & Tempo X Lugar & Ocasião". *Vitruvius - Arquitextos*, São Paulo, n.03, texto especial 06, ago 2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp006.asp>. Acesso em: Dez 2008.

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>

<http://www.brasilescola.com/geografia/o-que-e-arqueologia.htm>

<http://www.city.ac.uk/artspol/mus-def.html>

<http://www.ibge.gov.br>

http://www.museus.gov.br/oqueemuseu_museusicom.htm

à Vera, pela precisa dosagem de docura, generosidade, atenção e bravura;

à Fernanda e Perrone pela atenta e respeitosa leitura e apontamentos na banca de qualificação;

à Isa, por quebrar todos os meus galhos;

aos professores da disciplina “Seminários de Pesquisa em 'Projeto, Espaço e Cultura'”, Cristina, Maria Angela e Luís Antonio pela enorme contribuição ao trabalho;

à Elizabete Buço, Karin Kauffmann e José Luiz Canal pelas informações e dados fornecidos sobre os museus estudados;

à Mirtes por ser incentivadora, parceira e eterna professora;

aos meus amigos queridos Aline, Camillinha, Ezio, Fer, Gu, Manu, Pqueno Saporetti, Tatá e Tati por sempre oferecerem ajuda, entenderem minha ausência e também por brigarem e reclamarem dela;

e à mamãe, papai, Ju e Xan por serem, de fato, os melhores;

agradeço por tudo. E pra sempre.

agradecimento

“poderia ter havido nevoeiros em londres durante séculos. imagino que sim. mas ninguém os viu, e portanto, nada sabemos deles. não existiram até que a Arte os inventasse.”

Oscar Wilde (WILDE, 1992)