



**Ministério da Educação
Universidade Federal do Paraná
Setor de Tecnologia
Curso de Arquitetura e Urbanismo**



ALEXANDRE MANDARINO

ESPAÇO EXPOSITIVO PARA O DEPARTAMENTO DE ARTES DA UFPR

CURITIBA

2010

ALEXANDRE MANDARINO

ESPAÇO EXPOSITIVO PARA O DEPARTAMENTO DE ARTES DA UFPR

Monografia apresentada à disciplina Orientação de Pesquisa (TA040) como requisito parcial para a conclusão do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo, Setor de Tecnologia, da Universidade Federal do Paraná – UFPR.

ORIENTADORA:

Profa. MSc Andrea Berriel Mercadante Stingenhen

CURITIBA

2010

FOLHA DE APROVAÇÃO

Orientador(a):

Examinador(a):

Examinador(a):

Monografia defendida e aprovada em:

Curitiba, _____ de _____ de 20__.

***Dedico este trabalho à minha filha Beatriz, por
sua infinita paciência e abnegação .***

***Agradeço este trabalho à minha orientadora
Andrea Berriel pelas longas conversas sobre
arquitetura, a todos os professores que
contribuíram para a consolidação e
enriquecimento do meu conhecimento , e às
pessoas importantes que estiveram ao meu lado
me incentivando e auxiliando, Diego e Lorena.***

Na arquitetura estão inscritas as vontades mais puras e duradouras do coração dos homens. A história da cultura e da sociedade repousa em grande parte nas formas arquitetônicas; pois a vontade de um povo se manifesta na forma dos templos de seus deuses, dos palácios de seus reis. Quando uma civilização desaparece, no imenso decorrer dos tempos, somente nas pedras dos edifícios desmantelados é que se vão encontrar os marcos dessas culturas e, nas diferenciações dessas pedras, na maneira de erguê-las ou agrupá-las, é que estão as diferenças das raças, dos povos e das culturas. É por isto que podemos dizer que a primeira história, a primeira literatura, foram escritas na pedra, nos muros e nas colunas, nas arquitraves e nas abóbodas. Desde a antigüidade os muros das construções foram os primeiros órgãos de informação, resumos da vida social dos povos; o primeiro papel aonde se inscreveram as páginas da história; o papel onde ainda se inscrevem as mensagens para o futuro. E escrever estas mensagens, cabe ao arquiteto.

JOAQUIM CARDOSO, 1965

RESUMO

O universo da arte permanece em constante movimento. O fluxo criativo da produção artística é ininterrupto, e não encontra mais espaço próprio nas antigas salas dos museus clássicos. O tema deste trabalho é a criação de um espaço expositivo para o departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (DeArtes), no qual os alunos possam se expressar e vivenciar o ambiente museológico para consolidação de seu aprendizado em um espaço adequado para receber a arte contemporânea em toda a sua complexidade conceitual.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA	LEGENDA	PÁG.
2.1.1	Cavalo de Lascaux	3
2.1.2	Vênus de Willendorf	4
2.2.1	A Fonte	8
3.1.1	Planta e Corte Esquemáticos	17
3.1.2	Maquete de Detalhe da Estrutura	17
3.1.3	Imagem Interna da Terceira Grande Sala	18
3.1.4	Imagem Interna da Segunda Grande Sala	19
3.1.5	Imagem Externa	19
3.1.6	Imagem Externa entre Vinhedos	20
3.2.1	Planta Baixa	24
3.2.2	Esquema de Circulação e Permeabilidade	25
3.2.3	Imagem Externa	25
3.2.4	Imagem Externa Portas Microperfuradas	26
3.2.5	Imagem Interna Obras Expostas	26
3.2.6	Imagem Externa Jardim Interno Aberto	27
3.2.7	Imagem Interna Jardim	27
3.2.8	Imagem Interna Espacialidade	28
3.3.1	Planta Baixa	31
3.3.2	Cortes	31
3.3.3	Croqui 1	32
3.3.4	Croqui 2	32
3.3.5	Moinho Antes da Intervenção	33
3.3.6	Museu e Passarela	33
3.3.7	Interior do Museu do Pão	34
3.3.8	Fachada Museu	34
3.3.9	Museu do Pão Detalhe Fachada	35
3.3.10	Museu em Construção	35
3.4.1	Planta Esquemática do Segundo Pavimento	39
3.4.2	Planta Esquemática do Terceiro Pavimento	40
3.4.3	Detalhe da Interferência da Estrutura Metálica – Salão Paraná	40
3.4.4	Detalhe da Tubulação de Ar Condicionado – Salão Brasil	41
3.4.5	Detalhe Estrutura	41
3.4.6	Pilar Metálico	42

3.4.7	Suportes de MDF e a Influência da Infraestrutura	42
3.4.8	Detalhe Parede de MDF	43
3.4.9	Detalhe do Acabamento Parede de MDF	43
3.4.10	Obra Exposta no Salão Paraná	44
4.1.1	Entrada da Sala de Exposições com Corredor ao Fundo	46
4.1.2	Vista da Direita para a Esquerda	47
4.1.3	Vista da Esquerda para a Direita	47
4.2.1	Sala do MusA	50
4.2.2	Espaço entre Parede e Painel de MDF	51
4.2.3	Janelas Semi-Ocultas pelo Painel de MDF	52
4.2.4	Banner Externo ao Prédio Histórico da UFPR	53
4.2.5	Sala Menor do MusA na Bienal Vento Sul	53
4.2.6	Sala Maior do MusA na Bienal Vento Sul	54
5.1.1	Situação do Terreno em Relação ao Corredor Cultural	58
5.1.2	Croqui das Fachadas	59
5.1.3	Mapa 1	61
5.1.4	Mapa 2	62
5.1.5	Foto Aérea	63
5.1.6	Lateral Direita do Terreno	64
5.1.7	Frente do Terreno	65
5.1.8	Interno do Terreno	65
5.2.1	Organograma e Fluxograma	66
5.3.1	Museu de Liaunig, em Neuhaus, Áustria, de Querkraft Architekten	69
5.3.2	GucklHupf House, Áustria, de Hans Peter Wörndl	69
5.3.3	Igreja da Luz, Osaka, de Tadao Ando	70
5.3.4	Haus M., Alemanha, de Titus Bernhard Architekten BDA	70
5.3.5	Circa on Jellicoe, África do Sul, de studioMAS – detalhe circulação	71
5.3.6	Circa on Jellicoe, África do Sul, de studioMAS	72
5.3.7	Termas de Pedra de Peter Zumthor, Suíça – Imagem Interna	72
5.3.8	Termas de Pedra de Peter Zumthor, Suíça – Imagem Externa	73
5.3.9	Ordrupgaard Museum Extension, Dinamarca, de Zaha Hadid	73

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO ...	01
1.1 TEMA	01
1.2 OBJETIVOS	01
1.3 JUSTIFICATIVAS	02
1.4 METODOLOGIA DE PESQUISA	02
2 CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA	03
2.1 DEFINIÇÃO DE ARTE	03
2.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE CONTEMPORÂNEA	07
2.3 MUSEUS – ORIGEM E DESENVOLVIMENTO	10
3 ANÁLISE DE OBRAS CORRELATAS	14
3.1 CASO INTERNACIONAL - LA CONGIUNTA	14
3.2 CASO INTERNACIONAL - WEEKEND HOUSE	20
3.3 CASO NACIONAL - MUSEU DO PÃO	28
3.4 CASO LOCAL - MEMORIAL DE CURITIBA	36
4 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE	45
4.1 DeARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES DA UFPR	45
4.2 MusA – MUSEU DE ARTES DA UFPR	48
4.3 BAIRRO CENTRO	54
4.4 CORREDOR CULTURAL	57
5 DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO	58
5.1 LOCALIZAÇÃO	58
5.2 PROPOSTA DE NECESSIDADES E PRÉ-DIMENSIONAMENTO	66
5.3 REFERENCIAIS ESTÉTICOS	68
5.4 PARTIDO ARQUITETÔNICO	74
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75
7 WEBGRAFIA	78
8 FONTES DE ILUSTRAÇÕES	80

LISTA DE TABELAS

TABELA	LEGENDA	PÁG.
4.1.1	Declínio da Habitação do Centro	56
5.1.1	Parâmetros de Uso e Ocupação do Solo na Zona Central	60
5.2.1	Tabela de Áreas	67

1. Introdução

1.1 Tema

A Arte há muito que já extrapolou os limiares da parede. Cada vez mais a criatividade e a expressividade do homem moderno exigem que a arte seja diferente e inovadora e que possa traduzir a essência de uma era em que a informação se multiplica a cada minuto.

Instalações com restos de construção e carros pendurados são pequenos exemplos do que se cria em termos de arte atualmente, e o espaço expositivo tem de se adaptar para tornar-se o ambiente que serve de suporte e que não interfere na expressão artística.

Dessa necessidade espacial, surge a intenção de desenvolver um ambiente para expor os trabalhos dos alunos do Curso de Artes da Universidade Federal do Paraná, uma galeria-museu que mantenha expostos permanentemente os trabalhos dos alunos e que dê suporte a outros eventos artísticos da sociedade, mesclando assim os trabalhos dos alunos aos de artistas conceituados.

1.2 Objetivos

- Elaborar referencial teórico para conceituar o tema em questão e criar modelo de abordagem para solução do projeto;
- Construir o cenário atual das necessidades do Curso de Artes Visuais e da cidade de Curitiba;
- Relacionar estudos de casos correlatos;
- Propor diretrizes norteadoras para a execução do projeto em conformidade com a proposta.

1.3 Justificativas

- Interesse pessoal em relação à área de estudo e ao tema escolhido;
- Experiência profissional em projetos museográficos para adequação de alguns espaços existentes na cidade;
- Exploração do desenvolvimento cultural da cidade, aproveitando o momento em que o corredor cultural da UFPR será criado;
- A necessidade de se ter um espaço adaptável e livre de restrições técnicas e patrimoniais para a exposição de instalações, vídeo-arte, e todas as outras formas de expressão artística.
- Possibilidade da inserção dos novos bacharéis em Artes da UFPR no meio artístico, através da exposição de seus trabalhos na galeria, ao lado de artistas conhecidos, em espaços museográficos contíguos.

1.4 Metodologia

O trabalho será estruturada a partir de um referencial teórico, organizado em pesquisa bibliográfica para a conceituação do tema, estudos de casos correlatos e diretrizes projetuais. Posteriormente, serão feitas análises de estudo de casos correlatos, em diferentes níveis. O levantamento e processamento de dados, juntamente com pesquisas de campo resultarão na identificação dos problemas e potencialidades do tema em estudo, que serão a base para caracterização das diretrizes norteadoras do trabalho.

2. Conceituação Temática

2.1 Definição de Arte

Este capítulo busca conceituar o que é a arte, e qual a importância das expressões artísticas.

De acordo com Licheski (1997) a arte teve seu início com o aparecimento da humanidade, desde os seus primeiros passos. As imagens parietais encontradas em cavernas nas regiões de Lascaux, Levanzo e Rouffignac nas décadas de 40 e 50 são a prova de que desde o início da civilização, o homem se expressa, seja para comunicar, evocar, ensinar, reivindicar, ou até mesmo, pelo puro prazer de fazer arte. (Figura2.1.1)

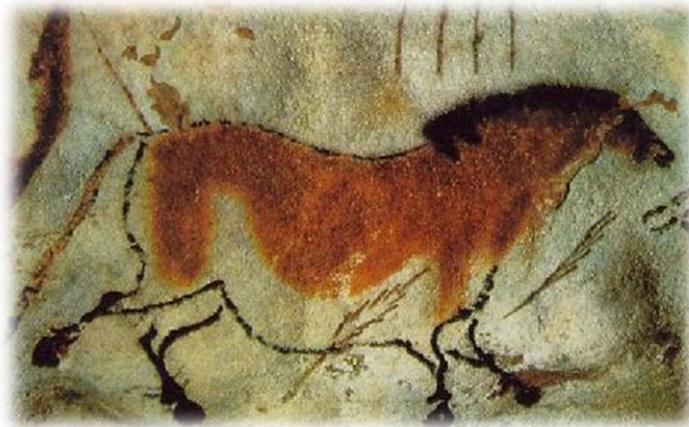


FIGURA 2.1.1 – Cavalo de Lascaux (FONTE: <http://www.stevcotler.com>)

Segundo THARRATS (1995, p.9), -“Cada época veio a revelar o fragmento da natureza que a ciência lhe foi descobrindo.”

Desde sempre, portanto, a arte faz parte da humanidade, deixando ilustrado ao homem contemporâneo e ao do futuro, todos os dramas, rituais, vitórias e derrotas, descobrimentos e frustrações pelos quais temos passado, pois tudo o

que nos toca a alma necessita ser expresso de alguma forma; É o testemunho paupável de uma época.

Ainda segundo Licheski (1997) na era paleolítica, acredita-se que a arte era usada como uma forma de magia ou encantamento. Possuir a imagem de um animal, significava possuí-lo realmente, e a imagem de um animal ferido por uma lança era a garantia de que a caçada seria boa. Por ter sido um período anterior à invenção da escrita, os poucos registros que ainda hoje são encontrados em escavações são o que resta de seus utensílios domésticos, armas de caça, dolmens e suas pinturas e esculturas, como por exemplo a Vênus de Willendorf, pequena estatueta de 11cm de altura, considerada a mais antiga escultura feita pelo homem encontrada até hoje, cuja representação da mulher se faz realçando seus atributos referentes à procriação. Poderia ser usada como amuleto, ou também como uma representação da Deusa Mãe Terra. (Figura 2.1.2). Embora a função original dessas formas de expressão não fosse a de se criar arte, eram representações plásticas que atualmente são interpretadas como uma forma de arte.



FIGURA 2.1.2 – Vênus de Willendorf

(FONTE: <http://moleskinefreudiano.files.wordpress.com>)

Nas palavras de Eco (1995) apud Ozaki (2009), “A arte é o reflexo da atividade criadora do espírito humano, sem objetivo prático, mas sem esquecer o cunho didático”.

Essa necessidade de expressão inerente ao ser humano é o que faz com que alguns de nós busquem formas diversas para extravazar e dar vida àquilo que nos inspira. Conforme THARRATS (1995, p.13), “A arte é, antes de tudo, comunicação, e tem que se valer de todos os recursos que possam significar uma maior difusão da nossa obra”.

Como comunicação e reflexo do espírito humano, a arte está íntimamente associada ao contexto do artista, o que nos garante que, a realidade cultural tanto de vivências quanto históricas e geográficas estarão implicitamente inseridos na produção artística do mesmo. A cultura de um povo pode ser amplamente representada por sua arte, em sua música, escultura, pintura e poesia.

A arte sacra evidencia os costumes religiosos, bem como os móveis que temos em casa, nosso vestuário e hábitos são representantes inatos do nosso estilo de vida.

Durante séculos a arte foi a tentativa de reproduzir o que era visto. Paisagens e pessoas, cenas do cotidiano e passagens históricas. Ela passou a fazer parte da vida da elite, que podia pagar pela sua confecção e assim, aumentar o seu status perante a sociedade, pois, segundo Tharrats [1995, p.9):

“A superioridade do homem sobre os restantes seres da natureza _dizia Paul Valéry- é devida aos seus pensamentos inúteis. A arte é um luxo, e como luxo, representa progresso. Se a gente não tivesse a necessidade de coisas sobrantes, não teríamos superado o nível dos irracionais. A arte é uma realidade inútil, mas são precisamente as coisas inúteis que fazem vibrar a humanidade. Tudo o que é supérfluo é um produto da civilização. Noventa por cento dos objetos que nos obstinamos em comprar são “caprichos, a maioria dos quais, ou não existiam, ou não estavam ao alcance do homem nos princípios do nosso século. “Inventamos trabalhos, transformações ilusórias dos produtos naturais em novos engenhos e apetências. Esta quimera é o que nos distingue dos restantes animais. E é assim que a arte e a indústria deram uma nova dimensão ao homem”.

A revolução industrial trouxe uma nova visão ao campo das artes. Antes, o que era feito com artesanato, cuidados e técnicas passou a ser feito em série e mecanicamente. A fotografia tomou o lugar da pintura no instante de uma

revelação, e a paisagem se modificou com as enormes chaminés e as hordas de trabalhadores se encaminhando para as fábricas. A arte é mutante. Adapta-se de acordo com as necessidades vigentes em cada época, e transforma-se diariamente conforme as inúmeras possibilidades que a tecnologia proporciona. Conforme o site A Relíquia (2004):

“...Toda arte tem um duplo poder: expressivo e sugestivo. Pelo primeiro, ela exprime o inteligível no sensível. É capaz de encarnar uma idéia ou um sentimento, na matéria, seja esta a tinta, o mármore, as palavras, ou o som. Mesmo uma obra figurativa, quando é realmente artística, exprime muito mais do que a fotografia. A paisagem que retrata uma marinha de Pancetti não é apenas uma figuração fiel de uma paisagem litorânea. Exprime uma plenitude de paz, de expectativa silenciosa que nenhuma fotografia seria capaz de transmitir. Mas além de exprimir, ela sugere, estimulando a sensibilidade e a imaginação de cada expectador e acumpliciando-se com o seu estado psicológico.”

De acordo com Costa (1997), as Artes Plásticas são as que se manifestam por meio de elementos visuais, reproduzindo formas da natureza ou realizando formas imagináveis. Elas podem ser a pintura, a escultura, o desenho, a gravura, a fotografia e a infografia.

Pintura - é a arte de representar imagens bidimensionalmente.
Escultura – é a arte de trabalhar formas tridimensionais principalmente em materiais resistentes.
Desenho – é a arte de representar formas por traços ou hachuras.
Gravura – é a arte composta por desenhos gravados em matérias resistentes, tais como o metal (gravura em metal), madeira (xilogravura) ou pedra (litografia), através de instrumentos adequados.
Fotografia – processo pelo qual a imagem é retirada do estado em que se encontram coisas, pessoas e momentos por processo de emulsão fotossensível.
Infografia – captura de imagens da realidade, reveladas e trabalhadas através do computador.

Nas palavras de Archer (2001), observar a arte não significa “consumi-la” passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz com que as coisas permaneçam imutáveis, e acordo com Moraes apud Costa (1999), existe entre a obra de arte e o espectador um diálogo amoroso e demorado, paciente que exige doação e entrega. Nem sempre o significado de uma obra se dá no momento da contemplação, mas em outro lugar, em meio a uma tarefa banal, num momento

de distração. Muitas vezes, precisamos trazer a obra conosco, deixá-la adormecer em nós à espera do insight.

2.2 Considerações Sobre Arte Contemporânea

Conforme exemplifica ARCHER (2001), até o início dos anos 60, *“...ainda persistia a noção de que a arte compreende essencialmente aqueles produtos do esforço criativo humano que gostaríamos de chamar de pintura e escultura.”*

Os estudos disponíveis sobre a Arte Contemporânea tendem a se fixar na década de 60, principalmente com o advento da arte pop e do minimalismo, um rompimento em relação à pauta moderna, e ainda, é impossível pensar a arte a partir de então em categorias como pintura e escultura conforme o site Itaú Cultural (2009).

As novas orientações artísticas, apesar de sua disparidade, partilham um espírito comum, pois são cada qual, a seu modo, tentativas de dirigir a arte às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia.

As obras articulam diferentes linguagens - dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura etc. -, desafiando as classificações habituais, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte, pois, conforme explicita VERAS (2009), a característica da arte contemporânea é a multiplicidade de expressões.

Artistas como Andy Warhol e Tom Wesswlman quebraram paradigmas e inventaram uma arte que não mais cabia nas paredes, nas formas convencionais de criação e exposição. O que essa nova geração de artistas promoveu foi a idéia de que tudo o que for feito pelo homem pode ser interpretado como arte, dependendo apenas do contexto no qual está representado.

Nas palavras de Andrade (2010) no site Substantivo Plural, “*Não mais dependendo da mão do artista, a arte passou a ser qualquer coisa determinada pelo poder exercido por um sujeito/artista, que age no interior de uma instituição específica capaz de legitimar seus atos.* Ainda em suas palavras, o fazer a arte passou a ser uma forma de reflexão sobre a condição da arte na sociedade moderna, mais voltado ao pensamento da arte do que no entretenimento. Como grande paradigma dessa arte, o *readymade* representa a pressa, e a repetição que contaminaram a arte na década de 1920, mas em contrapartida, artistas como Duchamp tinham a consciência de que cair na facilidade, no vício e na rotina consistia em grande perigo, o que o levou a constituir uma obra pequena e cuidadosa para não incidir no risco de repetir essa forma de expressão indiscriminadamente.



FIGURA 2.2.1 – “A Fonte”- Duchamp (FONTE: <http://www.substantivoplural.com.br>)

Como um bom exemplo cita-se o urinol de Marcel Duchamp, que deixa de ser uma simples peça de louça sanitária a partir do momento em que passa

a ser exposto no Salão da Associação dos Artistas Independentes, com a assinatura do artista (nesse caso, seu pseudônimo R.Mutt) sob o título de “A Fonte”.

O Contemporâneo da arte não é uma referência a uma temporalidade, mas sim, a uma espécie de diálogo com o espírito de uma época, conforme Veras (2009)

De acordo com Amado (2009), a Arte Contemporânea pode ser subdividida em categorias distintas de acordo com suas propostas conceituais. São elas:

- Arte Abjeta – é caracterizada por trabalhos que usam por tema, o orgânico e o escatológico.

- *Bodyart* – é uma manifestação das artes visuais, na qual o corpo do artista é utilizado como suporte ou meio de expressão.

- Espetáculo – valoriza soluções plásticas grandiosas, eventualmente elaborada com aparatos cenográficos e forte apelo visual.

- Estética relacional – tem seu foco na preocupação com as relações humanas na arte, do artista com seu entorno e com seu público.

- Gambiarra – arte do improvisado, ou do desvio de função de determinados aparelhos por falta de recursos. Solução rápida e precária.

- *Happening* – expressão artística que, embora tenha um planejamento prévio, incorpora algum elemento de espontaneidade ou improvisado.

- Intervenção – ação do artista sobre uma situação física preexistente.

- Paisagem – pode ser explorada por conta de seus aspectos de permanência ou transitoriedade, ou relacionar-se a assuntos como natureza, arquitetura e urbanidade.

- Performance – modalidade interdisciplinar, que pode combinar diversas modalidades, como teatro, poesia e vídeo.

- Site specific – trabalhos concebidos para locais determinados, levando em consideração suas características únicas.

Todas essas novas modalidades da arte exemplificam o fato inegável de que, conforme ilustra Fontes [2000-] a arte saiu das paredes dos museus tradicionais e busca adquirir seu espaço próprio.

2.3 Museus – Origem e Desenvolvimento

A tipologia arquitetônica museu é algo relativamente novo dentro do universo da arquitetura. A cultura de armazenar obras de arte surgiu no decorrer da história por volta dos séculos XV e XVI, com as grandes navegações e o redescobrimiento das civilizações grega e romana. Os reis, senhores e estudiosos começaram a colecionar obras de arte, amostras de espécimes vegetais e animais, conforme afirma Graeff (1986). Ainda segundo o mesmo autor, todo grande burgês da época desejava constituir uma coleção. A partir de doações de colecionadores particulares, é que começaram a surgir os museus como instituições públicas.

Para Graeff, o primeiro edifício construído com esse fim pode ter sido o Ashmolean Museum, da universidade de Oxford, criado em fins do séc XVIII, e foi planejado para receber as coleções doadas por John Tradescant. Em 1725 o Parlamento Britânico recebe as coleções de Sir Hans Solan e determina que se estabeleça o Museu Britânico, em 1745 o Papa Benedito XIV funda o primeiro museu cristão no vaticano, e em 1773, o Museu Charleston, o mais antigo da América do Norte, é inaugurado na Carolina do Sul. Nesses tempos, os espaços museológicos eram frequentados apenas por estudiosos e especialistas, e a entrada para o público em geral era vetada e não estimulada.

Apenas em meados do século XIX é que o museu se transforma em Instituição aberta ao público, e a partir desse momento, a multiplicação de museus e galerias de arte deu-se em tal ritmo que em meados do século passado, acreditava-se existirem no mundo cerca de 7000 dessas instituições.

Por um longo período, os museus ocuparam palácios e outras grandes moradas, que, adaptadas ao novo uso, sobrevivem até hoje, como é o caso dos Museus do Louvre e do Vaticano. As edificações projetadas especificamente para serem museus eram inspiradas em estilos históricos, pois estes eram associados à dignidade e nobreza, desejáveis para tais tipos de edifícios.

Dessa forma, as mudanças físicas dos espaços expositivos dos museus deram-se primeiramente, na parte interna dos mesmos, para adequar os espaços às exigências decorrentes da necessidade de expor, porém, sem modificar a aparência externa do prédio.

De acordo com Montaner (1995), uma comparação entre a evolução da arte e a evolução dos espaços museográficos revela a existência de uma relação idônea entre a obra de arte e o espaço expositivo. Em cada período e para cada tipo de forma existiu um tipo de espaço ideal, pelo seu formato, seu tamanho, tipologia, textura, por sua ornamentação, iluminação e por seus valores simbólicos.

Esta relação estreita entre espaço e obra de arte remonta ao tipo do espaço aonde a obra foi criada. Entre o espaço de criação e o de exposição deve existir uma relação de similaridade, de analogia: o atelier do artista clássico versus os salões parisienses, e as salas dos museus do século XIX por um lado, e o loft do artista contemporâneo versus os espaços adaptados em antigas construções remodeladas com nenhuma relação com a obra do outro.

Tudo isso foi muito evidente no século XIX, quando as pinturas eram pensadas para a parede clássica, uma parede composta a base de pedestais, cornijas, estucos e molduras, e dividida em painéis, uma estrutura complexa, articulada tridimensionalmente. Nesse contexto, o quadro tem o significado de janela fictícia na parede clássica.

Ainda nas palavras de Montaner (1995), esta relação começa a enfraquecer com o início das exposições universais, como a de Londres em 1851 e o impressionismo de Monet, e culmina com o cubismo e Picasso e Braque, caindo totalmente com os manifestos de Marcel Duchamp. A partir desse momento, vai ser necessário um novo espaço para a obra de arte, mais conceitual, abstrato e flexível.

Nesse contexto, surgem experimentações em exposições muito diversas, no qual se destacam as instalações dos construtivistas dos artistas da Bauhaus e dos surrealistas. Esta busca encontra propostas nos pavilhões de Mies

van der Rohe, baseados no sistema de plantas livres, e Le Corbusier, com seu *promedade architecturale* e a possibilidade do crescimento ilimitado.

Outro grande passo se produziu a partir do final dos anos sessenta, com correntes como a *minimal art*, a arte conceitual e a *land art*, que buscaram um novo tipo de espaço aonde preparar e apresentar as obras de arte. Com essas experimentações, passou a ser primordial a relação entre a obra e o espaço.

À medida em que a diversidade e instabilidade das correntes artísticas foram aumentando, se diferenciaram gradativamente dos tipos extremos de programas para edifícios dedicados à arte contemporânea.

De acordo com Montaner (1995), por um lado, as instituições que pretendiam explicar didaticamente a complexidade das correntes artísticas do século XX, o que levava a um programa institucional historicista e pedagógico que tentava possuir uma seleção de obras representativas de cada corrente e cada autor mais importante, e por outro lado, apareceram os centros de arte contemporânea que surgiram em resposta a essa contínua evolução da arte. Eles foram os recipientes de instalações realizadas *in loco*, em colaboração direta com artistas que baseavam seu trabalho na inovação. Eram espaços singulares e monográficos, abertos à experimentação e à prospecção que ensaiavam novas maneiras de mostrar a arte recente à sociedade.

Arantes (1995), afirma que os museus atuam como verdadeiros *shopping centers*, locais repletos de opções para recreação, nos quais pode-se encontrar cafeterias, ótimos restaurantes, livrarias, salas de projeção e de concertos, além de jardins, janelas e terraços que trazem o entrono para dentro do museu, fundindo-o dessa forma, à cidade. A procura pelos museus hoje não se dá apenas pelas obras neles expostas, mas por todo o leque de opções disponíveis que incitam o visitante a desenvolver a *flânerie*¹. Até mesmo a própria arquitetura da edificação atua como chamariz.

¹ Em português, flunar, ou passear ociosamente, vadiar. NdA

De acordo com o Ministério da Cultura e o IPHAN, - IPHAN/MinC, define-se museu como:

“O museu para os feitos de lei, é uma instituição com personalidade jurídica, com ou sem fins lucrativos, ou vinculada a outra instituição com personalidade jurídica própria, 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, incluindo nessa designação o natural, tangível, intangível, digital, genérico e paisagístico;

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

III- o desenvolvimento de programas, projetos e ações que utilizem o patrimônio cultural como recurso educacional, turístico e de inclusão social;

IV- a vocação para a comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de manifestações e bens culturais e naturais;

V- a democratização do acesso, uso e produção de bens culturais de modo a contribuir para a promoção da dignidade da pessoa humana;

VI- a constituição de espaços de relação e mediação cultural com orientações políticas, culturais, e científicas diferenciadas entre si.

Sendo assim, são considerados museus, independente de sua denominação, as instituições ou processos museológicos que apresentem as características acima indicadas e cumpram as funções museológicas”

3. Análise de obras correlatas

Tendo como objetivo a busca de subsídios para fundamentar o projeto arquitetônico a ser proposto em etapa subsequente, objeto do presente trabalho, serão analisadas a seguir três obras correlatas, cujos programas, estruturas, sistemas construtivos e usos têm relação direta ao que se propõe, ou ao programa pretendido, além de terem relevância em suas respectivas esferas.

Obras semelhantes ao projeto proposto, devido à sua escala, não são existentes em grande número, portanto, foram escolhidas quatro obras singulares que contemplam, cada uma, questões de importância para a apreensão do espaço expositivo. Serão analisadas as seguintes obras: na esfera internacional, o Museu La Congiunta de Peter Märkli e a The Weekend House, de Ryue Nishizawa em Usui-gun, Japão; na esfera nacional o Museu do Pão de Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci no Rio Grande do Sul, e por fim, na esfera local o Memorial de Curitiba, dos arquitetos Fernando Luís Popp, Dóris Regina Teixeira e Valéria Bechara.

3.1 Caso Internacional – La Congiunta

O Museu La Congiunta, situado na cidade de Giornico na Suíça, é um pequeno museu dedicado à obra do artista alemão naturalizado suíço Hans Josephson². Foi escolhido como estudo de caso pois seu partido arquitetônico parte de uma premissa singular, a de criar um espaço expositivo exclusivo para as esculturas de um único artista, tendo assim, sido projetado como espaço especial para a apreciação da arte, no qual arte, curadoria e arquitetura se fundem em um só elemento.

² Nascido em 1920 na antiga Prússia Oriental migrou para a Suíça em 1938, aonde foi aluno do escultor Otto Müller e aonde vive e trabalha até os dias de hoje. O foco de suas esculturas é a figura humana como volumetria no espaço. NdA

Segundo Meili[1990-], o resultado não foi o de uma obra de arte completa, e sim, um trabalho que reflete sobre as formas com as quais a arquitetura e a escultura podem se definir um ao outro, sem encobrir o fosso existente entre ambas desde que o Renascimento as separou.

O edifício é estruturado longitudinalmente, apresentando uma sequência de três grandes espaços principais de mesma largura, das quais a segunda e a terceira têm o mesmo comprimento. Quatro pequenas são unidas lateralmente à terceira grande sala.

Todos os espaços são ligados por aberturas sem portas ao longo de um eixo central. Embora cada uma das salas maiores tenham seus pés-direitos diferenciado, todas tem suas coberturas executadas em aço e plástico translúcido em forma de clerestórios, e as quatro salas menores tem aberturas zenitais centralizadas.

Todas as paredes são de concreto armado executadas no local sem nenhum tipo de isolamento. O edifício possui rede elétrica apenas para algumas lâmpadas de neon situadas no porão situado abaixo da terceira sala. Não há qualquer outro tipo de infra-estrutura no edifício, nem água nem aquecimento, não há banheiros nem depósitos. Toda a iluminação do espaço vem das aberturas zenitais e dos clerestórios.

As esculturas foram colocadas em lugares fixos dentro do prédio, não existindo variação no *layout*. Cada sala foi projetada especificamente para as esculturas que nelas estão contidas. A diferença entre os pés direitos cria efeitos de iluminação entre os ambientes, e durante o decorrer dos dias, pois a cada momento, a luz incide de maneira diferente, criando sombras que modificam a percepção das obras de arte. As peças não estão dispostas de maneira igual entre os ambientes, gerando assim, sensações variáveis dentro dos espaços. O interior do museu é uma demonstração da riqueza arquitetônica que pode ser criada pela alteração das alturas e profundidades, em relação a um determinado espaço de largura constante, sem nenhum elemento construído que quebre a composição gerando ruídos.

A memorável experiência que se tem ao visitar o edifício não pode ser reproduzida em fotografias e plantas, e sim, pela maneira com a qual os

elementos o penetram, como se o fizessem em alguma igreja remota, a delicadeza, o frio, as paredes úmidas, a pouca diferença entre as superfícies externas e internas faz com que se fundam ante a acentuada presença das esculturas. O gesto arcaico das paredes junto às obras de caráter fragmentário cria uma atmosfera que lembra os espaços de catacumbas.

Desse ponto de vista, La Congiunta é o extremo oposto dos museus de arte contemporânea e de todos os seus meios tecnológicos utilizados para proteger as obras de arte dos efeitos nocivos da luz e do clima.

Ainda de acordo com Meili [1990-], no exterior, aonde o edifício vem à tona, La Congiunta reivindica seu efeito escultural e complexa relação entre suas partes e o seu todo. É possível reconhecer rapidamente seu desenvolvimento rítmico das relações dimensionais, bem como as partes em uma configuração complexa. Torna-se óbvio que essa configuração foi desenvolvida a partir do exterior até o ponto no qual as quatro partes se fundiram em um único edifício de caráter monolítico.

Esse grande monólito, impõe sua presença na paisagem de vinhedos na qual está situado, no extremo norte de Ticino, onde o vale é íngreme e alargado, angular e de características montanhosas. Voltado para a inflexão da serra, o edifício cresce com a geologia do vale para o norte, acompanhando a sua inclinação sem se confrontar.

Nesse cenário, o concreto artificial assume características quase naturais, fundindo-se à paisagem de igrejas, pequenas fábricas e pontes de pedra que são abundantes no vale de Ticino, e através de uma das quais, se tem acesso a La Congiunta.



FIGURA 3.1.1 – Planta e Corte Esquemáticos

(FONTE: Peter Märkli com intervenção do Autor)

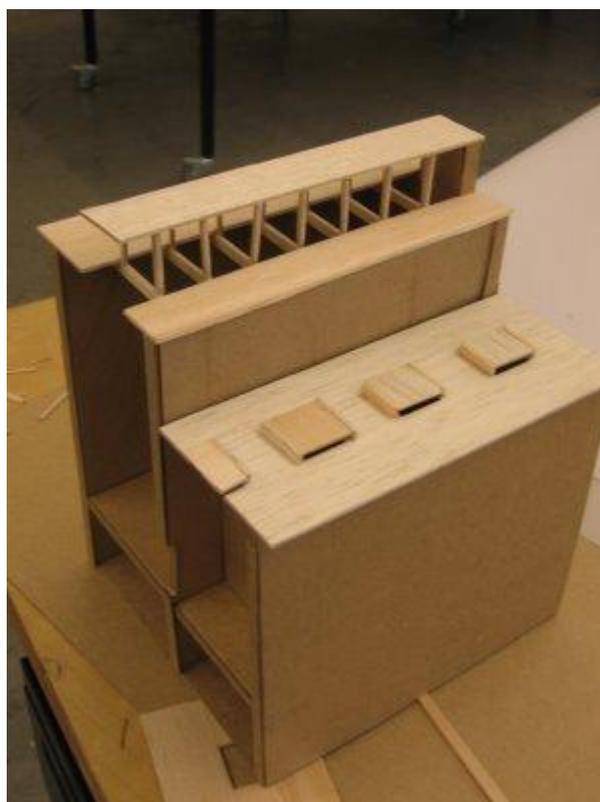


FIGURA 3.1.2 – Maquete de Detalhe da Estrutura

(FONTE: <http://deskcrits.blogspot.com>)



FIGURA 3.1.3 – Imagem Interna da Terceira Grande Sala

(FONTE: <http://www.hauserwirth.com>)



FIGURA 3.1.4 – Imagem Interna da Segunda Grande Sala
(FONTE: <http://www.sitterwerk.ch>)



FIGURA 3.1.5 – Imagem Externa
(FONTE: <http://www.presstletter.com>)



FIGURA 3.1.6 – Imagem Externa entre Vinhedos

(FONTE:<http://subtilitas.tumblr.com>)

3.2 Caso Internacional – Weekend House

A escolha deste projeto para estudo de caso foi feita por ser este, além de uma casa, um espaço expositivo cuja escala e sistema construtivo muito se aproxima do projeto proposto nessa pesquisa.

Projetada para atender a um casal com uma filha, a Weekend House tem um programa diferenciado. Ela deverá ser usada também como espaço expositivo para a filha do casal, que é artista plástica, fato esse que justifica a sua escolha como estudo de caso para um espaço expositivo de pequenas dimensões.

A configuração espacial de uma casa japonesa propicia um uso mais dinâmico, posto que as formas de se usar a casa diferem entre as culturas ocidental e oriental.

A questão do espaço, que no Japão é muito restrito, reduziu drasticamente a quantidade e as dimensões do mobiliário. Os cômodos se interligam por meio de portas de correr com estrutura em madeira e revestidas com papel de arroz, normalmente decorados com pinturas tradicionais.

Tradicionalmente, os japoneses não dormem em camas, e sim, em *futons*, um tipo de colchão que depois de usado, é enrolado e guardado dentro do armário, que normalmente faz parte da estrutura original da casa, e que é fechado por portas de correr iguais as dos cômodos. Com a retirada do *futon*, toda a área do quarto fica livre, tornando-se um cômodo vazio, que pode ser utilizado para outras funções durante o dia, isso confere à casa oriental a sensação de espaço e fluidez pelo vazio.

Por ser de uso esporádico, e por situar-se em uma área de pouca densidade, a casa foi projetada com poucas janelas e aberturas por questões de segurança. Com um sistema de pátios internos que sutilmente projetam o exterior para dentro da casa, pois seus limites externos são constituídos por chapas metálicas perfuradas, as quais permitem certo grau de permeabilidade quando fechadas, e outro quando abertas.

Segundo Quintáns (2001), a casa se define por uma volumetria muito precisa. Recortada por uma série de pátios que se adaptam parcialmente à malha estrutural que a define. Com módulos de 2,40 x 2,40m, foi possível trabalhar com sistemas modulares em madeira, ao mesmo tempo que foi possível conseguir uma redução da secção dos pilares, 80mm x 80mm, ao aumentar o seu número.

Os pilares internos, articulados tanto em cima quanto em baixo, foram projetados para suportar unicamente os esforços verticais, já que os horizontais são absorvidos pelo sistema de fechamento das paredes externas. Ainda nas palavras de Quintáns (2001), os pilares não têm a mesma altura, posto que a

pequena diferença de comprimento das peças é o que cria o caimento de 1% do telhado. As peças maiores são dispostas no centro, e as menores dispostas em sequência, até as paredes limítrofes, criando o caimento do centro para as extremidades do telhado.

A união entre os pilares, tanto com a laje do piso quanto com a cobertura é feita com peças de aço de 6mm. São elas o mecanismo que permite absorver a pequena movimentação dos painéis da cobertura, estas se aparafusam aos pares às peças de aço, cuja folga possibilita o ajuste dos painéis. As peças de união seguem as linhas que definem os eixos das peças existentes em cada encontro.

A cobertura de quatro águas, como anteriormente descrita, tem inclinação de aproximadamente 1%. Cada um dos planos de constitui de quadros retangulares ou triangulares pré-fabricados, formados por vigas de madeira e correias, que são lacradas em sanduíche com chapas de madeira compensada estrutural de 12mm de espessura, e recheadas com manta de fibra de vidro.

Uma vez executado o plano de cobertura, este é recoberto por uma camada de feltro asfáltico, uma camada de chapas de OSB de 4mm, logo após, uma camada de 30mm de espuma rígida de poliuretano, e tudo isso é recoberto por uma chapa impermeável de PVC. A caída da água dá-se por uma pingadeira de aço fixada a um perfil de alumínio que passa alguns centímetros além do plano da fachada. Por dentro, o forro de gesso é revestido com folhas de PVC fixadas com fita adesiva, e com tratamento especial nas juntas para que não fiquem aparentes, e dêem a sensação de uma única superfície lisa.

As paredes perimetrais, ou limítrofes, foram executadas com montantes de 90x 50mm na malha estrutural, e nos intervalos de 1,20m montantes de 50x50mm, também fechados em sanduíche com chapas de compensado estrutural, dispostas lado a lado, travando a estrutura com um contraventamento rígido. Também estes têm em seu interior preenchido com mantas de fibra de vidro. Na parte interna, as paredes são revestidas com chapas de gesso laminado de 9,5mm de espessura com acabamento em chapas de madeira.

A superfície externa é fechada com chapa de aço ondulado, de 0,4mm de espessura e 12mm de profundidade, aparafusado em ripas de madeira presas ao fechamento em sanduíche. Entre a chapa e o fechamento, existe uma membrana resistente a água e ao ar para garantir a vedação ante a ausência de sobreposição entre as chapas e as juntas.

Para as portas que limitam exteriormente os pátios, foram usadas duas chapas de aço microperfuradas, externamente do tipo ondulada e internamente uma chapa plana, permitindo assim uma permeabilidade visual de dentro para fora e vice-versa, de acordo com Quintáns (2001).

O piso foi executado pela sobreposição de uma base, uma lamina de polietileno, uma laje em concreto de 14cm de espessura vazada apenas nas áreas dos pátios internos, uma camada de espuma de poliestireno de 4cm, o contra-piso e por ultimo, o piso de tábuas corridas.

Para Varela (2001) calor, luminosidade e leveza são as sensações proporcionadas pela estrutura delgada de madeira, e pelos planos de vidro que conformam o espaço interno. Os pátios que se encontram tangentes ao perímetro são lidos como retalhos de natureza domesticada que penetram no ambiente quando as portas que os separam do exterior são mantidas abertas criando cavidades espaciais que perfuram o volume puro do cubo de muitas maneiras, gerando assim uma composição interior irregular e completa, um microcosmos mágico. A flexibilidade espacial de uma planta completamente liberada de obstáculos visuais resolve a intimidade dos habitantes com o uso de cortinas translúcidas que permitem um jogo de sombras e silhuetas, que não são outra coisa além da tradução do tradicional fechamento com papel de arroz.

A iluminação é criada por *spots* embutidos no forro de gesso, que atravessam o espaço de circulação, e existem no perímetro das paredes, para que possa ser direcionada ao que estiver exposto nas mesmas. Durante o dia, a iluminação natural que invade o espaço pelos jardins internos dispensa o uso de luz elétrica, mantendo o ambiente com uma claridade agradável, não ofuscante, que exalta o espírito intimista que se deseja para o local.

Nas palavras de Varela (2001) se consegue um espaço fluído visualmente pela transparência dos vidros, mas fisicamente interrompidos pelos mesmos. A magia criada no interior deve-se precisamente ao uso dos vidros, as transparências e reflexões que se produzem segundo a incidência da luz, provocando uma proliferação espacial que se faz mais completa com as reflexões que se produzem no teto e no piso, já que estes tiveram suas superfícies tratadas para colaborar com esse efeito.

O espaço não configura um museu, nos parâmetros que se espera para identificar um, porém, serve perfeitamente como lugar para contemplação, livre de influências exteriores imediatas, lacrado em um espaço de luz ambígua no qual a obra pode ser contemplada sem interferências. É um exemplo de caixa semi permeável, que transporta o espectador a um mundo surreal e introspectivo, no qual a contemplação da arte pode se dar mais profundamente.



FIGURA 3.2.1 – Planta Baixa

(FONTE: <http://en.wikiarquitectura.com> com intervenção do autor)

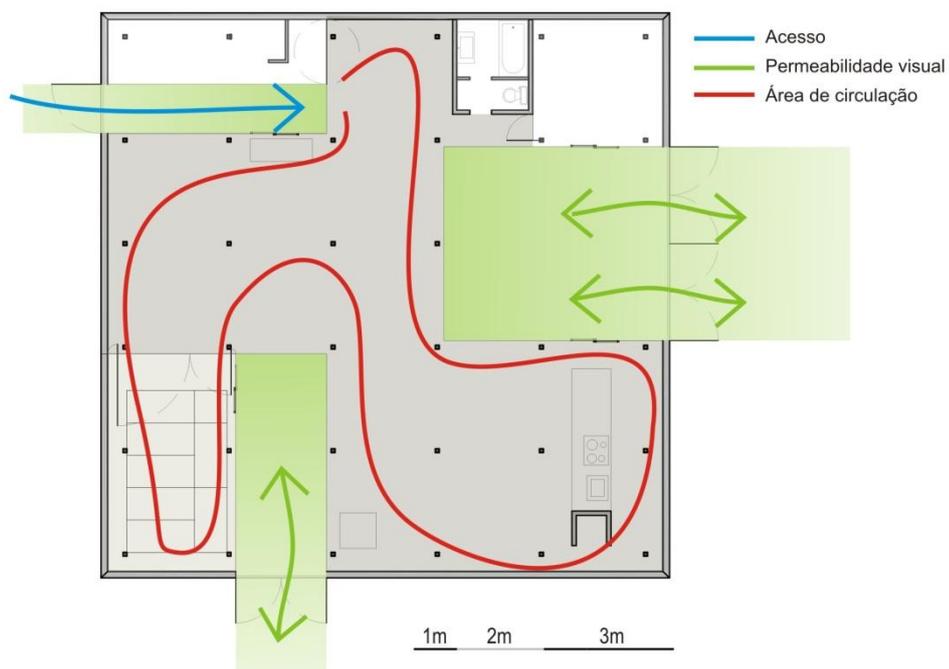


FIGURA 3.2.2 – Esquema de Circulação e Permeabilidade
(FONTE: <http://en.wikiarquitectura.com> com intervenção do autor)



FIGURA 3.2.3 – Imagem Externa (FONTE: <http://en.wikiarquitectura.com/>)

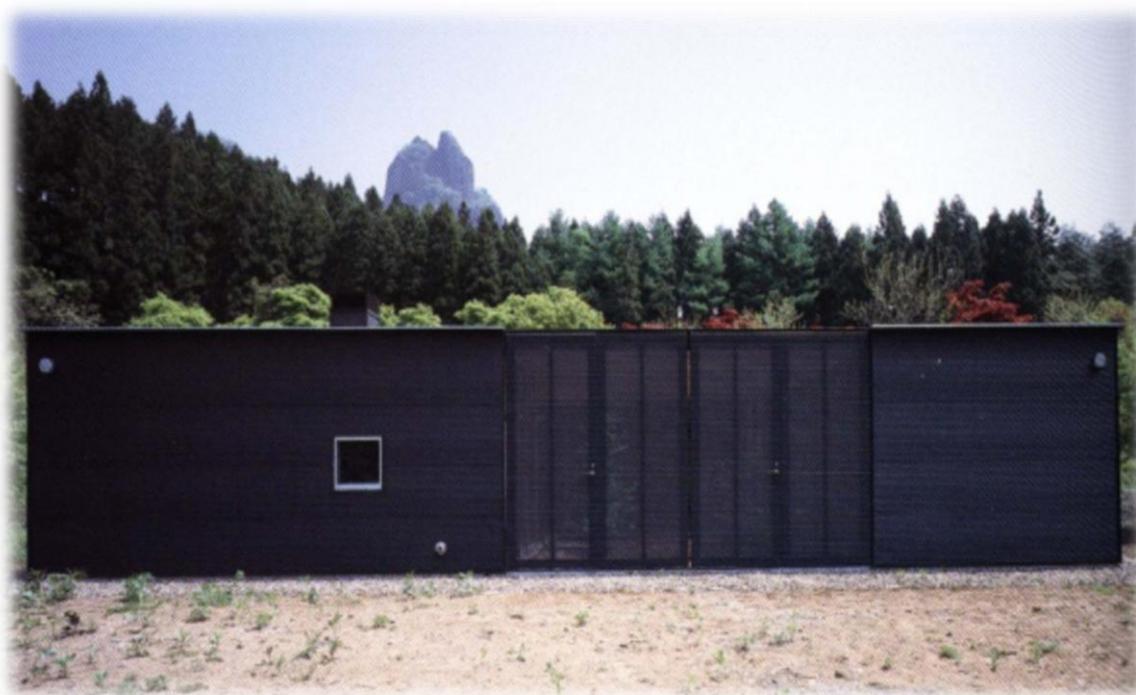


FIGURA 3.2.4 – Imagem Externa Portas Microperfuradas (FONTE: <http://en.wikiarquitectura.com/>)



FIGURA 3.2.5 – Imagem Interna Obras Expostas (FONTE: <http://en.wikiarquitectura.com/>)



FIGURA 3.2.6 – Imagem Externa Jardim Interno Aberto (FONTE: <http://en.wikiarquitectura.com/>)



FIGURA 3.2.7 – Imagem Interna Jardim (FONTE: <http://en.wikiarquitectura.com/>)



FIGURA 3.2.8 – Imagem Interna Espacialidade (FONTE: <http://en.wikiarquitectura.com/>)

3.3 Caso Nacional – Museu do Pão

Este projeto teve como premissa a restauração de um antigo moinho e sua revitalização dentro de um contexto regional que respeita as antigas tradições e incentiva o turismo, além de resgatar o moinho e todo o seu simbolismo. A inserção de dois novos volumes, uma escola de panificação e um pequeno museu, cuja escala e programa se assemelham ao do projeto proposto justificam sua escolha como estudo de caso.

Construído na década de 1930, o Moinho Colognese foi todo feito em madeira por uma família de imigrantes italianos originários da região do Vêneto. No fim da década de 1990, foi abandonado após a morte do moleiro, e em 2004, foi fundada a Associação dos Amigos dos Moinhos do Alto Taquari, que adquiriu o moinho e seu terreno, iniciando assim o processo de restauração em parceria com o IILA, Instituto Ítalo Latino Americano, restaurando seus elementos e funções originais a fim de reincorporá-lo à vida cotidiana da pequena cidade de Ilópolis, segundo o escritório Brasil Arquitetura.

Segundo o site Brasil Arquitetura (2008), dois novos anexos foram construídos no terreno do moinho, o Museu do Pão e a Escola de Confeiteiros, o que proporciona ao moinho um contexto atual e o afirma como documento arquitetônico, técnico e cultural do passado.

Dessa união de tradição e invenção, a museografia nasce junto à arquitetura, já que as primeiras peças do acervo são o próprio moinho restaurado, que pode ser colocado em perfeito funcionamento a pedido dos visitantes. Conforme ilustrado na Revista Arquitetura e Urbanismo (2008, p.41), *“Com sua transparência radical, o museu trouxe para si o antigo moinho de araucária e seu entorno como parte da museografia”*

O antigo moinho localiza-se quase na esquina do lote, voltado para o norte. Como o terreno tem um caimento acentuado, o próprio moinho foi construído sobre pilares, solto do chão a uma distância que chega até 2,20m de altura, criando um porão aberto. As novas construções seguiram o mesmo sistema de pilares, para que todos os três prédios ficassem com a mesma cota de piso, permitindo assim, que o visitante possa circular por entre eles através de um passeio sutil executado também em madeira, que sai do moinho, circunda o prédio da escola e chega ao museu. O acesso pode ser feito tanto através do moinho como pelo museu, pois ambos são abertos para a rua.

A divisão interna do moinho foi mantida como original, com a seção do moinho propriamente dita e o depósito de sacos de farinha foi transformado em um café. O prédio da escola foi executado como uma grande caixa fechada de concreto, com aberturas zenitais nas extremidades e teto verde, para garantia de conforto térmico em um ambiente que não permite o uso de sistema de ar condicionado.

Já o museu é a antítese dos outros dois prédios. Com piso e cobertura feitos com lajes de concreto aparente, o volume só é fechado na área do auditório, com paredes também executadas em concreto, no qual se percebe as marcas deixadas pelo madeiramento das fôrmas. Todo o espaço expositivo é

fechado lateralmente por vidros fixados em perfis “U” e unidos com silicone estrutural, criando assim um grande plano translúcido que faz com que todo o entorno passe a ser parte do museu, bem como permite que de fora, seu conteúdo seja também visível, principalmente a noite, quando aceso, torna-se uma grande caixa de luz na esquina.

Painéis corredeiros em madeira foram fixados na parte externa, para proteger o interior da luz do sol, e os pilares de concreto que sustentam a estrutura brotam do terreno, atravessam a laje de piso e morrem a pouco menos de um metro de distância da laje de cobertura. Dele nascem quatro delgadas hastes de madeira, que se projetam em ângulo aberto até tocarem a laje de concreto.

Algumas peças antigas de pedras de moagem ficam expostas no lado de fora do museu, no interstício entre este e a calçada de pedra que margeia o antigo moinho. O acervo exposto é todo ele referente à história do próprio moinho, e todas as peças seu local específico na sala de exposição não existindo assim, salas de reserva técnica para armazenamento, documentação e restauração do acervo.

A iluminação é feita com trilhos eletrificados, aos quais são fixados grandes *spots* de luz direcionadas sobre as peças e as bancadas de exposição, criando assim um ambiente bem iluminado no geral, mas com grande destaque para as peças expostas. Durante o dia, a iluminação natural invade o espaço pelas peles de vidro, dispensando o uso de luz artificial.

A caixa aberta ao espaço exterior permite e incentiva a integração entre o ambiente expositivo e as referências externas imediatas, mantendo o expectador ciente do lugar e contexto no qual se encontra, posto que o que está exposto não é em si, arte propriamente, mas sim, resquícios de outra época, ferramentas de manejo e produção daquilo que é o ator principal do espetáculo: o pão.

O sistema construtivo, a escala e os efeitos visuais proporcionados pelo uso do vidro e dos painéis de madeira justificam a escolha do correlato.

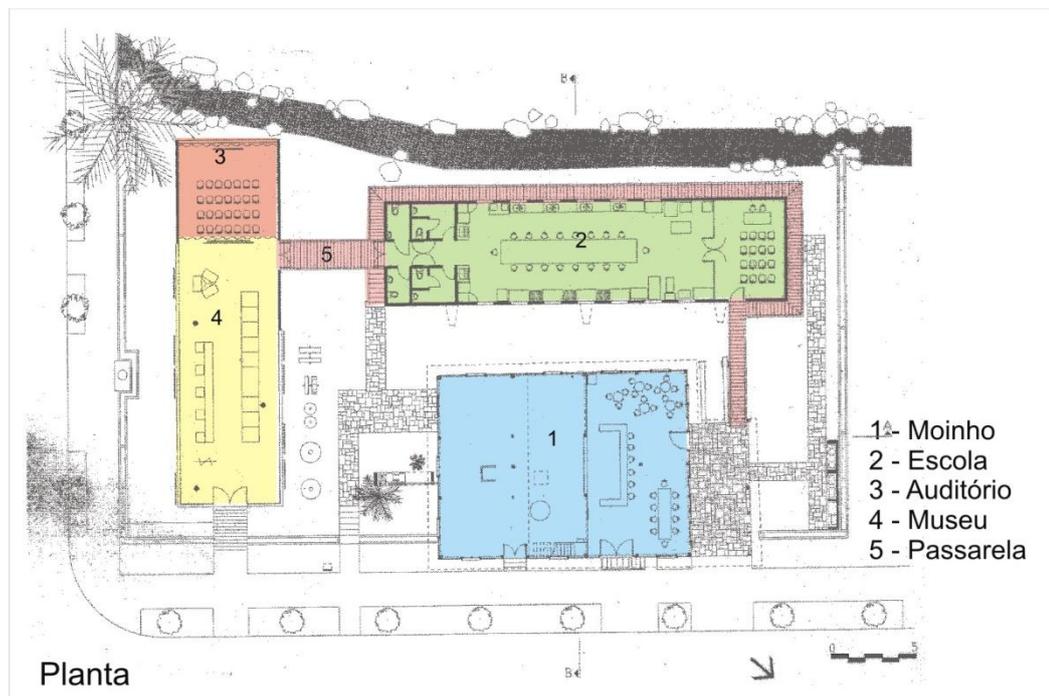


FIGURA 3.3.1 – Planta Baixa
(FONTE: Revista Arquitetura e Urbanismo com intervenção do Autor)

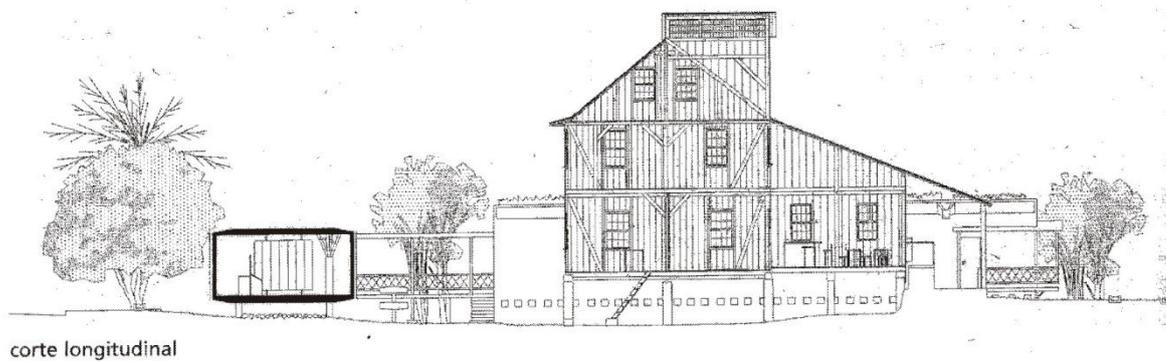


FIGURA 3.3.2 – Cortes
(FONTE: Revista Arquitetura e Urbanismo com intervenção do Autor)



FIGURA 3.3.3 – Croqui 1 (FONTE: [HTTP://www.brasilarquitetura.com.br](http://www.brasilarquitetura.com.br))



FIGURA 3.3.4 – Croqui 2 (FONTE: [HTTP://www.brasilarquitetura.com.br](http://www.brasilarquitetura.com.br))



FIGURA 3.3.5 – Moinho Antes da Intervenção (FONTE: [HTTP://www.brasilarquitetura.com.br](http://www.brasilarquitetura.com.br))



FIGURA 3.3.6 – Museu e Passarela (FONTE: <http://www.brasilarquitetura.com.br>)



FIGURA 3.3.7 – Interior do Museu do Pão (FONTE: <http://www.brasilarquitectura.com.br>)



FIGURA 3.3.8 – Fachada Museu (FONTE: <http://www.panoramio.com/photo/23194296>)



FIGURA 3.3.9– Museu do Pão Detalhe Fachada (FONTE: <http://www.brasilarquitetura.com.br>)



FIGURA 3.3.10 – Museu em Construção (FONTE: <http://www.panoramio.com/photo/5180283>)

3.4 Caso Local – Memorial de Curitiba

Inaugurado no ano de 1996, o Memorial de Curitiba tem por função ser um espaço de atividades culturais no centro histórico da cidade de Curitiba.

Projetado pelo arquiteto Fernando Popp, o Memorial foi construído com a utilização de estrutura metálica. Um grande pilar metálico central organiza os fluxos e define a ordem da disposição dos espaços. Desse pilar saem 4 lajes que definem os espaços expositivos, e em toda a porção norte do terreno existe uma estrutura metálica envidraçada que fecha todo o espaço, criando uma grande praça coberta e transparente.

O terreno de duas testadas se apropria do miolo de quadra, O pavimento térreo foi deixado como grande praça coberta, e contem o auditório, depósitos, a parte administrativa e mantém em exposição permanente dois altares de madeira originais portugueses que faziam parte da primeira igreja matriz da cidade.

Os três andares acima foram projetados para receber exposições e mostras, além de conterem cada um uma infra-estrutura básica de sanitários, copa e depósito, podendo ser utilizados de maneira independente um do outro, tendo como elemento em comum apenas o acesso pelos elevadores e a generosa escada de incêndio.

Conta ainda com um mirante sobre a laje do último andar, e o acesso a este se faz por uma escada externa ao terceiro andar.

Das três salas expositivas, o Salão Paranaguá (primeiro andar), é o maior em área, e mantém permanentemente uma exposição alusiva à Curitiba, para identificar a memória da cidade e assim, justificar o Memorial como espaço destinado à cidade de Curitiba. A este andar chega-se pelos elevadores e pela grande escada helicoidal que nasce no térreo, junto ao grande pilar central. Esta escada chega a um grande mezanino que tem vista para a praça coberta do térreo,

e tem um pé direito de mais de 10m de altura. Desse mezanino, é possível prosseguir subindo através da grande escada helicoidal, pode-se entrar no Salão Paranaguá, ou também pode-se entrar em uma pequena escada que dá acesso direto ao terceiro andar, sem aberturas para o segundo.

O Salão Paraná no segundo andar tem a segunda maior área expositiva, e nele se chega pelos elevadores ou pelo pequeno mezanino situado no termino da grande escada helicoidal.

O terceiro pavimento, ou Salão Brasil, tem a menor área destinada à exposição, pois contém um grande espaço de reserva técnica. Seu acesso é dado pelos elevadores e pela pequena escada helicoidal que sai do primeiro mezanino. Conta com uma grande área externa aonde se encontra a escada que leva ao mirante. A circulação entre o segundo e o terceiro pavimento é prejudicada pela situação na qual se encontram os elevadores. Ambos situam-se em uma área com características de área de serviço ou apoio, cujo acesso não é claro ao público, e que muitas vezes, passa despercebida, interrompendo o fluxo de exposições que acabam sendo visitadas parcialmente, principalmente quando os visitantes não são curitibanos.

Os elevadores, um social e um de serviço, encontram-se fisicamente separados apenas no andar térreo. Ambos de tamanhos aproximados, o elevador de serviço não atende à demanda de transporte de obras ou de qualquer outro tipo de peças de médio ou grande porte. Qualquer objeto de dimensões maiores ao de um ser humano, tem necessariamente de ser carregado pelas escadas, ou içado pelos mezaninos, sem que para isso exista no local algum equipamento especial para tal tarefa. O local possui uma grande garagem específica para carga e descarga de material, porém, se por esse espaço chegar alguma peça comprida ou alta, esta não poderá ser transportada para dentro do Memorial, pois os corredores que fazem essa ligação são estreitos e com curvas, o que impossibilita o deslocamento de objetos maiores, considerando que o espaço é destinado a exposições de diversos tipos, inclusive as de arte contemporânea, o que implica na possibilidade de que grandes obras de arte possam de ser expostas.

As duas salas disponíveis para exposição tem o piso em cimento queimado com aplicação de resina, o que seria um situação ideal, caso não houvessem restrições por parte da diretoria do Memorial quanto à conservação do piso pelo alto valor da resina aplicada. Os espaços são amplos, embora a configuração espacial de ambas as salas sejam prejudicadas pelo formato afunilado. As dependências técnicas que tangenciam os salões são construídos em alvenaria, porém as paredes internas aos salões, que servem como divisórias criando espaços diferenciados são construídas com uma estrutura de madeira e revestidas com placas de MDF pintadas de branco. Esses painéis tem no mínimo 40cm de espessura, para que possam equilibrar-se sem nenhum tipo de fixação no piso ou nas paredes de alvenaria.

Embora não seja um prédio tombado ou protegido em nenhuma instancia do patrimônio histórico, são rígidas as regras que impedem qualquer tipo de instalação que venha a usar como suporte as estruturas do Memorial. É terminantemente vetado o uso de furadeiras, buchas, pregos, braçadeiras, bem como qualquer tipo de adesivo sobre as superfícies envidraçadas, que deixam transpassar uma luminosidade excessiva, que muitas vezes é prejudicial e contrária ao que a museografia solicita. Superfícies essas que permitem a passagem de muita luminosidade tanto pela frente das salas quanto pelas laterais. Em alguns pontos específicos, a própria diretoria do Memorial optou por deixar paredes internas falsas em MDF para bloquear as peles de vidro, criando assim superfícies que podem receber intervenções, e luminosidade controlada, porém, a perda do espaço arquitetônico como foi concebido é notória, e os acabamentos dessas modificações são visivelmente mal executados.

O pé direito dos ambientes é também muito baixo, considerando que por debaixo das lajes passam as imensas vigas metálicas de sustentação, e abaixo dessas, o sistema de calhas eletrificadas e a tubulação de ar condicionado,, o que reduz significativamente a área utilizável dentro do espaço.

O ar condicionado é ineficaz, pois o espaço é aberto, fluido e grande, o que impede o bom funcionamento do sistema, e conseqüentemente, não há controle algum de umidade do ar, o que pode causar danos a obras mais

delicadas. Há também a ocorrência de goteiras em vários pontos nas salas expositivas.

Em dias de calor, os salões ficam extremamente abafados, pois não há circulação de ar, posto que nas altas paredes de vidro da fachada, existem apenas duas pequenas portas no térreo, e essas, combinadas com as portas de acesso dos salões para os ambientes externos, não conseguem dar conta de uma troca de ar eficiente.

A grande estrutura metálica que avança por entre as salas também é um ponto negativo, pois por seu formato e disposição, invadem o espaço vazio criando pontos focais pouco valorizados e impossibilitam uma divisão coerente do espaço, quando assim se faz necessário.

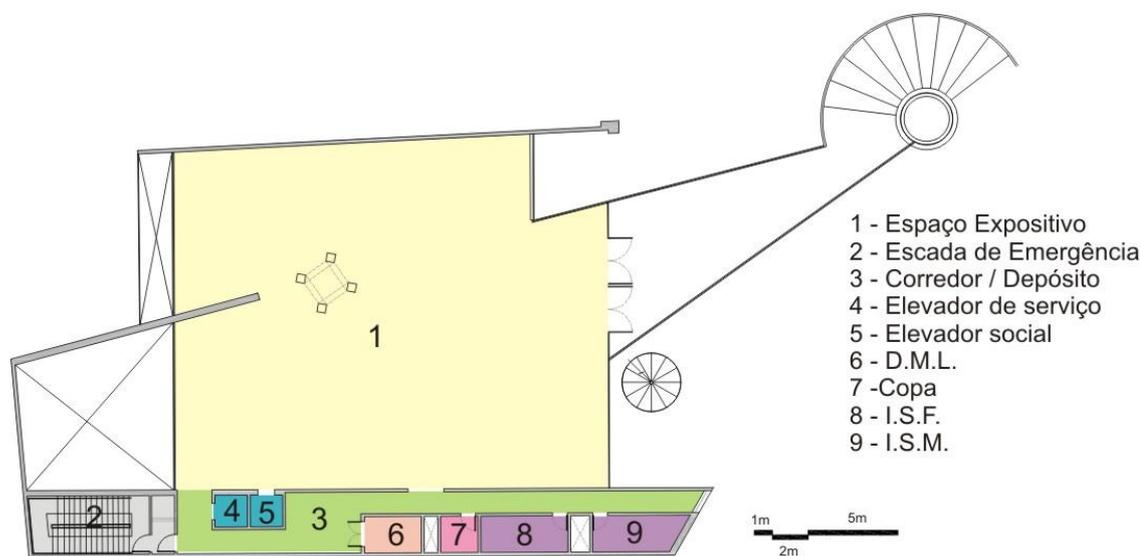


FIGURA 3.4.1 – Planta Esquemática do Segundo Pavimento (FONTE: FCC com intervenção do Autor)

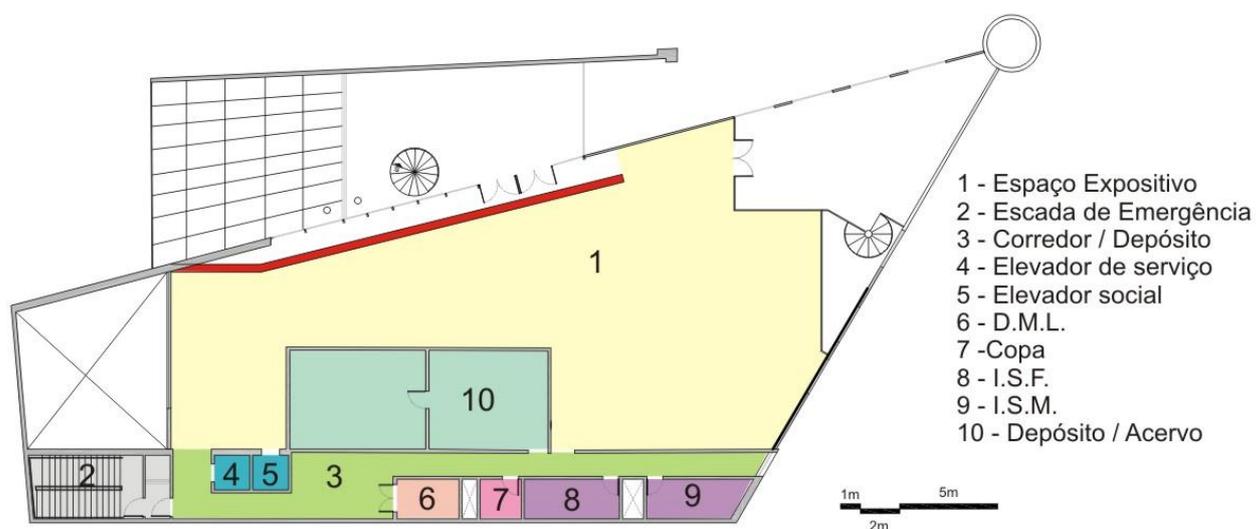


FIGURA 3.4.2 – Planta Esquemática do Terceiro Pavimento (FONTE: FCC com intervenção do Autor)



FIGURA 3.4.3 – Detalhe da Interferência da Estrutura Metálica – Salão Paraná

(FONTE: Acervo do autor)



FIGURA 3.4.4 – Detalhe da Tubulação de Ar Condicionado – Salão Brasil (FONTE: Acervo do autor)



FIGURA 3.4.5 – Detalhe Estrutura (FONTE: Acervo do autor)



FIGURA 3.4.6 – Pilar Metálico (FONTE: Acervo do autor)



FIGURA 3.4.7 – Suportes de MDF e a Influência da Infraestrutura (FONTE: Acervo do autor)



FIGURA 3.4.8 – Detalhe parede de MDF (FONTE: Acervo do autor)



FIGURA 3.4.9 – Detalhe do Acabamento Parede de MDF (FONTE: Acervo do autor)



FIGURA 3.4.10 – Obra Exposta no Salão Paraná (FONTE: Acervo do autor)

4. Interpretação da Realidade

4.1 DeARTES- Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná

O Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, DeARTES, administra os cursos de Artes Visuais, Musica, e Pós Graduação em Musica. Está vinculado ao Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Tem sua sede na cidade de Curitiba, na rua Coronel Dulcídio, 638, no bairro do Batel, desde o ano de 2002.

Suas instalações, embora mal conservadas, são amplas e apropriadas ao ensino, com ateliês, laboratórios e um estúdio, sendo que estão previstos para complementação futura de sua estrutura, um auditório e uma sala de exposições, o que proporcionará aos alunos uma total integração entre o ambiente do aprendizado, e o ambiente de atuação profissional. Segundo entrevista com Salles (2010), está programada uma mudança de Campus, na qual os cursos de arte e design passarão a ocupar o espaço que atualmente abriga a imprensa da UFPR. Para que esta mudança ocorra, serão necessárias reformas do novo prédio para adequação ao seu novo uso, porém, não existe um prazo definido para que isso ocorra.

Os alunos do departamento utilizam atualmente um espaço adaptado na estrutura original do prédio que ocupam para suas exposições. O espaço fica em uma ante-sala que precede um corredor de salas de aula.

Com aproximadamente 10x20m, o espaço tem duas grandes janelas em cada uma das paredes menores, e é atravessado no sentido transversal pela porta de entrada e o acesso ao corredor das salas, para o qual não existe nenhum tipo de barreira física, sendo configurado então, como um corredor para quem precisa ir para as salas de aula.

As duas paredes maiores, apesar da porta em uma e do acesso ao corredor em outra, contém as superfícies de apoio para as obras. São em alvenaria pintadas na cor branca, e podem ser utilizadas desde que, ao término da exposição, sejam novamente recobertas de tinta branca pelos próprios alunos, conforme explicita Salles (2010).



FIGURA 4.1.1 – Entrada da Sala de Exposições com Corredor ao Fundo

(FONTE: Acervo do autor)



FIGURA 4.1.2 – Vista da Direita para a Esquerda

(FONTE: Acervo do autor)



FIGURA 4.1.3 – Vista da Esquerda para a Direita

(FONTE: Acervo do autor)

A iluminação é feita por luminárias simples, com duas lâmpadas fluorescentes cada, porém o espaço conta com trilhos eletrificados para iluminação direcionada. O piso é de madeira, em tábuas corridas, o que também inviabiliza diversas instalações.

As janelas não possuem venezianas tampouco outro dispositivo para vedação da luz natural, que, durante o dia, compromete qualquer intervenção artística que necessite de iluminação especial ou penumbra.

O pé direito é alto e a espacialidade seria adequada ao uso, caso não existissem os problemas supra-citados.

4.1 MusA - Museu de Arte da UFPR

O Museu de Arte da UFPR foi inaugurado em Abril de 2002 e foi idealizado com o propósito de constituir, ampliar e preservar o acervo de obras, principalmente, brasileiras e com ênfase nos artistas paranaenses de Artes Visuais da Universidade.

Nas palavras de Schlichta [200-], seus objetivos são: primeiro, a preservação, a documentação e o estímulo à divulgação da produção plástica nas suas diferentes modalidades. E, segundo, por se tratar de um museu universitário objetiva-se que exerça seu papel no tocante à pesquisa, o ensino e a extensão, favorecendo oportunidades de estágio por meio do exercício de curadoria, monitoria, de formação artística e pedagógica em um espaço de ensino não formal e de acesso à produção artística moderna e contemporânea tanto para a comunidade interna quanto externa à UFPR. Em terceiro, o objetivo do Museu é responder, também, à demanda de pesquisa, documentação, reflexão e divulgação da produção visual contemporânea brasileira, tanto na forma de publicações específicas quanto na realização de exposições que possam servir de intercâmbio entre diversas realidades regionais.

Segundo Carlos (2010), em entrevista concedida ao autor, o acervo do Musa é composto por obras encontradas nos gabinetes da UFPR, pelos vitrais do prédio histórico e por bustos que se encontram distribuídos pela instituição. Os murais e bustos ficam expostas no lugar aonde se encontram atualmente.

As salas expositivas têm características nobres, pé direito alto e grandes janelas, porém é notória a perda de qualidade do espaço arquitetônico, com o fechamento periférico de suas paredes com painéis de MDF, criando uma falsa parede de 2,70m de altura descontinuada em alguns pontos, e por cima das quais se enxerga as janelas originais da sala, por onde entra a luminosidade natural durante o dia.

São dois ambientes contíguos. As paredes da sala são pintadas na cor palha, e os painéis na cor branca, sendo que esses, podem ter sua cor alterada de acordo com o projeto museográfico.

A disposição dos painéis distantes em média 80cm das paredes, cria nesses espaços corredores que servem para depósito de tintas e materiais diversos, suportes em MDF e vassouras.

A adaptabilidade da sala para vídeo instalações e instalações em geral é precária. A luz abundante dificulta a criação de ambientes de penumbra, o piso em madeira não pode receber pintura tampouco nenhum tipo de material que contenha umidade ou então pontiagudo. Para conseguir um ambiente sem a interferência do espaço, se faz necessário mais fechamentos em MDF e colocação de lonas, TNT, ou outro tipo de material que ofusque a luz, fator esse que contribui para a precariedade dos acabamentos finais do espaço.

O museu sofre ainda com a falta de divulgação. Por ficar dentro do prédio histórico, perde por total falta de visibilidade, e a única alusão a sua existência é feita por um banner pendurado sobre a porta lateral de acesso e tem sua programação inserida no site do Departamento de Artes, o <http://www.artes.ufpr.br>.



FIGURA 4.2.1 – Sala do MusA (FONTE: Acervo do autor)

A utilização do MusA pelos alunos do DeARTES é tema de um projeto desenvolvido pela professora Consuelo A. B. D. Schlichta, e tem como objetivo a ampliação dos espaços de articulação entre teoria e prática na formação do artista-educador.

De acordo com Schlichta [200-], o MusA deveria se constituir como lugar e objeto de investigação teórica e prática relacionados à curadoria e monitoria, possibilitando ao aluno do Curso de Licenciatura em Educação Artística a ampliação da sua capacidade de compreensão crítica, de planejamento de ações pedagógicas e de prática docente em espaços escolares e não escolares.

A interdisciplinaridade com outros cursos também é contemplada no projeto, pois para o estudante do curso de design, o MusA permite o exercício de criação de materiais de divulgação e (in)formação a respeito do papel do museu como mais um lugar de cultura a ser conhecido pela maioria.

O MusA como instituição museológica tem plenas condições de atender aos quesitos mencionados no projeto supra citado, posto que as condicionantes para tal são todos de origem política e organizacional dentro da instituição.

O importante a ser citado é que, como já explicitado, o espaço físico carece de tecnologias e estrutura para servir de maneira competente ao que pode ser proposto pelos alunos em termos de produção artística e curadoria.



FIGURA 4.2.2 – Espaço entre Parede e Painel de MDF (FONTE: Acervo do autor)



FIGURA 4.2.3 – Janelas Semi Ocultas pelo Painel de MDF
(FONTE: Acervo do autor)



FIGURA 4.2.4 – Banner Externo ao Prédio Histórico da UFPR
(FONTE: Acervo do autor)



FIGURA 4.2.5 – Sala Menor do MusA na Bienal Vento Sul
(FONTE: Instituto Paranaense de Artes 2009)



FIGURA 4.2.6 – Sala Maior do MusA na Bienal Vento Sul

(FONTE: Instituto Paranaense de Artes 2009)

4.2 Bairro Centro

Segundo o Instituto de Pesquisa e Planejamento de Curitiba - IPPUC, o Bairro Centro de Curitiba surgiu com o processo de colonização do território brasileiro, durante o Século XVI. Os primeiros caminhos surgiram através de incursões exploratórias, que de acordo com as melhores condições de relevo, oferecessem condições de deslocamento a pé. No cruzamento dos caminhos que ligavam o litoral paranaense, vindo pela serra do Mar, e ia para o interior, e o caminho que seguia de São Paulo para o sul do país, surgiu uma vila, que mais tarde cresceu, tornando-se a capital do estado. Esse núcleo original conformou-se como o centro da cidade, e hoje em dia, é o bairro que recebe o maior fluxo de pessoas, cerca de 500.000 (ou quase a população da cidade de Londrina) desembarca, transita e/ou trabalha, e parte do centro de Curitiba diariamente.

A densidade populacional do centro têm decaído drasticamente nos últimos anos (Tabela 4.2.1), isso significa que embora durante o dia haja grande

movimentação de pedestres e veículos, após as 18:00 horas, com a partida da população transitória, grande parte do bairro se esvazia, propiciando a degradação do espaço público, com o aparecimento de pontos de tráfico e uso de drogas e prostituição. Isso incentiva a evasão dos moradores para bairros mais afastados.

Para Taboada, (2010) em entrevista ao autor, é de grande importância que o centro passe por uma reformulação que permita desenvolver seu potencial. Investimentos em infra-estrutura, readequação de usos e incentivos do município que, em parceria com a rede privada poderiam promover uma radical mudança, com mudanças no sistema viário, que priorizaria o pedestre e não ao automóvel com a implantação de sistemas de *traffic-calming*, ou travessias elevadas de pedestres, linhas especiais de transporte urbano como circulares, bondes, biciletários com aluguel de bicicletas, e principalmente, a criação de um bolsão de estacionamentos e linhas de transporte coletivo nos bairros lindeiros, que filtrariam o tráfego pesado, permitindo assim que o espaço se tornasse menos caótico e mais agradável ao pedestre.

Aliados a isso, a injeção de estímulo para o redesenho de antigos equipamentos degradados, como o Passeio Público, assim como foi executado no Paço Municipal, e a criação de novos espaços atrativos ao público, preferencialmente ocupando algum dos inúmeros espaços ociosos e degradados que estão situados dentro da malha viária central, cujo metro quadrado situa-se entre um dos mais altos da cidade.

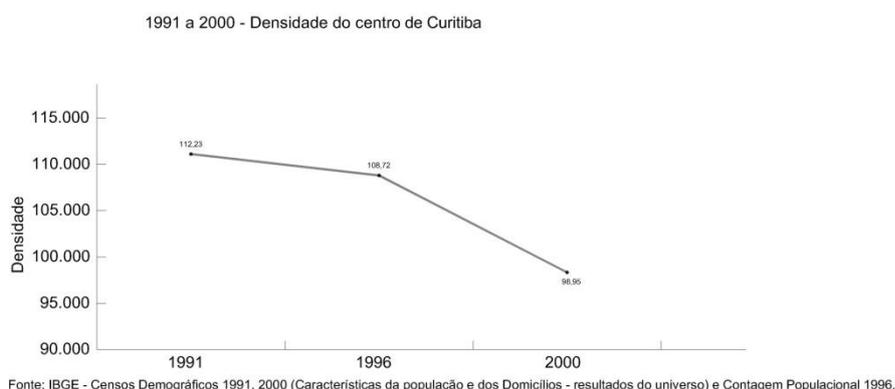
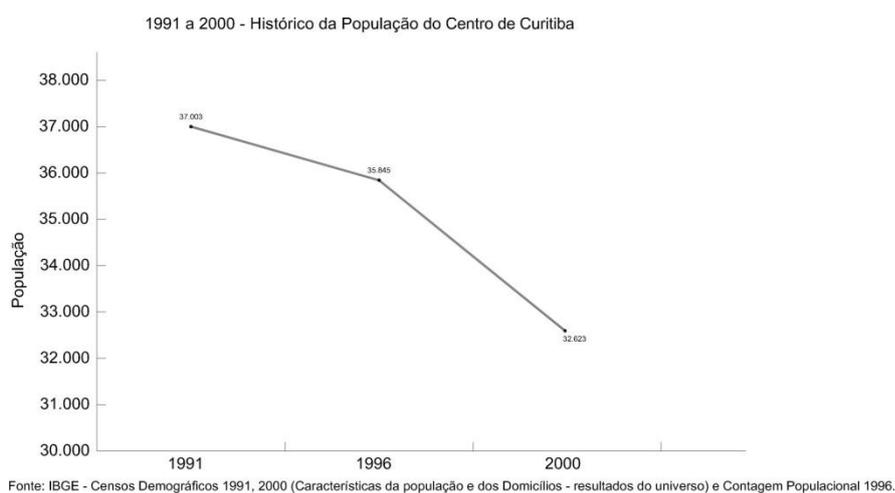
De acordo com o IPPUC, o Bairro Centro tem como principais atividades econômicas a prestação de serviços, com 49,94%, e em segundo lugar fica o comércio, com 28,37%. Ele representa 18,78% dos serviços e 10,88% do comércio totais da cidade.

É a área da cidade que concentra maior diversidade de usos e funções, principalmente em atividades ligadas à dinâmica da economia terciária.

Conforme Taboada (2010), o centro da cidade propicia os meios de conhecimento mais avançados que estabelecem elos cosmopolitas para que a

região funcione em consonância com o mundo, ligando tradições locais aos valores universais e tendências recentes do desenvolvimento socioeconômico.

Tabela 4.4.1 – Declínio da Habitação no Centro (FONTE: IPPUC)



Dessa forma, a influência da região central excede os limites macrorregionais e assume expressividade nacional, continental ou mundial, característica essa que emana principalmente de funções avançadas como o Centro de Referência do Hospital das Clínicas, o conjunto de edifícios da UFPR, a Fundação Teatro Guaíra, o complexo do Centro Cívico no qual se inserem o Museu Oscar Niemeyer e o Centro Judiciário, além de outros espaços funcionais que integram o núcleo da metrópole.

4.3 Corredor Cultural

De acordo com Dias (2010) em entrevista concedida ao autor, o Corredor Cultural da Universidade Federal do Paraná é uma iniciativa que tem por principal objetivo estimular e fomentar a cultura em um trecho específico da cidade tendo como ponto de apoio os dois grande edifícios da universidade que se situam no centro da cidade.

O prédio histórico e a reitoria definem os extremos do corredor cultural. Ligados pela Rua XV de Novembro no sentido de chegada ao centro, e pela Rua Amintas de Barros no sentido oposto, várias outras edificações voltadas a cultura, sejam elas públicas ou privadas, como o Teatro Guaíra, o Cine Luz, o Teatro da Caixa, o Museu Guido Viaro, livrarias e cafés, entre outros.

Para a consolidação do projeto, os dois prédios da UFPR passarão por reformas, sendo que o edifício histórico terá um uso diferenciado do que tem atualmente. O curso de Direito será o único a permanecer no edifício, bem como os grupos de dança, de teatro e musica e o MusA. Pretende-se com essa modificação, que o espaço passe a ser utilizado de forma mais dinâmica e permeável, que ele integre de forma mais harmônica as várias vertentes artísticas que ali se desenvolvem, e o mais importante, que ele seja aberto ao público em geral, promovendo assim uma real interação entre a Universidade provedora de cultura e o público consumidor da mesma em um ambiente propício.

Intenciona-se criar uma região que seja sinônimo não de uma cultura elitista, voltada a si mesma e acessível a poucos, mas da cultura que educa, que gera atrativos e perspectivas, que acolha e permita que todos possam usufruir de seus recursos que são eminentemente públicos.

5 Diretrizes Gerais de Projeto

5.1 Localização

A escolha do terreno levou em consideração três fatores:

O primeiro foi a constatação de que o projeto proposto não exige uma ligação física com o DEARTES, o que permite que seja implantado em uma localização mais propícia ao que se propõe, garantindo acesso fácil ao público em geral.

Em segundo lugar, levou-se em consideração a acessibilidade de um maior número de possíveis visitantes, e para isso, foram analisados as localizações dos principais terminais de transbordo, as linhas de transporte coletivo, corredores de pedestres, vias de acesso e edificações de interesse nas proximidades, como pode ser observado nos mapas de análise 1 e 2.

Por último, considerou-se a existência do projeto de criação do Corredor Cultural, uma parceria da Prefeitura Municipal de Curitiba com a administração da Universidade Federal do Paraná, que promove a criação de um circuito que interliga todos os prédios de interesse cultural da região que fica entre o prédio da reitoria e o prédio histórico da UFPR.



FIGURA 5.1.1 Situação do terreno em relação ao Corredor Cultural (FONTE: Autor)

CROQUI

Tabela 5.1.1.1 Parâmetros de Uso e Ocupação do Solo da Zona central (Fonte: secretaria Municipal de Urbanismo)

ZONA CENTRAL – ZC

PARÂMETROS DE USO E OCUPAÇÃO DO SOLO

USOS			OCUPAÇÃO							
PERMITIDOS	TOLERADOS	FERMISSÍVEIS	FORTE (m²)	COEFIC. APROV.	TAXA OCUP. MÁX. (%)	ALTURA MÁXIMA (PAV.)	RECUO MIN. ALIN. PREDIAL (m)	TAXA FERMEAB. MIN. (%)	AFAST. DAS DIVISAS (m)	LOTE MIN. (Feixado x Área)
- Habituação Coletiva - Habituação Institucional - Habituação Transitória 1 e 2 - Comunitário 2 – Lazer e Cultura (1) - Comunitário 2 – Culto Religioso (1) - Comércio e Serviço Vicinal, de Bairro e Setorial (1) (2)	- Habituação Unifamiliar - Comunitário 1	- Comunitário 2 e 3 - Ensino	100m²	5	Térreo e 1º pav. = 100% Demais pav. = 66%	Livre	-	(4)	Térreo e 1º pav. = Facultado Demais pav. = 2,00m	11x330
- Indústria Tipo 1 (3)										

Observações:

- (1) Proibido estacionamento comercial e da atividade dentro do Anel Central de Tráfego Lento.
- (2) Com exceção de hipermercado.
- (3) Somente alvará de localização em edificações existentes.
- (4) Atendido o § 5º do Art. 42.

Mapa 1

Mapa 2

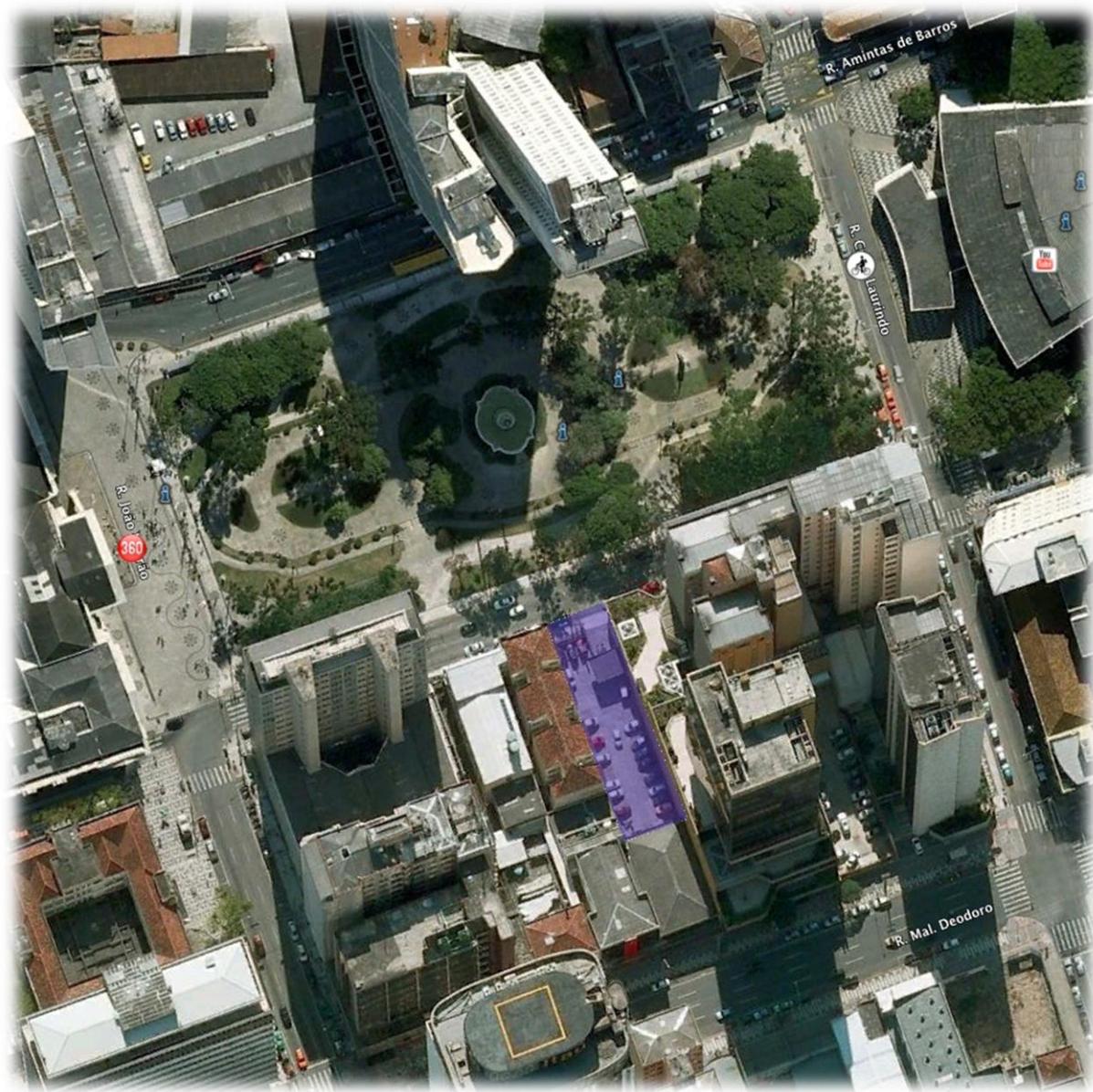


FIGURA 5.1.5 Foto Aérea (FONTE: Google Earth com intervenção do Autor)

Com todas as condicionantes acima especificadas, o terreno escolhido para a implantação do projeto situa-se na Rua XV de Novembro, em frente à Praça Santos Andrade.

A praça constitui um importante ponto de encontro, devido às várias atividades nela desenvolvidas. Feiras de artesanato e gastronômicas, feiras de natal e de festividades juninas, bem como apresentações natalinas em um palco montado

sobre a praça, encenação de peças a céu aberto do Festival de Teatro de Curitiba que ocorre anualmente.

O comércio da praça é bem diversificado, e atende a uma faixa abrangente de consumidores de diferentes extratos sociais. Dois hotéis, dois cafés, algumas lanchonetes, padaria, salão de beleza, centro de estética, estacionamentos, o edifício da Previdência Social, edifícios residenciais e um restaurante, além dos já mencionados prédio histórico da UFPR, e o Teatro Guaíra.

Com 13,5m de testada e 47m de comprimento, o sitio fica na Zona Central, ou ZC, estabelecida pela Lei de Zoneamento nº 9.800 que permite para tal área, o uso comunitário 2 para fins culturais, no qual museu é permissível.



FIGURA 5.1.6 - Lateral Direita do Terreno (FONTE: Acervo do autor)



FIGURA 5.1.7 - Frente do Terreno (FONTE: Acervo do autor)

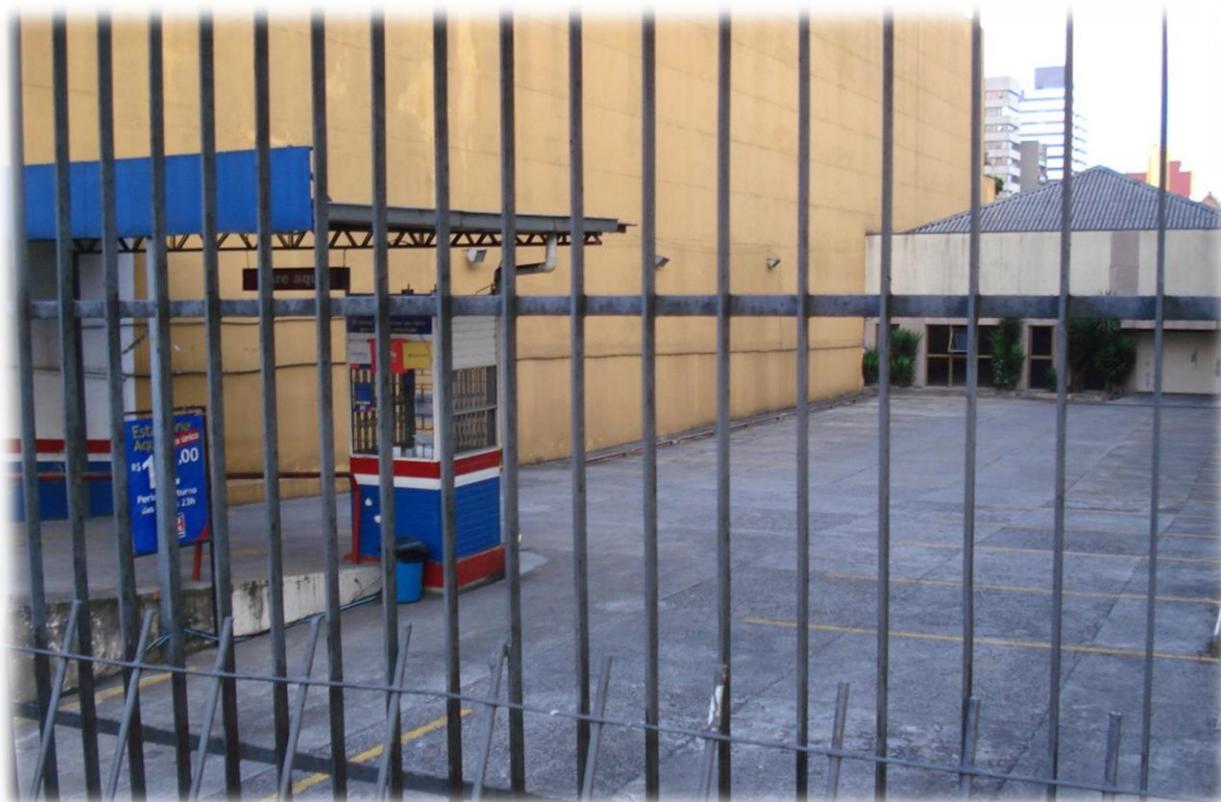


FIGURA 5.1.8 – Interna do Terreno (FONTE: Acervo do autor)

5.2 Proposta de Necessidades e Pré-Dimensionamento

A partir dos estudos de caso e das análises feitas foram definidos os espaços necessários para garantir funcionalidade adequada ao edifício, conforme organograma a seguir.

O programa é enxuto e funcional, procurando assim adequar-se bem ao terreno escolhido e à demanda de utilização. Os espaços expositivos devem ser amplos e de fácil acesso, dimensionados para que possam atender a diferentes situações. As salas devem ter pés direitos altos e controle de luminosidade, tanto natural quanto elétrica, distribuição de pontos elétricos e hidráulicos em lugares estratégicos, piso com leve caimento e canaletas periféricas de escoamento de líquidos, e sistema de ar condicionado com controle de umidade do ar.

Deverá ser previsto um espaço para carga e descarga de obras e materiais em geral, que possibilite o transporte de volumes de grandes dimensões e peso com facilidade diretamente para as salas de exposição, e dessas para o acervo.

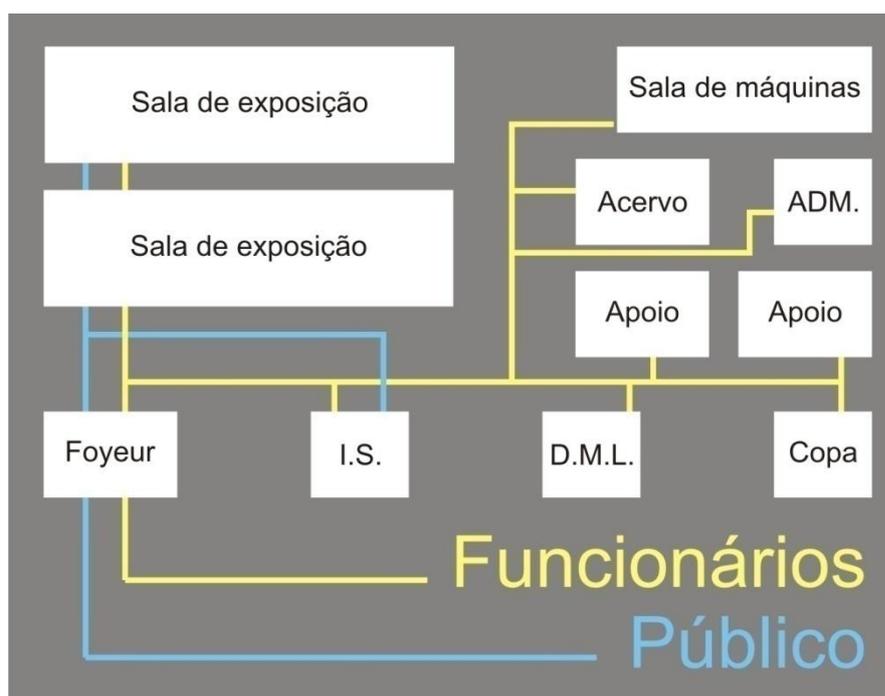


FIGURA 5.2.1 Organograma e Fluxograma (FONTE: Autor)

As salas de apoio deverão atender a parte de monitoria e curadoria, espaços didáticos para pequenos grupos de visitantes e alunos.

O acervo deverá ser uma sala adequada ao armazenamento de obras de arte, com impermeabilização, e controle de temperatura de ar e de umidade para a conservação das obras.

Além disso, a edificação deverá contar com sistema de captação e reuso de águas pluviais e de captação de energia solar. Intenciona-se que o impacto ambiental seja o menor possível, com a utilização de materiais da região e sistemas construtivos inteligentes que causem o mínimo de transtorno ao funcionamento regular da região durante o período de execução da obra.

Sala expositiva 1	200m ²
Sala expositiva 2	200m ²
Foyer	100m ²
I.S.M.	
I.S.F.	8m ²
I.S.P.N.E.	
D.M.L.	2m ²
Copa	3m ²
Apoio 1	10m ²
Apoio 2	10m ²
Acervo	100m ²
Administração	10m ²
Sala Técnica	10m ²
Total	653m²

Quadro 5.2.1 tabela de áreas (FONTE: Autor)

5.3 Referenciais Estéticos

Entre todas as artes, essas filhas do prazer e da necessidade, com os quais o homem fez uma parceria a fim de suportar as dores da vida e de transmitir sua memória às futuras gerações, não se pode negar que a arquitetura ocupa um papel destacado. Considerada unicamente do ponto de vista da utilidade, a arquitetura é superior a todas as artes. Ela provê a salubridade das cidades, cuida da saúde das pessoas, protege suas propriedades e trabalha apenas em favor da segurança, da tranquilidade e do bom ordenamento da vida civil.

Bernard Tschumi cita Quattremère de Quincy (NESBITT, 2006) Pág 578

A importância em se definir a estética de uma construção reside no fato de a arquitetura ser uma forma de arte, e como tal, busca harmonia, equilíbrio e beleza.

De acordo com Khan (1961), tudo o que se quer criar tem o seu princípio exclusivo no sentimento, tanto para o cientista quanto para o artista, porém, contar apenas com o sentimento e ignorar o pensamento implica em não realizar.

A arquitetura existe apenas quando passa a ser objeto construído, quando deixa de existir apenas no papel (projeto) e tornar-se uma edificação de tijolos e concreto.

(...) um edifício tem que começar em uma aura incomensurável e concretizar-se através do comensurável. É a única maneira de construirmos; a única maneira de chegar a concretizar-se através do comensurável. É preciso respeitar as leis, até que, no fim, o edifício passa a ser algo vivo, evoca qualidades que são, de novo, incomensuráveis. O desenho, enquanto demonstração da quantidade de tijolos, dos sistemas construtivos e de cálculo, está finalizado; o espírito de ser do edifício ocupa então o seu lugar.” Khan (1961).

Em busca de referenciais de valor para a concepção arquitetônica do projeto foco deste trabalho, este capítulo apresenta alguns exemplos de arquitetura que inspira e traduz em imagens o que se busca como ideal.



FIGURA 5.3.1 Museu Liaunig, Neuhaus, Áustria, de QuerkraftArchitekten
(FONTE: <http://www.abduzeedo.com>)



FIGURA 5.3.2 GucklHupf House, de Hans Peter Wörndl
(FONTE: <http://blog.bellostes.com>)

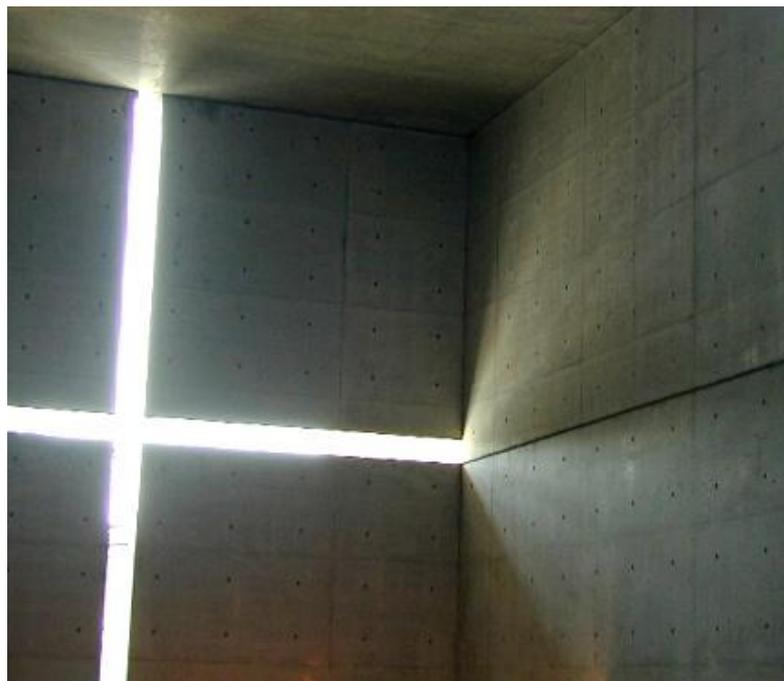


FIGURA 5.3.3 Igreja da Luz, Osaka, de Tadao Ando
(FONTE: <http://www.galinsky.com>)



FIGURA 5.3.4 Haus M., Alemanha, de Titus Bernhard Architekten BDA
(FONTE: <http://www.noticiasarquitectura.info>)



FIGURA 5.3.5 Circaon Jellicoe, África do Sul, de studioMAS – detalhe circulação

(FONTE: <http://www.plataformaarquitectura.cl>)



FIGURA 5.3.6 CircaonJellicoe, África do Sul, de studioMAS
(FONTE: <http://www.plataformaarquitectura.cl>)



FIGURA 5.3.7 Termas de Pedra de Peter Zumthor, Suíça - Imagem Interna
(FONTE: <http://www.skyscrapercity.com>)



FIGURA 5.3.8 Termas de Pedra de Peter Zumthor, Suíça - Imagem Externa
(FONTE:<http://www.skyscrapercity.com>)



FIGURA 5.3.9 Ordrupgaard Museum Extension, Dinamarca, de Zaha Hadid
(FONTE:<http://www.abduzeedo.com>)

5.4 Partido Arquitetônico

A importância de se estabelecer um partido arquitetônico é garantir que a concepção do projeto seguirá um raciocínio coerente e ordenado, baseado em pontos relevantes para a criação de uma edificação. O partido é a linha guia que norteia o trabalho do arquiteto.

Como primeiro conceito a ser utilizado, tem-se a sistemática proposta por Louis Khan, denominada por “espaços que servem e espaços que são servidos”. Tal sistema, segundo Louis Khan apud Vidigal 2008 promove a idéia de que para um ordenamento lógico de funções e usos, as áreas de infra-estrutura devam ser separadas do corpo principal do edifício fisicamente ou espacialmente, hierarquizando assim os espaços de uso nobre para os quais o edifício tenha sido concebido. Esse raciocínio gera fluxos lógicos e otimiza a utilização do espaço arquitetônico.

Em segundo lugar, será levado em consideração a idéia de que o edifício deve ser concebido de forma a servir a vários fins, que uma variedade de soluções devem estar contidas na forma como uma proposta inerente. Hertzberger 1999 afirma que a forma tem que ser adaptável a uma variedade de funções e de assumir numerosas aparências, ao mesmo tempo em que permanece fundamentalmente a mesma. Notando-se a velocidade com a qual o mundo muda atualmente, e sabendo-se que edifícios perduram por décadas, é imprescindível que o projeto seja concebido como espaço mutável e adaptável, que possa ser adequável a diferentes usos.

Como terceira premissa, tem-se a apropriação do edifício pelo público. De nada adiantaria um espaço destinado à apreensão e difusão da arte se esse espaço não for acessível, e entende-se por acessibilidade não apenas a edificação de rampas e elevadores, mas no aspecto mais abrangente da palavra: a que se pode chegar, ou seja, que o edifício seja acolhedor e capaz de criar vínculo com o público através de suas características de espaço cultural democrático, hábil em cumprir sua função social de fomento à cultura.

6. Referências Bibliográficas

ARANTES, O.B.F. **O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos**. 2ªEd. São Paulo, EDUSP, 1995

ARCHER, M. **Arte Contemporânea : Uma História Concisa** 1ªEd. São Paulo, Martins Fontes 2001.

CARLOS, R.S. Diretor do MUSA. **Entrevista concedida ao autor**.

Curitiba, 07 de maio de 2010.

COSTA, C. **Questões de arte: a natureza do belo, da percepção e do prazer estético**. São Paulo: Moderna, 1999

COSTA, C.M. **Projeto de uma Escola de Artes Plásticas em Londrina PR**, Londrina PR: Trabalho Final de Graduação, Centro Universitário Filadélfia – UniFil, 1997. 74p.

DIAS, Dra. M.L.M. Professora de Urbanismo na UFPR. **Entrevista concedida ao autor**.

Curitiba, 02 de junho de 2010

GRAEFF, E.A. **Edfício** 3ªEd. São Paulo, Projeto, Cadernos Brasileiros de Arquitetura, Vol 7, 1987.

HERTZBERGER, H. **Lições de Arquitetura**. 2ªEd. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

HORTA, M. **A Celebração da Madeira**. In:Revista AU Ed. 168, p.38-47 , Pini

Março de 2008.MONTANER, J.M.**Museos para El Nuevo Siglo**Barcelona, G.Gilli, 1995

INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO DE CURITIBA – IPPUC.

Curitiba em Dados. DVD de informações. Curitiba, 2008.

LICHESKI, L.C., **Notas de aula.** Curitiba. Disciplina de História da Arte II, Curso de Desenho Industrial, Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, 1995

MONTANER, J.M. **Museus para o Século XXI** Barcelona, G.Gilli, 1995

OZAKI, A.G. **Espaço de Difusão Artística da Escola de Musica e Belas Artes do Paraná.** Monografia, Curitiba, 2009. 97p.

QUINTÁNS, C. *Segunda residência em Usui-gun.* **REVISTA TECTONICA 13:** monografías de arquitectura, tecnología y construcción. Madera (II). Jul. 2001.

A Celebração da Madeira, *in* **REVISTA AU**, Ed. 168, 2008 pag 38 à pag 47

SALLES, D.J.P.C., Chefe do DeARTES. **Entrevista concedida ao autor.** Curitiba, 26 de abril de 2010.

SCHLICHTA, C.A.B.D.. **Entrevista concedida ao autor.**

Curitiba, 26 de abril de 2010

SCHLICHTA, C.A.B.D.. **O Educador em Museu: Entre exercícios de Monitoria e a Troca de Olhares.** Síntese do Projeto, Curitiba, [2000-]

TABOADA, A.P., Arquiteto Urbanista. **Entrevista concedida ao autor.**

Curitiba, 19 de maio de 2010

THARRATS, J.J. **A Arte Como Necessidade Permanente – História Geral da Arte – Pintura 1** 1ªEd Espanha, Ediciones Del Prado (1995)

TSCHUMI, Bernard. **O prazer da arquitetura.** In: NESBITT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: CosacNaify, 2006.

VARELA, A. *Segunda residência em Usui-gun.* **REVISTA TECTONICA 13:** monografías de arquitectura, tecnología y construcción. Madera (II). Jul. 2001.

VIDIGAL, E.J.MSc. **Notas de aula.** Curitiba, disciplina optativa de Metaprojeto Construtivo, Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Paraná, 2008.

ZAGONEL, J.F. **Museu de Arte Contemporânea do Paraná – Uma Nova Sede**
Monografia, Curitiba, 2006, 96p.

7. Webgrafia

A Relíquia, **Um Conceito de Arte**

<<http://www.arelíquia.com.br/Artigos%20Anteriores/71ConcArt.htm>>

acessado em 18/04/2010

AMADO, G. **Glossário de Arte Contemporânea** – março-abri de 2009

<http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=861>

acessado em 01/05/2010

ANDRADE, A.L.M. **O Urinol de Duchamp e a Arte Contemporânea**, 2010

<http://www.substantivoplural.com.br/o-urinol-de-duchamp-e-a-arte-contemporanea/>

acessado em 25/04/2010 (Almandrade)

ANDRADE, P.R. **A Arquitetura Enquanto Arte em Joaquim Cardoso**

<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq004/arq004_02.asp>

acessado em 16/04/2010

Brasil Arquitetura – **Museu do Pão** (2008)

<<http://www.brasilarquitetura.com/>>

FONTES, C. **Arte Contemporânea**, [2000-]

< <http://afilosofia.no.sapo.pt/artecont.htm>>

KAHN, L. **Forma e Desenho**, 1961.

<<http://dau.uem.br/professores/rlrego/kahn.pdf>>

VERAS, L. **Quem tem Medo da Arte Contemporânea?**

http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=846

acessado em 01/05/2010

ITAÚ CULTURAL em **Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais – Arte Contemporânea**, 2009

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=354>

acessado em 25/04/2010

8. Fontes de Ilustrações

<http://www.stevecotler.com>

<http://moleskinefreudiano.files.wordpress.com>

<http://www.substantivoplural.com.br/o-urinol-de-duchamp-e-a-arte-contemporanea/>

<http://blog.bellostes.com/?p=1708>

<http://abduzeedo.com/architect-day-querkraft>

<http://www.galinsky.com/buildings/churchoflight/index.htm>

<http://www.noticiasarquitectura.info/especiales/haus-m.htm>

<http://www.plataformaarquitectura.cl/2010/03/12/circa-on-jellicoe-studiom-as-architecture-urban-design/#more-37917>

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=444862>

<http://abduzeedo.com/architect-day-zaha-hadid>

<http://deskcrits.blogspot.com>

<http://www.hauserwirth.com>

<http://www.sitterwerk.ch>

<http://www.presttletter.com>

<http://subtilitas.tumblr.com>

http://en.wikiarquitectura.com/index.php?title=Weekend_House

<http://www.brasilarquitectura.com.br>

<http://www.panoramio.com/photo/23194296>

<http://www.panoramio.com/photo/5180283>