



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



ANA GISELE OZAKI

# **ESPAÇO DE DIFUSÃO ARTÍSTICA DA ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ**

CURITIBA

2009

ANA GISELE OZAKI

# **ESPAÇO DE DIFUSÃO ARTÍSTICA DA ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ**

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.

**ORIENTADOR:**

Prof. Emerson José Vidigal

CURITIBA

2009

## FOLHA DE APROVAÇÃO

*Orientador(a):*

---

*Examinador(a):*

---

*Examinador(a):*

---

*Monografia defendida e aprovada em:*

*Curitiba, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2009.*

***Dedico este trabalho a minha mãe Glória Ferreira,  
por seu apoio incondicional.***

***Agradeço aos meus professores do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, ajudantes na minha formação acadêmica, em especial, ao professor orientador Emerson, que com muita paciência sanou minhas dúvidas, e contribuiu na construção deste trabalho; às minhas colegas Joana, Elena, Mariana, Marina, Giovanna e Renata que seja por meio de discussões acadêmicas ou no apoio diário, se fazem presente nesse trabalho.***

*Quero terminar com tudo o que quer o museu: a obra única insubstituível, a peregrinação, a contemplação passiva do público.*

VICTOR VASALERY, 1970

## **RESUMO**

O presente trabalho apresenta-se como parte integrante do Trabalho Final de Graduação para o curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná, como pesquisa embasante para a posterior realização de um projeto arquitetônico do tema proposto. O tema do trabalho é um Espaço de Difusão da Produção Artística da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Através da revisão de conceitos das artes plásticas e musicais e do seu ensino; do estudo de projetos correlatos, que se propõe a fins semelhantes; do aprofundamento da história, funcionamento e relação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) com seu contexto urbano e artístico, chega-se num programa ideal para tal espaço, bem como diretrizes para o seu funcionamento e projeto arquitetônico.

## **ABSTRACT**

This work presents itself as a part of the final work for graduation from the course of Architecture and Urbanism, from the Federal University from Paraná, as a research for a later architectural project. The theme of the work is a Space of Dissemination of Artistic Production for the Music and Fine Arts School from Paraná. Through the revision of concepts of art and music and their education, the study of related projects, which aims to similar purposes, the deepening of the history, function and relationship of the Music and Fine Arts School from Paraná (EMBAP) with its urban and artistic context, this work reaches an ideal program for this area and guidelines for their operation and architectural project.

## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA</b>	<b>LEGENDA</b>	<b>PÁG.</b>
2.1	MOMA de Nova Iorque	12
2.2	Samuel F. B. Morse, Galeria de Exposição no Louvre, 1832-33	13
2.3	Salão de Arte no Louvre, 1699	17
2.4	Exposição no Centro Pompidou, novo paradigma do museu	20
2.5	Pirâmide do Louvre	22
2.6	Museo de Arte Contemporânea de Bilbao	22
2.7	Tate Gallery of Modern Art	22
2.8	Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, Brasil	23
2.9	Museu de Arte Contemporânea de Bilbao, vista interna	23
2.10	Elevação Academia Imperial de Belas Artes	27
2.11	Primeira Missa no Brasil, 1860	27
3.1	Croqui arquiteto	41
3.2	Corte esquemático com setorização	42
3.3	Implantação	42
3.4	Planta térreo	42
3.5	Planta tipo	43
3.6	Planta com acervo	43
3.7	Corte Longitudinal	43
3.8	Corte Transversal	44
3.9	Corte Longitudinal	44
3.10	Vista Aérea	45
3.11	Vista Interna	45
3.12	Vista Interna	45
3.13	Fachada	46
3.14	Fachada e entorno	46
3.15	Circulação	46
3.16	Planta subsolo	49
3.17	Planta térreo	49
3.18	Planta térreo e implantação	50
3.19	Corte Longitudinal	50
3.20	Corte Transversal	51
3.21	Fachada	51
3.22	Auditório	51
3.23	Corte longitudinal através da sala de exposições	53
3.24	Corte longitudinal através da circulação	53
3.25	Planta térreo	54
3.26	Planta segundo pavimento	54

3.27	Planta terceiro pavimento	55
3.28	Corte Transversal	55
3.29	Elevação Oeste	55
3.30	Entrada	56
3.31	Corredor de serviços	56
3.32	Fachada	56
3.33	Espaço de exposição	56
3.34	Corte Transversal	58
3.35	Corte Longitudinal	58
3.36	Planta térreo	59
3.37	Planta segundo pavimento	59
3.38	Fachada frontal	60
3.39	Fachada frontal	60
3.40	Vista do mezanino	60
3.41	Reserva técnica e escada	60
3.42	Vista segundo pavimento	60
3.43	Vista térreo	60
4.1	Mapa de Espaços Culturais de Curitiba 2008	62
4.2	Mapa Espaços Culturais, Museus, Teatros e Bibliotecas no Centro	65
4.3	Fachada Principal EMBAP	66
4.4	Auditório Bento Mossurunga	70
4.5	Auditório Bento Mossurunga	70
4.6	Biblioteca	71
4.7	Sala de Exposições Leonor Botteri	72
4.8	Sala de Exposições Leonor Botteri	74
4.9	Circulação Interna	74
4.10	Entrada	74
4.11	Pátio Interno	74
4.12	Hall/ Foyer	74
4.13	Reserva Técnica	76
4.14	Reserva Técnica	76
4.15	Trainel com obra	76
4.16	Bustos de Gesso	76
4.17	Mapa e fotos dos terrenos	80
4.18	Rua Emiliano Pernetá	81
4.19	Rua Emiliano Pernetá	81
4.20	Rua Senador Alencar Guimarães	81
4.21	Rua Emiliano Pernetá	81
4.22	Rua Senador Alencar Guimarães	81
4.23	Praça Osório	81
5.1	Organograma/Fluxograma	90

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>01</b>
1.1	DELIMITAÇÃO DO TEMA .....	01
1.2	OBJETIVOS .....	01
1.2.1	OBJETIVO GERAL .....	01
1.2.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS .....	01
1.3	JUSTIFICATIVAS .....	02
1.4	METODOLOGIA DE PESQUISA .....	03
1.5	ESTRUTURA DO TRABALHO .....	03
<b>2</b>	<b>CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA .....</b>	<b>05</b>
2.1	DEFINIÇÃO DE ARTE .....	05
2.2	BREVE HISTÓRICO DA MÚSICA E SUAS PROPRIEDADES .....	07
2.3	ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO DE ARTE .....	08
2.3.1	DEFINIÇÃO DE MUSEU E DE ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO .....	08
2.3.2	ACESSIBILIDADE: RELAÇÃO COM ÁREA CIRCUNDANTE .....	14
2.3.3	ORGANIZAÇÃO DA COLEÇÃO .....	15
2.4	ORIGENS E DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DE MUSEUS E GALERIAS .....	16
2.5	ESCOLAS DE BELAS ARTES NO MUNDO E NO BRASIL .....	24
2.6	ARTES NO PARANÁ .....	28
2.6.1	HISTÓRICO DO ENSINO DAS ARTES NO PARANÁ .....	28
2.6.2	HISTÓRICO DA ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ .....	32
<b>3</b>	<b>ANÁLISE DE OBRAS CORRELATAS .....</b>	<b>38</b>
3.1	CENTRO POMPIDOU .....	38
3.2	MORGAN LIBRARY .....	47
3.3	GALERIA LEME .....	52
3.4	CASA DA IMAGEM .....	57
<b>4</b>	<b>INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE .....</b>	<b>61</b>
4.1	ESPAÇOS CULTURAIS E DE ARTE DE CURITIBA .....	61
4.2	BAIRRO CENTRO .....	63
4.2.1	HISTÓRICO .....	63
4.2.2	EQUIPAMENTOS CULTURAIS DO CENTRO .....	63
4.3	ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES – EMBAP .....	66

4.3.2 ESTATUTO E ORGANIZAÇÃO ATUAL .....	66
4.3.3 OBJETIVOS DOS CURSOS DE NÍVEL SUPERIOR .....	68
4.3.3 SITUAÇÃO ATUAL DOS ESPAÇOS DIFUSORES DA EMBAP .....	69
4.4 SÍTIO E ENTORNO IMEDIATO .....	77
4.5 LEGISLAÇÃO .....	82
4.6 INFRA-ESTRUTURA DO TERRENO .....	83
4.7 ASPECTOS AMBIENTAIS .....	83
<b>5 DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO .....</b>	<b>85</b>
5.1 JUSTIFICATIVA DO PROJETO .....	85
5.2 PROPOSTA URBANÍSTICA .....	85
5.3 PROGRAMA DE NECESSIDADES E PRÉ-DIMENSIONAMENTO.....	86
5.4 ORGANOGRAMA E FLUXOGRAMA .....	90
5.5 CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS .....	91
5.5.1 ILUMINAÇÃO .....	91
5.5.2 UMIDADE E TEMPERATURA .....	91
5.5.3 ESTRUTURA E INSTALAÇÕES ELÉTRICAS .....	92
5.5.4 ACESSOS .....	92
5.5.5 LEGISLAÇÃO E PARÂMETROS DE PROJETO .....	93
5.5.6 CONFORTO ACÚSTICO .....	93
<b>6 CONCLUSÃO .....</b>	<b>94</b>
<b>7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>95</b>
<b>8 WEBGRAFIA .....</b>	<b>96</b>
<b>9 FONTES DE ILUSTRAÇÕES .....</b>	<b>97</b>

---

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 Delimitação do Tema

O presente trabalho é parte integrante do Trabalho Final de Graduação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná. O tema preliminar é a criação de um projeto de espaços complementares e de apoio para a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), partindo do conceito de escola de artes, que além de ensinar, deve auxiliar na prática artística da classe estudantil, bem como difundir e discutir esta produção e, com isso, cumprir seu papel como agente social e trazer um retorno para a sociedade.

Desta maneira, a intenção do projeto é criar espaços expositivos das artes, voltados às obras e manifestações de arte dos alunos e recém-formados da escola, ladeados por comércio e outros serviços, para incentivar ainda mais sua visitação, um auditório, salas de ensaio de música, que possam ter o acesso da comunidade, uma biblioteca e outras salas e ateliês voltados para cursos, palestras e oficinas.

## 1.2 Objetivos

### 1.2.1 Objetivo Geral

Desenvolver fundamentos básicos para a criação de um espaço de difusão artística, tanto plástica como musical, ligado a uma escola de música e belas artes, que incitem pessoas para o melhor conhecimento dos trabalhos de seus alunos e ajudem a dinamizar o contexto urbano no qual o edifício estará inserido.

### 1.2.2 Objetivos Específicos

- Investigar o histórico dos museus e dos espaços expositores, suas diversas modalidades e alternativas, suas relações com os períodos artísticos, como também sua influência no contexto urbanístico das cidades.

- 
- Analisar tipologias de espaços mistos semelhantes que sirvam de forma eficiente ao fim a que se propõe.
  - Registrar os fatos marcantes em relação à Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
  - Identificar condicionantes e o contexto urbano em que se inserirá o edifício.
  - Definir diretrizes de projeto para o Espaço Difusor de Artes Plásticas e Musicais dos alunos e professores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

### **1.3 Justificativas**

Este estudo é proposto devido à constatação da grande carência por espaços de apresentação de novos artistas, acadêmicos ou não ainda não consolidados. Tal espaço visa facilitar o ingresso dos recém-formados da escola no mercado de trabalho e de comércio das artes, devido à grande burocracia existente nas Leis de Incentivo a Cultura que acabam “barrando”, de certa forma, uma parte do impulso criativo fresco da comunidade artística. Bem como, é claro, de servir de mostruário de vanguardas artísticas regionais.

Com um espaço como esse a EMBAP ganha maiores incentivos e credibilidade perante à sociedade e às fontes de financiamento, uma vez que a escola encontra-se crise, refletida no baixo número de inscritos para a seleção anual e na alta taxa de desistência de alunos.

Além de incentivar discussões e manifestações intelectuais e artísticas com a participação da comunidade, de forma a criar uma nova consciência e identidade coletivas e , por meio de uma arquitetura de qualidade, incitar o público em geral, e não somente amantes e críticos de arte.

## 1.4 Metodologia de Pesquisa

A metodologia dá-se pelo estabelecimento do principal problema em questão, no caso, a criação de um espaço de difusão artística ligado a uma escola de artes e música.

A partir disso, são abordados conceitos e históricos, através de revisão de literatura das atividades envolvidas, tanto da música como das artes plásticas, dos espaços que as abrigam, por meio de embasamento teórico e da observação, e dessas relações com a escola de música e belas artes.

Depois, prosseguiu-se para uma observação mais atenta de projetos semelhantes, para análise de áreas, fluxos, materiais e linhas estéticas. Além de conversas com profissionais técnicos especializados, como arquitetos, restauradores, curadores e os próprios artistas.

E por fim, prosseguiu-se num adensamento maior da realidade da EMBAP, através da análise de sua história, da sua estrutura organizacional, didática, seus alunos e professores, bem como o contexto urbano em que se insere, de forma a se chegar num programa ideal e numa estimativa de áreas e pré-dimensionamentos que atendam às necessidades hoje percebidas da escola e de seus frequentadores.

## 1.5 Estrutura do Trabalho

O trabalho se apresenta em seis capítulos que discorrem e abordam temas inerentes à arte, sua educação e exposição. Na introdução, faz-se um pequeno apanhado do corpo do trabalho todo, com seus objetivos e justificativas. No segundo capítulo, por meio de grande embasamento teórico, discorre-se sobre os conceitos de arte, música, espaços ideais para as artes, histórico de museus e galerias de arte e ao seu final discorre sobre as escolas de belas artes no Brasil.

O terceiro capítulo analisa obras arquitetônicas correlatas ao uso que aqui se propõe. Tratam-se de 4 obras, dentre elas museus, biblioteca e galerias. No quarto capítulo, apresenta-se uma análise mais profunda da estruturação histórica e atual da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, bem como uma análise do contexto urbano em que se insere e no qual também se situará a proposta arquitetônica.

---

Ao quinto capítulo, apresenta-se um programa de necessidades e um pré-dimensionamento dos espaços, como resultado das análises feitas nos capítulos anteriores. E, finalmente, na conclusão discorre-se sobre os resultados do trabalho como um todo.

---

## 2 CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA

### 2.1 Definição de Arte

De acordo com ECO (1995:1), a arte é o “reflexo da atividade criadora do espírito humano, sem objetivo prático, mas sem esquecer o cunho didático”. Segundo Gautier apud ECO (1995:5), “a arte deve ser o fim de si mesma, buscando realizar a beleza pura, sem se preocupar com a moralidade ou com a utilidade”, no entanto, a arte sempre está ligada um conceito mais amplo de cultura da sociedade em que se insere. Cultura essa expressa, de muitas formas pela arte.

Apesar do conceito de arte ser bastante amplo, pode-se tomar algumas considerações como verdadeiras. Aristóteles definiu arte como a imitação (mimesis) da realidade através de uma purificação de emoções. A palavra latina “ars” está enraizada no verbo articular, denotando a ação de fazer junções entre as partes de um todo. Arte, portanto, implica em construir, conhecer e exprimir.

Segundo a Enciclopédia Barsa (1997), o pintor suíço Paul Klee disse uma vez que “a arte não imita o visível: cria o visível”. Segundo KANDINSKY (2006), toda obra de arte é filha de seu tempo, muitas vezes é mãe de nossos sentimentos. Da mesma forma, cada período da cultura produz uma arte própria que não pode se repetir.

Considerando-se o conceito de arte como um fazer, qualquer atividade humana, desde que conduzida a este fim, pode ser chamada de artística. A arte é uma manifestação ligada intimamente ao espírito humano. Desde a pré-história, a arte acompanhou a evolução do homem atravessando séculos, seguindo escolas e tendências, inclusive aprimorando sua produção com a utilização de novos e modernos materiais, atualmente, na era da reprodutibilidade técnica, onde o computador entra como aliado, não só para economizar tempo, as técnicas digitais constituem em si mesmas formas de expressão artística.

Na arte, existem dois aspectos complementares, os quais os teóricos procuram harmonizar: conteúdo e forma, ou essência e aparência. Dessa maneira, arte pode ser considerada uma atividade simbólica por excelência, uma vez que qualquer meio trabalhado com uma intenção estética, seja um instrumento musical

ou uma chapa de bronze, acabará por se tornar em signo de idéias, conceitos ou sentimentos, mesmo que inconscientes ou instintivos, de uma sociedade ou grupo. A partir daí surge também o vínculo da arte com sua função didática, uma vez que, segundo Platão (427-347 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.), a arte pode ser moralista e possuir fundo moralista, como o primeiro acreditava que a música era capaz de salvaguardar a alma dos jovens, e o segundo, via a tragédia como purificadora das paixões, do terror e da piedade, o que ele chamava de *catarse*. Nesse conceito, englobam-se todas as formas de arte como a pintura, escultura, música, dança ou teatro.

Segundo MED (1996:9), conforme os meios de expressão, podemos dividir as artes em:

- Artes Visuais (ou Artes Plásticas): cuja percepção é visual, imediata e completa, por exemplo, arquitetura, escultura, pintura, entre outras. A obra, uma vez terminada, não necessita mais de um intermediário para ser percebida.

- Artes Sonoras: cuja percepção é auditiva e sequencial, como a música, onde a matéria-prima é o som. Estes por sua vez são produzidos enquanto os intérpretes cantam, tocam ou declamam.

- Artes Combinadas: aqui se encaixam o teatro, a ópera, o balé, cinema entre outras.

Pode-se ainda classificar as Artes Aplicadas, que além de função estética possuem cunho funcional e utilitário, como a própria arquitetura e a decoração.

A arte e a sociedade compõem-se de três elementos básicos de relação: o artista, a obra de arte e o público. Sendo assim, trata-se de uma comunicação de uma idéia, de um discurso, só possível se voltada para alguém.

As artes plásticas em especial, que em seus primórdios eram ligadas a rituais ou à mitologia, possuem forte cunho representativo, no sentido de expressão de idéias por meio de materiais formais ou não. Segundo GOMBRICH (1998), a pintura é uma das manifestações artísticas mais antigas, que evoluiu desde as pinturas rupestres, passando pelos maravilhosos afrescos religiosos da Idade Média, pela descoberta da perspectiva no Renascimento, até à criação de uma realidade pictórica do Modernismo e da Arte Contemporânea. Da mesma forma, todos os tipos

---

de arte, assim como a ciência, sempre buscam novos meios de se expressar e se fazer presente, sendo o processo artístico um trabalho consciente e intelectual.

## 2.2 Breve Histórico da Música e suas Propriedades

A música surgiu quando o homem descobriu que, batendo um objeto no outro, era possível produzir sons e não somente barulhos.

A história da música acaba se misturando, bem como das artes, com a própria história da humanidade. Não se pode precisar exatamente uma data para pontuar o início da música.

Desde as comunidades mais primitivas, a música já ocupou várias funções, seja como louvor aos deuses, exaltação de autoridades ou em lutas. No entanto, a música sistematizada como conhecemos hoje, surgiu na Grécia, porém, foi Guido D'Arezzo, monge italiano, quem nomeou as notas musicais como as conhecemos hoje, já que os gregos utilizavam as letras do alfabeto, de A (lá) à G (sol), utilizando o Hino a São João, em latim.

No início da evolução humana, na chamada pré-história, simples sons, produzidos pela boca, ou por gestos e expressões corporais representavam a música. Há cerca de 40.000 anos surgiram os primeiros instrumentos musicais, ainda rudimentares e que reproduziam sons da natureza. Entre 40.000 e 9.000 anos atrás, surgem os primeiros instrumentos controláveis, feitos de pedra, madeira e ossos.

Segundo MED (1996, p. 11), "*Música é a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo*", e vem sendo cultivada desde as mais remotas eras. Os chineses, três mil anos antes de Cristo, já desenvolviam teorias musicais complexas. Para os gregos e romanos, a musa Euterpe tinha a atribuição especial de proteger a música. Já para os católicos, a padroeira dos músicos é Santa Cecília, uma musicista cristã sacrificada no ano de 232 d.C.

---

Já na Idade Antiga, os instrumentos passam a ser mais desenvolvidos e disseminados, e começam a fazer parte de rituais religiosos, festas, rituais de magia, atividades políticas e em guerras.

Apesar da grande contribuição das diferentes visões de música por parte das civilizações antigas como os sumérios, assírios, hebreus, egípcios e chineses, a civilização que mais contribuiu para a evolução da música ocidental foi a grega. Na Grécia, estabeleceram-se as bases do sistema musical e das escalas musicais, bem como o seu próprio nome, que em grego significa “arte das musas”.

Ainda segundo MED (1996), a música é composta por: harmonia (sons simultâneos), melodia (sons sucessivos), contraponto (conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea) e ritmo (ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia). Já as propriedades da música, que são quatro e existentes em todo e qualquer som musical, dividem-se em:

- Altura: determinada pela frequência das vibrações, isto é, da sua velocidade, esta quanto maior, mais agudo o som.
- Intensidade: amplitude das vibrações; é determinada pela força ou pelo volume do agente que as produz, trata-se do grau de volume sonoro.
- Timbre: combinação de vibrações determinadas pela espécie do agente que as produz. O timbre é a “cor” do som de cada instrumento ou voz, derivado da intensidade dos sons harmônicos que acompanham os sons principais.
- Duração: extensão de um som; é determinada pelo tempo de emissão das vibrações.

## **2.3 Espaços de Exposição de Arte**

### **2.3.1 Definição de Museu e de Espaços de Exposição**

O Conselho Internacional de Museus – ICOM, define Museu, toda instituição permanente, sem fins lucrativos, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa e expõe coleções de objetos de caráter cultural ou científico para fins de estudo, educação e entretenimento.

A definição de Museu segundo o Ministério de Cultura – IPHAN/MinC é mais específica:

O museu, para os efeitos 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, genético 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 apresentam as características acima indicadas e cumpram as funções museológicas.

(COSTA, 2006, p.15).

Considera-se o termo Museu em sua abrangência máxima, ainda de acordo com o Ministério da Cultura, as diferentes tipologias de acordo com o acervo:

- **ANTROPOLOGIA E ETNOGRAFIA:** coleções relacionadas às diversas etnias, voltadas para o estudo antropológico e social das diferentes culturas. Exemplos: acervos folclóricos, artes e tradições populares, indígenas, afro-brasileiras, do homem americano, do homem do sertão, e assim por diante.

- **ARQUEOLOGIA:** coleções de bens culturais portadores de valor histórico ou artístico, procedente de escavações, prospecções e achados arqueológicos. Exemplos: artefatos, monumentos, sambaquis.

- **ARTES VISUAIS:** coleções de pintura, esculturas, gravuras, desenhos, incluindo a produção relacionada à Arte Sacra. Nesta categoria também incluem-se as chamadas Artes Aplicadas, ou seja, as artes que são voltadas para a produção de objetos tais como: porcelana, cristais, prataria, mobiliários, tapeçaria.

- **CIÊNCIAS NATURAIS E HISTÓRIA NATURAL:** bens culturais relacionados às Ciências Biológicas (Biologia, Botânica, Genética, Zoologia, Ecologia etc), às Geociências (Geologia, Mineralogia etc) e à Oceanografia.

---

- CIÊNCIA E TECNOLOGIA: bens culturais que ilustram acontecimentos ou períodos da História.

- IMAGEM E SOM: documentos sonoros, videográficos, filmográficos e fotográficos.

- VIRTUAL: bens culturais que se apresentam mediados pela tecnologia de interação cibernética (internet).

Os museus de hoje, entretanto, são edifícios complexos que abrigam diferentes atividades para pessoas com interesses diversos, que contêm coleções e que contam com funcionários especializados que se dedicam a servir o público e cuidar da preservação de suas coleções. Estes espaços têm de ser projetados tanto para o cliente como para a comunidade local, e para unir pessoas de todos os tipos com os objetivos do museu.

O museu reflete a auto-imagem de uma sociedade como também é um símbolo do sucesso comercial e cultural para o mundo exterior. Para muitos, as novas catedrais são os *shopping centers* e os museus, a última combinação de entretenimento familiar com auto-aperfeiçoamento. A maior mobilidade, o maior tempo de lazer e o crescimento do turismo global são fatores importantes que fazem com que as galerias e museus estejam entre as atrações mais populares no Reino Unido, por exemplo.

O museu contemporâneo é um lugar com uma multiplicidade de funções, que deve combinar papéis tradicionais de interpretação e conservação, uma ampla variedade de artefatos que exigem áreas de larga escala, novas tecnologias complexas e a necessidade de circulação do público. Para competir com as outras formas de entretenimento, os museus andam buscando por arquiteturas e técnicas de parques temáticos.

Com a arte contemporânea, galerias, como mercados de arte, promovem certos artistas e antecipam modas organizando exposições temporárias. A arte também transformou-se em teatro, com a sua expansão para várias mídias que incluem instalação, vídeo e performances.

As galerias e museus existentes devem constantemente adaptar-se para refletir sensações atuais nas áreas de exposição; áreas onde os objetos não são

dispostos de forma estática, mas que oferecem itinerários pelos painéis explicativos, telas de computadores, e pela atmosfera da área que convida o visitante a participar. O objetivo último é, por isso, não simplesmente classificar e divulgar os conteúdos, mas incorporar o museu no tipo de lugar onde as pessoas passarão prontamente o seu tempo de lazer.

Nas palavras de Gonçalves (2004), toda exposição de arte corresponde a uma “situação social”. A exposição é um processo de comunicação relevante para a ativação da história e da crítica de arte, na medida em que produz, transmite e articula um corpo de informações seguindo os objetivos de curadores e instituições culturais. A exposição tem a ver, sempre, com um discurso “autorizado” e se faz com uma “finalidade”. Trata-se de um objeto construído, resultado de um trabalho crítico, destinado a comunicar ao público critérios e conceitos que privilegia.

Os efeitos de uma exposição são os mesmos da arquitetura: ambas possuem dimensões espaciais, com as quais a interação se faz pelo ato físico de percorrer.

Segundo O'DOHERTY (2002), no século XX, um novo paradigma para o espaço de exposição de arte foi instaurado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York na primeira metade do mesmo século. Este é baseado em um espaço asséptico e atemporal de suas galerias, em que a obra de arte é individualizada e apresentada em ambiente homogêneo que sublima as nuances arquitetônicas do edifício. A obra de arte, nesse contexto, tem uma coisa em si mesma mas que também contracenar e compõe juntamente com os outros trabalhos ao seu redor, formando uma composição balanceada espacialmente. Assim, a própria obra de arte modernista era produzida e idealizada para ser exposta nesse ambiente sacralizado e distanciado da realidade do mundo. E, no entanto, a arte sempre necessita ser vinculada e aferir seus valores ao mundo que a abriga.

De acordo com o mesmo autor O'DOHERTY (2002), a galeria moderna foi construída segundo preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval, segundo o qual o mundo exterior não devesse entrar, o que justifica a ausência de janelas abertas, a presença de paredes pintadas de branco e o teto como fonte de luz, para que a arte fosse a principal atração do local. No entanto, o propósito de um ambiente dessa natureza não se difere de uma construção religiosa, em que as obras de arte devem ser “intocadas pelo tempo e suas

vicissitudes”, já pressupondo-se que a obra de arte já pertença à posteridade. Porém esta eternidade dá à galeria a condição de limbo, “em que é preciso já ter morrido para estar lá” (O’DOHERTY, 2002: XVI).

Comparando o paradigma modernista do espaço de exposição com os espaços religiosos, O’DOHERTY (2002) deduz princípios semelhantes em ambos os casos. Mais antigas que as igrejas medievais, as câmaras mortuárias egípcias, por exemplo, constituem um paralelo espantosamente forte. Elas também foram projetadas para expurgar a consciência do mundo exterior, guardando a ilusão de uma presença eterna resguardada da passagem do tempo. Possuíam pinturas e esculturas tidas como “portas para o eterno”. Antes das tumbas ainda, as cavernas pintadas nos períodos magdalenense e aurignaciano do Paleolítico na França e na Espanha construíram os recintos com funcionalidade comparável, no qual pinturas e esculturas encontravam-se isoladas do mundo exterior e de difícil acesso. Na época Paleolítica, essas cavernas com pinturas rupestres pareciam atender a princípios de restituição mágica da vida material. Esses tipos de recintos reclusos ou recintos ideais são onde se anula simbolicamente a matriz circundante do espaço-tempo, e onde tenta se manter valores sociais e artísticos imutáveis. Com isso, a galeria não demonstra nenhum tipo de interação com o seu conteúdo, e como espaço ideal, subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é “arte”, é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma.



FIGURA 2.1 – MOMA de Nova Iorque  
(FONTE: O’DOHERTY, 2002)

Ainda de acordo com O'DOHERTY (2002), a Galeria de Exposição no Louvre (1833), de Samuel F. B. Morse (FIGURA 2.2), é perturbadora para o olhar moderno: obras-primas são dispostas como papéis de parede, e cada qual ainda não separadas e isoladas no recinto, compondo juntamente com obras de outros períodos e estilos.

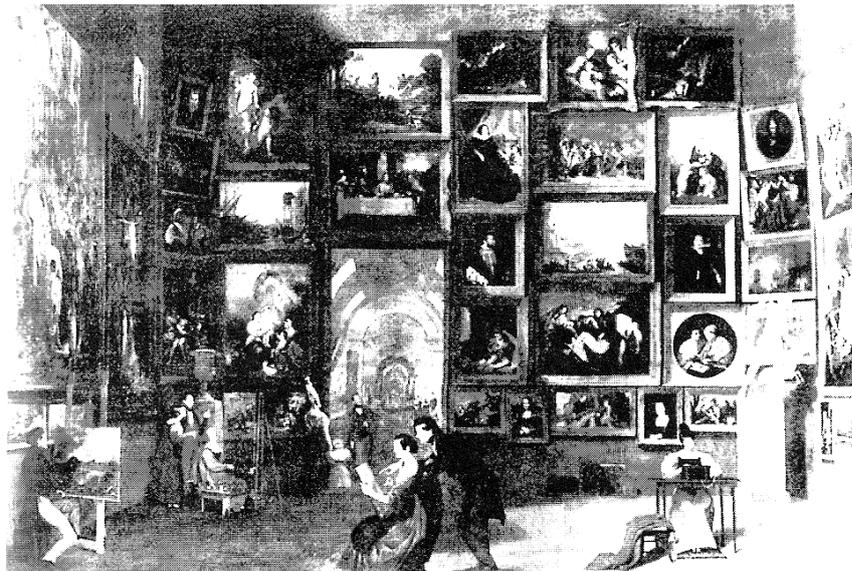


FIGURA 2.2 - Samuel F. B. Morse, Galeria de Exposição no Louvre, 1832-33  
(FONTE: O'DOHERTY, 2002)

Segundo VIÇON, apud GONÇALVES (2004), a exposição de arte tem a função de “ativação”, com o sentido da apresentação de obras que põe em atividade uma experiência, tanto estética como social. A exposição é entendida como “pôr em uso social a obra”, isto é, pôr em uso prático.

Em uma exposição, é necessário situar o espectador no contexto apresentado para que a mensagem seja compreendida. Assim, ao lado da informação documental, o desenho museográfico ganha papel estratégico na construção do processo comunicativo da mostra. A distribuição da obra no espaço, o uso da luz, o emprego de cor nos painéis e paredes, a criação especial de um ambiente, o uso de tecnologias, todos esses elementos funcionam como recursos de qualidade semântica, os quais podem conduzir a mensagem estética da exposição. Dessa

---

maneira, o entorno arquitetônico pode contribuir para o efeito dos conteúdos projetados sobre o público.

Da mesma forma, não há possibilidade de um “grau zero” de interferência na organização da mostra, uma vez que a exposição de arte é uma forma artística em si mesma.

### **2.3.2 Acessibilidade: Relação com Área Circundante**

Em *The Architect's Handbook* (2002:261), um museu ou uma galeria podem servir uma importante função no contexto da sua localização. O museu pode ser o foco de uma revitalização urbana em uma região, tanto como um novo edifício ou dando-se um novo uso a um edifício existente. A construção da Galeria de Arte de Walsall (1999) por *Saint John Caruso* é considerada como um elemento essencial na revitalização da cidade como um todo. A galeria fornece um alto marco, visível por toda a cidade. Possui uma grande ênfase em áreas educativas para crianças e adultos, com áreas sociais e públicas cívicas existentes em volta do edifício.

O Museu da Guerra Imperial de Manchester proposto por Daniel Libeskind também foi planejado para ter um papel regenerativo: em comum com o Guggenheim de Bilbao, ele é em um sítio à margem de um rio em uma área precária de porto industrial. Em tais casos, o valor do edifício não é simplesmente como um container para os artefatos, mas como uma representação ou símbolo da identidade mudada de sua cidade.

O museu também pode ter um papel importante tornando-se uma parte integrante e acessível de sua vizinhança. A Tate Modern (2000) de Herzog & de Meuron é descrita como “de modo nenhum preciosa”. “Ela dá a impressão de que o edifício poderia ser utilizado tanto por jovens como pessoas mais velhas,...e que grupos da vizinhança não ficariam intimidados em entrar”. (HERZOG & DE MEURON, 2000).

O museu pode estar fisicamente integrado ao seu contexto urbano. Um novo museu traz a oportunidade de criar um espaço coerente na cidade. Ele pode definir uma praça, que pode vir a ser um bom espaço de convivência de moradores e visitantes.

### 2.3.3 Organização da Coleção

Muitos dos primeiros museus foram organizados em planos rígidos, as galerias eram estabelecidas como corredores simétricos, com uma larga coxia central para 'o passeio' e o caos arranjado estritamente, por taxonomia, no plano de grade. As coleções eram organizadas para a apreciação dos conhecedores, colecionadores ou eruditos, e as exposições eram arranjadas esteticamente ou por classificação ou cronologia.

Durante este tempo, outras formas de exposição foram desenvolvidas cujas técnicas foram agora incorporadas no repertório do museu. No século XIX, a idéia de se informar, educar e entreter poderia ser alcançada ao mesmo tempo.

A Grande Exposição de 1851 foi um marco na vida cultural e industrial da Grã-Bretanha. Esta primeira grande exposição internacional estabeleceu um estilo de expor e uma organização da planta baixa do local, começando uma tradição de feiras mundiais que foram veículos de experimentos em arquitetura e desenho desde então. Daquele tempo, vieram em conjunto todos os fatores que influenciaram o conceito moderno do museu. Aos objetos originais tinha sido acrescentada a organização da feira, a habilidade empresarial do *showman* e o direito ao acesso do grande público.

Os leiautes rígidos não facilitam tratamentos temáticos. Um estilo mais fluido devia ser seguido, fazendo uso da área inteira e com subáreas dedicadas a aspectos do tópico. Nos anos 1920, novas idéias emergiram com as filosofias de desenho da Bauhaus. No *Deutscher Werkbund* Exposição em Paris em 1930, Gropius e Bayer colocaram exposições em seqüência predeterminada para exprimir um fluxo orgânico. Paredes curvas e diferenças de níveis foram implementadas para apresentar a informação.

Aspectos do estilo e da técnica do Festival da Grã-Bretanha de 1951 deveriam ser absorvidos em exposições de ciência, arqueologia e arte decorativa de museus. Durante a década de 1950 e 1960, o projeto de exibições desenvolveu-se ao longo de duas linhas diferentes: uma de influência italiana, onde um número mínimo de objetos era cuidadosamente disposto em locais bem pensados

esteticamente, com a intenção de entreter mais que instruir, e aquele que apresentava a exibição como um teatro, em um estilo evocativo.

## 2.4 Origens e Desenvolvimento Histórico de Museus e Galerias

Segundo GONÇALVEZ (2004), na história, a exposição e o museu caminham juntos. A palavra Museu deriva da latina *museum*, que por sua vez, vem do termo grego *museion*, templo das musas<sup>1</sup>. A palavra exposição também vem do latim, *exponere* que significa “pôr para fora”, “entregar à sorte”.

Ainda de acordo com GONÇALVES (2004), o ato de colecionar, juntamente com a vontade de expor a coleção, marca o surgimento do museu. Ele aparece configurado desde o helenismo. *Museion* é o termo que o historiador Estrabão (Alexandria, século I a.C.) empregou para referir-se a um centro interdisciplinar de cultura e patrimônio, o dos palácios reais de Ptolomeu Soter ou Ptolomeu Filadelfo. Nesse sentido, o que era reunido, colecionado e exibido voltava-se para a busca do saber universal.

Os latinos denominavam *Museum* o gabinete ou sala de trabalho dos homens de letras e ciências. Ptolomeu I, soberano do Egito, deu esse nome à parte do seu palácio, em Alexandria, onde se reuniam os sábios e filósofos mais célebres do seu tempo. Foi esse o primeiro estabelecimento cultural que recebeu o título de Museu.

Embora registros de coleções de objetos preciosos datem da Grécia Antiga e Roma, coleções de arte, em seu sentido moderno, começaram com o Renascimento italiano, quando o entusiasmo com objetos da Antiguidade Clássica e um senso de história desenvolveram-se pela primeira vez. Porém, na Idade Média, as coleções de arte já existiam nos mosteiros e Igrejas.

A primeira definição formal para a exibição de antiguidades foi fornecida por Bramante, no Vaticano, no início do século XVI, e as salas especiais de exibição dos ricos do século XVI, na Alemanha e na Itália, formaram os modelos de arquitetura

---

<sup>1</sup> Localizado na cidade de Atenas, na Grécia. As musas são nove, cada uma inspiradora e protetora de uma arte: Clio (história), Calíope (poesia épica), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Tália (comédia), Terpsícore (dança), Erato (poesia amorosa), Polímnia (hinos sacros), Urânia (astronomia).

dos séculos XVII e XVIII, para galerias de arte, que se tornaram quase um elemento padronizado no projeto dos palácios dos soberanos e grandes senhores. Entretanto, nenhuma teve a designação de Museu.

O termo "museu", utilizado pela primeira vez durante o Renascimento, tratava de espaços diferentes dos atuais. Em um "gabinete de curiosidades" objetos naturais e de arte eram colocados em conjunto sobre as paredes e tetos, armários e gavetas de um ou dois quartos. O objetivo disso era a surpresa e o deleite de seus apreciadores; os observadores tinham que encontrar o que lhes atraíam e partir daí fazer suas próprias conexões.

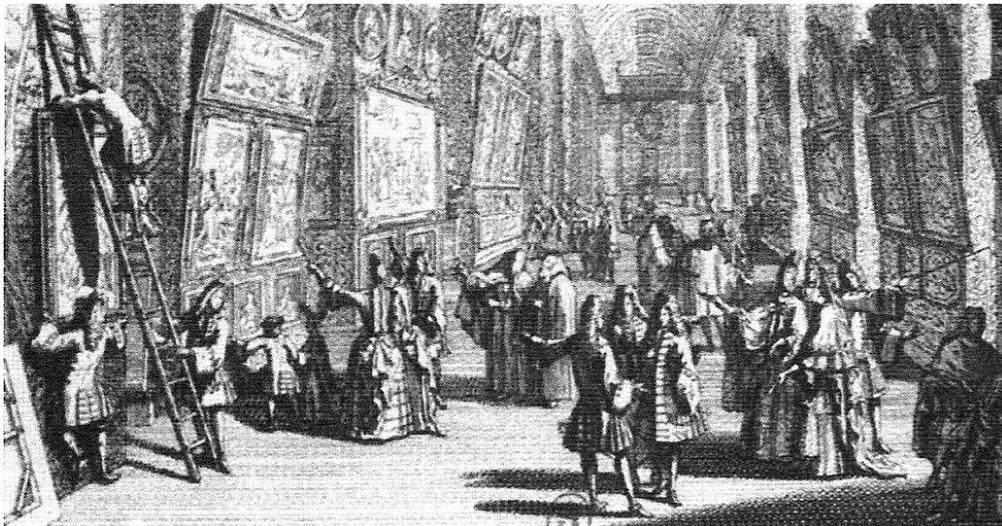


FIGURA 2.3 – Salão de Arte no Louvre , 1699  
(FONTE: GONÇALVES, 2004)

Para PEVSNER (1979), depois da inauguração a Galeria Uffizzi em Florença para um seletto grupo, em 1591, outros museus surgiram depois no século XVII, entre os primeiros estão a Torre de Londres, o Museu da Universidade em Basel e o Ashmolean na Universida de Oxford em 1683.

Em 1753, o Parlamento Inglês estabeleceu o Museu Britânico para abrigar a coleção privada do monarca, sendo talvez o primeiro museu de arte mantido por reservas públicas. A inauguração do Louvre, em 1793, foi um evento profundamente republicano. Os revolucionários comumente se referem ao Louvre como uma

---

instituição dedicada à glória da nação. A participação pública tornou-se um importante aspecto das políticas dos museus, um organismo sócio-político.

De acordo com GONÇALVES (2004), até fins do século XVIII a cultura e a arte estão reservadas, principalmente, à nobreza e ao clero. Palácios e igrejas abrigavam quase a totalidade do patrimônio histórico artístico da humanidade. Historicamente, o Salão de Arte, a partir de 1667, organizado pela *Académie royale de peinture et de sculpture* no Louvre, foi a primeira exposição temporária aberta ao público (FIGURA 2.3). Somente com a ruptura social proveniente da Revolução Francesa (1789), e ao longo do século XIX, que o museu se configura como uma instituição pública, aberta ao público, democrática, voltada para a memória do passado e construção do futuro. Assim, a exposição dos novos tempos é um espaço público, de diálogo com a comunidade. Tem papel significativo no processo de construção simbólica e da identidade na sociedade.

A dramática ascensão dos museus no século XIX, deve-se ao fato de que a Europa estava intimamente ligada à industrialização, e assim à preocupação de recolher e preservar os artefatos do passado, que previam um sentido de continuidade. Ao mesmo tempo, as novas coleções serviram para ilustrar e reforçar a ideologia do progresso linear que embasava e sustentava toda a Revolução Industrial. Coleções de peças de cultura material proviam ao público evidências do progresso da racionalidade humana e do controle do homem em relação ao meio ambiente. Filantropos industriais providenciaram dinheiro para construir museus e também ansiavam por expor os produtos de especialidade nacional para a edificação do público.

Os museus do século XIX foram concebidos como peças de uma arquitetura cerimonial, na qual a idéia de sagrado era traduzida em termos seculares, nacionais e cívicos.

Enquanto o museu do século XIX era frequentado por um público educado e refinado, embora limitado, atualmente existe uma audiência muito mais ampla. E com isso, surge a necessidade de se fazer uma coleção o mais visível e legível que for possível.

No século XX, a obra de arte, ao ser mostrada ao público sai das paredes e dos pedestais e passa a manifestar-se por meio de performances e instalações<sup>2</sup>, ocupando o chão e até todo o espaço físico disponível. O cenário, o gesto e a atitude tornaram-se essenciais na forma artística, passando a assemelhar-se ao teatro. Nesse contexto, nasce uma nova relação entre a obra de arte e a sua exposição.

Segundo GONÇALVES (2004), a partir da segunda década do século XX, define-se claramente uma tipologia museográfica para as exposições de arte moderna, mais tarde também adotada pela arte contemporânea. O primeiro exemplar arquitetônico dessa nova tipologia surge com o primeiro museu de arte moderna, o Museu de Arte Moderna de Nova York, nos Estados Unidos, que convencionou uma cenografia de paredes brancas em suas exposições. A partir daí, o cubo branco impõe-se como o espaço ideal para a exposição de arte.

Na segunda metade do século XX, com as transformações da linguagem artística, especialmente nas últimas décadas, surgiram espaços para exposições de arte contemporânea como as Kunsthalle, na Alemanha e na Suíça. Essas instituições destinam-se à divulgação da arte contemporânea por meio de mostras temporárias, não pretendendo criar acervos. Dessa forma, elas respondem ao problema da natureza efêmera da obra desse tipo de arte. Neste momento, chega-se a pensar que a época de construir museus havia acabado, porém, ao contrário disso, ocorre um verdadeiro *boom* de novos museus que projetam ainda as novas tendências da arquitetura.

Nas últimas duas décadas do século XX, surgem outros conceitos museográficos. Passa-se a utilizar cores, luz teatral e montagem de ambientes que dramatizam fortemente o contato do visitante com a obra de arte, principalmente em exposições temporárias. Nas mostras permanentes esse tipo de exposição acaba possuindo um caráter mais temporal e diluído ao longo do tempo.

De acordo com GONÇALVES (2004), o ano de 1977 registra a abertura do Centro Georges Pompidou, em Paris, com grande repercussão mundial, pois o novo

---

<sup>2</sup> O conceito de instalar quer dizer estabelecer, dispor para funcionar, alojar. O termo nasce na língua francesa, no século XVIII, e na arte atual é utilizado para designar uma nova forma artística, como metáfora estética que constrói, pressupõe um cenário de dramatização.

organismo passa a simbolizar uma proposta de espaço e de ação museológica renovadoras. Este assume a concepção de “um museu aberto, instrumento de difusão e comunicação permanente, cuja eficácia depende, antes de tudo, da estrutura arquitetônica em ligação com a vida urbana”. Deve funcionar, segundo seu primeiro diretor, Pontus Hulten, como um meio de informação e de comunicação, um lugar de encontro. No centro dessa tese encontra-se uma idéia essencial da nova museologia: a valorização do público.

O Centro Pompidou é, nesse sentido, uma resposta direta aos anseios de revolução romântica de 1968. Além de um espaço para exposições que acolhe o Museu Nacional de Arte Moderna e recebe o Centro Nacional de Arte Contemporânea, assim como um centro que desenvolve atividades no campo experimental da música (Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica/Música), atua ainda no campo do design (Centro de Criação Industrial) e possui uma biblioteca (Biblioteca Pública de Informação). Estes são os quatro departamentos do Beaubourg. Nos anos 70, ele é reconhecido como uma grande abertura cultural, não reservada apenas a iniciados, põe em ação um método e um estado de espírito diferentes do que até então se conhecia na França.

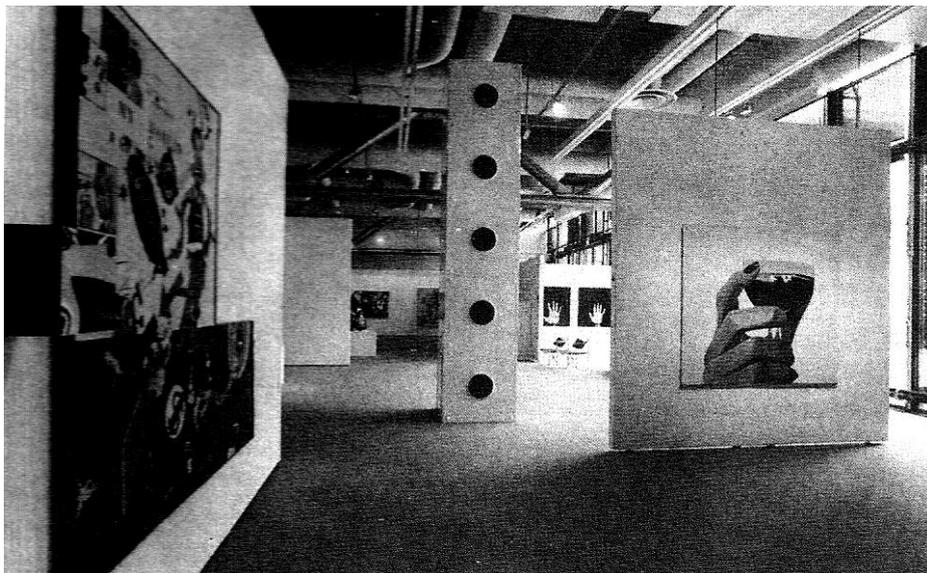


FIGURA 2.4 – Exposição no Centro Pompidou, novo paradigma do museu (FONTE: GONÇALVES, 2004)

---

Ainda segundo GONÇALVES (2004), o “efeito Beaubourg” ganha raízes em todo o mundo, e da década de 1970 para cá, muitos governos passaram a investir na construção ou remodelação de museus. Os museus pós-modernos passam a ser “monumentos”, ícones da modernização da sociedade, emblemas da identidade cultural, além de grande marcos arquitetônicos urbanos, com o objetivo de comunicação em larga escala com o grande público, inclusive como espaço de lazer e diversão para cidadãos nem sempre informatizados.

GONÇALVES (2004), ainda, cita alguns exemplos da nova arquitetura aplicada aos museus: a Pirâmide do Louvre, em Paris, projetada por I.M. Pei, entre 1982 e 1989; o *High Museum of Art* de Atlanta, EUA, projeto de Richard Meier, de 1983; a *National Gallery de Ottawa*, Canadá, de 1988, projeto de Moshe Safdie; o MOMA de San Francisco, EUA, de 1994, projeto de Mario Botta; o Grand Palais de Lille, França (1994), projeto de Rem Koolhaas; o Getty Center de Los Angeles, de 1997, projeto de Richard Meier; o Museo de Arte Contemporânea de Bilbao, Espanha, de 1997, projeto de Frank O. Gehry e a nova Tate Gallery of Modern Art, de Londres, em 2000, projeto de Herzog e de Meuron. No Brasil, destacam-se o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no Rio de Janeiro, de 1996, projetado por Oscar Niemeyer.



FIGURA 2.5 - Pirâmide do Louvre  
(FONTE: <http://www.visitingdc.com/>)



FIGURA 2.6 - Museo de Arte Contemporánea de Bilbao  
(FONTE: <http://blogs.usyd.edu.au/>)



FIGURA 2.7 - Tate Gallery of Modern Art  
(FONTE: <http://www.trekearth.com/>)



FIGURA 2.8 - Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, Brasil  
(FONTE: GONÇALVES, 2004)

Vale ressaltar, ainda de acordo com GONÇALVES (2004), que além de instituições que veiculam informação, os museus se tornaram pontos turísticos e são pontos fundamentais para a identidade da cidade onde se situam. Neste tocante, é preciso que cada museu busque sua especificidade para que seja significativo no campo da distribuição da cultura e conquiste a confiança e a compreensão do público, para que seja considerado como um padrão de ação social de determinada sociedade.



FIGURA 2.9 - Museu de Arte Contemporânea de Bilbao, vista interna  
(FONTE: GONÇALVES, 2004)

## 2.5 Escola de Belas Artes no Mundo e no Brasil

Segundo a Enciclopédia Virtual do Itaú Cultural, no século XVI, surgem as primeiras academias de arte com o objetivo de disseminar a mesma arte da Antiguidade Clássica, repassando rigores técnicos e estéticos dos antigos artistas a base de representação e cópia. Já no século seguinte as academias passam a surgir em várias capitais européias, e não se restringiam somente à arte, mas também englobavam as ciências e literatura. Primeiramente, as academias promoveram reuniões para trabalhar e discutir arte. Com o passar do tempo, passam a controlar o ensino artístico e a função do artista na sociedade, estabelecendo seus direitos e deveres. Foram impostas normas e regras para a criação artística e estabelecido um rigoroso currículo com aulas teóricas e práticas. Defendia-se que pintura, a escultura e o desenho deviam se basear na imitação de obras-primas do passado e no estudo idealizado do nu, sendo o desenho considerado mais importante do que a cor. Entre os séculos XVII e XVIII, desenvolveu-se um movimento artístico europeu, o academicismo, que se baseava na arte produzida na Antiguidade Clássica, mas que acima de tudo pregava o ensino da arte, por meio do conhecimento.

Deixando de lado as associações informais e os círculos artísticos existentes na Renascença italiana, é possível afirmar que a primeira academia de arte propriamente dita é a Academia de Desenho de Florença, criada em 1562, pelo pintor, arquiteto e biógrafo italiano Giorgio Vasari (1511 - 1574). O surgimento das academias coincide com a crise dos ideais renascentistas expressos no maneirismo (momento de cristalização e sistematização de determinados procedimentos artísticos - maneiras ou estilos). Uma mudança radical no status do artista é percebida, personificada por Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564), os artistas são considerados a partir de agora teóricos e intelectuais e não simples artesãos. As academias garantem a formação científica (geometria, anatomia e perspectiva) e humanística (história e filosofia), rompendo com a visão de arte como artesanato e com a idéia de genialidade baseada no talento e inspiração individuais.

Na França, a *École des Beaux-Arts*, seguindo tendências estéticas do neoclassicismo e romantismo, trará grande influência no ensino da arte. Por esse motivo, os grandes focos dos artistas e estudantes limitam-se à pintura e à

---

escultura, com temáticas ainda clássicas, onde a acentuação do realismo formal e a representação do nu em comunhão com um crescente dramatismo e idealização da realidade são de extrema importância.

Dessa forma, o ensino da arte no Brasil também seguiu essa mesma tendência. O academicismo<sup>3</sup>, corrente do neoclassicismo, importado da Europa, em função da Missão Francesa e pelo Projeto de Lebreton, dominou as artes até o início do século XX. A Missão Francesa, organizada pela corte portuguesa, por conta do estabelecimento, desde 1808, da Corte Portuguesa no Brasil. Uma das maiores referências do movimento no Brasil foi a Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro.

A criação da Academia Imperial de Belas Artes - Aiba, em 1826, inaugura o ensino artístico no Brasil em moldes semelhantes aos das academias de arte européias. As academias procuram garantir aos artistas formação científica e humanística, além de treinamento no ofício com aulas de desenho de observação e no ensino baseado na cópia de moldes. São responsáveis, ainda, pela organização de exposições, concursos e prêmios, conservação do patrimônio, criação de pinacotecas e coleções, o que significa o controle da atividade artística e a fixação rígida de padrões de gosto.

Aqui a arte ensinada corresponde, em linhas gerais, a modelos neoclássicos e românticos adaptados às condições da natureza e da sociedade locais. Entre as várias alterações no modelo encontra-se o predomínio das paisagens na temática dos pintores acadêmicos no Brasil, apesar da hierarquia de gêneros considerar a paisagem secundária. No que diz respeito à pintura histórica, recebe destaque o papel da "arte acadêmica nacional" na construção de uma iconografia do Império, sobretudo no período de Dom Pedro II (1825 - 1891), entre 1841 e 1889. Ao lado da profusão de retratos do imperador e do registro de comemorações oficiais, parte dos artistas acadêmicos envolve-se na construção de uma memória da nação, de

---

<sup>3</sup> Tendência estilística proveniente da Europa, entre os séculos XVII e XIX, desde o surgimento da Academia de Desenho de Florença, em 1562, baseada no ensino da arte, voltada principalmente para o neoclassicismo e romantismo. Partia do pressuposto da criação de regras e padrões rigorosos formais e estéticos da arte para o seu ensino.

tendência romântica, com a eleição de alguns emblemas: o índio é um dos mais importantes, por exemplo, *Moema*, 1866, de Victor Meirelles (1832 - 1903), *Iracema*, 1881, de José Maria de Medeiros (1849 - 1925) e *O Último Tamoio*, 1883, de Rodolfo Amoedo (1857 - 1941).

A história da Aiba acompanha os esforços de Dom João VI (1767 - 1826) de estabilização do Estado na colônia ultramarina, elevada à categoria de Reino Unido de Portugal e Algarves, em 1815. O decreto de doze de agosto de 1816 cria a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios para a qual é contratada uma Missão Artística Francesa que chega ao país no mesmo ano para inaugurar as atividades da instituição. A Escola possui dupla função: formar o artista para o exercício das belas-artes e também o artífice para as atividades industriais. Sob o esforço de Joachim Lebreton (1760 - 1819), secretário perpétuo do *Institut de France* que, a Missão, com o apoio de Dom João e do Conde da Barca, traz ao país um grupo de artistas e técnicos, entre os quais, os pintores Nicolas Taunay (1755 - 1830) e Debret (1768 - 1848), o escultor Auguste Marie Taunay (1768 - 1824) e o arquiteto Grandjean de Montigny (1776 - 1850), autor do projeto da sede da Aiba e principal responsável pelo ensino da arquitetura na academia. As obras do arquiteto são exemplares do estilo neoclássico, no Brasil.

Enquanto durou, de 1826 até 1889, a Aiba teve sete diretores e passou por duas grandes reformas (1831 e 1855), mas são as gestões do pintor Félix Taunay (1795 - 1881), de 1834 a 1851, e a do pintor e crítico de arte Porto Alegre (1806 - 1879), de 1854 a 1857, que consolidam a academia. A fase de Taunay marca a estruturação dos cursos, a criação das Exposições Gerais de Belas Artes em 1840 e a concessão de prêmios de viagem ao exterior, a partir de 1845. A era Porto Alegre, primeiro brasileiro a dirigir a instituição, coincide com a tentativa de modernização da academia pela ênfase no estabelecimento de bases teóricas para o ensino, na idéia de nacionalização da biblioteca (transformando-a na memória pictórica brasileira) e na criação de coleções de arte brasileiras, dando destacada importância à pintura de paisagens que deveria, segundo ele, sair da cópia de estampas e dos quadros da pinacoteca e voltar-se para o registro da natureza nacional. A pintura de paisagens encontra forte enraizamento na arte brasileira, desde Nicolas Taunay (por exemplo, *Cascatinha da Tijuca* e *Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória*, ambas realizadas

entre 1816-1821) e com o pintor alemão Georg Grimm (1846 - 1887) e seu grupo, onde encontra-se um registro realístico da flora e fauna ao ar livre.

A pintura histórica encontra nas obras de Victor Meirelles (FIGURA 2.10) e Pedro Américo (1843 - 1905) seus maiores exemplos. Os nomes de Almeida Júnior (1850 - 1899), um dos precursores do modernismo no Brasil, e Rodolfo Amoedo destacam-se entre os alunos da primeira geração de pintores saídos da Aiba, em função das soluções originais de suas obras.

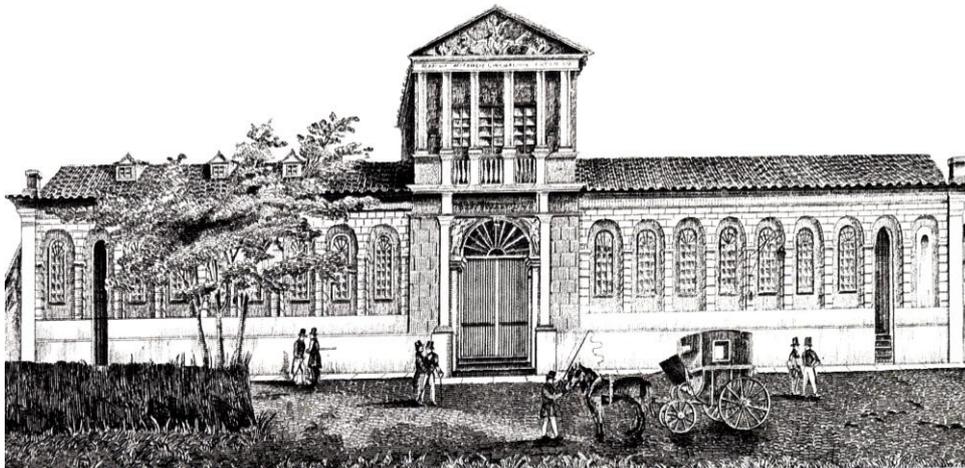


FIGURA 2.10 – Elevação Academia Imperial de Belas Artes  
(FONTE: <http://www.jbrj.gov.br>)



FIGURA 2.11 – Primeira Missa no Brasil, 1860  
(FONTE: <http://www.itaucultural.org.br>)

## 2.6 Artes no Paraná

### 2.6.1 Histórico do Ensino das Artes no Paraná

Segundo OSINSKI (2000), a história do ensino das artes no Paraná começa principalmente na segunda metade do século XIX.

Apesar das dificuldades de infra-estrutura, com o transporte e a comunicação, e do movimento cultural ainda incipiente, Curitiba demonstrou muitos fatores facilitadores à sua implantação.

As dificuldades foram amenizadas com a Emancipação Política do Paraná em 1853, e com a posterior inauguração da estrada da Graciosa e da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá, em 1873 e 1885, respectivamente.

Assim, pela maior facilidade de acesso, as primeiras manifestações artísticas deram-se com mais ênfase na região litorânea do Paraná. Lá nasceu a primeira pintora paranaense Iria Correia, e as primeiras ações em relação ao ensino na arte no Estado. Iria Correia era aluna de Jessica James, a qual, fixando residência em Paranaguá em 1849, abriu ali um colégio destinado ao ensino de meninas. Entre as matérias ensinadas, constavam música e desenho, considerados indispensáveis à educação feminina completa.

Enquanto isso, na Curitiba de 1880, muitos artistas retratistas como Karl Papf, Hugo Calgan e Antonio Ferrigno, entre outros, passam a visitar a cidade mas não há registro, porém, de que tenham se dedicado ao ensino da arte.

A fundação de clubes e sociedades, assim como a disseminação dos periódicos impressos, surgidos da necessidade de uma vida cultural mais ativa, proveniente de alguns acontecimentos históricos como a abolição da escravatura e a Proclamação da República, foram determinantes para que isso ocorresse de maneira mais incisiva.

Seguindo uma tendência nacional, em 1890 o Regulamento da Instrução Pública no Paraná inseria conteúdos relacionados à arte no ensino oficial. O regulamento incluía o desenho com aplicação à indústria e às artes e o desenho geométrico e de ornamentos em seu conteúdo programático, demonstrando sintonia com as idéias liberais e positivistas do reconhecimento do desenho como um

---

instrumento capaz de contribuir para o desenvolvimento econômico e industrial do país. No entanto, essa iniciativa é posterior à criação da Aula de Desenho e Pintura de Mariano de Lima, estabelecida em Curitiba quatro anos antes.

Assim, as primeiras iniciativas relativas ao ensino de arte em Curitiba foram provenientes de agentes isolados, sem a influência de instituições ou por meio do ensino oficial. Dentre estes agentes, todos imigrantes que trouxeram suas experiências artísticas de seus países de origem junto com novas idéias, encontram-se o próprio Mariano de Lima, português que aqui chegou em 1884; Alfredo Andersen, norueguês radicado em Curitiba em 1902; Guido Viaro, italiano que fixou residência em Curitiba em 1930 e Emma e Ricardo Koch, poloneses que chegaram no final dos anos 30. Essas iniciativas deram-se desde os últimos vinte anos do século XIX até a metade do século XX.

Mariano de Lima, Andersen e Viaro chegaram como artistas e envolveram-se com o ensino e encontraram, com a prática, uma pedagogia artística pessoal. Já Emma e Ricardo Koch foram os únicos a receber formação específica de arte-educadores, sendo seus trabalhos artísticos secundários. Atuando em Instituições oficiais, o casal Koch soube imprimir, em cada ação, seu pensamento pedagógico, o qual não tinha paralelo com a realidade do ensino da época.

Mariano de Lima desenvolveu uma metodologia de ensino baseada em modelos aprendidos em instituições do Rio de Janeiro e sofreu a influência, tanto do neoclassicismo, como das vertentes filosóficas do liberalismo e positivismo, dominantes no Brasil de então. Ao fundar em 1886, sua Aula de Desenho e Pintura, a qual passaria a se chamar oficialmente Escola de Belas Artes e Indústrias em 1889, Lima se afirmaria como pioneiro na constituição da primeira instituição oficial dedicada ao ensino de arte no Paraná, a terceira escola brasileira do gênero, ao lado do Rio de Janeiro e Salvador. Essa iniciativa teve influência do contato mantido por Lima com o arquiteto Bithencourt da Silva, fundador e diretor do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

A Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná mantinha cursos nas áreas de artes plásticas, música, arquitetura e artes aplicadas. Em 1890 seu currículo passou a ser baseado no da Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, para que houvesse a possibilidade de realização de convênios entre as duas

---

instituições. Os cursos eram todos gratuitos, havendo a preocupação de que muitos deles fossem oferecidos no período noturno, o que evidenciava uma preocupação com a formação de trabalhadores.

Graças a Mariano de Lima, o Paraná teve as primeiras exposições organizadas de arte que se tem notícia, as quais prepararam o terreno para que acontecimentos como a participação da Escola de Belas Artes e Indústrias como representante do Brasil na Exposição Universal Colombiana, em 1893, e a realização da Exposição de Belas Artes do Paraná no Rio de Janeiro, em 1896, pudessem se concretizar. Além disso, Lima foi responsável pela criação e veiculação do jornal *A Arte*, primeiro periódico especializado no assunto de nosso Estado, e pela criação da Pinacoteca Paranaense, a qual continha, em seu acervo, retratos das personalidades de relevância do Estado. Por sua Escola passaram como professores, personalidades como Vitor Ferreira do Amaral, Georgina Mongruel, Agostinho Ermelino de Leão e outros. Entre seus alunos ilustres, podemos ainda citar os nomes dos escultores João Turin e Zaco Paraná, expoentes da história da arte paranaense.

Enquanto Mariano de Lima teve, desde suas primeiras ações, forte vínculo com o ensino oficial e regular de arte, Andersen e Viaro foram buscar na sua produção como pintores, aliás, de grande importância para a arte paranaense, os subsídios para sua prática docente. Andersen vinha de uma sólida formação na Academia de Belas Artes de Copenhague e já possuía experiência com o ensino de arte em várias instituições de ensino em seu país de origem. É sua a prerrogativa da criação, nos primeiros anos do século, do primeiro ateliê livre de Curitiba voltado à formação de artistas, sua Escola de Desenho e Pintura.

Alfredo Andersen oscilava suas preocupações entre a formação de artistas e a capacitação do operariado para o trabalho na indústria, tendo encaminhado às autoridades da época inúmeros projetos que contemplavam, ora a criação de uma Escola Técnica Primária ou de uma Escola Profissional de Arte Aplicada, ora a criação de uma Escola de Belas Artes.

Falecido em 1935, deixou sedimentadas as sementes que culminariam na criação, em 1948, da escola de Música e Belas Artes do Paraná, iniciativa que contou com a colaboração valiosa de alguns de seus discípulos.

---

Entre as iniciativas pioneiras de Guido Viaro, destaca-se a criação, em 1937, da Escolinha de Arte do Ginásio Belmiro César, anterior à famosa Escolinha de Arte do Brasil, dirigida pelo artista Augusto Rodrigues e que só viria a ser fundada em 1948. Viaro foi responsável, também, pela criação, na década de 50, do Centro Juvenil de Artes Plásticas, instituição voltada à arte-educação infanto-juvenil, em funcionamento até hoje. Além disso, empreendeu, nos anos 50, os primeiros cursos de capacitação em arte-educação para professores da rede pública de ensino do Paraná, numa atitude precursora dos futuros cursos de Educação Artística, criados por lei na década de 70. Como um dos fundadores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, o artista teve uma atuação marcante junto ao ensino superior de arte, revolucionando os pressupostos vigentes ao incentivar a liberdade de expressão e a individualidade do trabalho artístico, introduzindo o ateliê livre como opção de formação complementar para os alunos.

Com relação às escolas formais, Mariano de Lima e Andersen concentravam suas preocupações no estabelecimento de um ensino de arte aplicado aos meios produtivos, apostando na integração da arte com a indústria através da criação de escolas de artes e ofícios. Trabalhavam com parâmetros estéticos mais rígidos, estabelecendo um limite de criação relativamente mais estreito aos seus educandos. Já Viaro e Emma e Ricardo Koch centraram seus esforços na educação infantil, acreditando ser possível, através da criança, colocar um pouco mais de arte em nossa sociedade. Viaro, seguido por Emma e Ricardo, foi o primeiro a perceber a necessidade de se trabalhar a educação artística com a criança em nosso Estado. Foram ambos partidários do princípio de que a criação deve se processar com a máxima liberdade, e que a criança não deve ser tolhida em seus impulsos artísticos, revelando um grande respeito à sua individualidade.

Pode-se dizer que o processo da arte-educação em Curitiba se deu mediante a absorção de influências externas, mais precisamente européias, e que sua evolução não ocorreu de maneira linear, mas aos saltos.

## 2.6.2 Histórico da Escola de Música e Belas Artes do Paraná

A Escola de Música e Belas Artes do Paraná trata-se de um estabelecimento estadual de ensino fundado em 1948.

A falta de infra-estrutura e comunicação fazia com que as manifestações artísticas se dessem com deficiência e precariedade em Curitiba. Uma das primeiras linguagens artísticas a se manifestar, talvez por sua ligação com os ofícios religiosos, foi a música. A facilidade de transporte fez com que o litoral, com as cidades de Antonina e Paranaguá e Morretes, apresentasse maior e anterior desenvolvimento nessa área.

Já na segunda metade do século XIX a música se fazia presente nas casas de família, nas escolas, na igreja, nos clubes sociais e literários e nas festas populares.

Em 1854, chegaria a Curitiba João Manuel da Cunha, amante da música, formou um quarteto que executava autores clássicos, como Beethoven, Haydn, Mozart e Haendel. Um de seus filhos, Brasília Itiberê, viria a se tornar um dos compositores de mais destaque que o Paraná já viu.

Um dos fatores de importância para a animação cultural da cidade foi a criação, no final do século XIX, de clubes e sociedades. Essas entidades eram grandes incentivadoras de atividades lítero-musicais e teatrais.

Enquanto a música e o teatro encontravam-se, em meados da década de 1870, em plena movimentação, as artes plásticas tiveram, em nossa cidade, um desenvolvimento um pouco mais tardio.

A presença desses artistas é considerada para CARNEIRO (1980, p.13) apud SANTOS (2006) como responsável pelo estabelecimento de um clima propício para as iniciativas que seriam tomadas, por ocasião da chegada ao Paraná de Mariano de Lima e mais tarde Alfredo Andersen. Não obstante, não havia em nossa cidade, naqueles anos, nenhuma atividade de ensino relacionada às artes plásticas de que se tenha notícia.

Adalice Araújo apud SANTOS (2006) estabelece um paralelo entre as trajetórias de Andersen e Mariano de Lima no Paraná, apontando para os mesmos

caminhos bastante semelhantes. Ambos lutaram pela criação de uma escola de artes que atendesse, tanto às necessidades de formação do artista produtor, como de formação através do desenvolvimento de um proletariado qualificado pela indústria, preconizando, de certo modo, a criação do que hoje se entende por Escola de Desenho Industrial. Ambos conheceram grandes dificuldades financeiras, descobriram importantes talentos locais, e foram finalmente negados, contestados, e mesmo caluniados. Mesmo assim, “os dois artistas foram responsáveis pelo lançamento das bases para que dentro de um processo cultural, se desenvolvesse a Arte Paranaense”. Concordamos quando a autora afirma que, dadas as contingências sociais repressoras da época, ambos realizaram muito.

No entanto, a tão almejada Escola sonhada por Andersen só veio a ser fundada alguns anos após sua morte, fruto do esforço conjunto de entidades envolvidas com as artes e a cultura.

A Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, deu início ao movimento em prol da criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, no ano de 1947, com o apoio integral de várias entidades culturais da época, tais como a Academia Paranaense de Letras, Círculo de Estudos Bandeirantes, Centro de Letras do Paraná, Centro Feminino de Cultura, Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen, Instituto de Educação, Colégio Estadual do Paraná. Movimento este que culminou com a criação de um documento que foi entregue ao governo do Estado.

Assim, com o parecer do Governador do Estado da época, Moisés Wille Lupion de Tróia, um documento que destacava a importância da iniciativa foi encaminhado à Assembléia Legislativa do Paraná, que resultou no Decreto Estadual 259, de 3 de outubro de 1949, que oficializou a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), que por sua vez foi reconhecida pelo Conselho Federal de Educação em 1954. E fixou-se o compromisso do Governo de criar e manter a Escola, sob o regime de autonomia, dando-lhe sede, mobiliário e material didático, e controlando seu corpo docente.

A EMBAP, já instalada desde 17 de abril de 1948, no edifício número 50 da Rua Emiliano Pernetá, onde funcionou por três anos, muda-se para o número 179 da mesma rua, em 1951, com maior espaço físico adaptado para as condições da época, onde é até hoje a sua sede oficial.

A organização da estrutura funcional da escola foi confiada ao professor Fernando Corrêa de Azevedo, que viajou a diversas instituições brasileiras, tais como a Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, Escola de Desenho da Associação de Artistas Brasileiros, Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, Conservatório Dramático Musical de São Paulo, Escola de Belas Artes de Niterói e o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, visando adotar modelos já experimentados e eficientes. Após viajar ao Rio de Janeiro, onde manteve entendimentos com autoridades máximas do ensino do País, e estudos referentes à estrutura e funcionamento das conceituadas escolas congêneres, o ilustre professor procurou compor o corpo docente com os professores mais representativos da música e belas artes do Paraná, composto por Altamiro Bevilacqua, Artur Nísio, Benedito Nicolau dos Santos, Bento Mossorunga, Bianca Bianchi, Charlotte Frank, Edgar Chaulbaud Sampaio, Estanislau Traple, Francisco Stobbia, Frederico Lange de Morretes, Guilherme Carlos Tiepelmann, Inez Colle Munhoz, Iolanda Fruet Correia, João Ramalho, João Woiski, Jorge Frank, Jorge Kaszás, José Coutinho de Almeida, José Peón, Licio de Lima, Ludwig Seyer, Ludwig Seyer Jr., Luiz Eulógio Zilli, Margarida Solheid Marques, Margarida Zugueib, Natália Lisboa, Oswaldo Lopes, Oswaldo Pilotto, Prudência Ribas, Raul Menssing, Remo de Persis, Renée Devrainne Frank, Severino d'Atri e Waldemar Curt Freyesleben.

Os artistas plásticos que se uniram ao grupo que fundou em 1948 a EMBAP serão, na maioria, ex-alunos de Andersen, com exceção de Guido Viaro, que chegou a Curitiba em 1930, já artista formado e com uma linguagem mais avançada.

No corpo docente da escola, portanto, prevaleceram os artistas cuja linguagem ainda é realista-tradicional.

Primeiro Departamento de Belas Artes em 1948:

- Desenho de gesso e do natural: Arthur Nísio
- Desenho de modelo vivo: Arthur Nísio
- Desenho Geométrico: Oswaldo Lopes
- Arte decorativa: Guido Viaro
- Modelagem: João Woiski

- Perspectiva e sombra e Pintura da paisagem: Waldemar Curt Freyesleben
- Anatomia e Fisiologia: Frederico Lange de Morretes
- História da Arte e Estética: Erasmo Pilotto
- Escultura: João Turin
- Pintura: Estanislau Traple
- Gravura: José Peon
- Arquitetura Analítica: David Carneiro

Com a criação do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Paraná, Fernando Côrrea, o então diretor da escola, foi indicado ao cargo de diretor deste novo departamento. Com isso, em 1949, coube ao governador Moisés Wille Lupion nomear o Dr. Oswaldo Pilotto como novo diretor para a EMBAP.

Em 1979, com a desapropriação pelo governo da antiga Companhia Estearina Paranaense, considerada poluidora, um projeto de lei foi aprovado para que a Escola de Música e Belas Artes do Paraná e o Teatro de Curitiba se mudassem para lá. No entanto, o projeto não foi posto em prática e resultou na demolição da Companhia Estearina em 1984.

Devido às condições ineficientes da então sede da Embap, e com o aumento dos alunos da instituição, que na década de 1980 já contava com mais de 1000 alunos, surgiram juntamente com manifestações e protestos, mais propostas de novas sedes da EMBAP.

Em 1982, surge a tentativa de transferir apenas os cursos superiores e de Licenciatura para uma nova sede no centro de Curitiba, na Rua 13 de Maio, esquina com a Rua Mateus Leme, no casarão Solar do Guimarães. Para tal, seria preciso a sua restauração e ampliação. De acordo com o projeto do arquiteto Manoel Coelho, o local abrigaria biblioteca, sala dos professores, laboratório de restauração e sala de composição no primeiro pavimento, e os ateliês no segundo. O complexo contaria ainda com uma parte posterior em vidro que abrigaria as aulas práticas, cantina e auditório. No entanto, o projeto não foi levado adiante e hoje o edifício abriga o Conservatório de Música Popular Brasileira.

---

Entretanto, no mesmo ano, alunos da escola se reuniram em manifestações para reivindicar melhores condições de ensino e maior participação estudantil nas decisões da Instituição. Alunos dos cursos de Pintura e Música aderiram à Greve Nacional dos Estudantes e durante o recesso, discutiram reformas curriculares e mudanças no funcionamento da escola, dentre as reclamações constavam problemas como a falta de espaço adequado e baixo salário dos professores, inclusive apoiadas pelos então diretor da época Fernando Calderari.

Em 1984, outro protesto de alunos e professores da EMBAP ocorre nas ruas de Curitiba contra uma possível mudança para o bairro Boqueirão e contra a fusão da Escola com a Faculdade FEMP (Faculdade de Educação Musical), também estadual. Temendo perder sua identidade e tradição central ao se fundir a outra Instituição, em uma nova sede, os manifestantes exigiam apenas uma boa reforma, uma vez que a sede da EMBAP já apresentava precárias condições com infiltrações no auditório e insalubridade nos ambientes de aula. A EMBAP já possuía cerca de 400 alunos de nível superior e mais 700 de nível fundamental, e a FEMP já contava também com 600 alunos. Diante de uma situação frágil da escola, após a exoneração do então diretor Fernando Calderari e difícil regularização de um novo diretor, o Governo do Estado tentou forçar a polêmica fusão. Neste contexto, a Secretaria de Educação escolheu como nova diretora uma advogada, que deveria servir como “interventora” da situação.

Nessa mesma época, a EMBAP passou a emprestar espaços de outras instituições para acomodar parte de seus cursos. O curso de musicalização e iniciação musical para crianças de idade de 6 a 10 anos, por exemplo, passou a ser cedido no Solar do Barão, em uma sala provisória.

Em 1986, a Escola de Música e Belas Artes ganha um novo espaço, a Sala de Exposições Waldemar Curt Freysben, que atuaria como espaço de trocas culturais para recitais e exposições de arte. Em sua inauguração, foram discutidos temas como pesquisa, currículos de ensino, instalações, patrimônio, entre outras pautas.

No mesmo ano ainda, surgiu a proposta de mudança da EMBAP para o edifício antes sede do TRE no bairro Alto São Francisco. Porém, mais uma vez a

---

proposta não foi realizada, e o prédio em questão foi transformado em Sede do Museu de Arte do Paraná.

Em 1989, a lei sancionada pelo governador Álvaro Dias selando a unificação da FEMP e da EMBAP foi revogada. O projeto de lei não só revogava a unificação das duas instituições, mas também transformava ambas em fundações. Com isso aumentaram as expectativas do Governo de atender às necessidades de infraestrutura de ambas as escolas.

Em 1991, a FEMP passa a se chamar Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e conquistou sua sede própria no bairro do Cabral em 1997.

Nesse mesmo ano, o ano letivo foi praticamente suspenso na EMBAP, só podendo ser retomado no segundo semestre em uma sede provisória, na Rua Presidente Farias próximo ao Passeio Público, uma vez que o edifício situado na Rua Emiliano Pernetta necessitava urgentemente de reformas. A EMBAP permaneceu neste local por 4 anos ainda e só retornou à sua sede da Rua Emiliano Pernetta em 1995, depois de ter sido reformada pela Secretaria de Obras do Estado do Paraná.

A EMBAP possui atualmente cerca de mil alunos e cento e quarenta professores.

---

## 3 ANÁLISE DE OBRAS CORRELATAS

### 3.1 Centro Pompidou

O *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, em Paris, é um dos paradigmas da arquitetura dos anos 70 e das construções *high-tech*.

Segundo TIETZ (2000), o Centro Pompidou vai totalmente no sentido da *Pop Art*, e tornou-se um dos edifícios de museu tão popular como universal, que seduz por demonstrar abertamente em seu exterior tudo o que geralmente deveria permanecer oculto em seu interior.

Baseando-se em um programa que repondia aos objetivos do Presidente Geroges Pompidou, e que foi projetado pela equipe de Sébastien Loste, o concurso internacional de arquitetura é lançado em 1970. O júri, presidido por Jean Prouvé, construtor de reputação internacional, seleciona Renzo Piano, Richard Rogers e Gianfranco Franchini, com a assistência da agência Ove Arup and Partners. Ao final do ano de 1971, cria-se a delegação para a realização do Centro Beaubourg, pelo qual esta recebe o título de Estabelecimento Público Construtor do Centro Beaubourg em virtude do decreto do Ministério Francês de Cultura.

As obras iniciam-se em abril de 1972 e a construção da estrutura metálica em setembro de 1974. Paralelamente, definem-se as futuras instituições do Centro. Em julho de 1972, o Centro de criação industrial integra-se ao Centro Beaubourg. Em 1974, projeta-se a transferência das coleções do Museu Nacional de Arte Moderna, situado na Avenida Président Wilson. Depois de quase cinco anos de obras, em 31 de janeiro de 1977, o Centro Nacional de Arte e Cultura Gorges Pompidou é inaugurado pelo Presidente da República, Valéry Giscard d'Estaing. Desde então, o Centro Georges Pompidou já recebeu mais de 150 milhões de visitantes, com sete milhões de visitantes por ano.

A mais básica intenção do projeto do Centro Pompidou, pensado para abrigar exposições temporárias, salas de conferência, cinemas, restaurantes, bibliotecas, salas de concerto e a coleção do *Musée de L'Art Moderne*, era estabelecer uma nova relação com a cultura, sendo esta apresentada como um fórum público e democrático. Neste contexto, o Centro Pompidou trata-se da última manifestação,

até caricaturizada, do ideal Modernista do edifício como máquina, e também traz a idéia de indefinição, como um organismo que se transforma ao longo do tempo e nunca se finaliza, e como moldura para espaços que podem ser utilizados em conjunto, divididos ou abertos.

Em meio à paisagem, o edifício tornou-se um marco no contexto urbano, no entanto, uma vez que seus criadores não se preocuparam em adaptar o edifício a sua envolvente histórica. Com sua mega-estrutura de 166 metros de comprimento, 66 metros de largura e 42 metros de altura, é possível perceber através de vistas aéreas que possui grandes afinidades com a Catedral Notre Dame. Ambos são isolados de seus prédios vizinhos, e, numa busca similar por transparência, o comprimento de ambos é ritmicamente pontuado por estruturas externas.

O Centro Pompidou combina todos os temas que caracterizaram a arquitetura de Rogers desde meados da década de 1960: desenho e estrutura, tecnologia e flexibilidade, movimento e ausência de monumentalismo.

Piano hoje o define como coerente à época em que foi concebido e à juventude de seus criadores, mas talvez muito espalhafatoso em sua presença e provocações. No entanto, em retrospectiva, fica clara sua grande influência na história parisiense.

O edifício foi concebido como uma cruz entre Times Square e o Museu Britânico, um lugar de encontro para todos os tipos de pessoas e o ponto de atração em um bairro renovado da cidade.

Sua fachada compõe-se de tubagens de aço ligadas entre si e impostas sobre as paredes de vidro, o que remetem às citações de arquitetura naval introduzidas por Le Corbusier. Nela, os tubos e condutores técnicos se dividem em quatro cores: azul para o ar (climatização); verde para os fluidos (circuitos de água); amarelo para os revestimentos elétricos; e vermelho para as comunicações (elevadores) e a segurança (bombas contra incêndios). Para acessar seu interior, os visitantes são conduzidos até o espaço de exposições, com uma área de 50 por 150 metros, por uma escada rolante na fachada oeste, instalada numa tubagem revestida com vidro acrílico, como se atravessassem um túnel do tempo. As tubagens de alimentação, as condutas e os outros tubos são expostos, escadas de

---

incêndio em metal elevam-se à altura do edifício e formam um grande organismo alegre e vivo.

A sedução colorida do edifício é complementada ainda pelas esculturas do espelho d'água da Place Igor Stravinsky, criadas por Jean Tinguely e Niki de Saint Phalle, entre 1982 e 1983. Nesse grande espelho d'água encontram-se ainda um total de 16 esculturas individuais, entre rodas dentadas, volantes e esguichadores de água, que animam a praça ao lado do Centro Pompidou, sendo esta de grande procura e recebe todos os dias multidões que se agrupam em tornos dos músicos, acrobatas e artistas. Essa combinação traduz uma leveza rara na consonância entre arte e arquitetura nos edifícios do século XX.

O sistema estrutural apresenta uma superestrutura de aço exposta com lajes de concreto reforçado. A estrutura resistente e os acessos foram trazidos para o lado de fora, de modo que as seis naves, com 50 por 150 metros, possam ser utilizadas livremente como museu nacional de arte moderna, meiateca, centro de cinema, espaço de reuniões ou de repouso. Os serviços externos trazem escala e detalhes às fachadas, enquanto os elevadores e escadas rolantes são uma celebração do movimento e da facilidade de acesso. Uma das prioridades mais importantes foi dotar o edifício da maior mobilidade funcional possível, para isto, liberou-se o espaço interior de tubulações técnicas e órgãos de circulação (escadas, elevadores, etc), de modo que os pisos, cada um deles, em seu maior comprimento, do tamanho de dois campos de futebol, ficavam livre e desimpedidos. O acesso às atividades é feito por meio de um sistema de ruas públicas externas suspensas na fachada do edifícios, e permitem que o visitante aprecie as vistas da *piazza* e da silhueta parisiense. As escadas rolantes, ruas aéreas e as plataformas de observação ampliam a *piazza* para a fachada do edifício e criam uma série de terraços abertos e galeria envidraçadas onde as pessoas podem ver e serem vistas.

Metade de toda a área disponível foi dedicada a uma praça pública, por isto o centro teve que se verticalizar para poder abrigar os noventa mil metros quadrados de espaço. O resultado foi a criação de vastos espaços contínuos em enormes plantas abertas. A assombrosa escala destes espaços abertos os libera da intrusão de serviços e escadas.

O edifício e a grande praça pública foram criados para revitalizar uma zona de Paris que estava deteriorada. O distrito vizinho de Marais, hoje em dia um bairro vibrante e multicultural, é a melhor prova do êxito do Centro Pompidou como catalisador da renovação urbana.

Renzo Piano, Richard Rogers e Gianfranco Franchini, os arquitetos do Centro Georges Pompidou, projetaram o edifício como um "diagrama espacial evolutivo".

Trata-se de um edifício em duas partes:

1. Uma infra-estrutura de três níveis onde se reagrupam os espaços técnicos e de serviço.
2. Uma ampla super estrutura de vidro e aço de sete níveis, incluindo o terraço e a sobreloja, que concentra a maioria dos setores de atividade do Centro, com exceção do Ircam, situado na praça Stravinsky. Procurou-se otimizar a mobilidade do espaço para favorecer sua interdisciplinaridade.

A armação metálica é formada por 14 pórticos que sustentam 13 vãos de 48 metros cada um, espaçados por 12,80 metros. Sobre os pilares, em cada nível, articulam-se elementos de aço moldado denominados gerberettes, de 8 m de comprimento e 10 toneladas de peso.

As vigas, de comprimento de 45 metros, apoiam-se nestas gerberettes, que transmitem o peso aos pilares e equilibram-se mediante tirantes ancorados em barras. Cada planta possui um pé-direito de 7 metros. A super estrutura de vidro e aço envolve os grandes espaços camuflados.

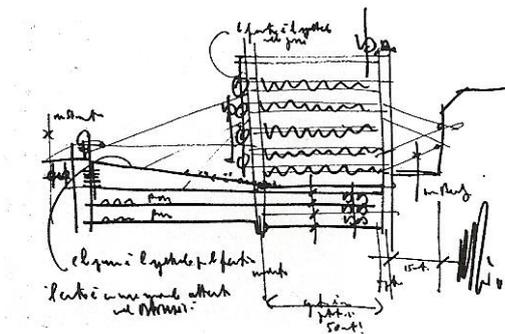


FIGURA 3.1 – Croqui arquiteto  
(FONTE: BUCHANAN, 2000)

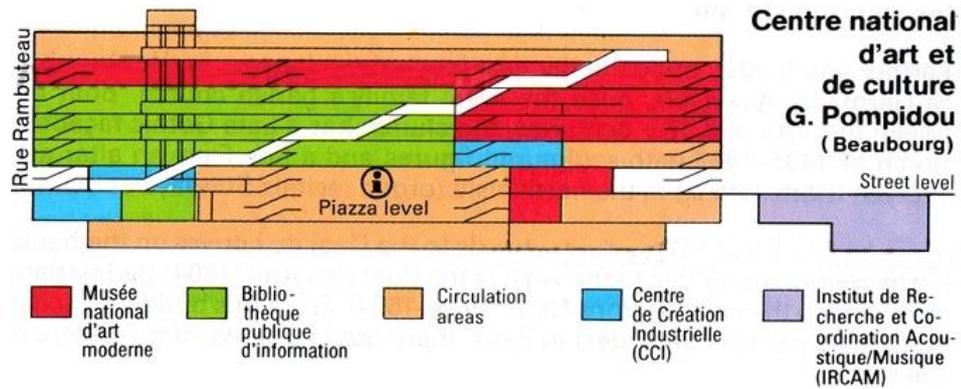


FIGURA 3.2 – Corte esquemático com setorização  
(FONTE: <http://www.planetware.com/>)

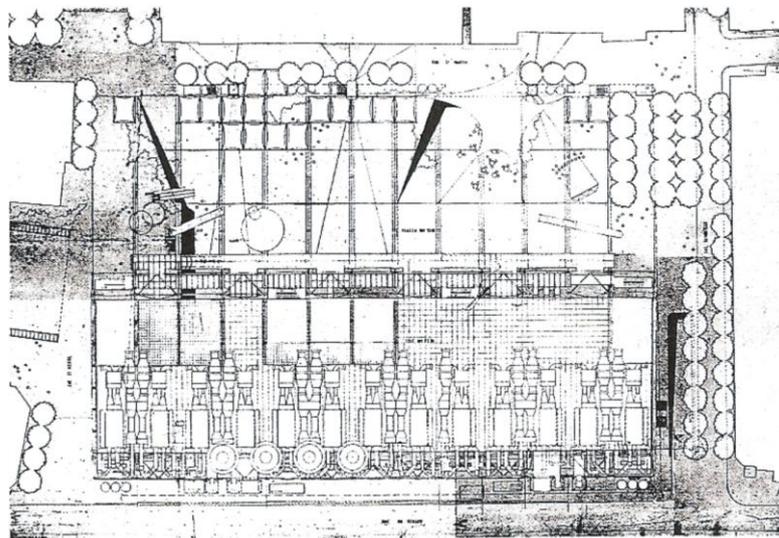


FIGURA 3.3 – Implantação  
(FONTE: BUCHANAN, 2000)

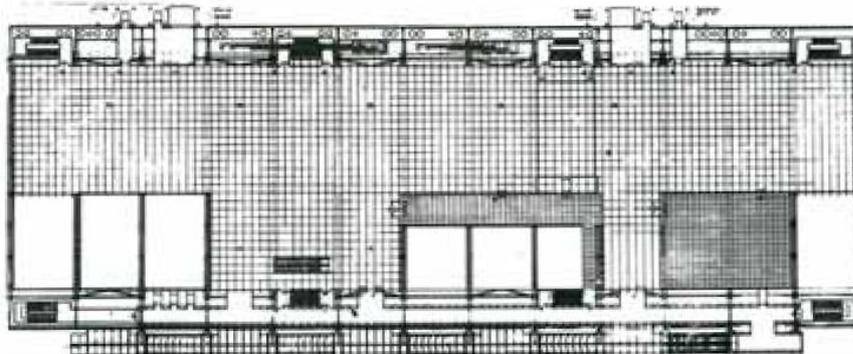


FIGURA 3.4 – Planta térreo  
(FONTE: BUCHANAN, 2000)

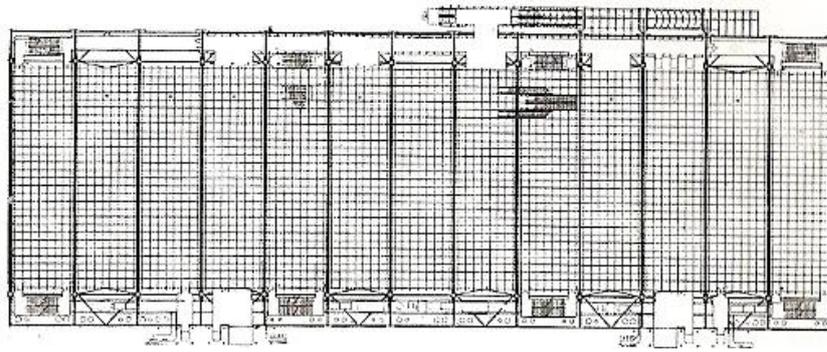


FIGURA 3.5 – Planta tipo  
(FONTE: BUCHANAN, 2000)

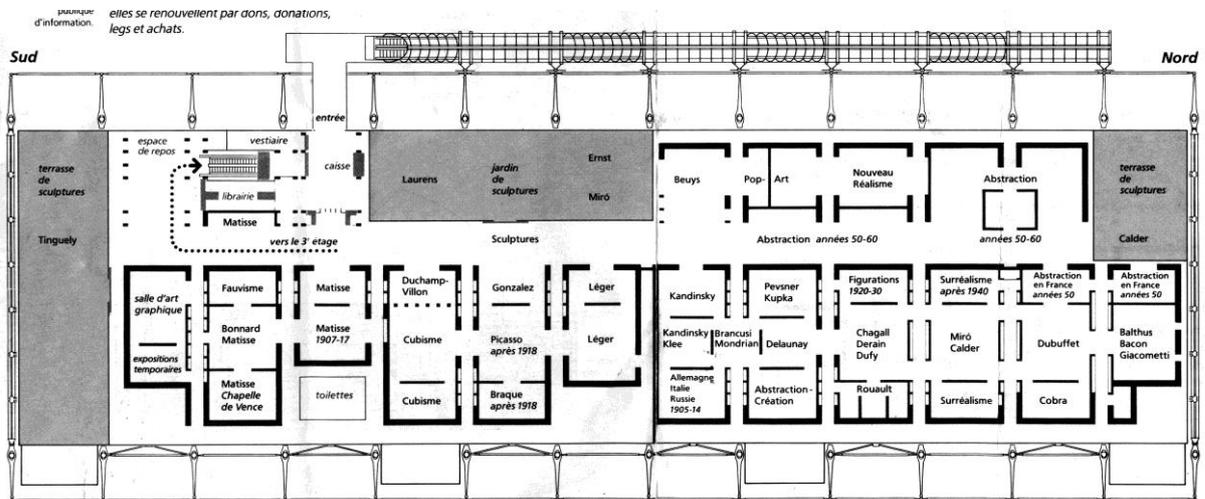


FIGURA 3.6 – Planta com acervo  
(FONTE: <http://scholar.lib.vt.edu/theses/>)

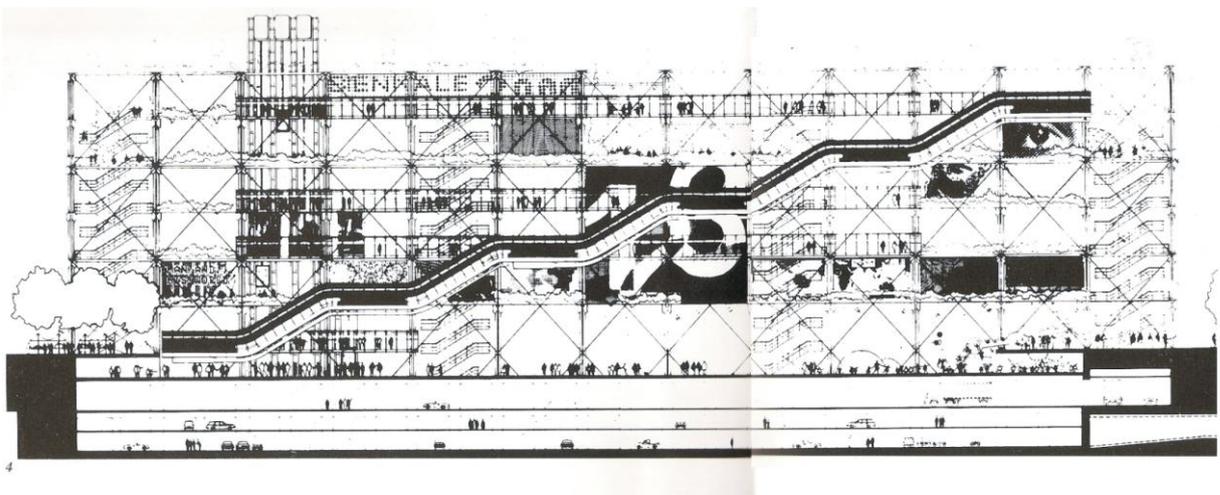


FIGURA 3.7 – Corte Longitudinal  
(FONTE: PIANO, 1989)

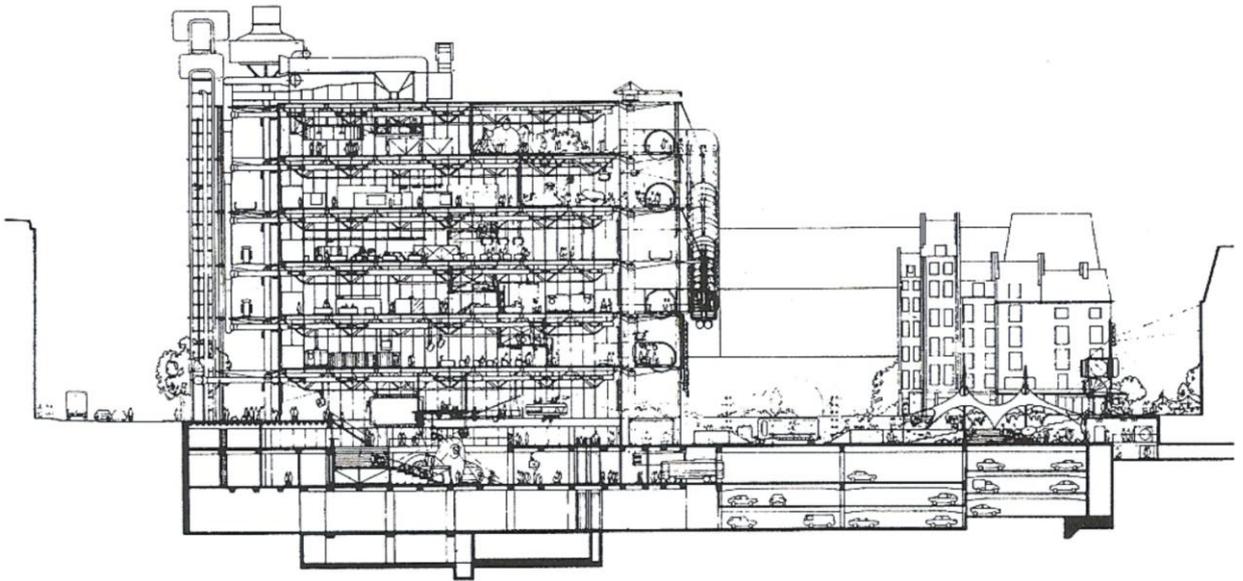


FIGURA 3.8 – Corte Transversal  
(FONTE: PIANO, 1989)

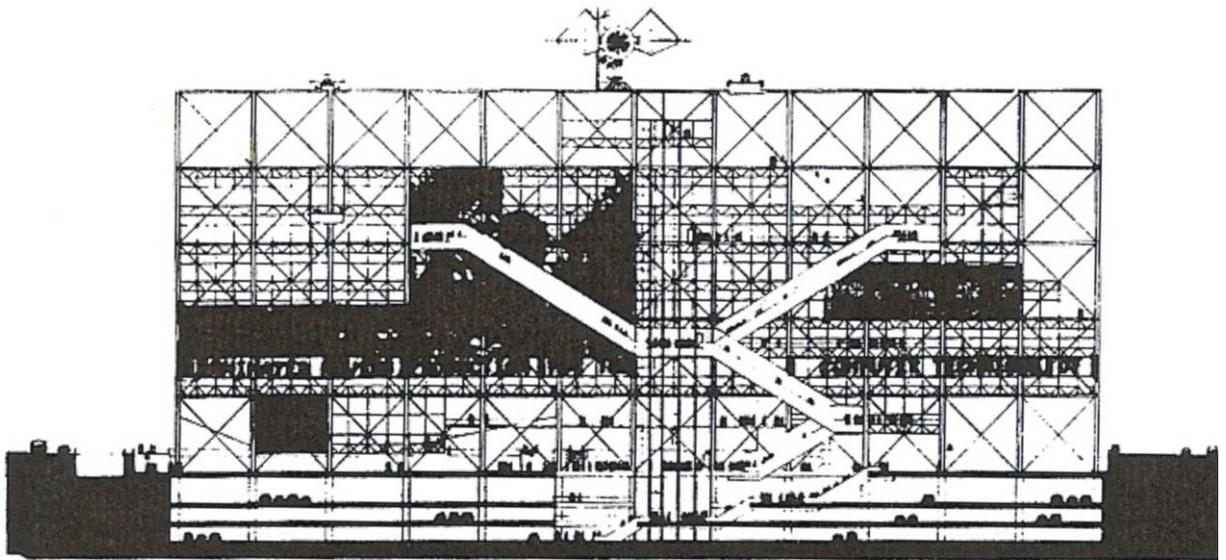


FIGURA 3.9 – Corte Longitudinal  
(FONTE: PIANO, 1989)



FIGURA 3.10 – Vista Aérea  
(FONTE: PIANO, 1989)



FIGURA 3.11 – Vista Interna  
(FONTE: BUCHANAN, 2000)



FIGURA 3.12 – Vista Interna  
(FONTE: BUCHANAN, 2000)



FIGURA 3.13 – Fachada  
(FONTE: <http://architecture.about.com>)



FIGURA 3.14 – Fachada e entorno  
(FONTE: <http://architecture.about.com>)



FIGURA 3.15 – Circulação  
(FONTE: <http://architecture.about.com>)

## 3.2 Morgan Library

Localizada na Avenida Madison em Nova York, essa biblioteca é uma das mais importantes do mundo por seu acervo raro em livros, desenhos e documentos.

A Biblioteca Morgan foi fundada por Pierpont Morgan em 1906 e transformada em uma instituição pública em 1924, servindo como uma biblioteca para pesquisas acadêmicas e como também um museu.

Os edifícios históricos e significativos dos Morgans eram o edifício de 1906 da Renascença Americana de Charles McKim, Mead & White, o anexo de 1928, projetado por Benjamin Wistar Morris e o sobrado geminado do século XIX, conhecido como a casa Morgan.

A maior expansão no conjunto das edificações, adicionando cerca de sete mil metros quadrados, foi concluída em 2006. Projetada por Renzo Piano, a intervenção expande o espaço de exposições em mais de cinquenta por cento e adiciona uma importante infra-estrutura para os visitantes, incluindo um novo auditório, uma entrada pela Avenida Madison, um novo café e restaurante, uma loja, uma nova sala de leitura e uma reserva técnica para as coleções. O projeto integra os três prédios históricos existentes com os três novos pavilhões em vidro e aço. Uma área central suspensa conecta os edifícios e serve como um lugar para os visitantes, baseada em uma piazza italiana. Os pavilhões são unidos aos prédios sólidos de pedra por fendas verticais em vidro.

A intervenção foi necessária para abrigar os novos usos como maior área de circulação e novos espaços dentro do perímetro do complexo. Outro objetivo do projeto era reunificar os edifícios existentes e harmonizar o conjunto.

Três novos pavilhões foram construídos para abrigar as dependências de acesso, galerias de exposição, uma nova sala de leitura e escritórios administrativos. Uma piazza interna conecta os espaços, facilitando a circulação entre as seis diferentes asas da Biblioteca Morgan.

A nova entrada principal, voltada para a Avenida Madison, leva ao coração do projeto, uma área coberta por vidro de mais de quinze metros de altura, inserida entre a Casa J.P. Morgan, a biblioteca original e seus anexos, de onde todas as

---

outras atividades de museu e biblioteca irradiam. Para criar uma unidade de escala, os novos pavilhões respeitam as proporções dos três edifícios originais.

Localizada no maior dos três pavilhões, a área envidraçada dá ao visitante uma vista da lateral e dos fundos do edifício McKim, nunca antes acessível ao público, e dos apartamentos pré-guerra da vizinhança através de uma imponente janela nos fundos.

Os outros dois pavilhões, contêm uma galeria e escritórios e completam os três lados do átrio iluminado.

As novas áreas de exposição estão localizadas nas duas partes novas e no anexo de 1928. A pequena galeria de 6m x 6m x 6m, entre a biblioteca e o anexo, é a única galeria que admite a luz natural difusa através da cobertura de vidro.

Um café e duas árvores de ficus, plantadas em aberturas circulares do piso de madeira, dão à área central uma aparência de piazza. Escadas de vidro e um elevador conectam ao piso superior e à Sala de Leitura, localizada em um espaço servido por luz natural acima da entrada principal.

Piano posicionou metade da área no piso inferior para ganhar espaço adicional sem tirar a vista dos edifícios históricos ou comprometer a integridade da arquitetura da vizinhança.

Um átrio abaixo do piso leva ao auditório Gilder Lehrman de 299 lugares, revestido de painéis de cerejeira vermelha polidos, e uma câmara subterrânea de três níveis, que contém a extensa coleção de Morgan. No subsolo, um espaço de reserva técnica para as coleções do museu foi criado cavando-se o solo, resultando num total de treze mil metros quadrados, sendo seis mil metros quadrados existentes e sete mil de área de expansão, distribuídos em cinco pavimentos.

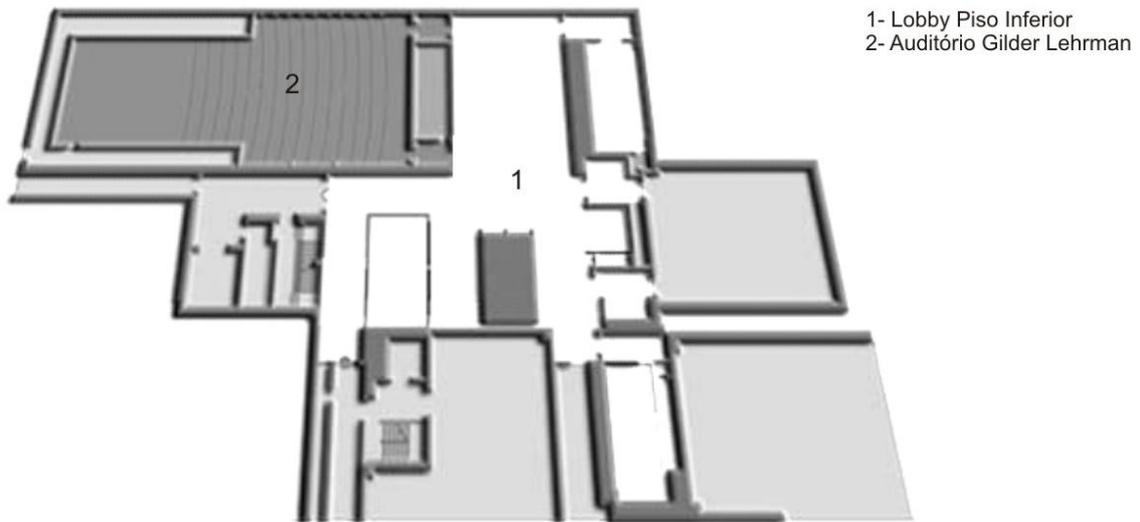


FIGURA 3.16 – Planta subsolo  
(FONTE: <http://www.themorgan.org/>)



FIGURA 3.17 – Planta térreo  
(FONTE: <http://www.themorgan.org/>)

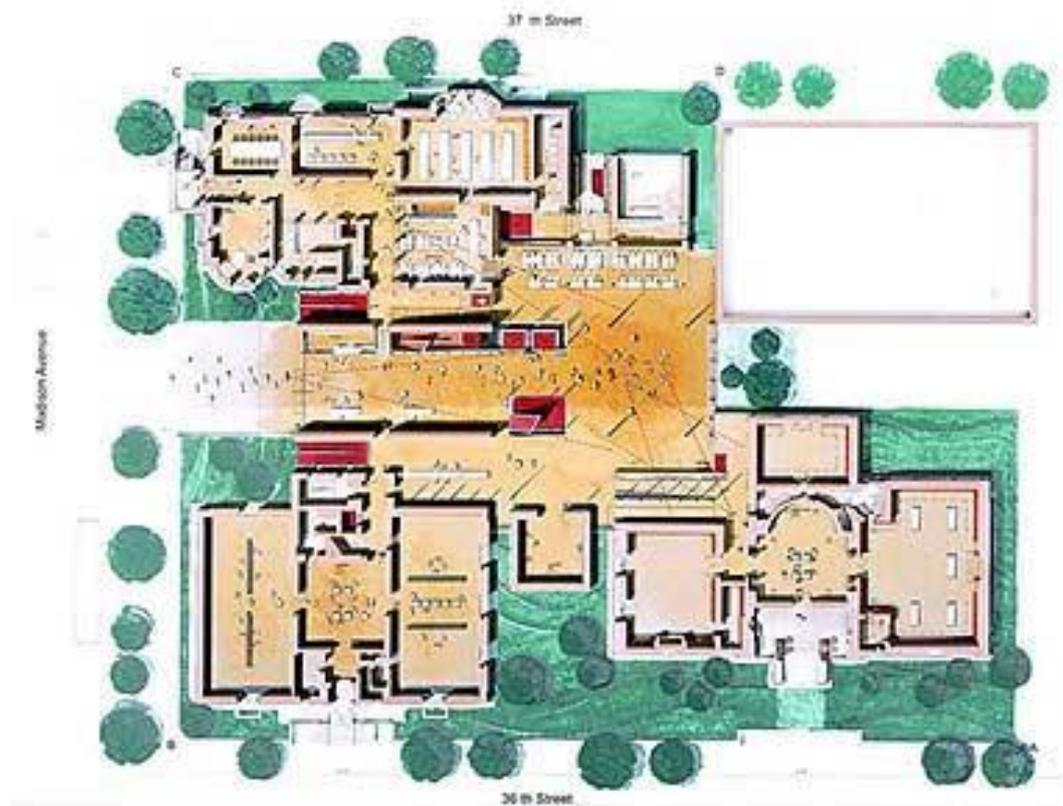


FIGURA 3.18 – Planta térreo e implantação  
(FONTE: <http://www.arcspace.com/>)

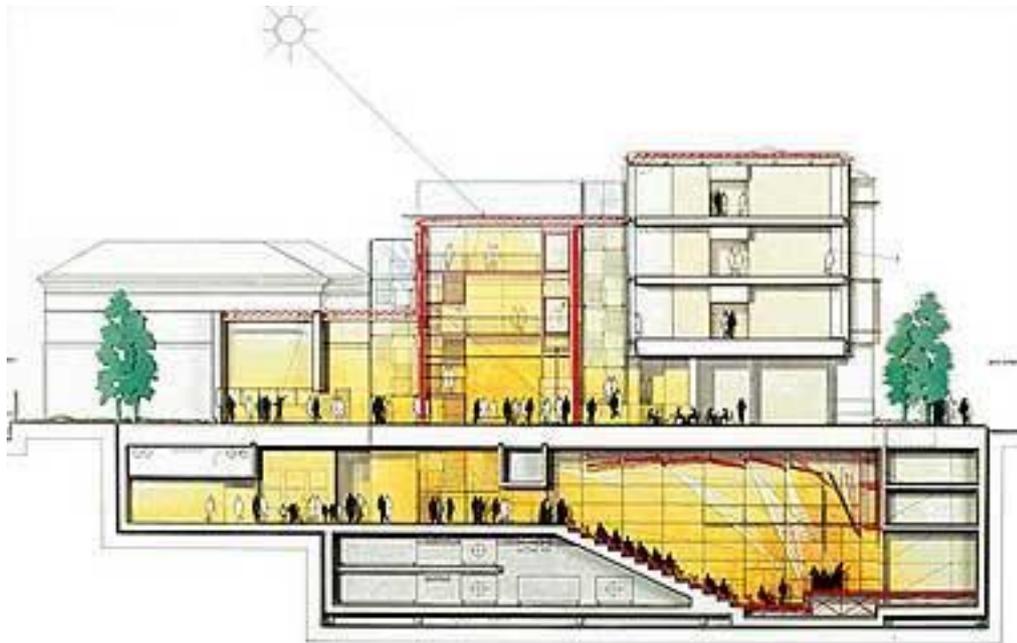


FIGURA 3.19 – Corte Longitudinal  
(FONTE: <http://www.arcspace.com/>)

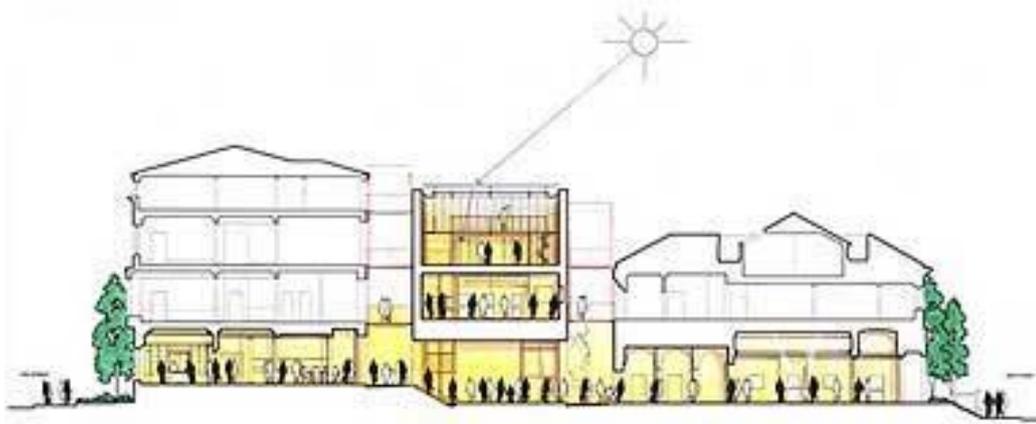


FIGURA 3.20 – Corte Transversal  
(FONTE: <http://www.arcspace.com/>)



FIGURA 3.21 – Fachada  
(FONTE: <http://www.arcspace.com/>)



FIGURA 3.22 – Auditório  
(FONTE: <http://www.arcspace.com/>)

### 3.3 Galeria Leme

Galeria construída em São Paulo, pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em um lote comum de 13 metros de largura por 31 metros de comprimento, próximo à Cidade Universitária. Para essa região, a legislação urbanística determina que sejam mantidos recuos em três dos lados do terreno e um limite máximo de altura de 9 metros, bem como uma ocupação de até 50% da área do lote. Estas limitações acabaram por confinar a construção a uma caixa de 10 x 21 x 9 m, com um total de 420 m<sup>2</sup>.

O programa proposto para o espaço de galeria, além da área expositiva, incluía uma área administrativa, um depósito do acervo, um pequeno apartamento para a hospedagem de artistas visitantes, e ainda a área de serviços, como a recepção e os sanitários. Considerando as limitações do espaço edificável, a organização desse programa poderia resultar numa perturbação significativa para o desejável despojamento da sala de exposições.

Apesar de mais fácil, a solução usual com o uso de mezanino acessível por uma escada a partir do grande salão não era desejável, uma vez que não elimina a interferência no espaço expositivo. Desta maneira, propôs-se um espaço com uma grande ampola de luz trapezoidal que vai buscar o teto a 9 m do chão. Resultam, assim, dois alvéolos invisíveis internamente, um aberto para os fundos, de onde se vê o rio Pinheiros e o trem que passa nas suas margens, que abriga a administração, e outro com face voltada para a rua, que contém o apartamento para o visitante.

A área de exposição trata-se de um salão de 7 metros de largura, com uma abertura zenital, delimitado por duas paredes cegas de 21 metros de comprimento. Atrás da parede, encontra-se uma faixa lateral liberada, que ocupa todo o comprimento do terreno, onde fica a entrada, a recepção e a copa. A área da galeria pode ser ampliada para o exterior, para a realização de exposições ao ar livre ou festas, por meio de um recurso engenhoso: na parede oposta àquela dos serviços, foram feitas duas portas nas extremidades, que, quando inteiramente abertas, possibilitam um passeio por fora, numa área equivalente ao salão. Internamente, abertas as duas portas, a parede solta configura um grande painel de exposição.

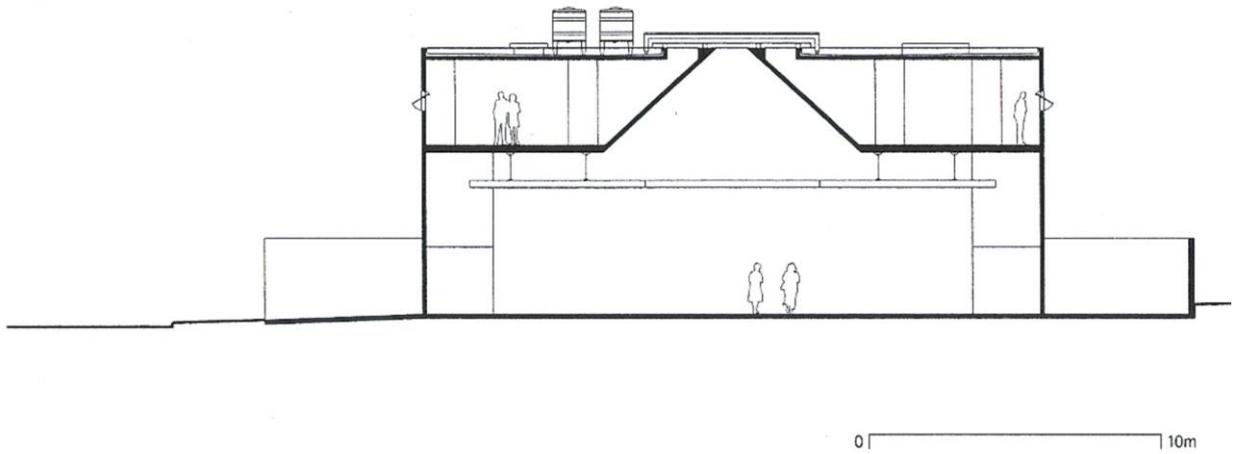


FIGURA 3.23 – Corte longitudinal através da sala de exposições  
(FONTE: ARTIGAS, 2007)

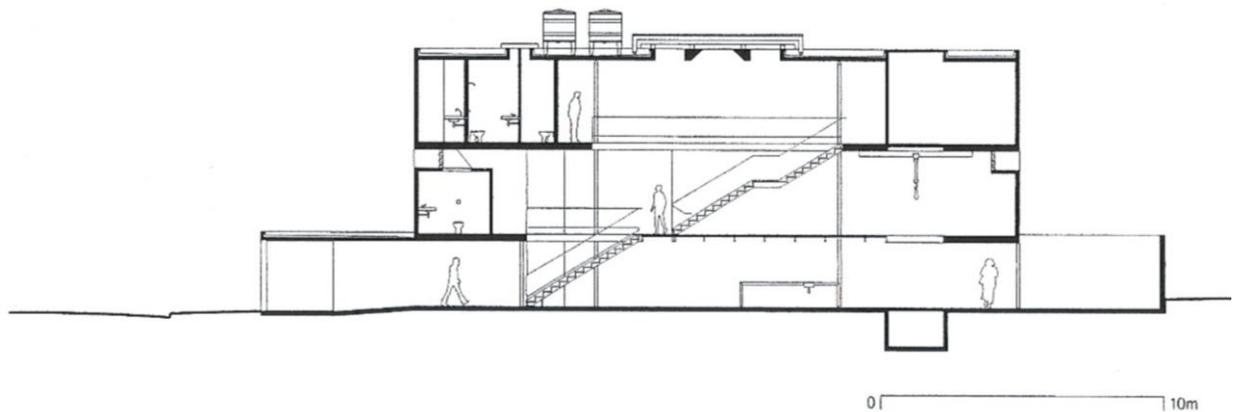


FIGURA 3.24 – Corte longitudinal através da circulação  
(FONTE: ARTIGAS, 2007)

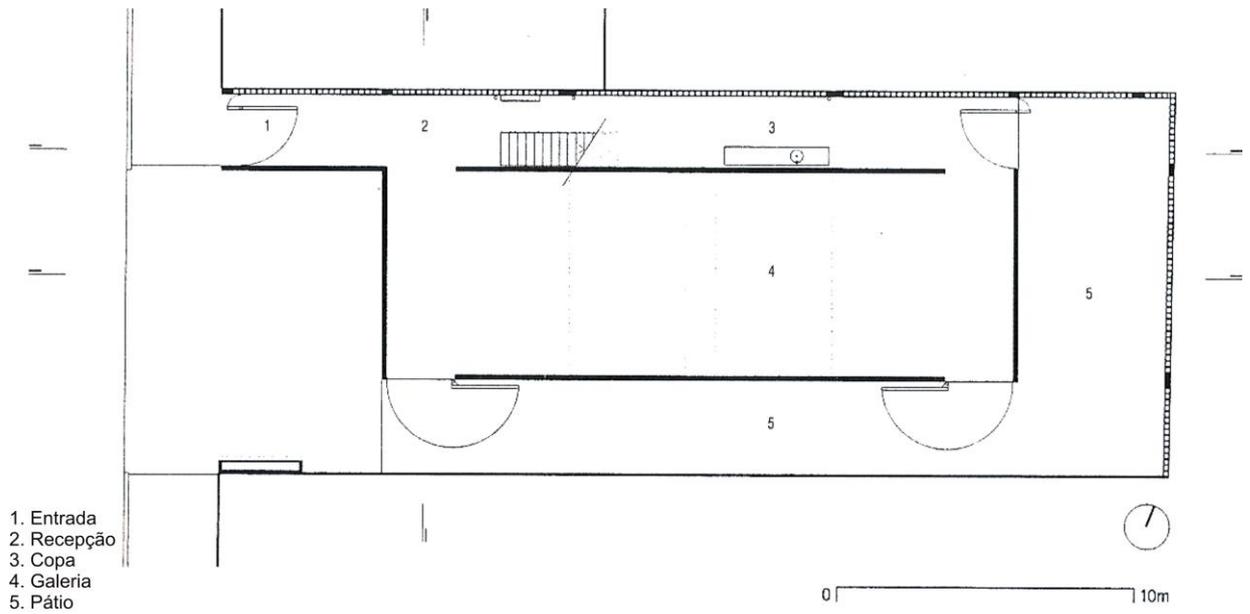


FIGURA 3.25 – Planta térreo  
(FONTE: ARTIGAS, 2007)

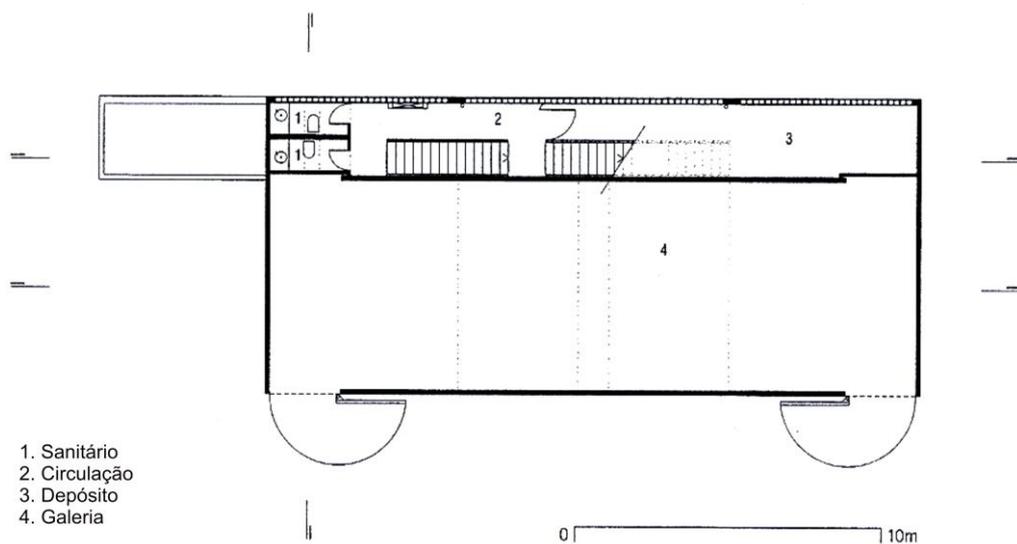


FIGURA 3.26 – Planta segundo pavimento  
(FONTE: ARTIGAS, 2007)

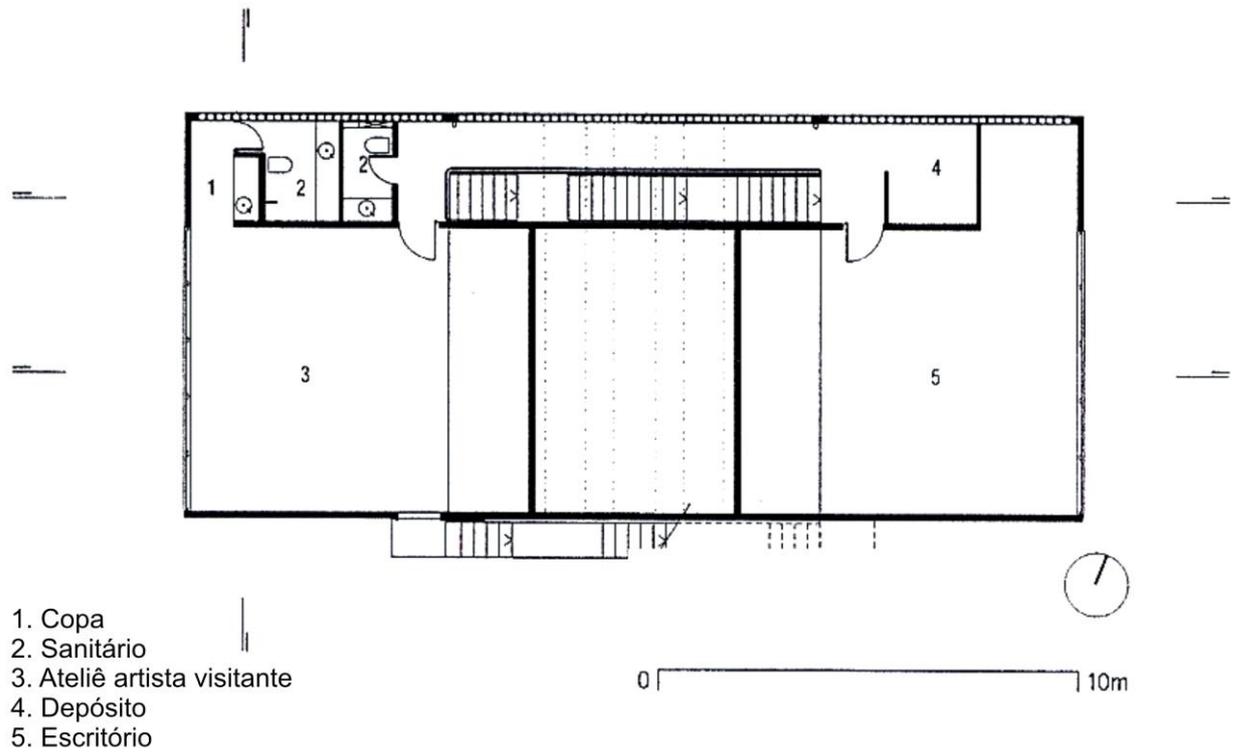


FIGURA 3.27 – Planta terceiro pavimento  
(FONTE: ARTIGAS, 2007)

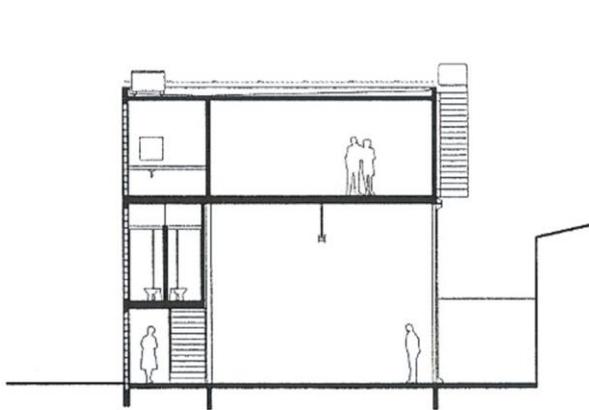


FIGURA 3.28 – Corte Transversal  
(FONTE: ARTIGAS, 2007)

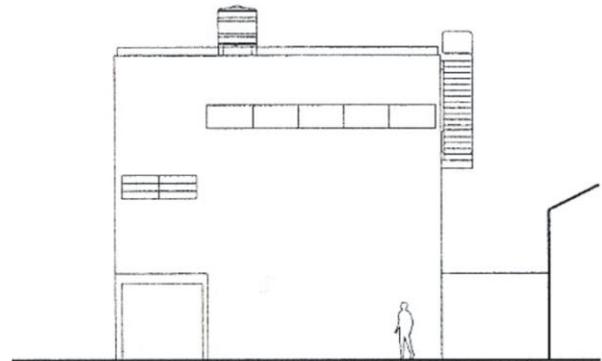


FIGURA 3.29 – Elevação Oeste  
(FONTE: ARTIGAS, 2007)



FIGURA 3.30 – Entrada  
(FONTE: <http://www.galerialeme.com/>)

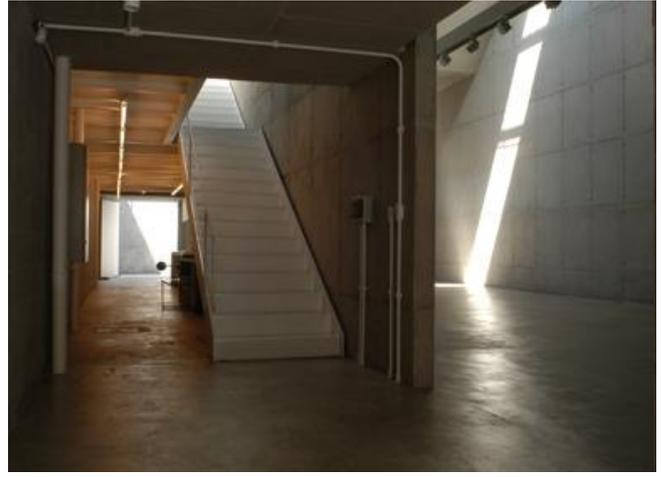


FIGURA 3.31 – Corredor de serviços  
(FONTE: ARTIGAS, 2007)



FIGURA 3.32 – Fachada  
(FONTE: ARTIGAS, 2007)

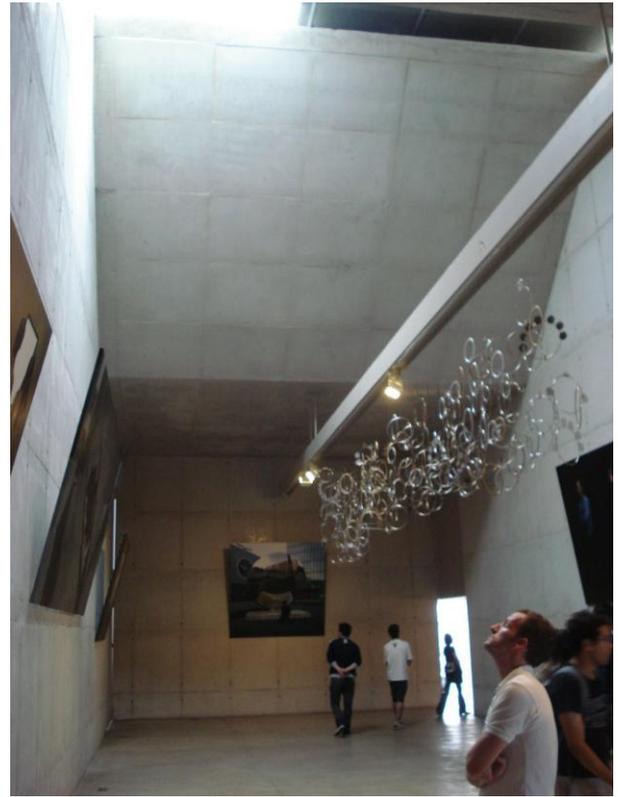


FIGURA 3.33 – Espaço de exposição  
(FONTE: <http://www.galerialeme.com/>)

### 3.4 Casa da Imagem

Localizada na cidade Curitiba, em sua região central, na Rua Doutor Faivre, número 591, foi projetada pelo arquiteto João Suplicy, com o intuito de abrigar uma galeria de arte, espaço para reserva técnica e acervo, um café e um jardim de exposição de esculturas ao ar livre.

A edificação encontra-se recuada em três dos lados de um terreno de 16 metros de testada por 42 metros de profundidade, seguindo resquícios de uma construção pré-existente no local, de forma a delimitar uma entrada de serviços em um dos seus recuos laterais e encosta-se na divisa do lote no lado oposto. Trata-se de uma projeto de 404 m<sup>2</sup>.

Recuada também do alinhamento predial, o acesso dá-se por uma área de transição entre o público da rua e o privado do espaço da galeria, marcada por uma grande escadaria de acesso e uma marquise. Na fachada frontal, os panos de vidro garantem conectividade ao ambiente interno a partir da rua. No espaço de chegada do edifício, o pé-direito de 5 metros demarca o local de exposição de obras maiores e dá um apanhado geral do espaço interior da galeria.

No pavimento térreo desenvolvem-se as funções de exposição, serviços (banheiros), reserva técnica, e sobre esta uma escada que dá acesso para o segundo pavimento. Neste, por sua vez, encontram-se um salão para o acervo da galeria e a parte administrativa, além de uma passarela que dá acesso a um deck.

Em seu interior, a galeria desenvolve-se confinada em paredes brancas e num espaço bem neutro, seguindo a premissa do “cubo branco” para a exposição de obras de arte. Uma zenital sobre a antiga escada, que foi relocada para a área próxima à reserva técnica, traz iluminação natural e quebra um pouco a monotonia de iluminação e monocromia das paredes.

Nos fundos do lote, encontra-se um jardim elevado, com cerca de três metros de desnível, delimitado por um muro de arrimo, que por sua vez, também demarca uma pequena área de exposição externa, revestida de pedriscos brancos.

Uma reforma com previsão de término para 2009, pretende localizar uma área de café e de serviços sob o deck, e em substituição da área de exposição de obras ao ar livre.

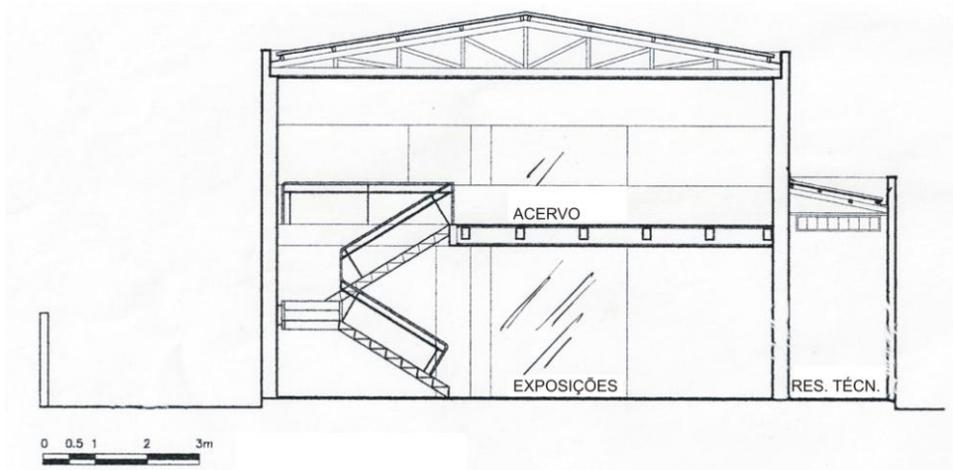


FIGURA 3.34 – Corte Transversal  
(FONTE: SUPLICY, 1997)

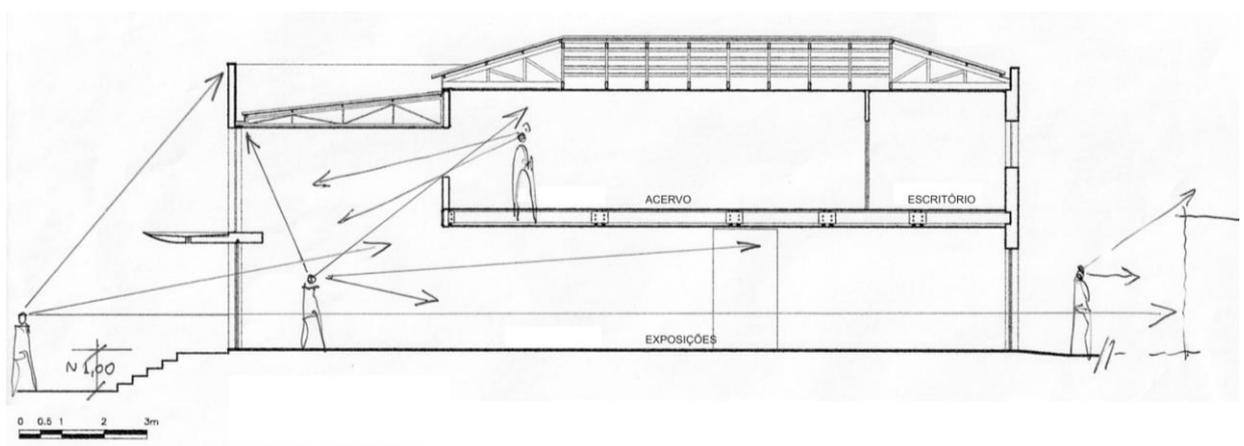


FIGURA 3.35 – Corte Longitudinal  
(FONTE: SUPLICY, 1997)

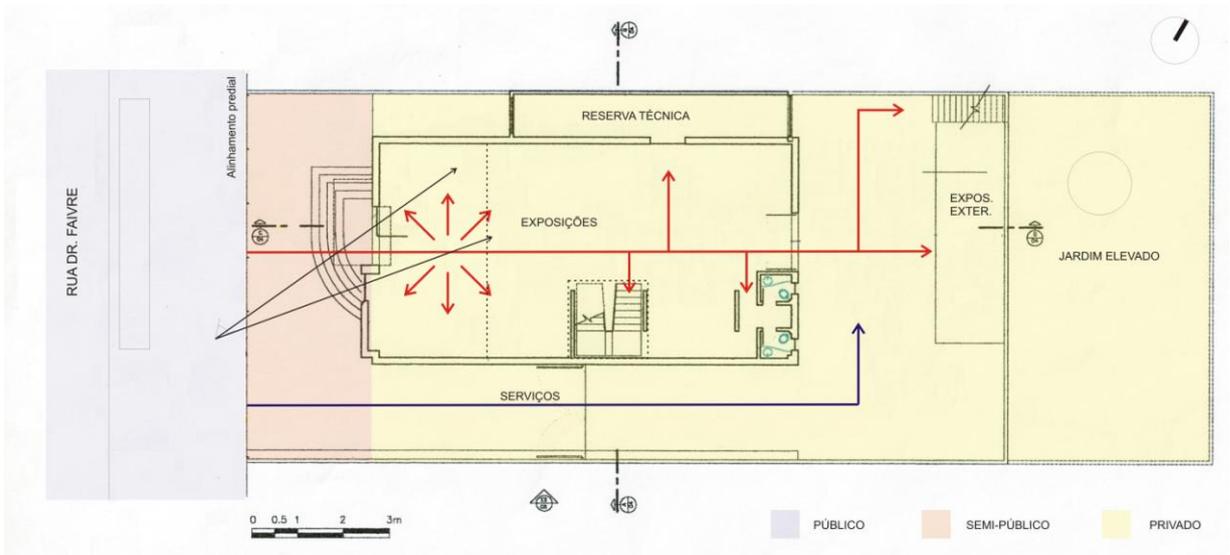


FIGURA 3.36 – Planta térreo  
(FONTE: SUPLICY, 1997)

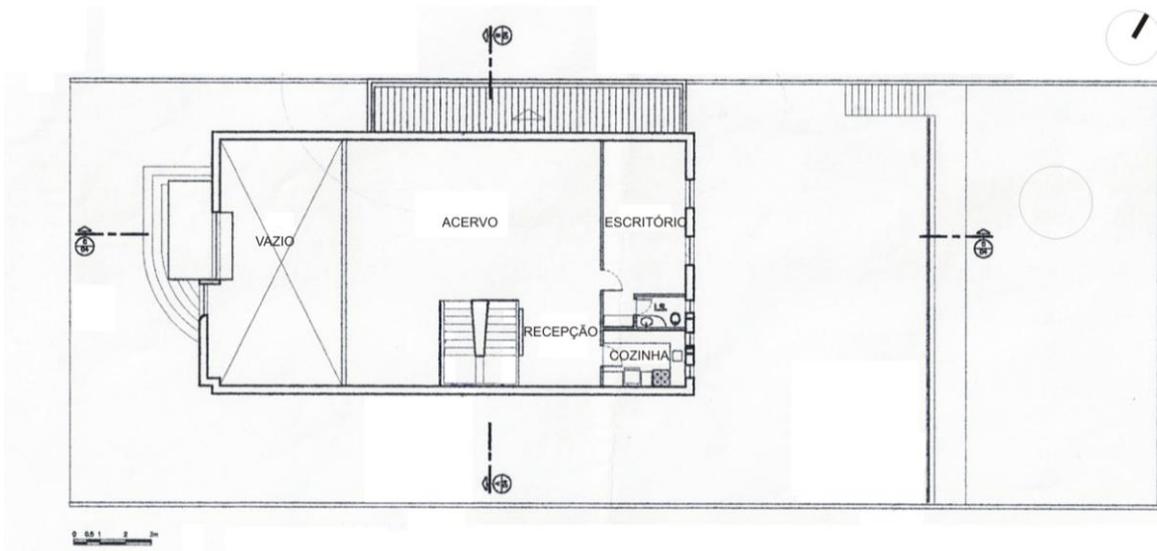


FIGURA 3.37 – Planta segundo pavimento  
(FONTE: SUPLICY, 1997)



FIGURA 3.38 – Fachada frontal  
(FONTE: A autora, 2009)



FIGURA 3.39 – Fachada frontal  
(FONTE: A autora, 2009)



FIGURA 3.40 – Vista do mezanino  
(FONTE: A autora, 2009)

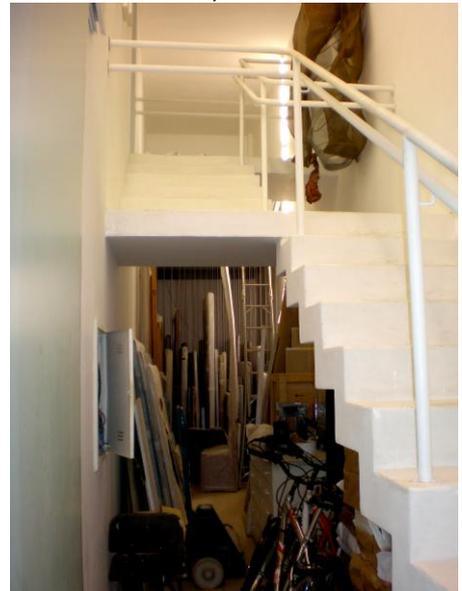


FIGURA 3.41 – Reserva técnica e escada  
(FONTE: A autora, 2009)



FIGURA 3.42 – Vista segundo pavimento  
(FONTE: A autora, 2009)

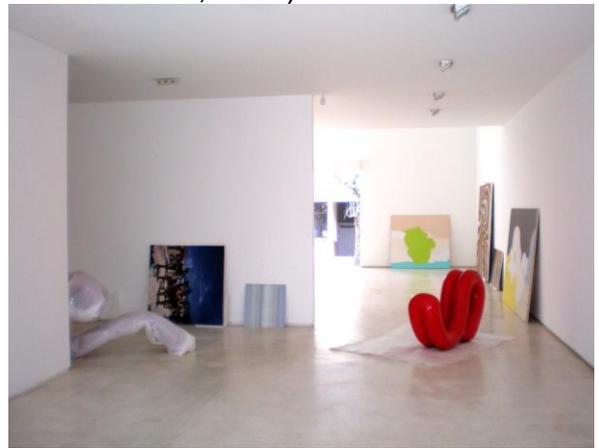


FIGURA 3.43 – Vista térreo  
(FONTE: A autora, 2009)

---

## 4 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

### 4.1 Espaços Culturais de Curitiba

De acordo com o mapa do IPPUC (2009) (FIGURA 4.1), Curitiba apresenta grande número e diversidade de espaços destinados a cultura. No entanto, pode-se perceber que a grande maioria desses locais concentram-se na área central da cidade, principalmente no centro propriamente dito e no bairro do São Francisco.

Apresenta-se grande número de teatros e espaços literários, como bibliotecas, e em menor número, cinemas e espaços de arte expositivos.

Outro caráter bem presente no cenário cultural de Curitiba, trata-se dos chamados centros culturais, que abrigam diferentes manifestações, isto é, tratam-se de espaços multifuncionais. No centro e principalmente no Largo da Ordem, percebe-se um grande número de bares e restaurantes como esse caráter, que em ocasiões específicas abrigam peças de teatros, pequenas exposições de arte, bem como serviços e comércios de pequeno porte ligados à cultura, como livrarias, cafés entre outros.

O bairro São Francisco, vizinho à Zona Central em questão, possui grande equipamento urbano no que concerne à arte, cultura e entretenimento, inclusive no período da noite. O largo da Ordem é conhecido por suas feiras de final de semana, bares, restaurantes e museus, no entanto, nessa região tão fervilhante culturalmente, o que se percebe são poucos espaços destinados à integração desses usos tão compatíveis, além de uma carência, num todo da cidade de Curitiba, de espaços destinados à arte de novos artistas, à grande rotatividade produções e à trocas de materiais culturais. Muitos dos museus e galerias existentes nessas regiões do Centro e do São Francisco são subutilizados em todo o seu potencial, seja por falta de divulgação difícil acesso de artistas e público ou por falta de diálogo com outras funções importantes na vida cultural urbana de uma cidade.

Espaços Culturais de Curitiba 2008

**Legenda**

- 1 Bondinho da Rua XV
- 2 Casa Romário Martins
- 3 Diretoria do Patrimônio Cultural/Casa Memória
- 4 Moinho Novo Rebouças
- 5 Sede da Fundação Cultural de Curitiba

**Centros Culturais**

**5 Centro de Criatividade de Curitiba**

- Casa Erbo Stenzel
- Casa da Memória
- Teatro Cleon Jacques

**6 Centro Cultural do Portão**

- Teatro Antonio Carlos Kraide

**7 Centro Cultural Solar do Barão**

- Gibiteca
- Museu do Cartaz
- Museu da gravura
- Palacete Wolf

**8 Conservatório de MPB**

- Memorial de Curitiba
- Teatro Londrina

**9 Feira do Poeta**

- Livraria Dario Vellozo
- Casa da Leitura

**10 Espaço Cênico/Musicais**

- 5 Teatro Cleon Jacques
- 9 Teatro Londrina
- 11 Teatro da aia
- 12 Teatro do Paiol
- 13 Teatro do Piá
- 14 Teatro Novelas Curitiba
- 15 Teatro Universitário de Curitiba
- 16 Ópera de Arame
- 17 Pedreira Paulo Leminski
- 18 Casa Hoffmann

**Espaços Literários**

- 19 Biblioteca da Casa Kozák
- 20 Biblioteca Cidade Industrial de Curitiba
- 21 Biblioteca Franco Giglio
- 22 Biblioteca Jardim das Américas
- 23 Biblioteca Nair de Macedo
- 24 Biblioteca da Rua da Cidadania do Bairro Novo
- 25 Biblioteca da Rua da Cidadania do Boqueirão
- 26 Biblioteca da Rua da Cidadania do Fazendinha
- 27 Biblioteca da Rua da Cidadania do Pinheiro
- 28 Biblioteca da Rua da Cidadania de S. Felicidade
- 29 Biblioteca Santos Andrade
- 30 Farol do Saber Miguel de Cervantes
- 10 Feira do Poeta
- 7 Gibiteca de Curitiba
- 10 Livraria Dario Vellozo

**Memoriais da Imigração**

- 31 Memorial da Imigração Italiana Casa Culpí
- 32 Memorial da Imigração Polonesa
- 33 Memorial da Imigração Ucraniana

**Museus**

- 34 Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Curitiba
- 7 Museu do Cartaz
- 7 Museu da Fotografia Cidade de Curitiba
- 6 Museu da Gravura
- Museu Metropolitanano de Curitiba

**Salas de Cinema**

- 35 Cinemateca de Curitiba
- 36 Cine Luz
- 37 Cine Ritz

- 38 Espaço Cultural Frans Krajcber - Jardim Botânico

FONTE: Fundação Cultura de Curitiba  
ELABORAÇÃO: FCC/IPPUC - Banco de Dados

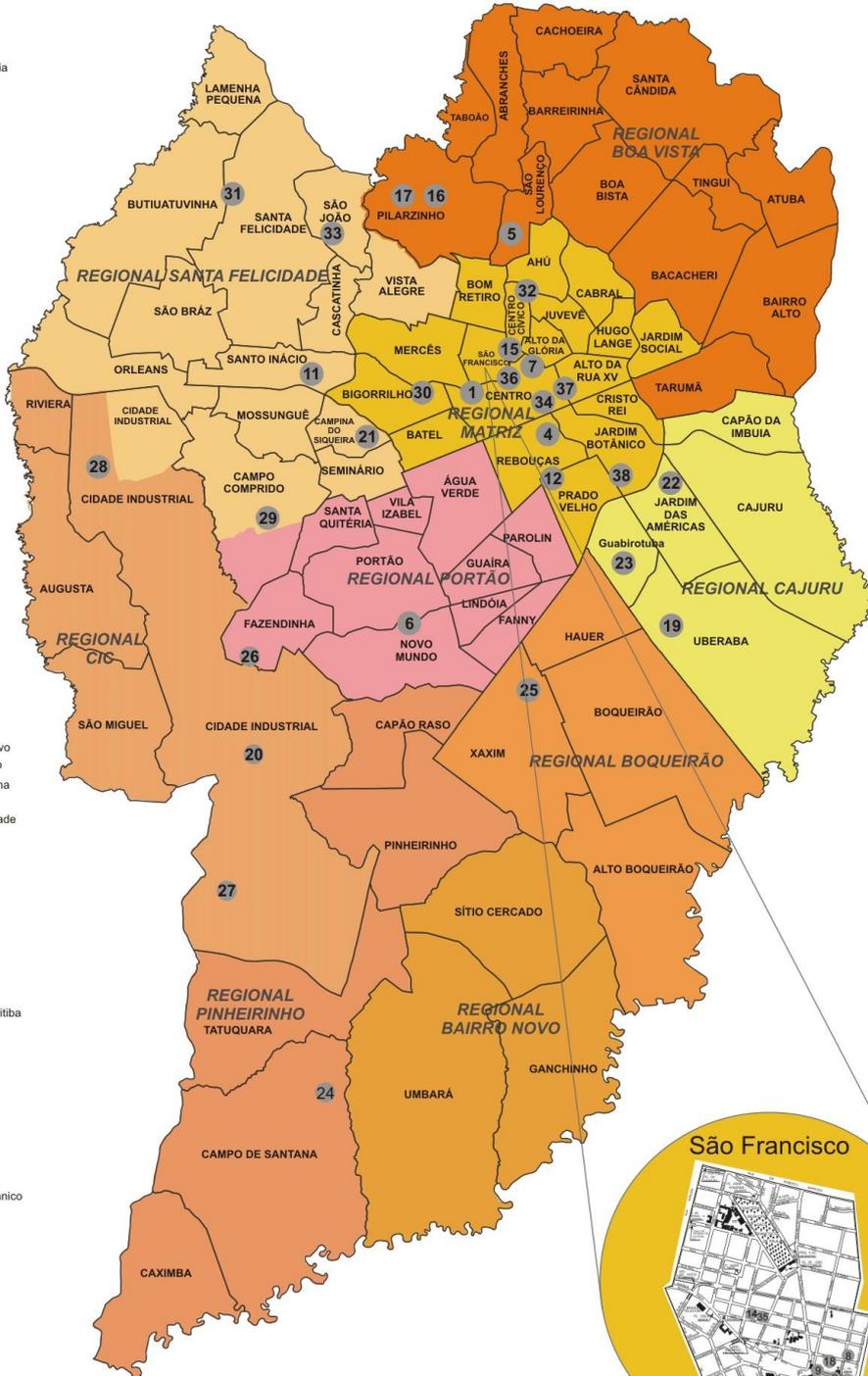


FIGURA 4.1 – Mapa de Espaços Culturais de Curitiba 2008 (FONTE: IPPUC, 2009)

## 4.2 Centro

O centro de Curitiba, antigamente repleto de vida, passa hoje por um processo de desertificação após o término do horário comercial, apesar da infraestrutura existente. Esse fenômeno de decadência dos centros metropolitanos é em grande parte auxiliado pelo aumento do número de shoppings e condomínios fechados, ajudados ainda pela opção do automóvel como meio de transporte principal. Dessa maneira, o comércio de rua esvazia-se e a população acaba por buscar alternativas de habitação em zonas periféricas, longe do caos que se verifica no frenético fluxo de veículos das áreas centrais.

### 4.2.1 Histórico

O nome do bairro referencia o núcleo em volta do qual cresceu a cidade de Curitiba, a partir do século XVII. Em 29 de março de 1693, na pequena Igreja Matriz, na região da Praça Tiradentes, foi fundada a Vila de Nossa Senhora da Luz e Bom Jesus dos Pinhais. Nessa região central, está o marco zero de Curitiba que, geograficamente, indica o “ponto inicial” da cidade, ou o ponto a partir do qual eram tomadas as distâncias para a demarcação de uma vila. O atual bairro do centro já teve outros nomes. Em um mapa de 1950, boa parte de seu território é chamada de Liberdade. Em outros mapas, a região onde hoje está o bairro, aparecia simplesmente com a inscrição “Curitiba”, como se somente ali fosse a cidade e ao seu redor existissem apenas chácaras, fazendas ou campos inabitados.

### 4.2.2 Equipamentos Culturais do Centro

O bairro do Centro é bem equipado culturalmente em sua extensão, por seus vários teatros, museus e centros culturais. Esses locais concentram-se principalmente entre as principais Praças do Centro como a Tiradentes, Osório, Rui Barbosa e Santos Andrade. No entanto, o que se pode perceber é que dos 29 espaços disponíveis para atividades culturais e de incentivo às artes, somente 2 são voltados para o grupo acadêmico dessas áreas, o Museu de Arte da UFPR e o Teatro Universitário de Curitiba. E considerando-se que no centro encontra-se uma

---

das sedes da Universidade Federal do Paraná, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, o próprio Instituto de Educação entre outras instituições de ensino, pode-se afirmar que a região apresenta carência de espaços que abram portas para novos artistas difundirem seus trabalhos, bem como provocarem uma nova conscientização por parte da sociedade e, principalmente, dos visitantes do centro.

Devido também às burocracias de inscrição de projetos nas Leis de Incentivo à Cultura, bem como outros programas, os alunos da EMBAP, acabam ficando sem espaço para expor e experimentar a sua obra, sendo que alguns espaços já consolidados de exposição, muitas vezes passam longas temporadas sem mostras, sem público ou sem atividades e discussões culturais.

No entanto, não poderia se afirmar que existe a falta de espaço físico para tais manifestações artísticas, pelo contrário, no entanto, os espaços apresentam usos limitados, como o próprio bairro central. Faz-se necessário, além de políticas de mais moradias no Centro, que dêem mais vida ao local fora do período comercial, somente, espaços de permanência e de provocação intelectual e artística. O que se percebe são algumas instituições herméticas, paralisadas pelo tempo enquanto uma grande classe estudantil ansia por ouvidos e novas falas para discussão e novas produções.



**EQUIPAMENTOS CULTURAIS DO BAIRRO CENTRO**

**ESPAÇOS CULTURAIS**

- 1 Biblioteca Pública do Paraná
- 2 Bondinho
- 3 Capela Santa Maria
- 4 Casa da Imagem
- 5 Casa Andrade Muricy
- 6 Centro Paranaense Feminino de Cultura
- 7 David Carneiro (Hotel Pestana)
- 8 Solar do Barão
- 9 Sala Theodoro de Bona - MAC

- 10 SESC da Esquina
- MUSEUS**
- 1 Arte Contemporânea do Paraná (MAC)
- 2 Federação Espírita do Paraná
- 3 Imagem e do Som
- 4 Museu de Arte da UFPR (MUSA)
- 5 Ucraniano
- BIBLIOTECA**
- 6 Biblioteca Municipal de Educação

**TEATROS**

- 1 Centro de Convenções Curitiba
- 2 Teatro Barracão Encena
- 3 Teatro Bom Jesus
- 4 Celeiro de Teatro
- 5 Teatro da Caixa
- 6 Teatro da Reitoria
- 7 Teatro Guaíra
- 8 Teatro HSBC
- 9 Teatro Marina Machado
- 10 Teatro Odelaír Rodrigues
- 11 Teatro Rodrigo D'Oliveira
- 12 Teatro SESC da Esquina
- 13 Teatro Universitário De Curitiba - TUC

**FIGURA 4.2 – Mapa Espaços Culturais, Museus, Teatros e Bibliotecas no Centro (FONTE: IPPUC, 2009)**

### 4.3 Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP



FIGURA 4.3 – Fachada Principal EMBAP  
(FONTE: a autora, 2009)

#### 4.3.1 Estatuto e Organização Atual

Segundo o Estatuto de fundação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), a escola tem como objetivos a formação de artistas, divulgação cultural artística e a constituição de um núcleo de cultura artística e pedagógica, com o sentido de renovação.

Na época de sua fundação, a escola mantinha a seguinte estrutura organizacional:

Administração:

- Reitoria
- Conselho Diretor (corpo docente)

- Conselho Consultivo
- Assistentres Técnicos (secretaria)

Organismo escolar:

- Um curso de grau primário para alunos de 8 a 12 anos, com programa de formação geral dentro das Artes Plásticas, permitindo-se, porém, aos alunos a freqüência exclusiva de cadeiras de suas preferência.

- Cursos de grau elementar pré-vocacional para alunos netre 12 e 16 anos abrangendo cursos de Belas Artes e cursos de Artes Aplicadas.

- Cursos de grau básico para alunos portadores do certificado de conclusão do primeiro ciclo do curso ginasial, os cursos livres podem ser de Belas Artes ou de Artes Aplicadas e os cursos regulares obedecendo a organização da lei federal a respeito.

- Cursos de grau superior compreendendo cursos livres de aperfeiçoamento e especialização e curso de Arquitetura obedecendo ao decreto nº 19852 de 11 de abril de 1931, que dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro.

Espaços Complementares:

- Museu
- Biblioteca
- Pinacoteca
- Gabinete de Psicotécnica
- Gabinete de Orientação educacional
- Seção comercial

A EMBAP hoje dispõe de cursos superiores voltados para a área de Belas Artes, que incluem: Escultura, Gravura, Pintura e Licenciatura em Desenho, e na área de Música: Canto, Composição e Regência, Instrumento e Licenciatura em Música.

### 4.3.2 Objetivos dos Cursos de Nível Superior

Os cursos de nível superior da Escola de Musica e Belas Artes visam primordialmente a formação do artista, ofertando informações referenciadas na História da Arte e projetadas no contexto da atualidade. Objetivam ainda, através de instrumentalização técnica e educação específica, o contínuo exercício para o aprimoramento expressivo. Os cursos ofertados para a graduação distribuem-se em duas áreas.

Na área de Artes Plásticas:

- Pintura: oferece disciplinas práticas e teóricas. A maior concentração de carga horária na área prática está nas disciplinas de Pintura e Desenho. E no campo teórico, na disciplina de História da Arte. Tal conhecimento visa proporcionar o desenvolvimento criativo da linguagem individual dos alunos. Duração: quatro anos.

- Gravura: visa o desenvolvimento criativo e técnico para o domínio das diferentes técnicas de reprodução gráfica. Atividades de maior pertinência são desenvolvidas nas disciplinas de Gravura, Desenho, Desenho Gráfico, Fotografia e História da Arte. Duração: quatro anos.

- Licenciatura em Desenho: habilita o profissional docente para atuar no magistério de Artes Plástica no Ensino Fundamental (de 5º a 8º séries) e no Ensino Médio, promovendo uma visão abrangente sobre teoria e prática artística. É parte integrante do currículo do Curso de Licenciatura em Desenho, uma carga horária em estágios supervisionados obrigatórios (lei 9394/96 LDB ) cumprida em horário distinto ao da graduação. Duração: quatro anos.

- Escultura: volta-se essencialmente para o profissional e não para o educador de artes. Propõe-se a desenvolver atividades ligadas à expressão tridimensional. O curso é essencialmente prático, com aulas desenvolvidas em ateliês onde as técnicas tradicionais e experimentações da linguagem são acompanhadas de discussões e análises teóricas. A linha condutora do programa está principalmente nas disciplinas de Expressão em Volume e Escultura, que tem como suporte disciplinas como Desenho, Projeto, História da Arte, Cerâmica, Anatomia, Materiais e Equipamentos, e outros. Além disso, o curso proporciona

disciplinas ligadas a outras áreas da expressão visual como Gravura, Pintura e Fotografia. Duração: quatro anos.

Na área de Música:

- Canto: Confere ao formando o grau de Bacharel em Canto. Objetiva, ainda, a formação de cantores em repertório Lírico, de Câmara e Solo, dando oportunidade de participação em óperas e concursos. Duração: quatro anos.

- Instrumento: Confere ao formando o grau de Bacharel em Música. O mercado de trabalho oferece inúmeras oportunidades para o instrumentista: concertista, músico de orquestras sinfônicas ou camerísticas, músico do estúdios de gravação, músico corpetidor acompanhando cantores e corais, e outras formações vocais e instrumentais. O curso dispõe das seguintes opções de instrumento: clarinete, contrabaixo, cravo, fagote, flauta doce, flauta transversal, oboé, percussão, piano, saxofone, trombone, trompa, trompete, viola, violão, violino e violoncelo. Duração: quatro anos.

- Licenciatura em Música: habilita o profissional docente para atuar no magistério de Música no Ensino Fundamental (de 5º a 8º séries) e no Ensino Médio. O campo de trabalho para o graduado em Licenciatura em Música também oferece oportunidade na área de Iniciação Musical. Observações: São obrigações curriculares: 1 - estágios obrigatórios (Lei 9394/96 LDB) cumpridos em horários distintos daquele da graduação; 2 - é requisito obrigatório estudar dois instrumentos (violão e piano ou flauta e piano) no decorrer do curso, independentemente do instrumento optado para a Prova de Habilitação Específica. Duração: quatro anos.

- Composição e Regência: objetiva a formação de profissionais na área de Composição e Regência, concentrando a maior parte da carga horária em disciplinas teórico-aplicadas (Contraponto e Harmonia), Estética e Análise, Percepção, Composição e Regência. Duração: seis anos.

### **4.3.3 Situação Atual dos Espaços Complementares da EMBAP**

Auditório Bento Mossurunga

A escola possui apenas um auditório de 150 lugares, que se mostra insuficiente para o número de alunos da escola. Seriam necessários, no mínimo, 300 lugares, além de mini-auditórios para as práticas de orquestra, uma vez que, na situação atual, existem muitos problemas de organização de horários das aulas para o espaço, que é muito disputado. Por este motivo, muitas aulas acabam sendo improvisadas nas próprias salas de aula.

O ideal seria um anfiteatro maior para projeções e local adequado para um coral, uma sala de orquestra, vinte e cinco salas para instrumento individuais e quatro salas para instrumentos coletivos.

Apesar de o espaço possuir bom isolamento acústico, apresenta sinais de infiltração, o que demonstra que sua reforma, no início da década de 1990, foi apenas paliativa, bem como no resto da escola.



FIGURA 4.4 – Auditório Bento Mossurunga  
(FONTE: a autora, 2009)



FIGURA 4.5 – Auditório Bento Mossurunga  
(FONTE: a autora, 2009)

## Biblioteca

A biblioteca atual da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, encontra-se em um ambiente de tamanho insuficiente. Faltam áreas apropriadas de leitura, bem como de acervo para livros e partituras. Além disso, não há espaço para uma mapoteca, para guardar os trabalhos acadêmicos, acervo de multimídia, nem salas de audição de CDs e reprodução de material.

Deve-se a isso o fato de os alunos pouco se utilizarem desse espaço. As mesas para consultas estão dispostas de forma apertada e as prateleiras de acervo ficam desorganizadas devido à falta de espaço.



FIGURA 4.6 – Biblioteca  
(FONTE: a autora, 2009)

## Sala de Exposições

A Sala de Exposições Leonor Botteri data de 1998, e surgiu da reciclagem do pavimento térreo do casarão. A sala possui iluminação natural advinda de janelas da fachada principal do edifício, o que a localiza em um lugar privilegiado no complexo todo. No entanto, possui poucas paredes para exposição das obras dos alunos, já que se constitui em um grande salão de forma quadrangular.

Faz-se necessário um espaço maior para exposições acadêmicas, bem como com mais de uma sala de exposições, possivelmente configurando espaços dinâmicos e flexíveis, para que possa expandir mais as possibilidades artísticas dos alunos.



FIGURA 4.7 – Sala de Exposições Leonor Botteri  
(FONTE: a autora, 2009)



FIGURA 4.8 – Sala de Exposições Leonor Botteri  
(FONTE: a autora, 2009)

### Espaços de convivência

O principal espaço de convivência constitui-se no pátio aberto entre as duas edificações existentes do complexo, o casarão e seu mais novo anexo em alvenaria, e que divide o espaço ainda com um tanque ligado ao ateliê de gravura, corredor de serviços para a saída do lixo, e um depósito para materiais de limpeza, o que gera muitos conflitos de fluxo. Outro espaço de convivência importante é a cantina, que como o pátio constitui-se em um espaço transitório de quase uma circulação e que também mostra-se insuficiente para o número de alunos que os utilizam.

Outros espaços também utilizados para este fim são o corredor de entrada, juntamente com o hall de entrada e a circulação interna que leva às salas de aula. Os alunos se acumulam nestes espaços transitórios e acabam por prejudicar a dinâmica dos fluxos, além de não suprir a função de convivência e troca entre os alunos e professores.



FIGURA 4.9 – Circulação Interna  
(FONTE: a autora, 2009)



FIGURA 4.10 – Entrada  
(FONTE: a autora, 2009)



FIGURA 4.11 – Pátio Interno  
(FONTE: a autora, 2009)



FIGURA 4.12 – Hall/ Foyer  
(FONTE: a autora, 2009)

### Reserva Técnica

Trata-se de uma espaço confinado junto à principal circulação da escola, em frente ao espaço de cantina. Nesta pequena área, de cerca de 20 m<sup>2</sup>, encontram-se o acervo da EMBAP, que conta com grandes obras de ex-professores e diretores

---

renomados que passaram pela escola, bem como de ex-alunos. Obras como De Bona, Calderari, João Turim, entre outros, encontram-se em más condições de conservação, junto a materiais de depósito e almoxarifado. O espaço conta com um trainel de médio porte, que armazena as mais de 100 telas, e estantes de aço que abrigam o restante das obras em esculturas e alto-relevos de gesso, totalizando em quase 500 obras de arte. O ambiente prevê desumidificador e ar condicionado, mas devido a falhas na infra-estrutura e espaço físico, estes não se encontram em atividade. Um arquivo deslizante destinado às esculturas foi comprado, porém não possui condições de ser montado em um espaço tão reduzido.

Dessa maneira, o que se percebe é uma necessidade urgente de maior espaço físico para uma reserva técnica coerente, bem como espaços para montagem de embalagens, pequenos reparos de restauro e conservação, trabalho de pesquisa e catalogação e, principalmente, uma área expositiva, de tamanho médio que possa abrigar exposições rotativas do acervo existente da escola.



FIGURA 4.13 – Reserva Técnica  
(FONTE: a autora, 2009)

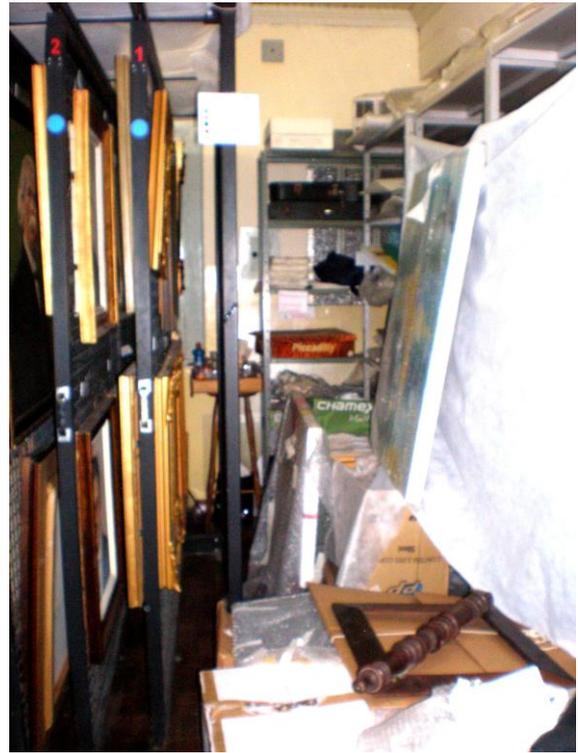


FIGURA 4.14 – Reserva Técnica  
(FONTE: a autora, 2009)



FIGURA 4.15 – Trainel com obra  
(FONTE: a autora, 2009)



FIGURA 4.16 – Bustos de Gesso  
(FONTE: a autora, 2009)

#### 4.4 Sítio e Entorno Imediato

O terreno escolhido localiza-se na quadra entre a Praça Osório e a atual localização da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, é composto por três lotes. Um deles localiza-se na Rua Emiliano Pernetta, número 188, com uma testada de 19 metros, voltada para a atual sede da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, e é atualmente ocupado por um estacionamento. O segundo lote componente do terreno total, possui uma testada de 10 metros para a rua de pedestres Senador Alencar Guimarães, no número 53, que se apresenta aos fundos do primeiro lote e abriga um comércio de pequeno porte em uma edificação de 2 pavimentos. E por fim, o terceiro lote que completa o terreno possui uma testada de 7,60 metros para a Praça Osório, e é ocupado por uma farmácia térrea.

A grande potencialidade do sítio escolhido está no fato de os três lotes constituírem-se em sequência, e por isso, formam uma passagem desde a Rua Emiliano Pernetta, em frente à EMBAP, até a Praça Osório, incluindo ainda um acesso pelo calçadão da Rua Senador Alencar Guimarães, rua esta que liga a Praça Osório à Praça Rui Barbosa, o que configura a futura edificação como galeria, naturalmente, pelas condições do terreno, funcionando como uma via de passagem para os pedestres, integrando o espaço às atividades urbanas e da EMBAP.

O local escolhido para o projeto encontra-se em uma área extremamente movimentada, tanto por automóveis como por pedestres que a frequentam. Trata-se de uma região muito importante para o contexto urbano do bairro, já que se localiza entre duas das principais praças de Curitiba, a Praça Rui Barbosa e a Praça Osório. Além disso, essa área conta com edificações importantes, tanto como patrimônio arquitetônico como por suas funções sociais. Nas duas quadras anteriores à quadra em questão encontra-se o Instituto de Educação do Paraná e o Museu de Arte Contemporânea, que por si só geram muitos fluxos diferenciados e que configuram os usos em seu entorno. Por exemplo, percebe-se nas redondezas muitas lanchonetes, bem como papelarias e lojas de comércio diversas, como pequenos shoppings.

A proximidade com um importante ponto de transporte público também justifica o grande fluxo de pessoas e a visibilidade do local em questão. A Praça Rui

Barbosa oferece mais de 55 ônibus diferentes, provenientes de grande parte dos bairros de Curitiba, além de outros municípios. Além de pontos de transporte coletivo, a Praça Riu Barbosa ainda conta com uma Rua da Cidadania, equipamento fornecido pela prefeitura que disponibiliza muitos serviços e comércio.

A Praça Osório, da mesma forma, trata-se de um importante ponto de ativação cultural e mobilidade do centro de Curitiba. Em várias épocas do ano, a praça abriga grandes feiras gastronômicas e de artesanatos, bem como apresentações culturais, também por se tratar da continuação do calçadão da Rua XV de Novembro. Também possui ampla diversidade de opções de transporte coletivo.

Ambas as praças são pontos vitais para a vida do centro de Curitiba, pelo comércio existente, fluxo de pessoas e atividades culturais. Outro ponto importante no contexto urbano do Centro, e que se apresenta como a grande artéria irradiadora de pessoas e atividades para o restante do bairro central é a própria Rua XV de Novembro, que por ser de pedestres, traz um caráter muito peculiar ao seu entorno. Os automóveis e caminhões são grandes atores na paisagem urbana, mas ainda bem menos se comparados com os próprios pedestres, que na maior parte do dia movimentam todo o Centro.

Na quadra em questão, existe um grande número de estabelecimentos comerciais e de serviços, especialmente com acesso pelo calçadão da Senador Alencar Guimarães, que se constitui como um pequeno shopping aberto, e que se estende até a Praça Rui Barbosa. Outras duas tipologias características da quadra são os prédios altos mais antigos e sobrados, alguns com interesse de preservação, e estacionamentos. No lote ao lado do escolhido próximo à praça, que hoje abriga uma farmácia, localiza-se um hotel, em sequência alguns edifícios com comércios térreos e um estacionamento coberto. O terreno de face para a EMBAP, hoje abriga um grande estacionamento, o que acaba gerando um grande fluxo de veículos nesse trecho. A edificação de esquina da Rua Senador Alencar Guimarães com a Praça Osório, lateral a um dos lotes escolhidos, que abriga um pequeno comércio de roupas, trata-se de um bem de interesse de preservação. E a pequena Rua que margeia a Praça nesse ponto, apresenta um fluxo mais lento de veículos devido a sua pequena caixa de rua que divide espaço com um estacionamento a 45°.

---

A face da quadra voltada para a Rua Voluntários da Pátria, possui grande fluxo de estudantes devido à proximidade com o Instituto de Educação do Paraná, além de pequenos comércios, com o agravante de uma pequena calçada para circulação dos pedestres.

A quadra onde se localiza a EMBAP, possui a mesma tipologia mista de pequenos comércios e edifícios altos e antigos, bem como a calçada estreita para o grande fluxo de pedestres dessa região.



FIGURA 4.17 – Mapa e fotos dos terrenos  
(FONTE: a autora, 2009)



FIGURA 4.18 – Rua Emiliano Pernetá  
(FONTE: a autora, 2009)



FIGURA 4.19 – Rua Emiliano Pernetá  
(FONTE: a autora, 2009)



FIGURA 4.20 – Rua Senador Alencar  
Guimarães  
(FONTE: a autora, 2009)



FIGURA 4.21 – Rua Emiliano Pernetá  
(FONTE: a autora, 2009)

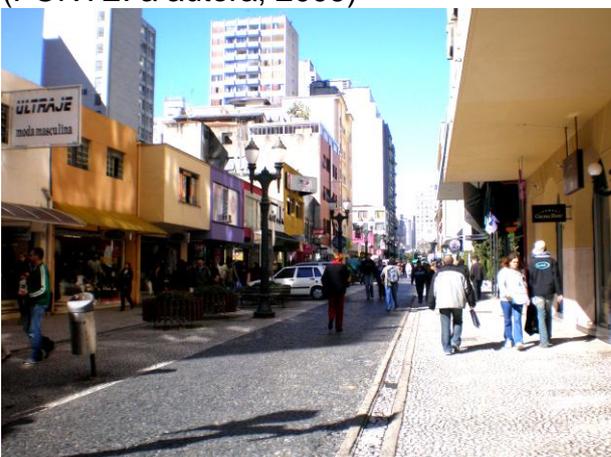


FIGURA 4.22 – Rua Senador Alencar  
Guimarães  
(FONTE: a autora, 2009)



FIGURA 4.23 – Praça Osório  
(FONTE: a autora, 2009)

## 4.5 Legislação

O terreno localiza-se, de acordo com a Lei de Zoneamento nº 9.800, na Zona Central de Curitiba, onde são permitidos os usos habitacionais coletivo, institucional, transitória 1 e 2, e é tolerado uma habitação unifamiliar por lote e uso comunitário 1. São também permitidos usos comerciais e de serviços vicinal, de bairro e setorial; comunitário 2 para fins de lazer, cultura e culto religioso. Os usos comunitários 2 e 3 de ensino são permissíveis. Sendo assim, o uso a que se destina o projeto em questão fica de acordo com as premissas da lei de zoneamento e uso do solo de Curitiba.

De acordo com a mesma legislação, o terreno encontra-se dentro do Anel Central de Tráfego Lento, e por esse motivo, não poderia abrigar estacionamento comercial em seus limites, no entanto, no decreto nº 184 de 2000, que incentiva galerias comerciais e uso habitacional coletivo na Zona Central de Curitiba, fica facultado o uso de estacionamentos privativos e coletivos nessa região. Tal incentivo dá-se por conta da necessidade de se estimular o adensamento residencial no Centro da cidade e devido ao déficit de vagas de estacionamento na Zona Central e no seu entorno. Uma vez que o terreno em questão destinará-se a uma galeria, que liga de rua a rua, inclusive com estabelecimentos comerciais em seu percurso, o uso de estacionamentos é admitido.

Quanto aos parâmetros de construção, contidos nas guias amarelas, variam de lote para lote. A porção do terreno voltada para a Rua Emiliano Pernetta apresenta uma área de 1.463,00 m<sup>2</sup>, possui coeficiente de aproveitamento de 5, sem limite de altura máxima e nem recuo frontal, taxa de ocupação de 100% no térreo e no primeiro pavimento e 66% nos outros demais, seus afastamentos das divisas são facultados no térreo e segundo pavimento. Na parte do terreno voltada para o calçadão da Rua Senador de Alencar Guimarães, com uma área de lote de 256,00 m<sup>2</sup>, o coeficiente de aproveitamento é de 3,6, a altura máxima permitida é de 5 pavimentos, sua taxa de ocupação é de 100% no térreo e no primeiro pavimento, sendo 66% nos demais pavimentos, e o afastamento das divisas, a partir da profundidade de 15 metros a partir do alinhamento predial, deve ser facultado no térreo e segundo pavimento e de 2 metros nos demais pavimentos. E, por fim, na última porção norte do terreno, voltada para a Praça Osório, deve ser considerado

que trata-se de parte do entorno de bem tombado pelo estado de paisagem urbana da Rua XV de Novembro, e possui uma área de cerca de 374 m<sup>2</sup>.

**ZONA CENTRAL – ZC**  
PARÂMETROS DE USO E OCUPAÇÃO DO SOLO

USOS			OCUPAÇÃO							
PERMITIDOS	TOLERADOS	PERMISSÍVEIS	PORTE (m <sup>2</sup> )	COEFIC. APROV.	TAXA OCUP. MÁX. (%)	ALTURA MÁXIMA (PAV.)	RECULO MÍN. ALIN. PREDIAL (m)	TAXA FERREAB. MÍN. (%)	AFAST. DAS DIVISAS (m)	LOTE MÍN. (largura x Área)
- Habitação Coletiva - Habitação Institucional - Habitação 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)	- Habitação Unifamiliar - Comunitário 1	- Comunitário 2 e 3 - Ensino		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)			100m <sup>2</sup>	-	-	-	-	-	-	-

**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.

**TABELA 4.1 – Parâmetros de Uso e Ocupação do Solo da Zona Central**  
FONTE: Secretária de Urbanismo (2009).

## 4.6 Infra-Estrutura do Terreno

O conjunto dos três terrenos apresenta infra-estrutura básica de acesso, pavimentado ou por meio do calçadão da Rua Senador Alencar Guimarães, de esgoto, iluminação pública e de coleta de lixo. No entanto, um agravante na situação do sistema viário é a estreita calçada que margeia o principal acesso do terreno em relação à EMBAP.

## 4.7 Aspectos Ambientais

O terreno, em questão, possui várias condicionantes como a insolação, sua forma em galeria e principalmente seu entorno, que se constitui basicamente de prédios e estabelecimentos comerciais, com grande fluxo de pedestres.

---

A fachada voltada para a Rua Emiliano Pernetta possui insolação sudeste, e as outras duas da Rua Senador Alencar Guimarães e da Praça Osório possuem insolação oeste e noroeste, respectivamente, no entanto, nos lotes que fazem divisas ao terreno, encontram-se prédios de grande gabarito que acabam barrando em grande parte a iluminação natural.

Outros dois fortes condicionantes, causados por seu contexto urbano, tratam-se dos ruídos de tráfego de veículos e de pessoas, e a grande poluição visual existente, que podem influenciar nas diretrizes de projeto.

---

## 5 DIRETRIZES DE PROJETO

### 5.1 Justificativa do Projeto

Em um mundo em que o conceito de arte encontra-se banalizado, e no qual qualquer um pode ser chamado de “artista”, a educação de arte e sua discussão estão cada vez mais obscuras e escassas.

Apesar do número considerável de espaços direcionados para a cultura no município de Curitiba e principalmente no bairro em questão, no Centro e seus arredores, como já dito, a cidade apresenta carência em espaços de arte e cultura que se constituam como extensão de ambientes acadêmicos e de discussão e aprendizado.

Nesse sentido, fica difícil lançar-se como artista, seja este de qualquer atuação, em espaços tão consolidados e tradicionais como os existentes em Curitiba. Mesmo porque trata-se de um público muito conservador e que pouco conhece novas produções regionais.

Visando a complementação das funções da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, que como escola deve contar com espaços de ensino, produção (ateliês) e de exibição. Dessa maneira, a proposta do espaço de disseminação e difusão artística vinculado à EMBAP propõe-se a incentivar a entrada de novos artistas saídos da escola no mercado das artes, bem como gerar uma renovação cultural do público, para que esse possa participar mais do processo de evolução de discussões e apresentações das artes.

### 5.2 Proposta Urbanística

Tomando-se como base a análise feita no capítulo anterior, propõe-se criar um espaço complementar e de extensão da EMBAP, até por sua grande proximidade. Como já analisado, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná possui carência de espaços de disseminação de sua produção artística, dessa maneira, o edifício em questão compromete-se em abrigar espaços de convivência que alimentem essa produção artística tão rica que acaba ficando escondida.

A ligação da EMBAP com o centro é intrínseca à sua criação, por isso a escolha do terreno em suas proximidades traz grandes responsabilidades para com o seu entorno. O projeto pede a criação de vínculos com a cultura urbana da cidade, grande palco de atuação de seus diversos grupos, que se constituem no público alvo da proposta, já que pretende-se descentralizar e democratizar a arte produzida na academia bem como extravazar seus limites físicos.

O permanente diálogo da obra com esses grupos reforça a identidade coletiva. Dessa maneira, a arquitetura pode trabalhar como grande agente aglutinador social e cultural.

Especialmente em centros históricos e seu entorno das cidades, a cultura pode ser um instrumento poderoso na valorização de terrenos e imóveis. Nesse sentido, o objetivo também é desfazer a imagem degradada da área, reforçando estruturas sociais e criando novas possibilidades econômicas mesmo no período noturno.

Exemplos importantes de ação de urbanização e preservação nas áreas centrais podem ser notados, tais como os de São Paulo: a Pinacoteca do Estado de São Paulo, a Estação da Luz e a Sala São Paulo.

Além da responsabilidade urbana da proposta, o projeto ainda deve se tornar uma oficina de disseminação e difusão que servirá de moradia artística para profissionais das belas-artes e música.

### **5.3 Programa de Necessidades e Pré-Dimensionamento**

A distribuição das funções do complexo se dará por meio de uma área pública que direcionará os fluxos para os seus diferentes espaços. Nele, podem constar, ainda, recepção e balcão de informações. A entrada deverá dispor de um local para a guarda de valores dos visitantes: sacolas, malas, guarda-chuvas. Nesse mesmo local, acontece a distribuição de folders explicativos.

A tipologia do edifício exige áreas livres generosas de exposições, com diversidade de áreas e alturas, que possuirão primordialmente paredes contínuas e poucos vãos (portas e janelas) para o melhor aproveitamento e distribuição das

peças, além de possibilitar grande flexibilidade de usos e divisões, dispostas em galerias lineares, também em função do terreno em questão.

As áreas de comércio e serviços ficarão dispostas em galeria e em lugares de fácil acesso, de preferência ligadas ao setor de exposições.

Na parte cultural, além de galerias para exposições, o edifício contará, ainda, com um auditório com capacidade coerente ao número de alunos da EMBAP, ou seja, cerca de 350 lugares, além da área técnica vinculado ao auditório, como camarins, sala de projeção e som, e uma biblioteca, voltada às artes plásticas e à música, com um acervo especializado. Esta deve difundir o trabalho da escola bem como as artes em geral, além de fomentar discussões, palestras e oficinas.

Além de uma biblioteca, o edifício ainda contará com uma mapoteca, que é um tipo de armário utilizado para armazenar, arquivar e acondicionar documentos, normalmente localizada na Reserva Técnica. Este espaço tem a função primordial de guarda do acervo não exposto. Portanto, precauções especiais quanto à sua localização, proteção contra roubo e incêndio e condições ambientais precisam ser observadas. Trainéis e estantes de metal geralmente são utilizados para guardar obras dimensionais e tridimensionais, respectivamente.

Visando uma integração entre os alunos e professores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná com a comunidade, não necessariamente especializada em tais áreas, os locais de convivência devem ser generosos e devem buscar a permanência, através de ambientes diversificados, o que contribuirá para a formação de um novo público frequentador do complexo vinculado à EMBAP. Por isso, prevê-se uma área de café, que abrigará uma pequena cozinha e se relacionará com o espaço da galeria.

Quanto à área técnica e administrativa, partes restritas, devem possuir acesso independente do de público.

#### Setor Cultural

AMBIENTE	ÁREA
Área de exposições acervo	200 m <sup>2</sup>

Área de exposições temporárias	600 m <sup>2</sup>
Foyer	175 m <sup>2</sup>
Auditório	400 m <sup>2</sup>
Biblioteca	200 m <sup>2</sup>
Sala de Reuniões (x2)	40 m <sup>2</sup>
Salas de Cursos (x5)	50 m <sup>2</sup>
Salas de Ensaio, por tipos de instrumentos (x4)	80 m <sup>2</sup>
Depósito	25 m <sup>2</sup>
Sanitários	30 m <sup>2</sup>
Circulação (25%)	570 m <sup>2</sup>
TOTAL	2850 m <sup>2</sup>

TABELA 5.1 – Pré-dimensionamento de áreas Setor Cultural  
 FONTE: A autora (2009).

#### SETOR ADMINISTRATIVO

AMBIENTE	ÁREA
Recepção	20 m <sup>2</sup>
Administração	50 m <sup>2</sup>
Diretoria	15 m <sup>2</sup>
Sala de Reuniões	40 m <sup>2</sup>
Almoxarifado/ Depósito	20 m <sup>2</sup>
Sanitários e Vestiários	20 m <sup>2</sup>
Circulação (20%)	30 m <sup>2</sup>
TOTAL	195 m <sup>2</sup>

TABELA 5.2 – Pré-dimensionamento de áreas Setor Administrativo  
 FONTE: A autora (2009).

## Setor de Serviços e Comércio

AMBIENTE	ÁREA
Hall	200 m <sup>2</sup>
Cafeteria	70 m <sup>2</sup>
Livraria	40 m <sup>2</sup>
Restaurante	80 m <sup>2</sup>
Papelaria	40 m <sup>2</sup>
Sanitários	30 m <sup>2</sup>
Circulação	90 m <sup>2</sup>
TOTAL	550 m <sup>2</sup>

TABELA 5.3 – Pré-dimensionamento de áreas Setor Serviços e Comércio  
 FONTE: A autora (2009).

## Setor De Apoio

AMBIENTE	ÁREA
Acervo	60 m <sup>2</sup>
Preparação exposições	80 m <sup>2</sup>
Depósito	80 m <sup>2</sup>
Central de Ar Condicionado	50 m <sup>2</sup>
Subestação de energia	50 m <sup>2</sup>
Cisterna	50 m <sup>2</sup>
Área tratamento de Águas Pluviais	25 m <sup>2</sup>
Oficina de Manutenção	80 m <sup>2</sup>
Sala de Segurança	10 m <sup>2</sup>
Sanitários / Vestiários	80 m <sup>2</sup>

Circulação	100 m <sup>2</sup>
TOTAL	615 m <sup>2</sup>

TABELA 5.4 – Pré-dimensionamento de áreas Setor De Apoio  
 FONTE: A autora (2009).

Estacionamento

Automóveis (50 vagas)	1250 m <sup>2</sup>
-----------------------	---------------------

TABELA 5.5 – Pré-dimensionamento de área de Estacionamento  
 FONTE: A autora (2009).

TOTAL

TOTAL	5460 M <sup>2</sup>
-------	---------------------

TABELA 5.5 – Pré-dimensionamento da área total  
 FONTE: A autora (2009).

5.4 Organograma e Fluxograma

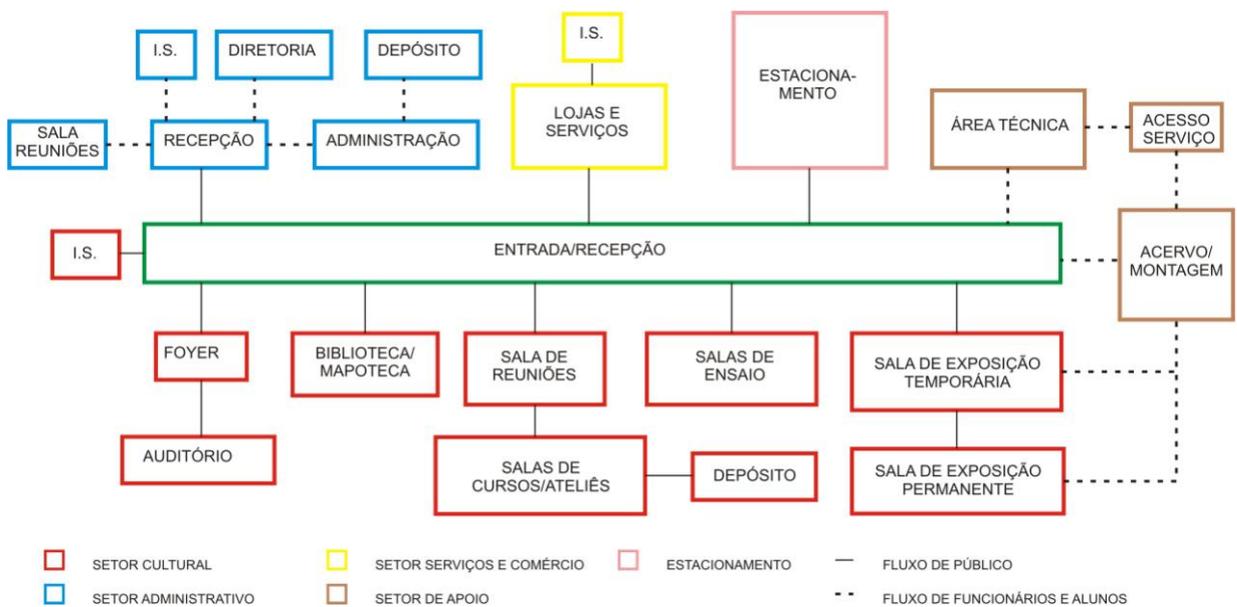


FIGURA 4.23 – Praça Osório  
 (FONTE: a autora, 2009)

---

## **5.5 Considerações Técnicas**

### **5.5.1 Iluminação**

Nas áreas de exposição deve-se pensar desde o princípio em soluções de iluminação natural, com possibilidade de controle de intensidade e direcionamento, e artificial, com estruturas que suportem projetos luminotécnicos variados, prevendo também espaços escuros. A eficiência luminosa também deve ser levada em consideração, bem como o espectro de cada luz, pois isto pode gerar não apenas alterações físicas, como caso da radiação, mas também mudanças na percepção das obras perante o espectador. A luz solar não deve acessar as áreas de acervo técnico e armazenamento.

A iluminação artificial (incandescente ou fluorescente) deve ser direta e a distribuição das luminárias deve ser feita de modo a permitir uma iluminação homogênea em todo o espaço, eliminando cantos escuros. As salas devem apresentar boa ventilação, evitando-se correntes de ar.

Segundo MOREIRA apud ZAGONEL (2006), a iluminação é fator fundamental no projeto de novas instalações, pois exerce influência psicológica sobre funcionários e usuários. Esta questão inclui estética, escala, forma, consumo de energia, expectativa de vida, facilidade de limpeza, disponibilidade de partes sobressalentes e custo de substituição de vários componentes usados. A norma 5413 da ABNT aplica-se para estes fins.

### **5.5.2 Umidade e Temperatura**

Sendo a umidade e a temperatura críticos fatores de degradação de obras de poluição interna de ambientes, deve-se prever um controle de umidade e temperatura nas áreas de acervo e reserva técnica, de forma a manter esses índices em uma faixa ideal de 18°C e 50% de umidade relativa. Materiais como o concreto somado às mantas de impermeabilização, desumidificadores, filtros de ar na aparelhagem de ar condicionado, bem como o cuidado na localização e tamanho das aberturas contribuem para uma qualidade ambiental interna do edifício.

---

Deve-se considerar que os materiais e cores utilizados nos revestimentos do edifício possuem grande influência no conforto térmico e, por isso, na absorção e retenção de calor.

### **5.5.3 Estrutura e Instalações Elétricas**

Pontos de eletricidade devem ser disponibilizados em todo o espaço expositivo, incluindo a possibilidade de conexão pelo piso, parede e teto. Da mesma forma, pontos de hidráulica devem ser considerados nessas áreas.

A estrutura de piso deve suportar grandes cargas e o teto deve conter pontos de ancoragem. Bem como, deve se prever acesso, a partir da área técnica, de grandes cargas e volumes.

A área de auditório deve ser prevista para abrigar palestras, aulas, debates, projeções de filmes, concertos e pequenos espetáculos. Este ainda deve incluir, área de apoio técnico como iluminação, projeção, camarins, sala de tradução e backstage.

Os ateliês destinados a oficinas e cursos podem ser versáteis e intercomunicantes entre si, além de possuírem isolamente acústico e instalações elétricas e hidráulicas. Em um deles constará uma capela para utilização de produtos químicos, com infra-estrutura de segurança de laboratórios químicos.

### **5.5.4 Acessos**

As áreas de exposição temporária necessitam de maior preocupação com a versatilidade e flexibilidade de seus espaços, bem como com a sua montagem e preparação, principalmente em seus acesso, que podem ser independentes ou pela entrada de exposição permanente. Deve-se atentar para o aceso da área técnica, que deve ser restrito e comunicante com as salas de exposições.

### **5.5.5 Legislação e Parâmetros De Projeto**

A Legislação indicada para este uso do edifício, que contém parâmetros obrigatórios, está na Portaria 024/2002 – SMU – Anexo 01/Comunitário 2 – Cultura (anexo 01). Além disso, deve-se considerar o Código de Prevenção de Incêndios do Corpo de Bombeiros da PMPR (anexo 02) e a Lei Nº 10.098, de 19.12.2000 (anexo 03), que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de necessidades especiais, juntamente com a NBR 9050.

### **5.5.6 Conforto Acústico**

No projeto desse complexo como um todo, é importante considerar aspectos em relação ao conforto acústico de cada ambiente. Segundo ZAGONEL (2006), o som do exterior pode influenciar no ambiente da exposição, tanto plástica e, principalmente, musical, o que influencia a percepção do usuário e gera desconforto. No caso de um auditório, o primor acústico deve ser ainda maior.

Os projetos acústicos devem considerar três itens básicos em relação aos materiais empregados: absorção, reflexão e a transmissão das ondas sonoras.

Os materiais absorventes, em geral porosos ou texturizados, contribuem para a diminuição e adequação do nível de reflexão do som de um ambiente, evitando ecos e tempos de reverberação indesejáveis, trazendo maior inteligibilidade da fala e do som como um todo.

A reflexão sonora dá-se por materiais que impedem a passagem do som através de si, e por isso, rebatem o som, amplificando o som. Pode ser atingida por meio de materiais lisos como vidros, concreto entre outros materiais.

E, por fim, a transmissão consiste na passagens de som por meios físicos, passível de ser evitada através de isolantes acústicos, numa combinação de materiais refletores e absorventes.

---

## 6 CONCLUSÃO

A disseminação da arte trata-se de um importante agente social na formação da cidadania de uma sociedade. O acesso à cultura é fator decisivo e imprescindível no desenvolvimento de uma nação, esta oportunidade deve ser dada para todos, sem distinção de classe ou nível social ou econômico, para que se forme uma identidade e pensamento crítico de um povo.

No entanto, essa mudança de valores dá-se de forma gradativa, e é mais efetiva quando os bens culturais materiais e imateriais se fazem presentes nas vistas do público. Nesse sentido, a arquitetura tem muito o que proporcionar a favor de mudanças sociais significativas.

A arquitetura pode até mesmo renovar-se e questionar seus próprios paradigmas, o acesso à arte através de museus galerias e auditórios não precisa ser asséptico, descaracterizado, longe da compreensão geral e de forma impositiva. Trata-se de criar espaços para serem efetivamente utilizados até o máximo de seu potencial. A arquitetura sem este tipo de compreensão é meramente adorno, entulho, tijolo.

O arquiteto precisa saber que o processo de transmissão e assimilação dos bens culturais dá-se pela interação e experimentação por parte dos usuários, e que além disso está ligado intimamente ao sítio em que a obra se instalará. Dessa maneira, é preciso levar em considerações todos os componentes e agentes urbanos que margeiam e influenciam a arquitetura proposta. Além é claro, de se levar em consideração o próprio usuário, que deve se apropriar do espaço criando junto a ele uma identidade e empatia.

## 7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTIGAS, Rosa. **Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006 vol. 2.** São Paulo: Cosac Naif, 2007.

BUCHANAN, Peter. **Renzo piano building workshop: complete works.** London: Phaidon, 1997-2000.

COSTA, Evanise Páscoa. **Princípios básicos da museologia.** Curitiba, PR: Coordenação do Sistema Estadual de Museus, 2006. 100 p.

ECO, Umberto. **A definição da arte.** Rio de Janeiro: Elfos, 1995. 281p.

FONTEERRADA, M. T. O. **De tramas e Fios.** UNESP. São Paulo, 2005.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, L. G. **Nova Sede para Escola de Música e Belas Artes do Paraná.** Curitiba: UFPR, 2007. Tema Final de Graduação – Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no século XX.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

KANDINSKY, Vassily. **De lo espiritual em el arte.** Buenos Aires: Paidós, 2006.

MED, Bohumil. **Teoria da Música.** Brasília, DF: Musimed, 1996.

MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI.** São Paulo: Gustavo Gilli GG, 2003.

O'DOHERTY, Brian. **Interior do cubo branco, No: a ideologia do espaço da arte.** São Paulo : Martins Fontes, 2002.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. **Os pioneiros do ensino da arte no Paraná.** *Revista da Academia Paranaense de Letras.* Ano 63, número 41, p. 143-152. Curitiba, maio de 2000.

PEVNER, Nikola. **A history of Building types.** Princeton: Princeton University Press, 1979.

PIANO, Renzo. **Renzo Piano: buildings and projects, 1971-1989**. New York: Rizzoli, 1989. 256 p., il.

PICKARD, Quentin. **The Architect's Handbook**. Oxford: Blackwell Science, 2002.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. **O ensino da arte nas escolas em Curitiba (1940-1960) e a criação da Escola De Música e Belas Artes Do Paraná**. Anais III Fórum de pesquisa científica em arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.

ROGERS, Richard; GUMUCHDJIAN, Philip. **Cidades para um pequeno planeta**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

SANTOS, Tânia Maria dos. **EMBAP cinco décadas de contribuição ao universo das artes plásticas paranaenses : 1948 – 1998**. Curitiba : EMBAP, 2006.

SUPLICY, João Virmond. Arquiteto e Urbanista. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 03.junho.2009.

THOMÉ, Ana Cristina. Especialista em Conservação e Restauração, EMBAP. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 10.junho.2009.

TIETZ, Jürgen. **História da Arquitectura do século XX**. Könemann. Colônia, 2000.

## 8 WEBGRAFIA

[www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

[www.ippuc.org.br](http://www.ippuc.org.br)

[www.arcspace.com](http://www.arcspace.com)

[www.rpbw.com](http://www.rpbw.com)

[www.curitiba.pr.gov.br](http://www.curitiba.pr.gov.br)

[www.embap.br](http://www.embap.br)

## 9 FONTES DE ILUSTRAÇÕES

---

ARTIGAS, Rosa. **Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006 vol. 2.** São Paulo: Cosac Naif, 2007.

BUCHANAN, Peter. **Renzo piano building workshop: complete works.** London: Phaidon, 1997-2000.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no século XX.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

O'DOHERTY, Brian. **Interior do cubo branco, No: a ideologia do espaço da arte.** São Paulo : Martins Fontes, 2002.

PIANO, Renzo. **Renzo Piano: buildings and projects, 1971-1989.** New York: Rizzoli, 1989. 256 p., il.

<http://architecture.about.com/od/greatbuildings/ig/Richard-Rogers-Partnership-Centre-Pompidou.htm>

<http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-05222003-124212/>

<http://www.trekearth.com/gallery/photo799739.htm>

<http://blogs.usyd.edu.au/bizart/Guggenheim%20Bilbao%202.jpg>

<http://www.planetware.com/i/map/F/national-center-of-culture-georges-pompidou-map.jpg>

[www.themorgan.org](http://www.themorgan.org)

[http://www.arcspace.com/architects/piano/morgan\\_library/](http://www.arcspace.com/architects/piano/morgan_library/)

<http://www.jbrj.gov.br/pesquisa/historia/original/foto0024original.jpg>