



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

GABRIELA BARBOSA LEAL MARANHÃO

**ENCOMENDA, DISCURSO E OBRA ARQUITETÔNICA: As galerias do Inhotim
projetadas pelos *arquitetos associados***

Recife
2018

GABRIELA BARBOSA LEAL MARANHÃO

**ENCOMENDA, DISCURSO E OBRA ARQUITETÔNICA: As galerias do Inhotim
projetadas pelos *arquitetos associados***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Desenvolvimento Urbano.

Área de concentração: Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Leitão Santos.

Coorientador: Prof. Dr. Cristiano Felipe Borba do Nascimento.

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

M311e Maranhão, Gabriela Barbosa Leal
Encomenda, discurso e obra arquitetônica: as galerias do Inhotim projetadas pelos *arquitetos associados* / Gabriela Barbosa Leal Maranhão. – Recife, 2018.
210f.: il.

Orientadora: Lúcia Leitão Santos.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, 2018.

Inclui referências e anexos.

1. Discurso. 2. Projeto de Arquitetura. 3. Análise Gráfica. 4. Inhotim. I. Santos, Lúcia Leitão (Orientadora). II. Título.

711.4 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2019-180)

GABRIELA BARBOSA LEAL MARANHÃO

**ENCOMENDA, DISCURSO E OBRA ARQUITETÔNICA: As galerias do Inhotim
projetadas pelos *arquitetos associados***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Desenvolvimento Urbano.

Aprovada em: 20/12/2018.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lúcia Leitão Santos (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Cristiano Felipe Borba do Nascimento (Coorientador)
FUNDAJ e UFPE/MDU

Prof. Dr. Fernando Diniz Moreira (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Márcio Cotrim Cunha (Examinador Externo)
Universidade Federal da Paraíba

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora Lúcia Leitão pela colaboração, paciência, confiança e liberdade que garantiram o meu caminhar até aqui. Ao meu coorientador Cristiano Borba, pela disponibilidade e contribuições, foram fundamentais para a realização desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da UFPE. Aos professores Fernando Diniz e Lucas Figueiredo pelas considerações feitas na banca de qualificação. A Renata Albuquerque e Vanessa Guimarães pela amparo e assistência nas questões burocráticas.

Ao Fundo de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE) pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa.

A Deborah, Magno e aos demais funcionários do Instituto Inhotim pela recepção e disponibilidade. Ao arquiteto Bruno Santa Cecília pela atenção durante a conversa concedida para esta pesquisa.

Os mais especiais agradecimentos aos meus familiares, sobretudo aos meus pais, Dante e Joluida, que desde cedo me mostraram a importância da educação dentro e fora do ambiente acadêmico. À minha mãe em especial pela dedicação, força e apoio a todas às minhas escolhas ao longo de anos. Ao meu irmão e amigo Luís Henrique pelo compartilhamento de ideias, afinidade e também pela revisão do texto.

A Frédéric pelo carinho, amor e companheirismo tornando meus dias mais leves. Aos amigos de longa data Guilherme, Duda, Lis, Marcella, Ester e Paula pela amizade e motivação me fazendo sentir prazer nas coisas miúdas.

Aos amigos que (re)descobri durante essa jornada Bia, Ju, Carol, Lucas e Clessio. E aos meus colegas de disciplinas e de profissão que direta ou indiretamente contribuíram para o desenvolvimento e realização desta pesquisa.

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar, luz, razão certa.

(MELO NETO, 1985, p. 189).

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo a relação entre os discursos e as soluções arquitetônicas nos projetos dos edifícios das galerias de arte Cosmococa (2008), Miguel Rio Branco (2008) e Claudia Andujar (2012) localizadas no Instituto Inhotim, em Brumadinho-MG, realizados pelo escritório *arquitetos associados*. Partindo do reconhecimento do discurso como objeto de análise, busca-se compreender se há uma compatibilidade entre a linguagem da arquitetura das galerias e a linguagem verbal, usada pelos arquitetos em textos, palestras e conferências sobre os projetos estudados. Ao analisar essas exposições verbais, foram observadas repetições de palavras-chave e identificados seis princípios e estratégias projetuais, definidas pelos arquitetos como aspectos que fundamentam a prática do escritório. A partir dessas observações e com base na metodologia de análise gráfica, foram estabelecidos, pela autora, oito itens que direcionam a análise desta pesquisa, são eles: Agenciamento e implantação; Acessos e perímetro; Interiores; Circulação e espaços; Setorização; Malha estrutural; Coberturas; Campos visuais; Opacidade e transparência. Para verificar se as informações da linguagem verbal se concretizaram nas formas e espaços projetados, foi realizada uma análise gráfica em duas etapas: (1) individual, de modo a sistematizar e tornar explícitos, através de diagramas, elementos representados nos desenhos técnicos; (2) comparativa, que destaca características comuns e diferentes entre os três projetos. A pesquisa contribuiu para um maior entendimento da linguagem verbal, dos princípios e estratégias projetuais apresentadas pelos arquitetos, assim como para a compreensão da linguagem formal e gráfica dos projetos estudados. Decorrente das análises e interpretações feitas, é possível afirmar que existe uma coerência entre o pensamento, a argumentação e o fazer arquitetônico na produção deste escritório.

Palavras-chave: Discurso. Projeto de Arquitetura. Análise Gráfica. Inhotim.

ABSTRACT

This master's thesis aims to study the relationship between speeches and architectural solutions in the projects of the art galleries Cosmococa (2008), Miguel Rio Branco (2008) and Claudia Andujar (2012). These art galleries are located at the Inhotim Institute in Brumadinho-MG and were produced by the studio *arquitetos associados*. Starting from the recognition of speech as an element of analysis, this research seeks to understand if there is a compatibility between the galleries' architectural language and the verbal language used by the architects themselves in writings, lectures and conferences about those projects. Through the analysis of these verbal expositions, we have observed the repetition of key words and identified six principles and project strategies which are defined by the architects as aspects that underpin the office's practice. From these observations and based on the methodology of graphic analysis, the author established eight items that guide the analysis of this research: Accessibility design and implantation; Access and perimeter; Interiors; Circulation and spaces; Sectorization; Structural mesh; Rooftop; Visual area; Opacity and transparency. In order to verify if verbal language information are materialized in the projected forms and spaces, a graphic analysis was performed in two stages: (1) individual, in order to systematize and turn explicit, through diagrams, elements represented in the technical drawings; (2) comparative, highlighting common and different characteristics among the three projects. The research contributed to a better understanding of the verbal language, the principles and strategies presented by the architects, as well as for the comprehension of the studied projects' formal and graphic language. From the analyzes and interpretations developed, it is possible to affirm that there is coherence between thought, argumentation and the architectural activity in this studio's production

Keywords: Speech. Architecture Project. Graphic Analysis. Inhotim.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Detalhes do acervo do Instituto Inhotim, de cima para baixo, da esquerda para a direita: Imagem 1 - Troca-Troca (Jarbas Lopes); Imagem 2 - Narcisus Garden (Yayoi Kusama); Imagem 3 - Árvore Tamboril; Imagem 4 - Boxhead (Paul McCarthy); Imagem 5 - Viewing Machine (Olafur Eliasson); Imagem 6 - Sem título (Edgard de Souza).	24
Figura 2 –	Mapa do visitante do Instituto que apresenta as vias pavimentadas, não pavimentadas e os trechos de via por onde percorrem os carrinhos de golfe, que podem ser alugados pelos visitantes para auxiliar no deslocamento até os trechos mais distantes do parque.	25
Figura 3 –	Detalhes do acervo botânico do Instituto Inhotim.	27
Figura 4 –	Evento <i>Inhotim em Cena</i> realizado no Instituto Inhotim em 2012.	28
Figura 5 –	Maquete física do hotel projetado por Freusa Zechmeister que, durante um longo período de tempo, teve sua obra parada devido a crise econômica que afetou negativamente os investimentos e a construção de novas edificações no Instituto.	30
Figura 6 –	Obras expostas na Galeria Cildo Meireles, da esquerda para a direita: Imagem 1 - Desvio para o vermelho (Cildo Meireles); Imagem 2 – Através (Cildo Meireles).	32
Figura 7 –	Detalhes do acervo artístico do Instituto Inhotim, de cima para baixo, da esquerda para a direita: Imagem 1 - The Murder of crows; Imagem 2 - Inmensa; Imagem 3 - De Lama Lâmina; Imagem 4 - Folly; Imagem 5 - Beam drop Inhotim; Imagem 6 – Desert park.	33
Figura 8 –	Galeria Praça, Instituto Inhotim.	35
Figura 9 –	Obras da Galeria Adriana Varejão, Instituto Inhotim. De cima para baixo, da esquerda para a direita: Imagem 1 -	

	Celacanto provoca maremoto (Adriana Varejão); Imagem 2 - Linda do Rosário (Adriana Varejão); Imagem 3 - Carnívoras (Adriana Varejão); Imagem 4 - Passarinhos de Inhotim a Demini (Adriana Varejão); Imagem 5 - O colecionador (Adriana Varejão).	38
Figura 10 –	Galeria Adriana Varejão no Instituto Inhotim. Da esquerda para a direita: Imagem 1 - Volume do edifício desde o nível térreo indicando o percurso de chegada à galeria, com a presença de um espelho d'água e da obra <i>Panacea Phantastica</i> (Adriana Varejão); Imagem 2 - Volume do edifício desde a cobertura indicando o percurso de saída da galeria.	39
Figura 11 –	Cartaz de abertura da exposição e lançamento do livro "arquitetos associados" na Escola da Cidade, São Paulo.	41
Figura 12 –	Linha do tempo mostrando a localização da sede do escritório e os arquitetos sócios de 1997 a 2016.	42
Figura 13 –	Fotografia dos arquitetos titulares do escritório <i>arquitetos associados</i> . Em pé, da esquerda para a direita: Paula Zasnicoff Cardoso, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel. Sentados: André Luiz Prado e Alexandre Brasil. ...	42
Figura 14 –	Perspectivas da proposta da equipe dos <i>arquitetos associados</i> para o concurso de arquitetura IMS-SP realizado em 2011.	46
Figura 15 –	Perspectiva da proposta da equipe dos <i>arquitetos associados</i> para o Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro.	48
Figura 16 –	Perspectivas e diagramas da proposta da equipe dos <i>arquitetos associados</i> para o concurso de Moradia Estudantil da Unifesp, São José dos Campos - SP realizado em 2015.	49
Figura 17 –	Capa do livro <i>arquitetos associados</i> lançado em 2017.	51
Figura 18 –	Comparação entre os objetos cortador de banana e copo de Geléia de Mocotó: Especialização funcional x suporte perene e indeterminado.	53

Figura 19 –	Diagrama de implantação e fotografia da fachada de acesso ao edifício Estudios Terra localizado em Belo Horizonte - MG, projetado pelos <i>arquitetos associados</i> em 2006.	55
Figura 20 –	Diagrama de implantação da proposta de intervenção realizada na Praça da Pampulha indicando na cor preta a nova topografia e na cor cinza a área de apoio.	55
Figura 21 –	Fotografias da Praça da Pampulha localizado em Belo Horizonte - MG, projetada pelos <i>arquitetos associados</i> em 2007-2008.	55
Figura 22 –	Perspectivas da Grande Galeria projetada para o Instituto Inhotim pelos <i>arquitetos associados</i> (2008-2013). Imagem da esquerda: vista aérea do edifício desde a cota baixa do terreno. Imagem da direita: vista aérea do edifício desde a sua cobertura, cota alta do terreno.	56
Figura 23 –	Fotografias do Centro Educativo Burle Marx no Instituto Inhotim, projetado pelos <i>arquitetos associados</i> em 2006.	57
Figura 24 –	Perspectivas do projeto Parque das Aves em Brasília - DF realizado em 2005 pelos <i>arquitetos associados</i>	57
Figura 25 –	Proposta arquitetônica do concurso para a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais localizado na Praça da Liberdade em Belo Horizonte, realizado em 2005.	58
Figura 26 –	Desenhos técnicos do edifício administrativo do Parque Tecnológico de Belo Horizonte - BHTec projetado pelos <i>arquitetos associados</i> em 2006.	59
Figura 27 –	Diferentes configurações de layouts e agregações a partir da planta tipo do projeto Casa 333, projetada pelos <i>arquitetos associados</i> em 2014.	60
Figura 28 –	Da direita para a esquerda: Imagens 1 - Fachada do edifício administrativo do Bhtec; Imagens 2 - Fachada do edifício Estúdios Terra..	61
Figura 29 –	Cortes indicando o nível semi enterrado da galeria Miguel Rio Branco e da Grande Galeria, de cima para baixo:	

	Imagem 1 - Corte da galeria Miguel Rio Branco destacando em vermelho a sala expositiva semi enterrada no nível 972,95; Imagem 2 - Corte da Grande Galeria destacando em vermelho a sala expositiva semi enterrada no nível 945,00.	62
Figura 30 –	Cortes indicando o nível semi enterrado do Centro Educativo Burle Marx e do Museu do Meio Ambiente, de cima para baixo: Imagem 1 - Corte do Centro Educativo Burle Marx evidenciando através da linha tracejada em vermelho o nível de chegada a edificação; Imagem 2 - Corte do Museu do Meio Ambiente destacando em vermelho a topografia da proposta que evidencia a conformação de um recinto no nível semi enterrado.	63
Figura 31 –	Plantas da Residência em Nova Lima, da direita para a esquerda: Imagem 1 - Planta Baixa primeiro pavimento; Imagem 2 - Planta Baixa segundo pavimento.	64
Figura 32 –	Sequência de imagens explicando o arranjo tridimensional da Residência em Nova Lima. Imagens retiradas do vídeo CARLOS MACIEL: ARQUITETOS ASSOCIADOS. Escola da cidade.	65
Figura 33 –	Planta Baixa térrea (níveis 723,00 e 724,20) do Centro Educativo Burle Marx projetado pelos <i>arquitetos associados</i> em 2006.	66
Figura 34 –	Detalhe construtivo do Centro Educativo Burle Marx mostrando laje nervurada que funciona como caixa de areia de plantas aquáticas de pequeno porte e suporte para encaixe dos painéis de iluminação.	66
Figura 35 –	Centro Educativo Burle Marx, de cima para baixo, da direita para a esquerda: Imagem 1 - Fotografia mostrando área interna da biblioteca e os painéis de iluminação encaixados nas nervuras da laje; Imagem 2 - Fotografia mostrando o saguão e os painéis de iluminação encaixados nas nervuras da laje; Imagem 3 - Corte do	

	Centro Educativo Burle Marx mostrando os diferentes níveis da edificação.	67
Figura 36 –	Diagrama conceitual mostrando a intervenção feita na Praça da Sé, no Centro Histórico de Mariana em 2003-2004, pelos <i>arquitetos associados</i>	69
Figura 37 –	Praça da Sé, Centro Histórico de Mariana - MG. De cima para baixo, da esquerda para a direita: Imagem 1 - Fotografia da Praça da Sé no Centro Histórico de Mariana antes da intervenção; Imagens 2 e 3 - Fotografias da Praça da Sé no Centro Histórico de Mariana depois da intervenção.	69
Figura 38 –	Da direita para a esquerda: Fotografias indicando o antes e depois do Redesenho urbano das áreas públicas do entorno da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte.	70
Figura 39 –	Fotografias mostrando o redesenho do chão no trecho situado entre o Edifício Niemeyer e o Centro Cultural Banco do Brasil, na Praça da Liberdade em Belo Horizonte.	71
Figura 40 –	Perspectivas mostrando a proposta do projeto para o Inhotim Escola localizado no entorno da Praça da Liberdade em Belo Horizonte.	72
Figura 41 –	Cortes do edifício Inhotim Escola localizado no entorno da Praça da Liberdade em Belo Horizonte.	72
Figura 42 –	Casa no vale das Araras, em Nova Lima - MG projetada pelos arquitetos associados em 2008.	73
Figura 43 –	Maquete física e cortes da proposta do Memorial à República elaborado em 2002.	77
Figura 44 –	Praça São Francisco de Assis, em Cusco - Perú.	78
Figura 45 –	De cima para baixo, da direita para a esquerda: Diagrama do projeto do edifício sede do CRM-MG, Museu da Tolerância da USP - SP e Galeria Miguel Rio Branco - MG.	78
Figura 46 –	Detalhes da Residência NB mostrando a existência de	

	um talude ajardinado na fachada frontal.	79
Figura 47 –	Associações entre o jogo de dominó e o módulo básico em formato quadrado com 3m de lado proposto por Alexandre Brasil.	80
Figura 48 –	Cartaz de divulgação de evento promovido pela escola CENTRAL.	85
Figura 49 –	Relação entre os princípios de projeto adotados pelos arquitetos e os itens de análise gráfica adotados pela pesquisa.	117
Figura 50 –	Convenção de legenda de representação dos oito itens analisados.	118
Figura 51 –	Espaço no nível térreo da galeria Miguel Rio Branco que funciona como uma praça coberta.	121
Figura 52 –	Diagrama de implantação no terreno da galeria Miguel Rio Branco.	122
Figura 53 –	Galeria Claudia Andujar, da direita para a esquerda: Imagem 1 - Fotografia da rampa de acesso à galeria Claudia Andujar; Imagem 2 - Fotografia mostrando a textura da parede do espaço semi aberto de acolhimento/chegada a galeria.	129
Figura 54 –	Diagrama síntese de setorização da galeria Cosmococa.	140
Figura 55 –	Diagrama síntese de setorização da galeria Miguel Rio Branco.	141
Figura 56 –	Diagrama síntese de setorização da galeria Claudia Andujar.	143
Figura 57 –	Fotografia da construção da galeria Miguel Rio Branco. ...	148
Figura 58 –	Fotografia da construção da galeria Miguel Rio Branco. ...	149
Figura 59 –	Fotografias da construção da galeria Claudia Andujar.	151
Figura 60 –	Fotografia da fachada da galeria Miguel Rio Branco.	159
Figura 61 –	Imagem exemplificativa de representação do diagrama de síntese geral.	164
Figura 62 –	Diagrama de síntese geral das galerias estudadas.	165

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Informações sobre o Instituto Inhotim disponibilizadas no site oficial.	28
Quadro 2 –	Cronograma de inauguração das galerias de arte do Instituto Inhotim	36
Quadro 3 –	Levantamento dos projetos elaborados pelo escritório arquitetos associados de 1997 a 2017 indicando o nome dos arquitetos participantes. Os projetos foram classificados de acordo com as categorias serviço, urbanismo, institucional e residencial.....	74
Quadro 4 –	Prêmios obtidos com a participação do escritório em concursos de arquitetura (1997-2015). Informações disponíveis no ensaio 'Concursos de arquitetura: a colheita' de Alexandre Brasil e no site oficial do escritório.	81
Quadro 5 –	Conteúdo discursivo coletado no documentário 'Arquiteturas: Instituto Inhotim' (2013) do SESC TV e na série documentário 'Arquitetos' (2018) episódio 8 do Grifa Filmes.	86
Quadro 6 –	Conteúdo discursivo coletado na conversa do arquiteto Bruno Santa Cecília com a autora, realizada na sede do escritório em Belo Horizonte, em 22 de Julho de 2017.	86
Quadro 7 –	Interpretações e descrições de Kátia Maciel apresentadas no artigo ' <i>O cinema tem que virar instrumento</i> '.	90
Quadro 8 –	Informações gerais sobre as galerias Cosmococa, Miguel Rio Branco e Claudia Andujar.	96
Quadro 9 –	Definição dos itens de análise utilizados na pesquisa e suas respectivas legendas de representação.	115
Quadro 10 –	Análise comparativa dos oito itens de análise nas galerias estudadas.	161
Quadro 11 –	Estratégias projetuais e princípio adotados nas galerias estudadas.	174

LISTA DE DESENHOS

Desenho 1 –	Ficha de identificação da Galeria Cosmococa – Implantação.	97
Desenho 2 –	Ficha de identificação da Galeria Cosmococa – Planta Baixa Térreo.	98
Desenho 3 –	Ficha de identificação da Galeria Cosmococa – Planta Baixa Área Técnica.	98
Desenho 4 –	Ficha de identificação da Galeria Cosmococa – Cortes.	99
Desenho 5 –	Ficha de identificação da Galeria Cosmococa – Fachadas.	100
Desenho 6 –	Ficha de identificação da Galeria Miguel Rio Branco – Implantação.	101
Desenho 7 –	Ficha de identificação da Galeria Miguel Rio Branco – Planta Baixa Subsolo.	102
Desenho 8 –	Ficha de identificação da Galeria Miguel Rio Branco – Planta Baixa Térreo.	102
Desenho 9 –	Ficha de identificação da Galeria Miguel Rio Branco – Planta Baixa 1º Pavimento.	103
Desenho 10 –	Ficha de identificação da Galeria Miguel Rio Branco – Planta Baixa Área Técnica.	103
Desenho 11 –	Ficha de identificação da Galeria Miguel Rio Branco – Cortes.	104
Desenho 12 –	Ficha de identificação da Galeria Miguel Rio Branco – Fachadas.	105
Desenho 13 –	Ficha de identificação da Galeria Claudia Andujar – Implantação.	106
Desenho 14 –	Ficha de identificação da Galeria Claudia Andujar – Planta Baixa Térreo.	107
Desenho 15 –	Ficha de identificação da Galeria Claudia Andujar – Cortes.	108
Desenho 16 –	Ficha de identificação da Galeria Claudia Andujar – Fachadas.	109

Desenho 17 – Diagramas Gráficos de Agenciamento e Implantação [Planta e Cortes].	119
Desenho 18 – Diagramas Gráficos de Acessos e Perímetro [Planta Baixa].	124
Desenho 19 – Diagramas Gráficos de INTERIORES: Circulação e espaços [Planta Baixa].	130
Desenho 20 – Diagramas Gráficos de INTERIORES: Circulação e espaços [Cortes].	131
Desenho 21 – Diagramas Gráficos de Setorização [Planta Baixa].	139
Desenho 22 – Diagramas Gráficos de Malha estrutural [Planta Baixa].	145
Desenho 23 – Diagramas Gráficos de Malha estrutural [Cortes]	146
Desenho 24 – Diagramas Gráficos de Coberturas [Planta de Coberta].	152
Desenho 25 – Diagramas Gráficos de Coberturas [Cortes e elevações]. ...	153
Desenho 26 – Diagramas Gráficos de Campos Visuais [Planta Baixa].	154
Desenho 27 – Diagramas Gráficos de Campos Visuais [Cortes e elevações].	155
Desenho 28 – Diagramas Gráficos de Opacidade e transparência [Elevações].	156

SUMÁRIO

1	Introdução	18
2	O Instituto Inhotim	23
2.1	Considerações sobre o Instituto	23
2.2	Considerações sobre as Galerias de Arte	34
2.3	O universo da pesquisa: Critérios de seleção das galerias estudadas	39
3	A encomenda e o discurso incorporado aos projetos arquitetônicos	41
3.1	O escritório <i>arquitetos associados</i> : Formação, ideias e experiências projetuais	41
3.2	O universo da pesquisa: As Galerias de Arte do Instituto Inhotim	87
3.2.1	<i>Galeria Cosmococa</i>	90
3.2.2	<i>Galeria Miguel Rio Branco</i>	92
3.2.3	<i>Galeria Claudia Andujar</i>	94
3.3	Ficha de identificação dos projetos	96
4	Análise dos projetos arquitetônicos e discussões	110
4.1	Desenho como base: Análise gráfica em projetos de arquitetura	110
4.2	Análise gráfica dos projetos: Itens de análise e diagramas gerados ...	114
4.3	Análises individuais	118
4.4	Análise comparativa	161
4.4	Considerações sobre as análise gráficas e o discurso dos arquitetos .	166
5	Considerações Finais	175
	Referências	179
	ANEXO A – Levantamento do discurso dos arquitetos.	184
	ANEXO B – Fotografias da Galeria Cosmococa.	202
	ANEXO C – Fotografias da Galeria Miguel Rio Branco.	205
	ANEXO D – Fotografias da Galeria Claudia Andujar.	208

1 Introdução

A realização de uma série de entrevistas com arquitetos por estudantes de arquitetura e urbanismo, que resultou na publicação de um livro¹ no ano de 2012, sugeriu uma abordagem acerca do pensamento e da produção de renomados arquitetos e escritórios de arquitetura brasileiros. Nesta publicação, os entrevistados falam resumidamente de alguns trabalhos autorais e relatam desafios enfrentados na profissão, explicitando ideias que permeiam a concepção e elaboração de seus projetos de arquitetura. Estes eram assuntos bastante pertinentes para um grupo de estudantes que, inseridos no universo acadêmico, almejavam conhecer e ampliar o olhar crítico sobre a cidade e a arquitetura contemporânea nacional.

De modo a abrir caminhos para o levantamento de novos questionamentos e objetivando apreender o raciocínio projetual através das palavras proferidas pelos arquitetos, foram formuladas, durante as entrevistas, perguntas de caráter global, sem dar muita ênfase a especificidades do projeto arquitetônico. Tal experiência levou à aproximação de estudantes com profissionais significativamente atuantes no sudeste do país², e introduziu o pensamento destes arquitetos, assim como idéias e preocupações partilhadas pelas equipes de cada escritório.

No entanto, chama a atenção que as entrevistas e o livro em questão apenas apresentam a linguagem verbal, o discurso dos arquitetos sobre determinados temas como sustentabilidade, a função social da arquitetura, os limites da profissão, as heranças deixadas pelo modernismo, etc, sem fazer uso ou apresentação de instrumentos representativos do fazer arquitetônico como, por exemplo, croquis, maquetes, diagramas e desenhos técnicos dos projetos para exemplificar e comprovar a aplicação deste conteúdo discursivo.

¹ Livro '*ENTRE - Entrevista com arquitetos por estudantes de arquitetura*' que apresenta um conjunto de treze entrevistas realizadas, entre 2007 e 2012, por quatro alunos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio, são eles: Francesco Perrotta-Bosch, Gabriel Kozlowski, Mariana Meneguetti e Valmir Azevedo. As entrevistas se dirigiram a dois críticos de arte (Ana Luiza Nobre e Guilherme Wisnik), três arquitetos (Carla Juaçaba, João Walter Toscano e João Filgueiras Lima) e nove escritórios de arquitetura (*Andrade Morettin, Arquitetos Associados, BLAC, CAMPO aud, MMBB, Nitsche Arquitetos Associados, Rua Arquitetos, SPBR e Vazio S/A*) atuantes no Brasil, em cujo trabalho existisse um reconhecimento, nacional e/ou internacional, com marcantes traços de contemporaneidade, dissociada das ideologias modernas de meados do século XX.

² com escritórios situados nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

Nesse sentido, na entrevista que encerra esta publicação, os estudantes solicitaram aos arquitetos de formação - atuais críticos de arte - que se estabelecesse uma comparação entre a concepção de um projeto de arquitetura e a de um texto. Nobre (2009)³ afirma existir um desafio associado ao ato de projetar em arquitetura, que é encontrar as palavras que permitam elaborar conceitualmente as idéias do que está sendo proposto, e isso equivale a esclarecer o percurso orientador do pensamento do próprio indivíduo que projeta, seja ele um profissional arquiteto ou um estudante de arquitetura. Ela destaca que ocorre um processo similar durante a escolha do título de seus textos, na medida em que somente consegue desenvolver o texto propriamente dito após refletir sobre as palavras que melhor definem o que deseja expressar. 'O título é basicamente o trabalho; o resto é consequência' (ibidem)

Diante de tais questões, esta dissertação parte da ideia de que é possível existir uma incompatibilidade entre a linguagem verbal, expressa por palavras, e a linguagem da arquitetura, expressa através da própria construção, mas também por meio de seus desenhos⁴. Para tanto, traz como **objetivo geral** investigar se existe uma coerência entre o pensamento, a argumentação dos arquitetos (apreendidos através de seu discurso) e a obra arquitetônica, neste caso estudada através da análise gráfica dos desenhos técnicos do **objeto empírico** da pesquisa, que são os projetos arquitetônicos das galerias de arte Cosmococa (2008), Miguel Rio Branco (2008) e Claudia Andujar (2012) localizadas no Instituto Inhotim⁵, em Brumadinho-MG, projetadas pelo escritório *arquitetos associados*.

Para atingir este objetivo, alguns **objetivos específicos** se fizeram necessários: a) registrar o discurso dos arquitetos incorporado ao processo de projeto; b) identificar a aplicação feita pelos arquitetos do conteúdo discursivo nas propostas arquitetônicas estudadas; c) identificar recorrências de soluções nos projetos arquitetônicos; d) verificar correlações entre os conteúdos discursivos e as soluções de projeto identificadas.

O escritório *arquitetos associados*, que fica situado em Belo Horizonte-MG, é composto, desde 2008, pelos arquitetos titulares Alexandre Brasil, André Luiz Prado,

³ apud PERROTTA-BOSCH, 2012, p.246.

⁴ Conceituais e técnicos.

⁵ Cabe destacar que para uma maior compreensão dos projetos estudados, foram realizadas pela autora cinco visitas ao Instituto Inhotim, em Julho e Agosto de 2017.

Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel e Paula Zasnicoff Cardoso, além de alguns arquitetos colaboradores. Corresponde a uma equipe de profissionais com ativa participação em concursos nacionais de arquitetura, tendo recebido prêmios e menções honrosas cerca de trinta e cinco vezes desde 1997, ano de sua formação.

Tal escritório apresentam uma produção arquitetônica relevante no cenário atual brasileiro⁶, sendo responsáveis por projetos em diferentes escalas e níveis de complexidade: institucionais, residenciais, serviço e urbanismo (intervenções em espaços públicos). A maior parte de seus projetos fica reunida no Instituto Inhotim e nas cidades de Belo Horizonte e Nova Lima-MG.

O trabalho dos *arquitetos associados* é desenvolvido de forma colaborativa, em que a cada nova demanda de projeto é definida uma equipe responsável pela concepção e elaboração da proposta, existindo a liberdade de estabelecer associações variadas - individuais ou coletivas - sendo também possível convidar arquitetos externos para compor a equipe. Além disso, todos os cinco integrantes conciliam a prática profissional com a acadêmica, muitas vezes se dedicando à pesquisa e a atividades docentes simultaneamente, o que contribui para aprimorar o conhecimento teórico adquirido nas faculdade e universidades com a prática projetual do escritório.

arquitetos associados é um escritório de Minas Gerais, Belo Horizonte, cuja produção se destaca muito através da existência de Inhotim. Eles são autores de vários dos projetos de pavilhões em Inhotim, que são pavilhões dedicados a obra de determinados artistas e que propõe justamente uma arquitetura em diálogo com o trabalho da arte. É curioso que, isso que poderia parecer alguma coisa idiossincrática ou levar a uma arquitetura escultórica, ao contrário, faz no *arquitetos associados* à defesa de uma arquitetura não autoral, ou da tentativa de uma arquitetura que resiste à idéia de autoria justamente em Minas Gerais, o estado de Aleijadinho ou também o lugar onde [Oscar] Niemeyer fez as suas primeiras e mais importantes obras, que são justamente o traço da arquitetura autoral. E eles, ao contrário, como o próprio nome do escritório alude, um nome neutro, tentam reduzir esse papel da arquitetura em nome de algo mais funcional justamente acreditando que a importância social da arquitetura na cidade deve ser aquela em que o destaque escultórico de uma obra não se coloca com tanta importância. (WISNIK, 2018. Documentário Arquitetos, episódio 8).

Recentemente foi publicado o livro '*arquitetos associados*' (2017) que apresenta um caderno de ensaios com textos individuais dos arquitetos e um texto final, elaborado coletivamente pelos atuais sócios do escritório. Nesta publicação, sobretudo nos ensaios de autoria de Carlos Alberto Maciel, Bruno Santa Cecília e Alexandre Brasil estão presentes algumas reflexões sobre a arquitetura produzida no escritório e a

⁶ Inclusive, no ano de 2011, foram entrevistados pelos estudantes de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio, estando este material incorporado ao já citado livro '*ENTRE - Entrevista com arquitetos por estudantes de arquitetura*'.

sua indissociável relação com a cidade. Também são apresentados seis princípios e estratégias projetuais que, quando incorporados ao processo de criação, visam restringir a presença de barreiras e estabelecer a construção de espaços de maior liberdade aos usuários.

Assim, baseado em escritos, palestras e conferências elaborados pelos próprio arquitetos⁷ e na observação da repetição das palavras utilizadas durante a apresentação dos projetos arquitetônicos das três galerias de arte, foram estabelecidos pela autora⁸ oito itens que direcionaram a análise gráfica desta pesquisa, são eles: Agenciamento e implantação; Acessos e perímetro; Interiores: Circulação e espaços; Setorização; Malha estrutural; Coberturas; Campos visuais; Opacidade e transparência.

Esta análise visa tornar explícito através de diagramas gráficos interpretativos⁹ o discurso dos arquitetos sobre os respectivos projetos de arquitetura. Dessa forma, caso não exista uma coerência, um nexos entre os registros verbais (falado ou escrito) e o que é apresentado como proposta por meio de desenhos técnicos, tais diagramas visualmente mostram que há uma divergência entre eles.

A dissertação apresenta três capítulos, que foram organizados da seguinte forma:

O Capítulo 1 trata de contextualizar o Instituto Inhotim, onde se localizam as galerias Cosmococa, Miguel Rio Branco e Claudia Andujar. É feita uma breve apresentação sobre a história da instituição desde a sua abertura ao público no ano de 2006, bem como o surgimento das primeiras edificações e a aquisição de algumas obras de arte. Para uma melhor compreensão deste contexto é apresentado um quadro que mostra o cronograma de inauguração das galerias de arte do local. Por fim, são apresentados os critérios que levaram a seleção das galerias estudadas.

O Capítulo 2 refere-se tanto a atuação dos arquitetos, como a encomenda do objeto empírico da pesquisa. Inicialmente é feita uma contextualização sobre os *arquitetos associados*, e para isso se discorre sobre condicionantes, princípios e estratégias de

⁷ E nas informações coletadas através de uma conversa da autora com o arquiteto Bruno Santa Cecília em 25 de Julho de 2017 na sede do escritório *arquitetos associados*.

⁸ com base nas contribuições identificadas através da bibliografia referente a análise gráfica.

⁹ Os diagramas gerados através das análises individuais permitiram a identificação de características projetuais, revelando como os itens analisados aparecem em cada projeto estudado. Já a análise comparativa destacou características comuns e diferentes entre os três projetos.

sua produção arquitetônica e urbana¹⁰. Em seguida se expõe a conjuntura da encomenda dos projetos arquitetônicos das galerias, explicitando as solicitações feitas a equipe de arquitetos pelo(s) ator(es) envolvido(s)¹¹. E, por fim, são apresentadas as fichas de identificação das galerias com informações gerais e os redesenhos dos projetos arquitetônicos¹².

O Capítulo 3 trata da metodologia de análise da pesquisa, dedicando-se principalmente a apresentação das análises do seu objeto empírico. Para isso, desenvolve uma breve introdução sobre trabalhos que utilizaram a análise gráfica como instrumento investigativo e analítico de projetos de arquitetura por meio de critérios objetivos, revelando suas contribuições para este campo disciplinar. Em seguida, são expostos os diagramas gráficos interpretativos e os comentários sobre os projetos das três galerias estudadas. Na sequência, é apresentado um quadro que estabelece uma comparação entre estes projetos através dos oito itens definidos pela pesquisa, e, logo após, são expostos os diagramas síntese geral de cada galeria. Depois, se discorre sobre as características projetuais identificadas nos projetos, confrontando-as com os princípios e estratégias apreendidas pelo discurso dos *arquitetos associados*. Por fim, é apresentada a conclusão, que tece considerações sobre a relação entre as soluções dos projetos arquitetônicos estudados e o conteúdo discursivo dos arquitetos.

¹⁰ De modo a compreender o discursos destes arquitetos incorporado ao processo de criação.

¹¹ Nos casos estudados, os atores envolvidos na encomenda dos projetos de arquitetura eram a instituição (Instituto Inhotim), através do trabalho realizado pelos curadores. Especificamente na galeria Miguel Rio Branco, o artista desempenhou uma participação mais ativa ao fazer solicitações conceituais para a forma do edifício. Esta participação do artista no momento da encomenda do projeto será melhor desenvolvida e aprofundada no decorrer do capítulo 2.

¹² Foi realizado pela autora o redesenho das plantas, cortes e fachadas dos projetos arquitetônicos estudados de modo a gerar um padrão de representação em uma mesma escala, facilitando a leitura e permitindo a confrontação das informações entre os diagramas gráficos interpretativos.

2 O Instituto Inhotim

2.1 Considerações sobre o Instituto

Localizado em Brumadinho, uma cidade a 60 quilômetros de Belo Horizonte-MG, o atual Instituto Inhotim¹³ funciona como um complexo cultural desde outubro de 2006, quando teve seu acervo artístico¹⁴ e ambiental¹⁵ aberto ao público. Compreende uma área de aproximadamente 140 hectares destinada à visitação, onde abriga cinco galerias de arte¹⁶ para exposições temporárias e dezoito, para obras de caráter permanente. Algumas obras de arte, entretanto, são expostas ao ar livre, o que contribui para a configuração de um contato mais efetivo do visitante com o paisagismo do local, o trabalho dos artistas e a arquitetura dos espaços expositivos.

Inhotim, na minha opinião, é um parque e é um lugar de exemplificação da vida pós contemporânea. A vida pós contemporânea é uma vida diferente deste inferno que nós temos hoje em São Paulo, com tráfego, com prédios, com tudo isso. Inhotim é um lugar bonito (...) e que te leva para a cultura, te leva para o sonho. (...) Então nós fizemos um parque, com um jardim maravilhoso e que dentro deste contexto você tem arte contemporânea. Então você sai de uma coisa um pouco pesada, até lúdica, e entra no parque que é belíssimo, com o verde, o jardim, as pessoas andando. (Bernardo Paz, TV Folha - São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4cvuMeo6luQ>)

As declarações do idealizador do Inhotim, Bernardo Paz, transparecem a proposta de conceber um parque botânico - composto por lagos, jardins tropicais, trechos de mata atlântica e de cerrado, mobiliários¹⁷, etc. - que, além de conectar várias galerias de arte através de seus percursos e trilhas, também estabelece um intervalo, temporal e físico, na visitação dos espaços internos destinados a arte contemporânea.

¹³ Inicialmente era intitulado Centro de Arte Contemporânea Inhotim (Caci). Em 2006 mudou de nome, passando a ser chamado por um breve período de tempo de Inhotim - Centro de Arte Contemporânea e, por último, de Instituto Inhotim.

¹⁴ A coleção artística é formada atualmente por cerca de 1300 obras de arte contemporânea de 265 diferentes artistas, muitos deles com reconhecimento internacional, sendo 75 brasileiros e 190 de outras nacionalidades. São exibidas obras de Adriana Varejão, Helio Oiticica, Lygia Pape, Tunga, Cildo Moreira, Doris Salcedo, Miguel Rio Branco, Cardiff & Miller, Mathew Barney, Doug Aitken, Chris Burden, Dan Graham, Olafur Eliasson, Rivane Neuenschwander, John Ahearn, Rigoberto Torres, Iran do Espírito Santo, entre outros totalizando em média 700 obras expostas.

¹⁵ "O Instituto conta com cerca de 4,5 mil espécies nativas e raras de todos os continentes, incluindo plantas ameaçadas de extinção" (INSTITUTO INHOTIM, Relatório Institucional, 2016, p.19). Dentre estas espécies está o Tamboril, cujo nome científico é *enterolobium contortisiliquum*, uma árvore de grande porte que fica localizada em uma área central do Inhotim. Estima-se que esta árvore foi plantada a aproximadamente 100 anos pelo antigo proprietário e, ao longo dos anos, ela se consagrou como um símbolo do Instituto.

¹⁶ A instituição denomina algumas edificações expositivas como galerias de arte e outras como pavilhões, não havendo uma distinção clara entre elas.

¹⁷ Todo o mobiliário do parque - composto por bancos, mesas e casulos - foi produzido pelo designer Hugo França com troncos de árvores brasileiras esculpidas.

Dessa forma, são geradas várias possibilidades de percursos dentro do Instituto, o que faz com que ele possa ser vivenciado de diferentes maneiras, sem qualquer hierarquia espacial ou ordem de visitação preestabelecida. Serapião (2015, p.10) destaca que "ao fragmentar a visitação em diferentes pavil  es, construídos em momentos distintos, o centro torna-se um novo paradigma para os espaços expositivos".

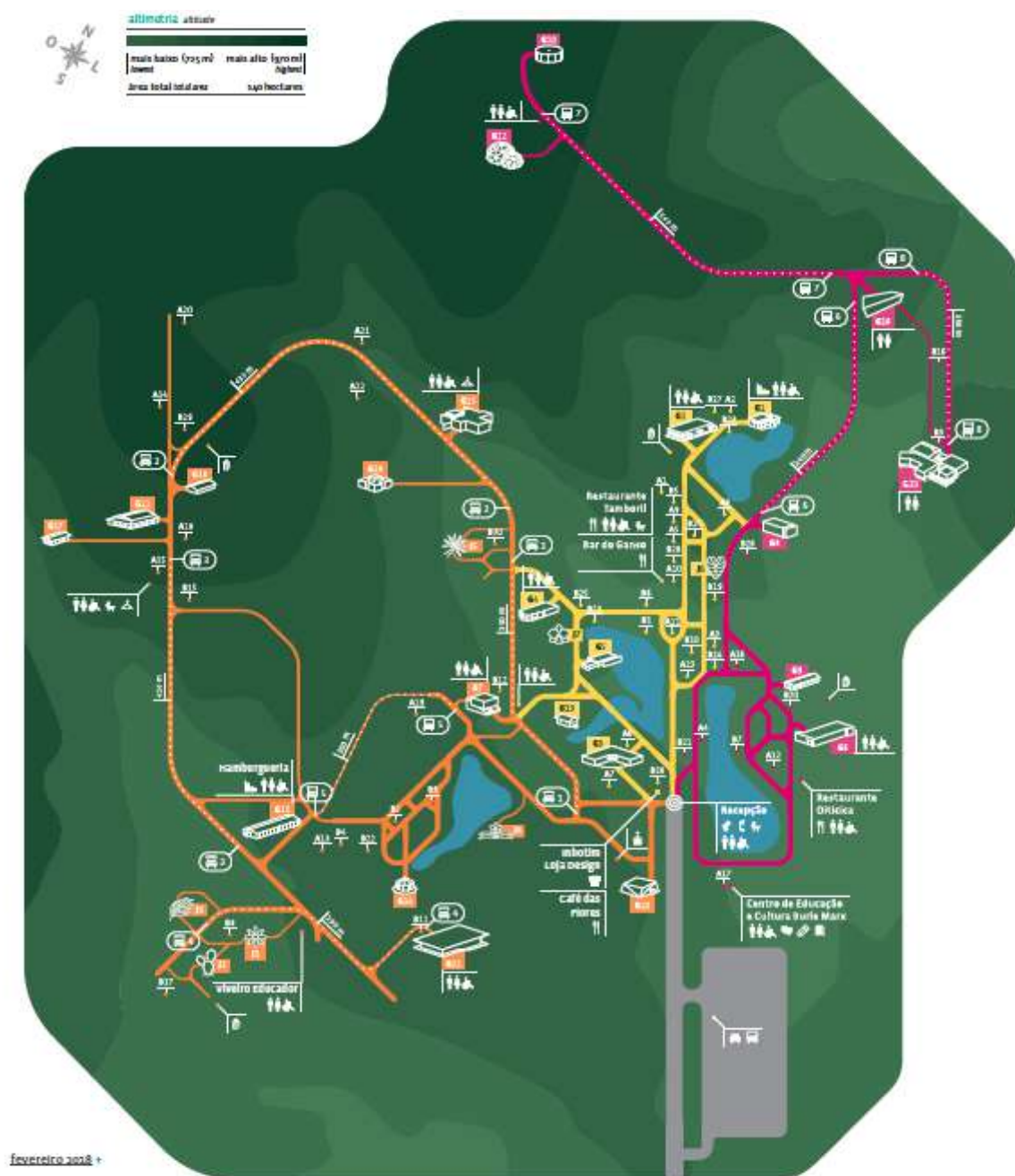
Figura 1 - Detalhes do acervo do Instituto Inhotim, de cima para baixo, da esquerda para a direita: Imagem 1 - *Troca-Troca* (Jarbas Lopes); Imagem 2 - *Narcissus Garden* (Yayoi Kusama); Imagem 3 -   rvore Tamboril; Imagem 4 - *Boxhead* (Paul McCarthy); Imagem 5 - *Viewing Machine* (Olafur Eliasson); Imagem 6 - *Sem título* (Edgard de Souza).



Fonte: Henk Nieman. (Disponível em: <http://bravo.vc/s0-incertitude/e1-inhotim/>)

Após chegar ao Instituto, as pessoas são direcionadas para a recepção, onde têm acesso ao *mapa do visitante*, que mostra três eixos de visitação distintos (laranja, amarelo e rosa). Além disso, ele apresenta informações gerais e indica a localização de obras de arte, espécies botânicas, jardins temáticos, galerias de arte, e alguns locais de interesse comum como restaurantes, sanitários, cafés, lanchonetes, etc.

Figura 2 - *Mapa do visitante* do Instituto que apresenta as vias pavimentadas, não pavimentadas e os trechos de via por onde percorrem os carrinhos de golfe, que podem ser alugados pelos visitantes para auxiliar no deslocamento até os trechos mais distantes do parque.



Fonte: Instituto Inhotim. (Disponível em: http://inhotim.org.br/MAPA_VISITANTE_INHOTIM.pdf)

O fato de estar situado a quilômetros de distância de uma capital faz do Inhotim um lugar de destino, em que os visitantes necessitam fazer um planejamento prévio, ainda que breve, antes de se deslocar até lá. Diferente do que acontece nos museus que ficam inseridos no meio urbanos, nele existe uma proposta de imersão a uma nova experiência com a arte contemporânea e com o lugar, tornando praticamente inviável a sua visita em um período de tempo inferior a um dia¹⁸.

O ponto de partida da formação da coleção é o lugar: a ideia de onde Inhotim está, em qual contexto natural e cultural ele está inserido, qual tipo de vegetação abriga. É uma coleção que se cria fora dos centros urbanos, sempre sendo um destino - até para quem é de Brumadinho é uma pequena viagem, nunca é uma experiência *en passant*. Não dá para ir a Inhotim como a gente vai a um museu urbano, em que a gente entra, visita, depois pode ainda ir ao cabelereiro, levar os filhos à escola. Nesse sentido a gente começou a pensar que tipo de obra de arte fazia sentido ser vista, vivida, experimentada aqui, e quais não faziam sentido. Foi uma discussão muito viva entre Bernardo [Paz], outros curadores e eu. (...) Não fazem sentido obras que se alimentam de um contexto urbano, que está inserido no nosso dia a dia. Inhotim é sempre uma experiência à parte: passear pela floresta, andar em volta do lago, subir o morro, sentir o cheiro da mata. Essas sensações, o sol, o calor, ter falta de ar, tudo faz parte da construção de uma experiência. A gente parte daí quando pensa que tipo de trabalho faz sentido ser realizado ou adquirido ou mostrado na coleção. (VOLZ, 2016 apud BAGNOLI, 2016)¹⁹

Arelado a essa característica de construir uma experiência singular, está o tempo de aproximadamente uma hora de trajeto (carro ou ônibus) até o local saindo de Belo Horizonte, principal ponto de partida. Devido a demanda desse tempo e a presença de diferentes paisagens naturais durante o deslocamento, os curadores assinalam que a própria viagem ajuda a introduzir o visitante a essa atmosfera de diálogo entre o natural e o construído, proposta pela instituição.

Dentro do território do Instituto existe, ainda, uma Reserva Particular do Patrimônio Natural (RPPN) com 249 hectares²⁰ que acolhe espécies vegetais da Mata Atlântica. Além disso, o parque possui em média 180 famílias botânicas, 350 espécies de orquídeas africanas, 1000 espécies de palmeiras e centenas de espécies tropicais de todos os continentes, sendo o Jardim Botânico brasileiro que apresenta a maior coleção em número de espécies de plantas vivas.

¹⁸ O tempo necessário para conhecer todo o Instituto Inhotim varia de acordo com a demanda de tempo de cada indivíduo, porém, estima-se que o visitante leva em média de dois a três dias para conseguir percorrer tranquilamente todos os espaços do parque, levando-se em consideração que ele fica aberto sete ou oito horas por dia, a depender do dia da semana.

¹⁹ Jochen Volz foi curador do Instituto Inhotim de 2005 a 2017, foi também diretor geral desta instituição de 2005 a 2007 e diretor artístico de 2007 a 2012.

²⁰ Inicialmente a área era de 145 hectares. No ano de 2016, a Mata dos Guigós também foi considerada como uma Unidade de Conservação, aumentando a área da RPPN para 249 hectares.

Figura 3 - Detalhes do acervo botânico do Instituto Inhotim.



Fonte: Leonardo Finotti. (Disponível em: <http://www.leonardofinotti.com/projects/inhotim-landscape-and-sculptures>)

O Inhotim desenvolve pesquisas relacionadas à botânica e ao meio ambiente, tendo realizado, por exemplo, o mapeamento de todas as espécies nativas da sua RPPN, financiado pelo Ministério do Meio Ambiente (MMA). Paralelamente, a instituição atua em atividades sócio educacionais²¹ ligadas à arte, a inclusão social e a diversidade cultural, com agentes da comunidade local.

Mais recentemente os espaços do parque, do Jardim Botânico e o edifício destinado a recepção (Centro Educativo Burle Marx) tem acolhido eventos ligados à educação (sobretudo workshops e seminários²²) e também ao lazer, com destaque para os festivais *Inhotim em cena*, *Noite Aberta* e *MECA Inhotim*, alguns deles estão sendo realizado no local desde 2012.

²¹ São exemplos os projetos *Descentralizando o acesso* e *Laboratório Inhotim*, e os programas *Escola vai ao museu* e *Escola de cordas*, este último contemplando atividades ligadas à música.

²² *Semana Nacional de Ciência e Tecnologia*, *Seminário de Patrimônio Cultural e Contemporaneidade*, por exemplo.

Figura 4 - Evento *Inhotim em Cena* realizado no Instituto Inhotim em 2012.



Fonte: Leonardo Finotti. (Disponível em: <http://www.leonardofinotti.com/projects/inhotim-landscape-and-sculptures>)

As fonte de financiamento da instituição são provenientes principalmente de leis de incentivo à cultura, que atuam através das empresas patrocinadoras Vale, Itaú e Taesa, no âmbito Federal, e da Vivo e CEMIG, nos âmbitos Estadual e Federal. Recebe ainda o apoio de algumas empresas parceiras, que garantem a manutenção da infraestrutura do parque e sobretudo dos projetos e programas desenvolvidos. Parte das despesas é paga com a captação de recursos como doações dos participantes do programa *Amigos de Inhotim*, da venda de ingressos e de mercadorias da loja física.

(...) Hoje, o orçamento anual é de cerca de R\$42 milhões, sendo que mais ou menos 25% do montante vem de suas [Bernardo Paz] empresas de mineração, 56% da previsão de captação da Lei Rouanet e o restante de doações e receitas geradas pelo parque. (BAGNOLI, 2016)

Desde 2009 o Instituto é reconhecido como uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) pelo Governo Federal e Estadual de Minas Gerais e, no ano de 2010, a Comissão Nacional de Jardins Botânicos (CNJB) também lhe concedeu o título de Jardim Botânico, conforme mostrado no quadro a seguir, que apresenta informações extraídas da linha do tempo disponibilizada no *site* oficial do Instituto Inhotim.

Quadro 1 - Informações sobre o Instituto Inhotim disponibilizadas no *site* oficial.

2002	Fundação do Instituto Cultural Inhotim, instituição sem fins lucrativos, destinada à conservação, exposição e produção de trabalhos contemporâneos de arte e que desenvolve ações educativas e sociais.
2005	Iniciam-se as visitas pré-agendadas das escolas da região e de grupos específicos.
2006	Abertura ao grande público em dias regulares e com estrutura completa para visitação.

2007	Criação da Diretoria de Inclusão e Cidadania, voltada para o desenvolvimento regional.
2008	Reconhecido como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) pelo Governo de Minas Gerais.
2009	Governo federal também reconhece o Inhotim como uma OSCIP.
2010	Recebimento do título de Jardim Botânico pela CNJB (Comissão Nacional de Jardins Botânicos).
2011	Lançamento do programa Amigos do Inhotim.
2012	Inaugurada Galeria Psicoativa Tunga, com retrospectiva de 30 anos da carreira do artista que primeiro influenciou o empresário Bernardo Paz a investir em arte contemporânea.
2013	Acontece a maior troca de acervo nas galerias temporárias do Instituto.
2014	Inauguração da Inhotim Box em Belo Horizonte, primeira loja do Parque fora de Brumadinho.
2015	Inhotim atinge o marco de 2 milhões de visitantes no parque desde sua abertura, em 2006.

Atualmente, o Inhotim é considerado um dos museus²³ de arte contemporânea mais importantes do mundo, sendo o maior a céu aberto da América Latina. Por possuir parte de seu acervo composto por obras de arte que são expostas periodicamente, configura-se como um espaço em constante transformação, dando aos seus visitantes, a possibilidade de usufruírem de diferentes montagens expositivas.

Nunca obra acabada, Inhotim vai se construindo com cada novo pavilhão, cada mudança na paisagem, cada artista que chega. Possui uma incompletude que é compartilhada com o público – a cada visita, o lugar oferece uma nova percepção. Os jardins que se transformam com os ciclos de cada estação e transformam o entorno e a percepção dos pavilhões, os diversos materiais das obras que se movem permanentemente e a cada dia produzem uma nova imagem. Há uma recombinação constante de formas e sentidos. (BAGNOLI, 2016)

As próximas etapas a serem implementadas no Inhotim correspondem a ampliação do número de obras expostas e a introdução de outras modalidade de arte como cinema, teatro, dança e música. Também está prevista a construção de uma vila com casas auto sustentáveis, uma grande biblioteca²⁴, um centro de convenções, um anfiteatro, e quatro hotéis.

²³ Embora seja reconhecido como um Instituto, ele também atende a todos os critérios do Conselho Internacional de Museu (ICOM). Segundo eles "Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da comunidade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, educação e fruição". (ICOM – p. 28-29)

²⁴ Atualmente existe uma biblioteca que fica situada no edifício do Centro Educativo Burle Marx, projetada pelo escritório *arquitetos associados*. Segundo Bernardo Paz, relatado em sua entrevista concedida a revista Bravo em 2016, já existe um projeto arquitetônico para esta grande biblioteca, porém a obra ainda não teve início devido a falta de verba.

Temos muitos projetos de pavilhões novos, queremos criar um anfiteatro, um projeto com a Daniela Thomaz, o Grotta dos Sonhos. Esse seria um lugar criado para exposições, um palco em cima de um lago com lugar para picnic para as famílias passarem o dia e, no fim do dia, verem um concerto de uma sinfônica, um show de rock, enfim. Uma programação que tem que ser a mais diversa que ela conseguir ser. Isso cria uma outra história para Inhotim, onde a presença de outras linguagens, da música, do teatro, da dança ganha espaços próprios e novas possibilidades. Inhotim tem tido uma performance muito boa no campo das captações, mas essa crise toda nos afeta. Até porque, isso aqui é um projeto em constante ampliação. Isso implica em aumento no custo de manutenção, que não é acompanhado pelo crescimento de receitas. Temos tido respostas positivas, mas ainda falta muito para termos uma auto-sustentabilidade. (GRASSI, 2016 apud BAGNOLI, 2016)

Figura 5 - Maquete física do hotel projetado por Freusa Zechmeister que, durante um longo período de tempo, teve sua obra parada devido a crise econômica que afetou negativamente os investimentos e a construção de novas edificações no Instituto.



Fonte: Leonardo Finotti. (Disponível em: <http://www.leonardofinotti.com/projects/pousada-at-inhotim>)

Após realizar esta breve apresentação sobre o que é o Instituto Inhotim hoje e sobre o que se almeja para ele no futuro, cabe apresentar um pouco de sua história e do contexto geográfico no qual está inserido, relatando parte de seu passado. Assim, é importante ressaltar que a primeira ocupação desta região aconteceu com os bandeirantes, que lá se instalaram no final do século XVII dando origem a povoados, vilas e, posteriormente, a cidade de Brumadinho²⁵.

O município de Brumadinho engloba cinco distritos²⁶ e é bastante rico em minério de ferro e mananciais de água. Por isso, historicamente empreendimentos de escala industrial como companhias de mineração²⁷ e a empresa *Hidrobrás Águas Minerais* se instalaram na região.

²⁵ Localizada entre o Maciço do Espinhaço e o Tabuleiro do Oeste, a cidade atualmente possui 35 mil habitantes e uma área de 634,4 km².

²⁶ A saber: Sede, Aranha, Conceição do Itaguá, Piedade do Paraopeba, São José do Paraopeba. No âmbito cultural, o distrito de São José do Paraopeba possui um povoado quilombola chamado Comunidade do Sapé, que preserva costumes e tradições de seus antepassados, ex-escravos que fundaram a comunidade após receberam a libertação.

²⁷ Quatro grande mineradoras atuam na região: Itaminas, MMX, Vale e Ferrous.

Originalmente as terras do Instituto foram adquiridas na década de 1980 por Bernardo Paz²⁸, que tinha o objetivo de usufruir da tranquilidade e da paisagem de Brumadinho durante os finais de semana. Ele é considerado um importante colecionador de arte no país e, na época, possuía um rico acervo de arte moderna. Além da casa de campo já existente, que se tornou sua residência nos dias de lazer, foi construído um anexo para hóspedes e um galpão para abrigar obras de arte.

Por volta de 1990, seu amigo Tunga²⁹ aconselhou-o a substituir sua coleção moderna por obras de arte contemporâneas. Assim, com exceção do galpão já citado, as primeiras edificações destinadas a abrigar obras de arte foram projetadas e construídas para receber um acervo de arte contemporânea, adquirido no decorrer das três últimas décadas.

Também foram realizadas algumas transformações paisagísticas³⁰ como a plantação e cultivo de algumas espécies botânicas e a construção de lagos artificiais. Todas estas intervenções na estrutura física, provenientes de sugestões artísticas e paisagísticas, foram determinantes para a idealização e concretização da temática hoje existente no Inhotim.

Em Brumadinho, sua primeira ideia era fazer um jardim em torno da casa de campo que havia ali, grudada onde agora fica o restaurante Tamboril. Para isso, buscou inspiração nos jardins do seu amigo Roberto Burle Marx. O trabalho do paisagista seria decisivo para o que se tornaria Inhotim. Depois, persuadido por Tunga, Paz foi se entusiasmando pela arte contemporânea. Começou a colecionar e criar espaços para abrigá-las. Saía pessoalmente atrás das obras que queria ter – os primeiros trabalhos adquiridos foram de Tunga, Cildo Meireles, Miguel Rio Branco e Paul McCarthy. Nunca se deu por contente e, insaciável, continuou investindo. Só por isso existe Inhotim (BAGNOLI, 2016)

Em entrevista para a Revista Bravo (2016), Bernardo Paz relata que foi um grande desafio a aquisição das primeiras obras a serem expostas no Inhotim, sobretudo porque algumas haviam sido produzidas durante as décadas de 1970 e 1980 e, após

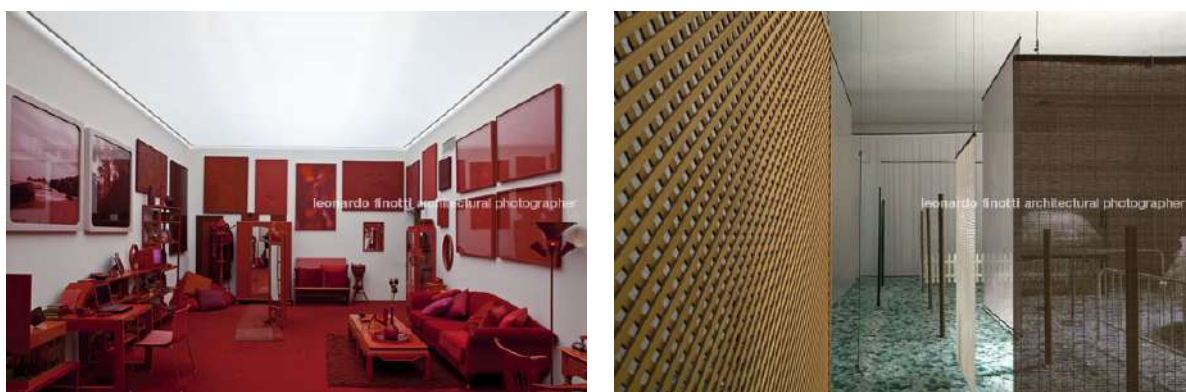
²⁸ Bernardo Paz é um empresário do ramo de mineração e siderurgia.

²⁹ O artista e arquiteto Tunga (Antônio José de Barros de Carvalho e Melo Mourão) possui duas galerias de arte no Inhotim, são elas: Galeria *True Rouge* e Galeria Psicoativa Tunga, esta última expõe várias obras do artista. "Para Tunga, o fim do modernismo limitava a continuidade da coleção. Só se colecionaria o que estivesse em circulação e não seria possível que houvesse obras inéditas no acervo" (FERREIRA, 2016, p.54)

³⁰ O artista plástico e arquiteto paisagista Roberto Burle Marx, apesar de não ser o responsável pelo paisagismo do Instituto, apresentou algumas contribuições que levaram a um direcionamento conceitual do atual Jardim Botânico de Inhotim. Devido a sua relação de amizade com Bernardo Paz, em meados de 1980, ele apresentou novas espécies de plantas e até presenteou algumas delas ao Instituto. Segundo o *site* oficial "O paisagismo dos jardins foi desenvolvido por vários profissionais ao longo da história do Inhotim. Dentre eles, Pedro Nehring, que colabora desde a fundação do Instituto e é o principal paisagista responsável por enriquecer e atualizar seus jardins; e Luiz Carlos Orsini, responsável pelo projeto paisagístico de 25 hectares entre 2000 e 2004." (INHOTIM, 2017)

serem expostas nos grandes museus, foram desmontadas e perdidas, deixando de existir. Ele afirma ter tido acesso a fotografias de obras como *missões* (1987), *através* (1989) e *desvio para o vermelho* (1984) nos livros e que o autor delas, Cildo Meireles, precisou restabelecer o contato com pessoas no exterior para conseguir viabilizar a sua montagem no Instituto.

Figura 6 - Obras expostas na Galeria Cildo Meireles, da esquerda para a direita: Imagem 1 - *Desvio para o vermelho* (Cildo Meireles); Imagem 2 – *Através* (Cildo Meireles).

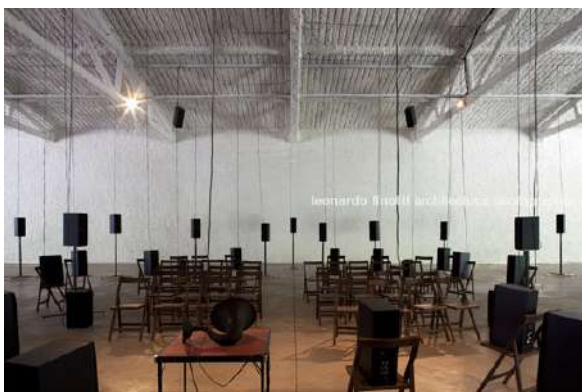


Fonte: Leonardo Finotti. (Disponível em: <http://www.leonardofinotti.com/projects>)

Em um primeiro momento, optou-se pela aquisição de obras de importantes artistas brasileiros que foram destaque no cenário artístico-cultural desde a década de 60, a exemplo de Cildo Meireles, Miguel Rio Branco e Tunga. Entre os anos 2001 e 2005, no entanto, foram adquiridas obras de artistas que se destacaram por volta de 1990, como Ernesto Neto, Jarbas Lopes, Valeska Soares, Janet Cardiff, Olafur Eliasson, Rirkrit Tiravanija e Rivane Neuenschwander.

Três anos depois, em 2008, o Instituto inaugurou duas importante galerias dedicadas a artistas específicos, são elas: Galeria Doris Salcedo e Galeria Adriana Varejão. E, em outubro de 2009, durante a realização do evento *Nove Novos Destinos*, foi aberta ao público a exposição permanente das obras: *Beam drop Inhotim* (2008) de Chris Burden, *Sonic Pavilion* (2009) de Doug Aitken, *Sem título* (2000; 2002; Bronze 5) de Edgard de Souza, *The Murder of Crows* (2008) de Janet Cardiff e George Bures Miller, *Piscina* (2009) de Jorge Macchi, *De Lama Lâmina* (2004-2009) de Matthew Barney, *Continente/Nuvem* (2008) de Rivane Neuenschwander, *Folly* (2005-2009) de Valeska Soares e *Narcissus garden* (2009) de Yayoi Kusama.

Figura 7 - Detalhes do acervo artístico do Instituto Inhotim, de cima para baixo, da esquerda para a direita: Imagem 1 - *The Murder of crows*; Imagem 2 - *Inmensa*; Imagem 3 - *De Lama Lâmina*; Imagem 4 - *Folly*; Imagem 5 - *Beam drop Inhotim*; Imagem 6 – *Desert park*.



Fonte: Leonardo Finotti. (Disponível em: <http://www.leonardofinotti.com/projects>)

A coleção de obras está focada na arte contemporânea surgida a partir da década de 1960 e também na prática do site-specific, em que a geografia tem papel predominante. Muitas das obras foram feitas em consonância com o sítio. A natureza sugeriu o lugar para a arte encravar-se. Ali, os artistas podem dar asas à imaginação e produzir os trabalhos que sonham em escalas inimagináveis, podem violar cânones estéticos e ficar em paz (BAGNOLI, 2016)

Não se sabe ao certo a origem do nome Inhotim, porém todas as teorias a esse respeito fazem referência a antigos moradores da região, segundo informações disponibilizadas pelo Centro Inhotim de Memória e Patrimônio (CIMP). A mais conhecida, no entanto, relata a existência de um minerador de origem inglesa que

seria o proprietário das terras onde hoje se localiza o Instituto. Ele se chamava Timothy, mas era conhecido na região como Senhor Tim e, com o tempo, como é de costume no interior de Minas Gerais, passam a abreviar senhor para “nhó” chamando-o de “Nhô Tim” e, assim, dando origem a palavra Inhotim.

O local onde está situado o Instituto Inhotim correspondia a um pequeno povoado na zona rural de Conceição do Itaguá, distrito de Brumadinho. De acordo com BORGES (2015, p.5), este povoado se chamava Comunidade do Inhotim e foi fundado em 1870 principalmente por antigos escravos. Ele possuía cerca de 70 residências, com aproximadamente 300 habitantes, entre 1995 e 2005, que se dedicavam ao cultivo da agricultura, da pesca e da caça como atividades de subsistência. A aquisição das terras vizinhas a propriedade inicialmente adquirida por Bernardo Paz levou a expansão do Instituto através da ocupação de toda a área do antigo povoado.

É importante destacar que este primeiro subcapítulo objetiva desenvolver uma breve contextualização sobre o Instituto Inhotim de modo a introduzir o leitor a localidade onde estão inseridos os projetos arquitetônicos que são objetos de estudo desta dissertação. Não existe, portanto, o propósito de analisar e revisar criticamente a origem ou a história da instituição, nem a sua relação de pertencimento com a comunidade local, nem os impactos sociais gerados pela sua existência, nem tampouco se debruçar sobre as denúncias e condenações criminais direcionadas a Bernardo Paz, idealizador e fundador do Instituto.

2.2 Considerações sobre as Galerias de Arte

Inicialmente, o Inhotim possuía apenas cinco galerias de arte, todas projetadas pelo arquiteto Paulo Orsini: três destinadas a exposições temporárias (galerias Mata, Praça e Forte) e duas elaboradas para abrigar obras permanentes dos artistas Tunga e Cildo Meireles³¹. Em 2006, foi também inaugurada a Galeria Lago³².

As primeiras galerias de arte construídas no local evidenciam uma predileção, por parte da instituição, de expor obras de artistas diversos, cujas montagens seriam

³¹ Galeria *True Rouge* e Galeria Cildo Meireles, respectivamente.

³² O projeto arquitetônico original da Galeria Lago é de autoria de Paulo Orsini, porém em 2014 o escritório *arquitetos associados* ficou encarregado de realizar a sua reforma. Nesta reforma foram feitas intervenções pontuais no edifício como, por exemplo a incorporação de um acesso secundário, a instalação de pergolas nos percursos de chegada e algumas alterações nas paredes internas de modo a garantir maior flexibilidade dos espaços para as futuras exposições. O restaurante Tamboril e a recepção do Instituto também foram projetadas por Paulo Orsini.

alteradas em média a cada dois anos, permitindo, deste modo, a existência de várias exposições diferentes em uma mesma edificação. Já as galerias mais recentes, ressaltam um pioneirismo, que é a concepção ou readequação de edificações preexistentes para abrigar obras específicas ou de artistas específicos.

Figura 8 - Galeria Praça, Instituto Inhotim.



Fonte: Leonardo Finotti. (Disponível em: <http://www.leonardofinotti.com/projects/praca-gallery-at-inhotim>)

Essa evidente mudança de direcionamento nas condições de exibição das obras levou seus organizadores a categorizar as galerias de arte do Inhotim em **duas gerações distintas**. A **primeira geração** se caracteriza por possuir espaços internos bastante neutros e genéricos, já que em sua maioria foram projetados para acomodar uma grande diversidade de obras, sem o intuito de ofuscá-las. São galerias que "buscam conjugar a dimensão relacional da planta livre associada à dimensão formal externa da arquitetura pós-moderna" (DUARTE, 2008, p.11) apresentando implantações e formas bastante simples. Guilherme Wisnik destaca que são "pavilhões do ponto de vista arquitetônico muito inexpressivos" (WISNIK, 2013. Documentário do SESC TV) e completa, por outro lado, que a neutralidade dos espaços internos gera certas vantagens para a exposição de obras de arte.

A **segunda geração** de galerias³³, contempla edificações que expõem obras em caráter permanente, cuja construção é resultante ou de um trabalho colaborativo entre arquitetos, curadores e/ou artistas ou, em alguns casos, o espaço da galeria corresponde à própria obra de arte. Por esse motivo, muitas vezes são atribuídas as edificações ora o nome do artista (Galeria Miguel Rio Branco, Claudia Andujar, Adriana Varejão, por exemplo), ora o nome específico da obra ou da série de obras

³³ Da qual fazem parte os projetos arquitetônicos que são objeto de estudo desta pesquisa.

(Galeria Cosmococa, por exemplo). Muitas construções desta segunda geração foram projetadas por jovens arquitetos, com destaque para os escritórios Rizoma Arquitetura³⁴, *arquitetos associados*, Tacoa Arquitetos³⁵ e Play Arquitetura³⁶.

No entretanto, alguns espaços expositivos foram concebidos pelo(s) próprios(s) artista(s) e tiveram o sistema construtivo viabilizado através da atuação de arquitetos (trabalho colaborativo entre artista e a equipe de projeto do Instituto), como é o caso das galerias: Matthew Barney (2009)³⁷, Valeska Soares³⁸, Rivane Neuenschwander³⁹ e *Sonic Pavilion* (2009), esse último tem a arquitetura como parte integrante do conceito da obra de arte e foi gerada pelo próprio artista Doug Aitken.

Aitken desenhou um pavilhão circular de vidro, revestido com uma membrana que permite transparência total apenas a 90 graus com a tangente e se torna mais opaca à medida que a visão se faz mais oblíqua. Como o espaço é cilíndrico, apenas um ponto dá ao visitante a visão panorâmica de Inhotim ao longe e do jardim de pedras de minério que o rodeia: o centro, com o buraco de 200 metros abaixo e um pequeno óculo acima. Uma arquitetura feita para que um único ponto permita o contato com a paisagem: horizonte, zênite e as profundezas de onde vem o som. (LARA, 2015, p. 70)

Quadro 2 - Cronograma de inauguração das galerias de arte do Instituto Inhotim.

CRONOGRAMA DE INAUGURAÇÃO DAS GALERIAS DE ARTE DO INSTITUTO INHOTIM	
2001	Galeria Mata (Arquiteto Paulo Orsini); Galeria True Rouge (Arquiteto Paulo Orsini); Galeria Cildo Meireles (Arquiteto Paulo Orsini);
2002	Galeria Fonte (Arquiteto Paulo Orsini);
2003	Galeria Praça (Arquiteto Paulo Orsini);
2006	Galeria Lago (Arquiteto Paulo Orsini);
2008	Galeria Adriana Varejão (Arquiteto Rodrigo Cerviño Lopez); Galeria Doris Salcedo (Arquitetos Carlos Granada e Paula Zasnicoff); Galeria Marcenaria (Arquiteta Paula Zasnicoff);
2009	<i>Sonic pavillion</i> (Artista Doug Aitken); Galpão (Arquitetos Associados); Matthew Barney (Arquiteta Paula Zasnicoff) Rivane Neuenschwande (Arquiteta Paula Zasnicoff) Valeska Soares (Arquiteta Paula Zasnicoff)

³⁴ Fundado em 2008 e dirigido por Maria Paz e Thomaz Regatos, sediado em Belo Horizonte.

³⁵ Fundado em 2005 pelos sócios Fernando Falcon e Rodrigo Cerviño Lopez, sediado em São Paulo.

³⁶ Fundado em 2008 pelos sócios Juliana Figueiró e Marcelo Alvarenga, sediado em Belo Horizonte.

³⁷ Tal galeria expõe a obra *De Lama Lâmina* (2004-2009) do artista Matthew Barney que é delimitado por uma estrutura de domo geodésico projetado e detalhado pela arquiteta Paula Zasnicoff Cardoso.

³⁸ Adaptação da obra *Folly* (2005-2009) da artista Valeska Soares para ser exposta no Instituto.

³⁹ Adaptação da obra *Continente/Nuvem* (2008) da artista Rivane Neuenschwander a uma uma edificação já existente. A obra foi instalada em caráter permanente na cobertura da edificação mais antiga do Instituto: uma casa de fazenda de 1874;

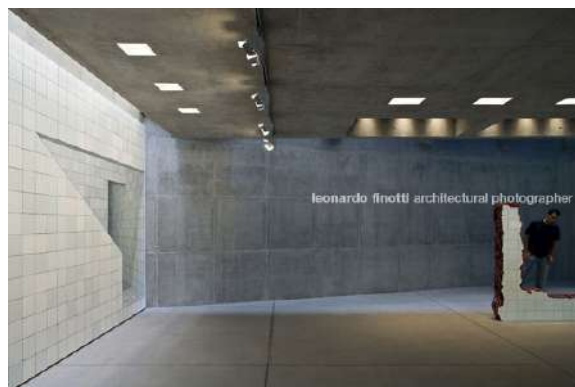
2010	Galeria Cosmococa (Arquitetos Associados); Galeria Miguel Rio Branco (Arquitetos Associados);
2011	Marilá Dardot (Play Arquitetura);
2012	Carlos Garaicoa (Play Arquitetura); Cristina Iglesias (Artista Cristina Iglesias); Galeria Lygia Pape (Rizoma Arquitetura); Galeria Psicoativa Tunga (Rizoma Arquitetura);
2014	Carroll Dunham (Rizoma Arquitetura)
2015	Galeria Claudia Andujar (Arquitetos Associados)

De acordo com as informações expostas no quadro acima pode-se observar que, a partir do ano de 2008, os projetos de arquitetura das galerias de arte do Inhotim deixam de ser realizados pelo arquiteto Paulo Orsini.

Mais do que isso, a experiência no processo de elaboração da Galeria Adriana Varejão acarretou em uma mudança de direção por parte da instituição, abrindo caminhos para a consolidação de um trabalho colaborativo entre arte e arquitetura, através da participação ativa de arquitetos, curadores e artistas, permitindo a exibição de algumas obras em condições espaciais inéditas. Como bem destaca Fernando Lara (2015), “os primeiros pavilhões eram tímidos e genéricos, sem nenhuma ambição de dialogar com as obras paradigmáticas que abrigam, a galeria [Adriana] Varejão inaugura uma fase mais ousada” (LARA, 2015, p.71).

Quando Inhotim começou a arquitetura tinha um papel mais secundário, a ideia era que a experiência da arte tinha que ser no parque e quando se precisava de uma galeria, ela deveria ser um abrigo. A experiência da construção do pavilhão da Adriana Varejão mudou bastante essa visão. Foi uma experiência muito rica, Adriana desenvolveu as obras e o arquiteto Rodrigo Cerviño Lopez desenvolveu o projeto. Trabalharam juntos, mas não ficou claro o que deu o tom, o que veio primeiro. Rodrigo reagiu à existência dos trabalhos e Adriana reagiu à arquitetura. Por exemplo, as pinturas das plantas carnívoras penduradas no teto responderam a uma questão da iluminação, a um vão de luz. Na parte de baixo, a grande sauna foi pintada como uma extensão da própria arquitetura, a emenda de concreto segue dentro dos azulejos. São diálogos muito finos. (VOLZ, 2016 apud BAGNOLI, 2016)

Figura 9 - Obras da Galeria Adriana Varejão, Instituto Inhotim. De cima para baixo, da esquerda para a direita:
 Imagem 1 - *Celacanto provoca maremoto* (Adriana Varejão); Imagem 2 - *Linda do Rosário* (Adriana Varejão);
 Imagem 3 - *Carnívoras* (Adriana Varejão); Imagem 4 - *Passarinhos de Inhotim a Demini* (Adriana Varejão);
 Imagem 5 - *O colecionador* (Adriana Varejão);



Fonte: Leonardo Finotti. (Disponível em: <http://www.leonardofinotti.com/projects/adriana-varejao-gallery-at-inhotim>).

Figura 10 - Galeria Adriana Varejão no Instituto Inhotim. Da esquerda para a direita: Imagem 1 - Volume do edifício desde o nível térreo indicando o percurso de chegada à galeria, com a presença de um espelho d'água e da obra *Panacea Phantastica* (Adriana Varejão); Imagem 2 - Volume do edifício desde a cobertura indicando o percurso de saída da galeria;



Fonte: Leonardo Finotti. (Disponível em: <http://www.leonardofinotti.com/projects/adriana-varejao-gallery-at-inhotim>)

Embora não corresponda a uma galeria de arte, o edifício do Centro Educativo Burle Marx (2006) também se estabeleceu como um marco na trajetória do Inhotim. Ele representou uma mudança na maneira de explorar a relação entre arte, arquitetura e paisagem no local, sobretudo por propor um paisagismo aquático na cobertura e no terreno⁴⁰. Este trabalho também introduziu algumas idéias que, tempos depois, foram exploradas em outros projetos, como destaca Carlos Alberto Maciel.

Eu gosto de mostrar esse prédio (...) porque ele traz algumas questões que depois a gente desdobrou nos outros projetos, principalmente duas idéias: a idéia da sombra e a idéia da continuidade e do estabelecimento de gradações entre o domínio do espaço interno e o da paisagem. As galerias originalmente projetadas lá no Inhotim tem uma ruptura muito forte: ou você está no jardim ou você está dentro de um espaço climatizado branco e fechado. Então estabelecer gradações entre esses dois momentos era uma questão central em toda a discussão dos projetos. (Carlos Alberto Maciel, Escola da cidade - São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SvSkoerKwGAh>>).

2.3 O universo da pesquisa: Critérios de seleção das galerias estudadas

Para o desenvolvimento das análises da pesquisa foram escolhidos três projetos arquitetônicos de galerias de arte do Instituto Inhotim, são eles: Galeria Cosmococa (2008), Galeria Miguel Rio Branco (2008) e Galeria Cláudia Andujar (2012).

A escolha destas edificações levou em consideração **três critérios**: o **primeiro** deles consistiu em contemplar projetos elaborados por uma mesma equipe de

⁴⁰ O projeto paisagístico previu a implantação de um lago artificial que atualmente fica situado abaixo deste edifício. O terreno correspondia a um brejo e aproveitando o seu rebaixamento e a existência de dois outros lagos no entorno, optou-se por torná-lo um lago artificial.

arquitetos⁴¹, de modo a permitir a identificação de características projetuais recorrentes destes profissionais nos projetos analisados. O **segundo**, considerou apenas as galerias que foram construídas, por acreditar que a visita aos edifícios contribui para um maior entendimento dos projetos arquitetônicos. E o **terceiro**, buscou analisar o ano de elaboração das propostas, sendo levados em consideração apenas os mais recentes⁴². Como o escritório *arquitetos associados* apresenta o maior número de galerias construídas no local e atende a todos os critérios estabelecidos, optou-se por investigar individual e comparativamente as galerias de arte projetadas por esta equipe.

Embora exista, no Instituto Inhotim, um número maior de edificações que carrega a assinatura dos *arquitetos associados*, os demais projetos arquitetônicos compreendem outros usos ou foram elaborados por uma parte reduzida da equipe do escritório. Há ainda projetos⁴³ que foram elaborados em um período anterior a 2008, não cabendo sua inclusão no universo desta pesquisa.

É importante destacar que os cinco sócios deste escritório também foram responsáveis pela elaboração do projeto arquitetônico da Grande Galeria (2008-2013), que nunca chegou a ser executado devido a questões internas da instituição. Este projeto foi desenvolvido para ocupar um terreno adjacente à Galeria Cosmococa e corresponderia ao único edifício do Inhotim destinado a acolher um conjunto de espaços de maior escala, para receber exposições de grande porte e de instituições parceiras.

⁴¹ As galerias Cosmococa e Miguel Rio Branco foram elaboradas pelos cinco arquitetos titulares do escritório *arquitetos associados*. Já a galeria Claudia Andujar teve seu projeto concebido e desenvolvido pelos cinco membros titulares em parceria com a arquiteta colaboradora Ana Carolina Vaz, que trabalhou no escritório de 2011 a 2013.

⁴² Desenvolvidos a partir de 2008, quando teve início a fase de maior interação entre arquitetura, arte e paisagem no Instituto Inhotim.

⁴³ Tais projetos correspondem ao Centro Educativo Burle Marx (2006), ao Centro Administrativo e Reserva Técnica (2007), ambos elaborados por Alexandre Brasil e Paula Zasnicoff Cardoso, a Galeria Galpão (anteriormente recebia o nome de Galpão Cardiff & Miller) e a Galeria Doris Salcedo (2008) que foi projetada por Paula Zasnicoff Cardoso em parceria com o arquiteto Carlos Granada.

3 A encomenda e o discurso incorporado aos projetos arquitetônicos

3.1 O escritório *arquitetos associados*: Formação, ideias e experiências projetuais

O grupo de arquitetos em questão (...) merece nota já pelo próprio nome que elegeram para se denominar. Quero destacar a renúncia de um nome próprio, pois arquitetos associados, assim mesmo, em minúsculas, é uma espécie de sufixo que se agrega ao nome de todos escritórios nesta atividade. É uma atitude deliberada que condiz com os princípios que o grupo adota em sua prática de modo consciente e que lhe garante um brilho maduro, destaque na obra deste jovem time de arquitetos, todos mineiros, de nascimento ou coração. Denominar-se por um nome comum, genérico, condiz com o engajamento do grupo que divulga expressamente sua opção por diluir a autoria em favor do diálogo, de um arranjo produtivo que favoreça uma dinâmica simples - fácil, fluente e livre - para a composição das equipes empenhadas em cada um dos projetos. Nas palavras do próprio grupo: cada projeto como um trabalho específico para o qual uma organização de trabalho própria é definida. É como se eles aplicassem na própria vida, no seu ambiente de trabalho, os conceitos que defendem para os edifícios que projetam: flexibilidade, mutabilidade e abertura. O nome arquitetos associados, mais que um acerto de batismo, é manifesto, demonstração de clareza sobre os próprios princípios. Tal clareza parece lhe dar uma vantagem a cada jogo - ou projeto - que começam. Além disso, todo arquiteto se reconhece naquele nome, naquilo que o justifica e na atitude que dele se desdobra. (BUCCI, 2017, p. 160-161)

Figura 11 - Cartaz de abertura da exposição e lançamento do livro "arquitetos associados" na Escola da Cidade, São Paulo.



Fonte: Escola da Cidade. (Disponível em: https://arcowebarquivosus.s3.amazonaws.com/imagens/39/77/pdt_ft1_13977.jpg).

O escritório *arquitetos associados* foi fundado em 1996. Ao longo de seus vinte e dois anos de existência, apresentou configurações distintas entre os membros titulares de sua equipe⁴⁴. Atualmente, é composto pelos sócios Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel e Paula Zasnicoff Cardoso, além de alguns arquitetos colaboradores.

Alexandre Brasil, André Luiz Prado e Carlos Alberto Maciel se formaram na mesma época (entre 1997 e 1998), pela *EAUFMG* - Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais e, antes mesmo de concluir o curso de graduação, decidiram se reunir para trabalhar coletivamente, dando origem ao escritório. Poucos tempo depois, em 1999, Bruno Santa Cecília, alguns anos mais jovem e tendo sido

⁴⁴ Já integraram o escritório os arquitetos Renato Pimenta (1997-2002), Ascanio Merrighi (2002) e Achiles Coelho Maciel (2008-2010).

aluno da mesma instituição, se juntou à equipe. Em 2008, Paula Zasnicoff Cardoso, que estudou a graduação na *FAUUSP* - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ingressou no escritório.

Figura 12 - Linha do tempo mostrando a localização da sede do escritório e os arquitetos sócios de 1997 a 2016.



Fonte: BRASIL et al, 2017, p.286-287.

Com exceção de Alexandre Brasil, que realizou os estudos em Engenharia Civil pela *UFOP* - Universidade Federal de Ouro Preto, os demais *arquitetos associados* fizeram mestrado em Teoria e Prática de Projeto pela *UFMG* - Universidade Federal de Minas Gerais. Carlos Alberto Maciel, Bruno Santa Cecília e André Luiz Prado são também doutores por este programa de pós-graduação.

Figura 13 - Fotografia dos arquitetos titulares do escritório *arquitetos associados*. Em pé, da esquerda para a direita: Paula Zasnicoff Cardoso, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel. Sentados: André Luiz Prado e Alexandre Brasil.



Fonte: Architectuul. (Disponível em: <http://architectuul.com/architect/arquitetos-associados>)

Os cinco *arquitetos associados* conciliam a prática profissional com a atuação acadêmica, muitas vezes se dedicando à pesquisa e à prática docente⁴⁵ simultaneamente.

Além de desempenharem essas atividades, quatro integrantes do escritório são fundadores e membros do conselho editorial *MDC - Revista de Arquitetura e Urbanismo*, a qual, sobretudo entre 2005 e 2008, procurou apresentar obras de arquitetura contemporânea produzidas em Minas Gerais, São Paulo e Brasília, e também publicar artigos sobre princípios que fundamentam a arquitetura moderna e contemporânea brasileira, identificando similaridades e divergências entre ela.

Segundo os *arquitetos associados*, o projeto *MDC* (Mínimo Denominador Comum), do qual a revista⁴⁶ faz parte, tem sua origem a partir de uma exposição de projetos de arquitetura realizada em 2004, que permitiu o intercâmbio de discussões e encontros entre oito arquitetos⁴⁷ residentes nas cidades de Belo Horizonte e Brasília.

A *MDC*, como publicação impressa, não teve uma vida longa (foram somente quatro números). Percebemos que o formato impresso tinha algumas limitações, tanto do ponto de vista do custo quanto da abrangência. Na época do lançamento do quarto número começamos a considerar a possibilidade de transformar a revista num *site* e agregar um novo tipo de material que não seria possível na forma impressa como, por exemplo, os projetos executivos completos. É uma maneira diferente de apresentar projetos, evidenciando conteúdo construtivo e o raciocínio com a qual eles foram elaborados, o que acaba sendo mais relevante do que mostrar os projetos de maneira simplificada como é comumente feito. (SANTA CECÍLIA, 2011 apud PERROTTA-BOSCH, 2012, p.37)

Acerca desta ideia de transformar a revista em um site e de disponibilizar em meio digital os projetos executivos de arquitetura, Carlos Alberto Maciel afirma:

O que ainda vigora nas publicações de arquitetura é que as obras construídas são quase sempre apresentadas no modo de anteprojeto: um pequeno desenho da planta, um memorial explicativo bem sucinto e algumas fotos. Sentíamos falta de uma discussão mais aprofundada sobre a prática, trazendo arquitetos que produzem e outros que criticam para se encontrar. A ideia de divulgar as informações técnicas contidas nos projetos executivos diz respeito a essa aspiração de apresentar

⁴⁵ Alexandre Brasil e Paula Zasnicoff Cardoso são professores do *UNIBH* - Centro Universitário de Belo Horizonte, e os demais sócios lecionam na *EAUFGM*. André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília e Carlos Alberto Maciel também são professores, respectivamente, do Grupo *Ibmec/MG*, da *FUMEC* - Fundação Mineira de Educação e Cultura, e do Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix.

⁴⁶ Com o apoio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Governo do Estado de Minas Gerais, o primeiro número da revista foi lançado em 2006. A cada lançamento impresso de algum material relacionado ao projeto *MDC* eram realizados eventos inaugurais com palestras e debates, que aconteciam na Casa do Baile, em Belo Horizonte, projetada por Oscar Niemeyer na década de 50. Após alguns anos, a publicação da revista deixou de ser impressa, mas o *site* oficial continuou sendo atualizado, apresentando inclusive novas seções editoriais como, por exemplo, *Ensaio e pesquisa*, *Opinião*, *Crítica*, dentre outros.

⁴⁷ Danilo Matoso Macedo, Fernando Maculan, Humberto Hermeto, Pedro Moraes, Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília e Carlos Alberto Maciel.

determinadas questões que ficam sempre restritas aos escritórios. Novos tópicos passam a ser colocados em praça pública, as informações acerca dos processos de construção passam a ser difundidas. O projeto executivo predomina na prática atual do arquiteto e ele deve ser apresentado para que todos possam conhecer e discutir sobre como cada arquiteto realmente trabalha. Ao mostrar o processo que leva ao produto final, teremos condições de rediscutir essa prática arquitetônica. (MACIEL, 2011 apud PERROTTA-BOSCH, 2012, p.38)

Cabe destacar que atualmente o *site* oficial do *MDC* encontra-se desatualizado, e que nele não foi encontrado nenhum material gráfico ou publicação referente aos projetos arquitetônicos das galerias de arte do Inhotim, o que justifica a utilização dos desenhos técnicos disponibilizados diretamente pelos *arquitetos associados* nas etapas posteriores da pesquisa. Caso os projetos executivos das edificações estudadas estivessem disponíveis *online*, teríamos como analisar minuciosamente alguns de seus detalhes construtivos, o que poderia contribuir significativamente para o aprofundamento das análises presentes no capítulo 3.

Desde a formação inicial do escritório, existe a ideia de permitir livres associações entre os arquitetos titulares, de modo a possibilitar a formação de equipes de trabalho diferentes a cada novo projeto. A escolha destas associações geralmente partem do arquiteto mediador da contratação⁴⁸, sendo também possível fazer associações com arquitetos de fora do escritório.

Essa estratégia garante longevidade ao escritório. Conseguimos certa flexibilidade que nos possibilita trabalhar internamente de maneira variável e externamente com outras pessoas. Esse *modus operandi* nos assegura um convívio mais tranquilo entre os sócios e amplas trocas com pessoas de fora da equipe. Interessa-nos manter e reforçar esse modo de operar ao longo do tempo. (MACIEL, 2011 apud PERROTTA-BOSCH, 2012, p.34)

Este *modus operandi* do escritório, que suscita várias questões em relação ao método e à estrutura de trabalho em equipe, é tratado de maneira reflexiva e investigativa no ensaio intitulado '*Decápoda*' de André Luiz Prado, elaborado para o livro '*arquitetos associados*' (2017). Tal ensaio é desenvolvido a partir de reflexões pessoais do arquiteto para responder a pergunta: "como é trabalhar a dez mãos?"

Nele, o autor explica que a dificuldade em responder a tal pergunta se deve a dois fatores distintos: a inexistência de "algum tipo de fórmula externa para conduzir o processo de trabalho" (PRADO, 2017, p.271), e também a busca constante por diferentes processos metodológicos de elaboração projetual em arquitetura, jamais tendo identificado uma maneira perfeita ou ideal de desenvolvê-los.

⁴⁸ Denominado por eles como arquiteto captador

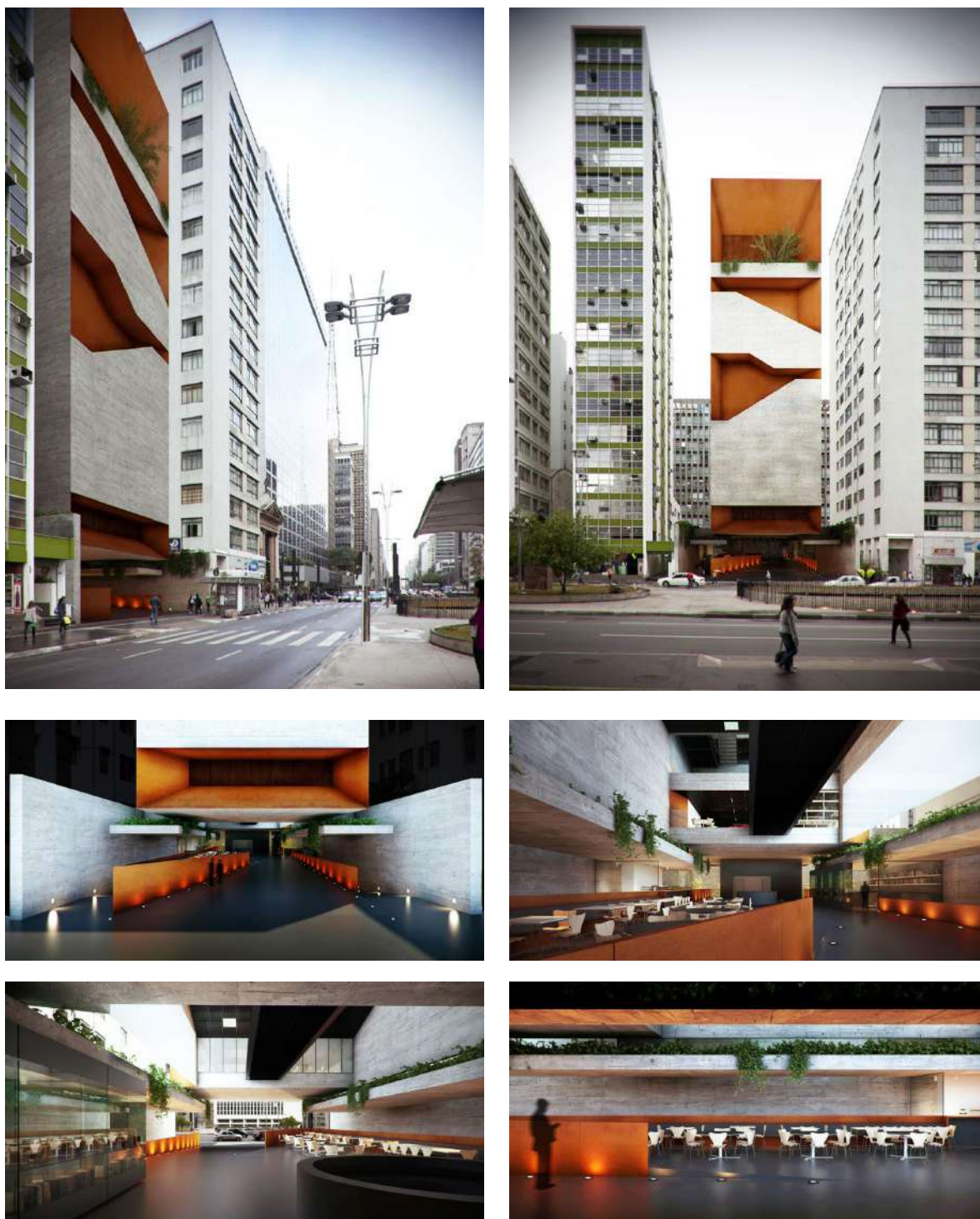
Ao longo de duas décadas de trabalho fomos gradativamente descobrindo formas de trabalhar coletivamente, errando, aprendendo evoluindo. Desenvolvemos nosso próprio modelo de organização, aparentemente caótico, mas que funciona muito bem. Nos primeiros anos de escritório, fazíamos mais projetos individualmente e em duplas e raramente trabalhávamos todos num mesmo projeto. Em vários concursos de arquitetura que aconteceram nessa época, formávamos duas e às vezes três equipes de trabalho concorrentes dentro do escritório. Após os cinco primeiros anos, começamos a experimentar mais sistematicamente envolver todos os arquitetos no desenvolvimento de projetos maiores. No início dos anos 2000, apesar de termos alguns projetos coletivos, o maior volume de trabalhos envolvidos no escritório ainda era de projetos que envolvia apenas um ou, no máximo, dois arquitetos associados. Isso começou a mudar a partir do final da década, quando o volume de trabalho maior passou a ser de projetos capitaneados pelos cinco arquitetos. Algo que coincide com a estabilização da formação com os cinco arquitetos que permanecem até hoje à frente do escritório. Entre nós, a definição sobre quantos e quais arquitetos vão participar do projeto sempre foi uma prerrogativa do arquiteto - ou arquitetos - que captou o projeto. Isso quer dizer que, nos últimos anos passamos a trabalhar mais frequentemente a dez mãos por que esse passou a ser um desejo cada vez mais frequente daqueles a quem cabia decidir quem participaria dos projetos. (Ibid., p.281)

Como se pode observar, ao longo da trajetória dos *arquitetos associados*, foram formadas muitas equipes de trabalho diferentes (devido ao acordo de livres associações e também à presença de outros sócios). No entanto, nos últimos anos, o escritório passou a possuir uma quantidade considerável de projetos concebidos e desenvolvidos coletivamente pelos cinco atuais sócios. Segundo informações disponibilizadas no *site* oficial do escritório, foram elaborados sete projetos arquitetônicos⁴⁹ envolvendo toda a equipe desde 2008, ano em que Paula Zasnicoff Cardoso se tornou associada.

Na prática do escritório, a criação dos projetos acontecem geralmente de forma coletiva, através de reuniões, em que os arquitetos envolvidos apresentam seus pontos de vista sobre a situação-problema e levantavam ideias para elaboração da proposta arquitetônica. Objetivando ter uma consistência no resultado final do processo, apenas são levadas adiante aquelas ideias que se mostram capazes de satisfazer ou convencer a todos os membros da equipe. Assim, no entremeio de convergências e divergências de pensamentos e soluções propositivas, o projeto vai se fundamentando (por meio do discurso) e ganhando forma (por meio do projeto de arquitetura).

⁴⁹ São eles: Galeria Cosmococa - Brumadinho (2008), Galeria Miguel Rio Branco - Brumadinho (2008), Grande Galeria e Restaurante - Brumadinho (2008), Inhotim Escola - Belo Horizonte (2011), Instituto Moreira Salles - São Paulo (2011), Galeria Claudia Andujar - Brumadinho(2012) e Nova Sede do Museu Casa do Pontal - Rio de Janeiro (2015)

Figura 14 - Perspectivas da proposta da equipe dos *arquitetos associados* para o concurso de arquitetura IMS-SP.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=instituto-moreira-salles>)

Os três projetos de galerias de arte investigados na pesquisa foram elaborados pelos cinco sócios do escritório desta maneira, também conhecida como *brainstorm* (tempestade de ideias), que consiste em juntar informações, aprofundar ideias e desenvolver soluções e estratégias de projeto por meio da estimulação do pensamento criativo em equipe. É importante perceber que, desta maneira, o discurso incorporado ao(s) projeto(s) tende a ficar bastante coeso entre os arquitetos criadores da proposta, o que garante ideias mais consistentes e, conseqüentemente, argumentos mais fortes para convencer os clientes.

Mais recentemente os arquitetos do escritório experimentaram uma metodologia de trabalho nova, à qual chamaram de "processo colaborativo de projeto" (PRADO, 2017, p. 283). Ela tem como ponto de partida a divisão do processo de criação em etapas e também a realização de encontros para apresentação e discussão das propostas desenvolvidas, que acontece sempre ao término de cada etapa. Tendo o mesmo programa de necessidades a ser seguido, estes encontros auxiliam no levantamento de ideias e na compreensão da situação-problema.

Porém, as soluções propositivas para o projeto são feitas individualmente pelos arquitetos durante o desenvolvimento das etapas. Para a etapa seguinte é obrigatória a escolha, por parte do arquiteto, de uma proposta diferente da(s) etapa(s) anterior(es) para dar continuidade. "Esse processo se repete até que se cumpra o cronograma previsto ou se construa um consenso sobre a melhor solução apresentada para o problema de projeto." (SANTA CECÍLIA, 2016, p.229)

O processo se estrutura a partir de uma sequência de rodadas de trabalho em que cada componente do grupo "troca" de proposta com o colega. Tudo começa quando, a partir de uma demanda para um determinado projeto arquitetônico, cada componente do grupo, conhecendo todos os pressupostos, apresenta uma proposta ainda em nível conceitual para o restante do grupo numa primeira rodada de trabalhos. Cada proposta é discutida coletivamente de forma que tanto suas qualidades como suas inconsistências sejam levantadas. A partir daí, cada membro do grupo escolhe uma idéia, que não seja a que ele mesmo apresentou, e tenta desenvolvê-la para uma próxima rodada de apresentações. Esse processo continua até que, depois de algumas rodadas, alguns aspectos específicos começam a ser mais recorrentes em cada uma das propostas e começam a se consolidar. Nesse ponto do desenvolvimento, as ideias começam a convergir no sentido de indicarem um caminho específico de desenvolvimento. O processo de fazer uma determinada proposta arquitetônica passar por várias mãos contribui também para que gradativamente suas inconsistências consigam ser eliminadas. Num momento mais avançado, sem muito esforço, uma proposta acaba prevalecendo sobre as demais. Temos tentado trabalhar assim. Mas essa não é uma fórmula pronta. A cada vez que tentamos repetir o processo, acabamos fazendo tudo de um jeito diferente. E assim permanecemos tentando aprimorar. (PRADO, 2017, p. 283)

Segundo Santa Cecília e Maciel (2015), como resultado, esta metodologia de processo colaborativo pressupõe o compartilhamento de ideias, o trabalho em equipe, a diluição da autoria do projeto e a seleção natural das melhores ideias propostas. Maciel (2017, apud Lara, 2017) também reconhecem que a pausa estabelecida entre uma etapa e outra, dentro do processo de trabalho, é fundamental para a maturação crítica das ideias que são levantadas durante os encontros.

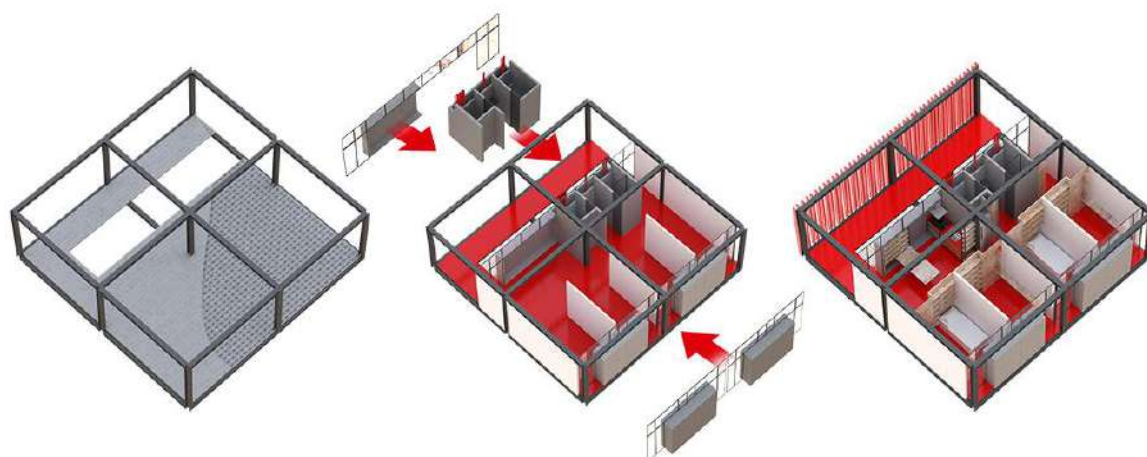
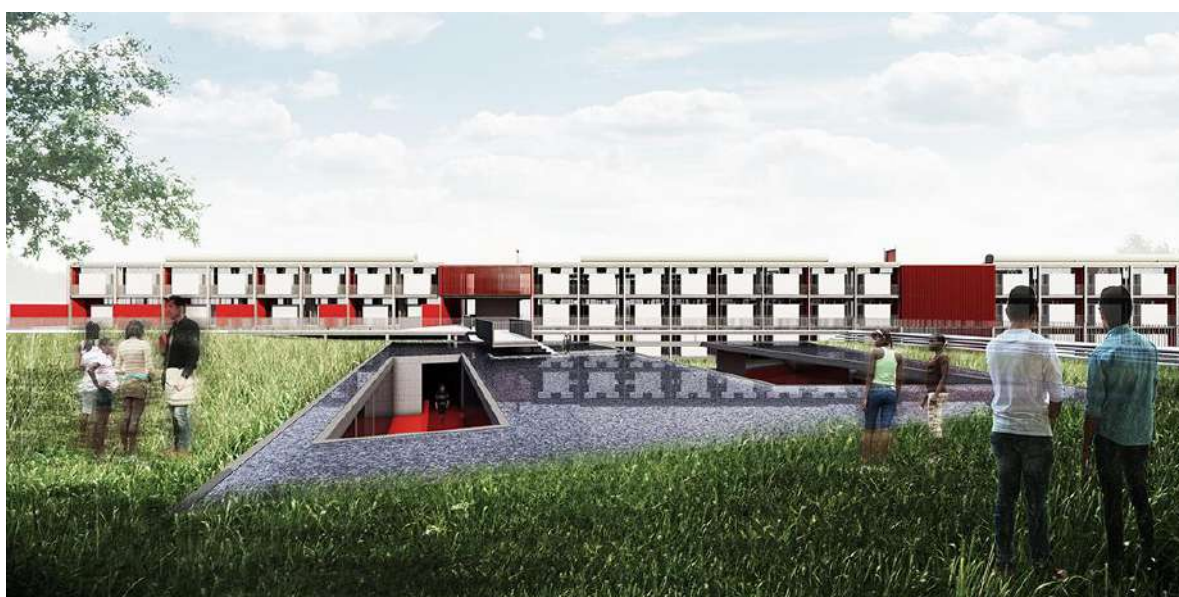
Inicialmente, esta metodologia foi empregada diretamente na prática do escritório em dois projetos específicos: concurso para Moradia Estudantil da Unifesp em São José dos Campos - SP (2015) e Museu do Pontal no Rio de Janeiro - RJ (2015-2016).

Figura 15 - Perspectiva da proposta da equipe dos *arquitetos associados* para o Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <https://www.arcoweb.com.br/noticias/arquitetura/arquitetos-associados-museu-casa-do-pontal-rj>)

Figura 16 - Perspectivas e diagramas da proposta da equipe dos *arquitetos associados* para o concurso de Moradia Estudantil da Unifesp, São José dos Campos - SP realizado em 2015.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=moradia-estudantil-unifesp-sao-jose-dos-campos>)

Depois desta primeira experiência, Bruno Santa Cecília e Carlos Alberto Maciel, junto com a professora Juliana Torres de Miranda, aplicaram a metodologia em uma disciplina optativa do curso de graduação da *EAUFMG*, em que os alunos desenvolveram propostas de projeto para a nova Escola de Arquitetura no Campus da Pampulha, UFMG. Após a conclusão do semestre, os professores desenvolveram um artigo⁵⁰ onde estão relatadas as experiências e os resultados alcançados pelos alunos. Algumas das propostas elaboradas na disciplina também estão apresentadas na tese de Bruno Santa Cecília⁵¹.

Embora os *arquitetos associados* priorizem o desenvolvimento de seus trabalhos de forma não hierárquica, há situações, sobretudo nas fases mais avançadas dos projetos (projeto básico, legal ou executivo) em que um dos cinco sócios conduz etapas específicas. Porém fica acordado que só podem ser tomadas decisões que sejam compatíveis com as estabelecidas coletivamente durante a elaboração conceitual da proposta. Assim, esta autonomia individual existe somente em relação aos arquitetos colaboradores que compõem o escritório, e em relação aos projetos complementares à arquitetura, como instalações prediais, cálculo estrutural e acústica, por exemplo.

As pessoas envolvidas na criação são responsáveis pelas soluções em todas as etapas, desde o estudo preliminar até os detalhes. Há sempre a figura do coordenador do projeto, que orienta a equipe de colaboradores e, ao identificar os problemas, traz para a discussão do grupo. Temos pelo menos duas reuniões semanais onde os problemas são colocados à mesa. (BRASIL apud LARA, 2017, p.294)

Entre nós cinco, na elaboração dos projetos, todos fazem todas as tarefas. Ou, dizendo de forma mais precisa, todos podem realizar todas as tarefas. Por mais que cada um de nós tenha seus diferentes interesses de pesquisa e tenha realizado seus estudos de pós-graduação em diferentes áreas dentro do campo da arquitetura e do urbanismo, ninguém detém o posto de especialista em um determinado assunto no processo de elaboração de projetos. (PRADO, 2017, p.279)

Além disso, os *arquitetos associados* compartilham entre si suas produções acadêmicas (artigos, dissertações e teses, por exemplo) e medidas que vão desenvolvendo-as. Eles objetivam o compartilhamento e amadurecimento das ideias sobre o tema estudado e também a melhoria de seus textos após serem submetidos às críticas construtivas de seus sócios, o que faz do escritório um lugar de produção

⁵⁰ MACIEL, Carlos Alberto; SANTA CECÍLIA, Bruno. *Arquitetura open source: metodologia de processo colaborativo para disciplinas de projeto*. Em: **Anais do VII Seminário Projetar**. Natal: Florença, 2015.

⁵¹ SANTA CECÍLIA, Bruno. **Dos excessos de arquitetura ao desaparecimento dos edifícios**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2016. (tese de doutorado).

e experimentação do conhecimento, quase como que um laboratório que une a teoria a prática arquitetônica e urbana.

Vejo cada vez mais o escritório como uma plataforma para pesquisa. Uma desconstrução dos limites tão marcados atualmente entre teoria e prática. Eu não acredito nesta separação da escola como lugar da pesquisa e o escritório como lugar da prática. Interessa trabalhar cada projeto como um modo de reflexão para responder de forma um pouco mais crítica às questões colocadas quanto ao que é construir hoje na cidade, ou construir a cidade. E sempre com uma ênfase no valor público da arquitetura. (MACIEL apud LARA, 2017, p. 295)

É evidente que existe uma afinidade grande entre os cinco arquitetos da equipe atual, que segundo eles, está relacionada ao fato de todos gostarem muito de investigar e produzir arquitetura. Isto, somado a liberdade de associações a cada nova demanda de projeto, e também a possibilidade de dedicação a outras atividades, geralmente, a pesquisa e a docência, faz deles um escritório autêntico, que procura investigar na prática princípios da teoria, e vice-versa.

Figura 17 - Capa do livro *arquitetos associados* lançado em 2017.



Fonte: Cia dos livros. (Disponível em: <https://www.ciadoslivros.com.br/jojo-moyes/arquitetos-associados-1081024-p697341>)

O já citado livro '*arquitetos associados*' (2017) é dividido em duas partes: A primeira corresponde a um caderno de projetos com informações, desenhos e fotografias de algumas obras⁵² desenvolvidas pelo escritório, sendo quatro delas localizadas no Instituto Inhotim. E a segunda parte apresenta um caderno de ensaios, com textos

⁵² São apresentadas as obras do Centro Educativo Burle Marx - Brumadinho (2006), Galeria Miguel Rio Branco - Brumadinho (2008), Galeria Cosmococa - Brumadinho (2008), Estúdios Capelinha - Belo Horizonte (2011), Redesenho do entorno da Praça da Liberdade - Belo Horizonte (2008) e Galeria Claudia Andujar - Brumadinho (2012).

dos cinco membros da atual equipe, além de uma entrevista realizada pelo arquiteto Fernando Lara e um texto introdutório do arquiteto Angelo Bucci.

Neste livro, no ensaio *'Do fim aos princípios'* de autoria de Carlos Alberto Maciel, estão presentes algumas reflexões sobre a essência da arquitetura e o papel que ela desempenha na cidade. Também são apresentados seis princípios que, quando incorporados ao processo de criação, visam restringir a presença de barreiras e a construção de espaços de maior liberdade.

Henri Lefebvre, em *Towards an architecture of enjoyment*, identifica a arquitetura muito mais como instrumento de coerção do que como um suporte à liberdade e um estímulo à criatividade. A lógica dominante na produção dos edifícios caminhará em um sentido oposto ao da construção de espaços de liberdade. De fato, se analisarmos os primeiros abrigos, fortes, castelos, muralhas ou as organizações fechadas dos claustros panópticos dos hospitais, conventos, presídios e escolas - que se repetem cotidianamente nas cidades contemporâneas - veremos que os esforços de grande parte da arquitetura convergem para a criação de barreiras e limites que procuram construir domínios territoriais controlados. Poderíamos pensar, portanto, que bastaria derrubar os muros para construir espaços de liberdade. Contudo, há um aspecto menos visível do cerceamento das liberdades promovido pela arquitetura, mais silencioso e perverso: a pré-determinação funcional e a simbólica de suas estruturas. Nesse sentido, o funcionalismo (...) adquiriu um papel central na eliminação das margens de indeterminação que permitiriam alguma abertura à apropriação. Quando falo em apropriação, entendo no sentido lefebvriano: apropriação como fazer. A apropriação é da ordem do imprevisível, não suscetível de ser planejada. É, portanto, uma espécie de efeito colateral positivo de algumas arquiteturas. Considerar a apropriação exige uma certa recusa ou abdicação do arquiteto quanto à determinação da forma final e completa dos edifícios. A apropriação, e por consequência, a instituição de uma margem de liberdade real para as pessoas, será tanto maior quanto menos determinada e fechada for a forma do edifício ou o desenho dos espaços livres. E, portanto, a arquitetura precisaria ser pensada como um suporte, ou como uma infraestrutura, tecnicamente equipada mas originalmente não funcionalizada, ou, em outras palavras, indeterminada funcionalmente e aberta simbolicamente. (MACIEL, 2017 p.172)

Essa ideia de edifícios como infraestrutura, ou seja, edifícios cuja estrutura define e constrói a paisagem, geralmente com elevado grau de indeterminação funcional, e que configuram espaços de alta urbanidade na escala da cidade, foi desenvolvida com bastante embasamento teórico na tese de Carlos Alberto Maciel⁵³, fruto de uma pesquisa desenvolvida na área de 'Teoria, produção e experiência do espaço', pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG.

Logo na introdução deste documento, ele apresenta a imagem de dois objetos: um cortador de banana e um copo de vidro da Geléia de Mocotó, compara-os buscando compreender o pensamento incorporado ao processo de criação de cada um deles, e também identificar a função ou funções que desempenham ou podem vir a

⁵³ MACIEL, Carlos Alberto. **Arquitetura como infraestrutura**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2015. (tese de doutorado).

desempenhar. Ele argumenta que o cortador de banana é um objeto altamente funcionalizado com um objetivo bastante específico (foi desenvolvido para cortar em tamanhos iguais somente um tipo de fruta, que apresenta tamanho e formato similar ao do cortador) e, por isso, tal objeto tende a ter uma obsolescência rápida, devido às restrições gerada pela sua forma e pelo seu uso.

Enquanto que o copo de vidro da Geléia de Mocotó pode vir a desempenhar uma função diferente da qual foi inicialmente pensada, pois, além de servir como recipiente para armazenar a geléia enquanto estiver sendo consumida, pode vir a se tornar um copo convencional ou vaso, ou ainda passar a armazenar outros alimentos. Isto se deve sobretudo a durabilidade do material (ou seja, as propriedades do vidro) e a sua forma (formato genérico), permitindo assim desempenhar diferentes funções de acordo com o contexto no qual está inserido.

Figura 18 - Comparação entre os objetos cortador de banana e copo de Geléia de Mocotó: Especialização funcional x suporte perene e indeterminado.



Fonte: MACIEL, 2015, p.1

Ampliando esta discussão para os campos disciplinas da Arquitetura e do Urbanismo, Carlos Alberto Maciel identifica que a indeterminação funcional, que se aproxima da idéia do copo de vidro da Geleia de Mocotó, é um princípio que pode gerar uma vida útil maior aos edifícios, porque permite a sua transformação ao longo do tempo. E, além disso, ela costuma abrir caminhos para diferentes formas de apropriação do espaço, seja na escala no edifício ou da cidade.

A busca de uma reproposição conceitual da finalidade da arquitetura para além da criação de elementos de coerção implicaria um desaparecimento da arquitetura, em um sentido metafórico. Esse deslocamento sugere necessariamente uma redefinição

dos princípios que orientam o seu desenho. Guardadas todas as ressalvas possíveis relacionadas à incompletude, parcialidade, e quase impossibilidade dessa tarefa, procurarei a seguir mapear alguns princípios, na nossa prática profissional, que direta ou indiretamente se alinham à necessidade de reverter o caráter coercitivo da arquitetura mirando a possibilidade de ampliação do grau de liberdade na apropriação de edifícios e espaços públicos. Como a arquitetura não tem a capacidade de providenciar a liberdade, mas pode facilmente interditá-la, repropor os princípios que orientam seu desenho em um sentido diverso do curso aparentemente natural da sua vocação coercitiva pode ser entendido como uma prática de resistência. (MACIEL, 2017, p.173)

Os seis princípios apresentados no ensaio *'Do fim aos princípios'* são explicados juntamente com estratégias projetuais adotadas pelos *arquitetos associados*, e estão relacionadas a características formais da arquitetura. A seguir explico-os de forma resumida.

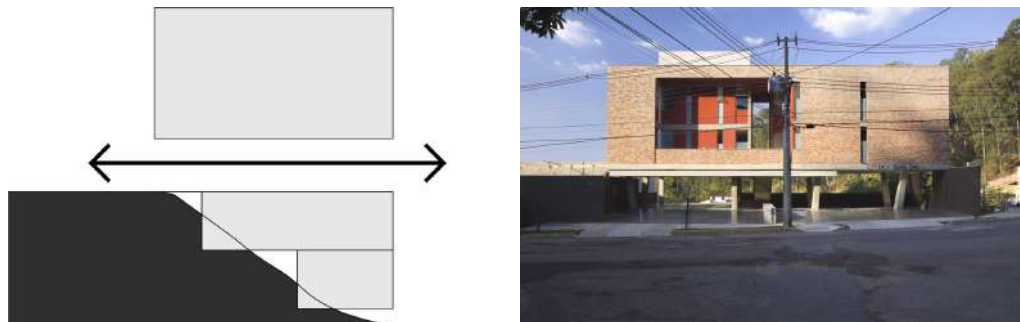
Princípio 1) Prevalência do domínio público sobre o privado

Consiste em priorizar e valorizar os espaços de uso públicos, em detrimento dos de uso privado. Este princípio pode se concretizar de várias formas distintas, uma delas consiste buscar diluir ou tornar menos evidentes, menos marcados, os limites entre as instâncias públicas e privadas dos espaços, objetivando uma transição sutil, quase imperceptível, entre a rua e o edifício proposto. "Ainda que não se ofereçam como espaços públicos, trata-se aqui de considerar a maior importância do interesse público sobre o interesse privado, e de subordinar o desenho do edifício as pré-existências relevantes" (MACIEL, 2017, p.217)

O autor exemplifica tal princípio através de algumas estratégias projetuais, que estão listadas abaixo:

- **Predileção pela ausência de muros e/ou gradis no nível térreo**, que faz com o edifício estabeleça uma conexão física e visual mais efetiva com a rua. Esta estratégia foi utilizada no projeto Estúdios Terra (2006), em que os acessos de pedestres e veículos acontecem no mesmo nível, conformando um espaço coberto que pode funcionar como estacionamento ou como uma extensão da rua, permitindo a entrada de transeuntes.

Figura 19 - Diagrama de implantação e fotografia da fachada de acesso ao edifício Estudos Terra localizado em Belo Horizonte - MG, projetado pelos *arquitetos associados* em 2006.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=estudios-terra-240-escritorio-arquitetos-associados>)

- **Redesenho da topografia** de modo a diluir a presença visual do edifício, evitando gerar um volume edificado autônomo rodeado de espaços livres. Tal estratégia foi utilizada na Praça da Pampulha (2007-2008) e pode ser sintetizada através das figuras a seguir.

Figura 20 - Diagrama de implantação da proposta de intervenção realizada na Praça da Pampulha indicando na cor preta a nova topografia e na cor cinza a área de apoio.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?attachment_id=3703)

Figura 21 - Fotografias da Praça da Pampulha localizado em Belo Horizonte - MG, projetada pelos *arquitetos associados* em 2007-2008.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=praca-da-pampulha>)

- **"A diluição do edifício na paisagem e a indistinção entre construção e chão,** ainda que parciais, amplificam a continuidade entre os domínios público e privado" (MACIEL, 2017 p.175). No ensaio apenas aparece como exemplo a Galeria Cosmococa, porém, ao analisar o projeto arquitetônico da Grande Galeria de Inhotim, elaborado no mesmo ano, pode-se perceber a aplicação desta mesma estratégia. Em ambos os casos ela é aplicada valendo-se de uma implantação ambígua, que, simultaneamente, gera a leitura do edifício como um objeto (figura) disposto sobre a paisagem (fundo), quando avistado da cota mais baixa do terreno, e do edifício como uma extensão do chão, conformando uma cobertura verde e, portanto, parte do jardim, quando avistado da cota mais alta.

Figura 22 - Perspectivas da Grande Galeria projetada para o Instituto Inhotim pelos *arquitetos associados* (2008-2013). Imagem da esquerda: vista aérea do edifício desde a cota baixa do terreno. Imagem da direita: vista aérea do edifício desde a sua cobertura, cota alta do terreno.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=grande-galeria-e-restaurante-inhotim>)

- **Continuidade entre espaços interiores e exteriores à edificação,** que muitas vezes acontece através da utilização de elementos usualmente encontrados no espaço público para dentro da construção. É o caso do Centro Educativo Burle Marx, que apresenta o mesmo revestimento de piso (mosaicos de pedra portuguesa) na arquibancada (área aberta) e na entrada do auditório (área coberta). Também neste projeto, a laje que protege o edifício se estendem sobre a circulação, gerando sombras no seu interior e permitindo interações visuais com áreas externas.

Espaços híbridos que criam uma espécie de invasão do espaço coletivo dentro do espaço fechado e mais controlado do ponto de vista de clima, temperatura e iluminação. Então a gente tem uma praça que ela vai acontecendo sobre o terreno natural e entra dentro do edifício, inclusive com o mesmo piso de pedra portuguesa e cria esse espaço ambíguo: Você está dentro do prédio, sob a laje principal do prédio, mas em contato com os jardins, inclusive com obra de arte, com vegetação de espaço aquático, de espelho d'água, em uma situação em que a paisagem ela entra dentro do prédio e se confunde o paisagismo e a arquitetura. (André Luiz Prado, ArqFuturo Brasil - São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jt722DOMznY>)

Figura 23 - Fotografias do Centro Educativo Burle Marx no Instituto Inhotim, projetado pelos arquitetos associados em 2006.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=centro-educativo-burle-marx---inhotim>)

- Estabelecer ou "aprimorar, através do desenho do edifício, novas possibilidades de **articulação territorial**, criando percursos, atravessamentos e recintos de permanência caracterizados por uma forte vinculação entre o desenho da arquitetura e dos espaços livres" (MACIEL, 2017, p.178). Esta estratégia foi aplicada nos pátios internos da Galeria Claudia Andujar, conformando um espaço de estar, de uso indeterminado, que se alterna entre a circulação e as salas de exposição. E também na extensa marquise do projeto Parque das Aves (2005), que abrigaria espaços de apoio, lazer, cultura e educação, além de funcionar como uma grande sombra, propícia para a permanência de seus usuários.

Figura 24 - Perspectivas do projeto Parque das Aves em Brasília - DF realizado em 2005 pelos *arquitetos associados*.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=parque-das-aves>)

- **Redesenho do chão**, que gera a rearticulação de vazios urbanos ociosos ou pouco aproveitados. Tendo como ponto de partida esta ideia, foi elaborada a proposta arquitetônica do concurso para a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (2005), que concilia a preservação de um edifício histórico tombado, com o redesenho do chão de uma praça (situada exatamente ao seu lado), e a ocupação do subsolo (com uma sala de concertos e um foyer). O acesso a este espaço aconteceria através do pátio central do edifício histórico, preservando assim a sua conformação espacial e evitando o seu desgaste. Soma-se a isso o fato de propor uma sala de concertos com o maior desempenho acústico possível, já que estaria totalmente imersa no subsolo. Esta estratégia projetual também foi utilizada em um pequeno trecho da rua Cláudio Manoel, no Redesenho urbano das áreas públicas do entorno da Praça da Liberdade (2008).

Figura 25 - Proposta arquitetônica do concurso para a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais localizado na Praça da Liberdade em Belo Horizonte, realizado em 2005.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=orquestra-sinfonica-de-minas-gerais>)

Princípio 2) Indeterminação funcional e flexibilidade

Bastante relacionado à polaridade entre os objetos cortador de banana e copo de Geléia de Mocotó apresentada na tese de Carlos Alberto Maciel, este princípio se aproxima das ideias de criação do segundo objeto.

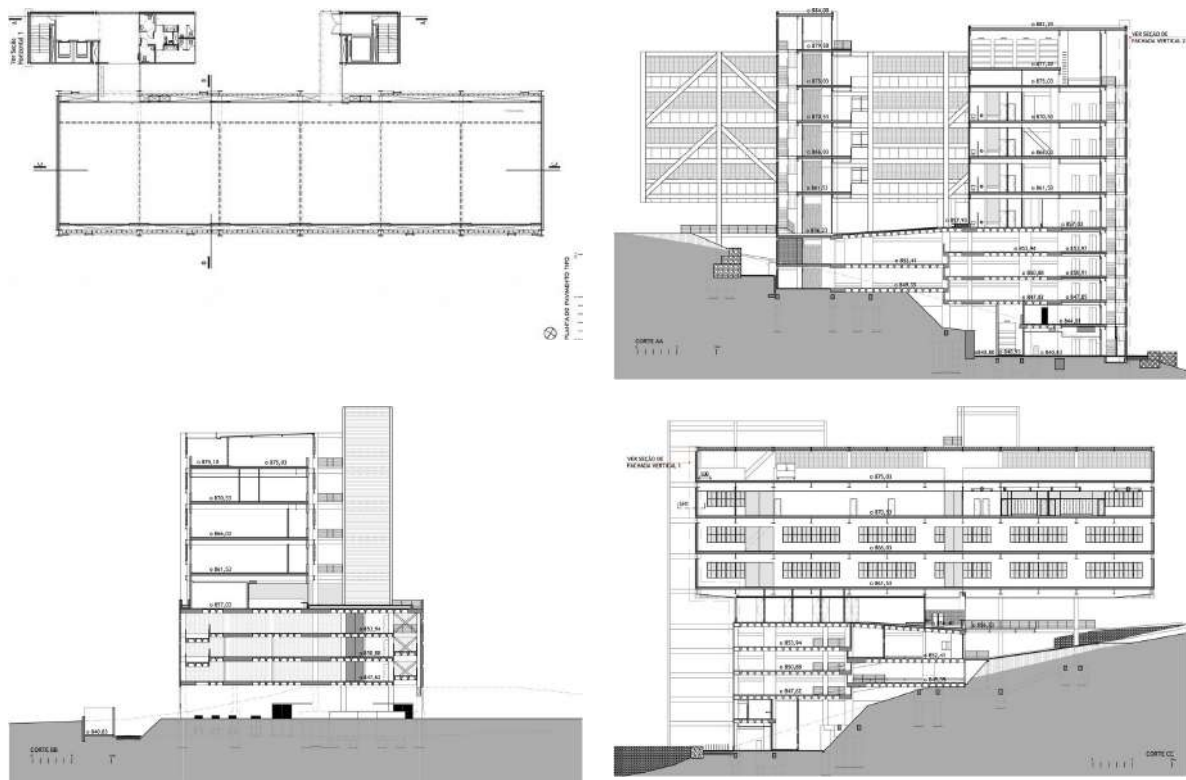
Corresponde à busca por garantir a habitabilidade dos edifícios durante um grande período de tempo, evitando que se tornem obsoletos. Para isso, o projeto arquitetônico é pensado através da articulação de seus sistemas, setorizando os

espaços de maior especificidade técnica e funcional (como os núcleos de circulação vertical, as áreas molhadas, e as instalações prediais) e deixando os demais espaços livres para receber arranjos espaciais e apropriações variadas. Outra ideia que está vinculada a ampliação da vida útil dos edifícios é a sobreposição de usos.

Tal princípio foi muito bem viabilizado no edifício administrativo do Parque Tecnológico de Belo Horizonte - BHTec (2006) e nos Estúdios Terra, por exemplo.

No primeiro caso, foram estabelecidas para o projeto demandas pouco específicas, inclusive sem um usuário definido, já que o edifício foi construído para abrigar as empresas incubadoras do Parque Tecnológico, que mudam de sede a cada 3 anos. Isso fez com que existisse a preocupação, por parte dos arquitetos, da utilização de um sistema construtivo que viabilizasse um pavimento tipo de grande flexibilidade, e também futuras ampliações, tal como foi proposto.

Figura 26 - Desenhos técnicos do edifício administrativo do Parque Tecnológico de Belo Horizonte - BHTec projetado pelos arquitetos associados em 2006.

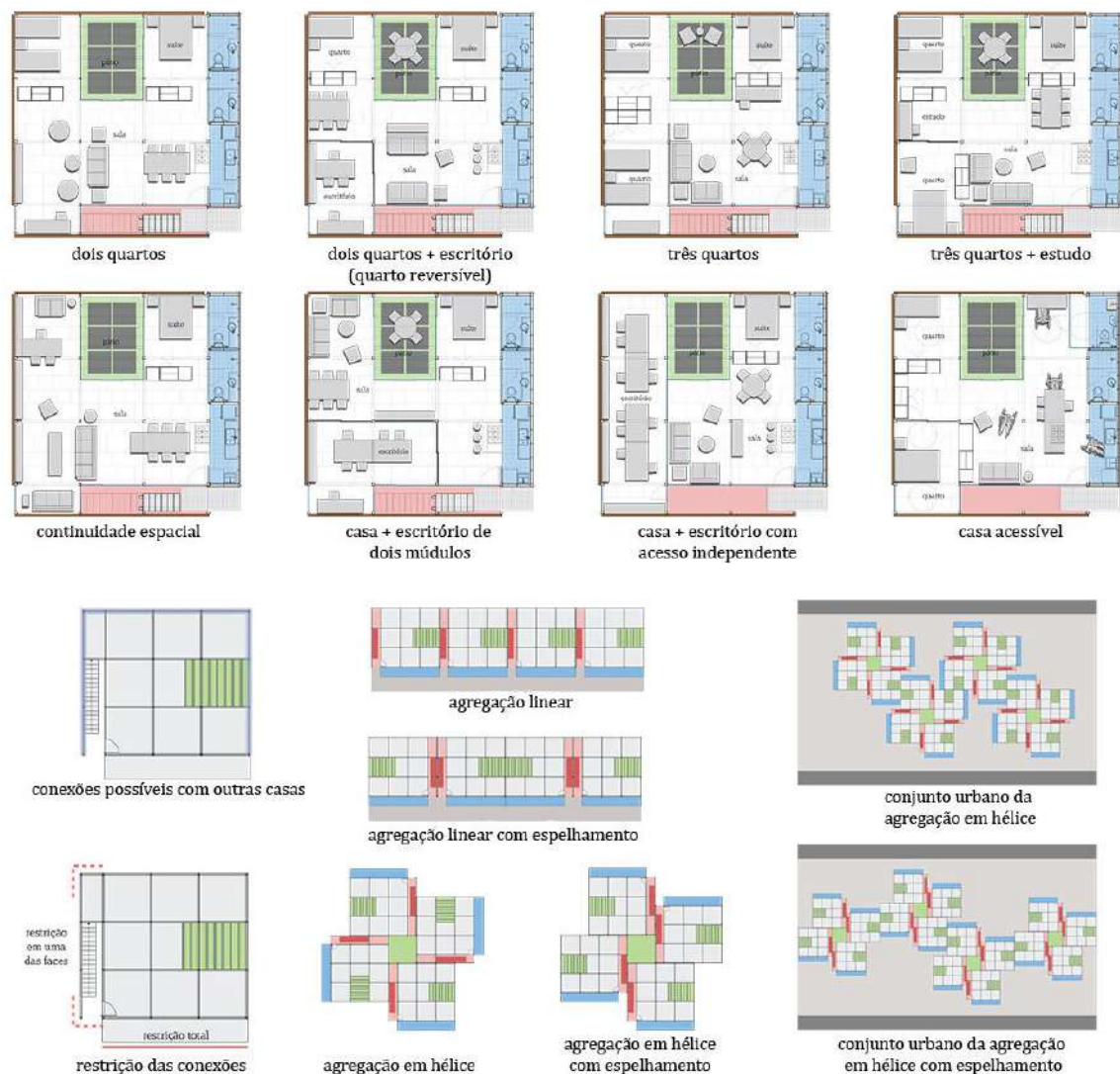


Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=1a-etapa-do-edificio-institucional-do-bhtec>)

No segundo caso, que corresponde aos Estúdios Terra, as unidades duplex situadas no bloco superior foram projetadas de acordo com a legislação municipal para abrigar o uso serviço. No entanto, a distribuição dos espaços propostos gera a possibilidade de apropriação destas unidades como habitações (uso residencial). Assim, além da flexibilidade de arranjos espaciais diversos, há também flexibilidade de mudança de uso ou a possibilidade de usos misto (residencial e serviço).

O princípio de indeterminação funcional e flexibilidade também pode ser encontrado em outros projetos do escritório, como por exemplo: Estúdios Pouso Alto (2010), Estúdios Capelinha (2011), Casa 333 (2014) e Museu Casa do Pontal.

Figura 27 - Diferentes configurações de layouts e agregações a partir da planta tipo do projeto Casa 333, projetada pelos arquitetos associados em 2014.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=premio-bim-bon-2014-casa-333>)

Princípio 3) Atenção à materialidade: a qualificação da experiência e a amplificação da durabilidade

Consiste em um cuidado específico na escolha dos materiais que irão revestir interna e externamente a edificação, em que se faz necessário considerar a durabilidade, a resistência, o envelhecimento e a maneira como deverá ser feita a sua manutenção. A materialidade de um edifício pode gerar diferentes experiências de cunho fenomenológico, já que está diretamente relacionada a textura (despertando sensações táteis) e, a depender das propriedades do material empregado, pode permitir ou bloquear a presença de luz natural nas fachadas e nos espaços internos (despertando sensações visuais).

A opção por materiais que não são produzidos a partir de um princípio de substituição permanente, impostos pelo design de produtos, mas por matérias-primas naturais, artesanais ou o aço bruto, evita o envelhecimento aparente devido à obsolescência estética e termina por se constituir em uma prática de resistência em relação a um mercado de materiais de construção em que arquitetos se transformam em vendedores comissionados pelos fabricantes e fornecedores. (MACIEL, 2017, p. 196).

Podem ser utilizado como exemplos deste princípio o tijolo artesanal requemado dos Estúdios Terra (sendo empregado como estrutura aparente e acabada), o tijolo e o concreto aparente dos Estúdios Ouro Preto, ou ainda os painéis de aço patinável do edifício administrativo do BHTec.

Figura 28 – Da direita para a esquerda: Imagens 1 - Fachada do edifício administrativo do Bhtec; Imagens 2 - Fachada do edifício Estúdios Terra.



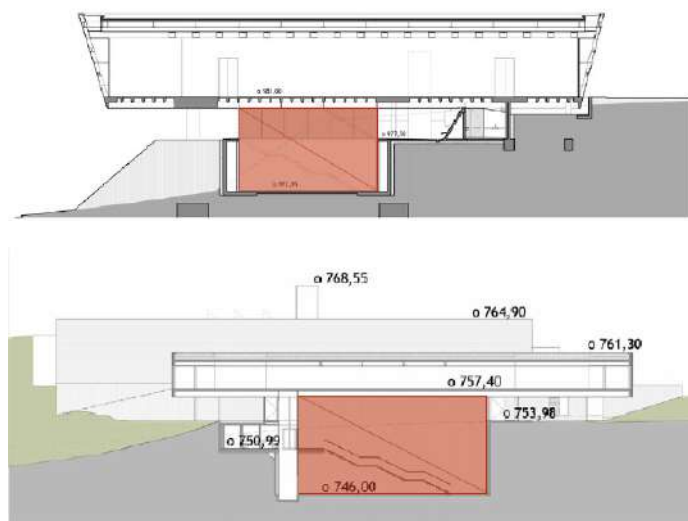
Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=estudios-terra-240-escritorio-arquitetos-associados>)

Princípio 4) Pesquisa de disposições espaciais virtuosas

Como exemplo da aplicação deste princípio temos a precisa distribuição do nível semi enterrado nos projetos para o Centro Educativo Burle Marx, Galeria Miguel Rio Branco, Grande Galeria, e Museu do Meio Ambiente (2010). Em todos esses projetos há um considerável atenuamento da massa edificada visível, por conta da ocupação de parte do solo ou de um rebaixamento preexistente do terreno, viabilizando a implantação do edifício proposto com altimetria similar ao entorno, ou com altura equivalente a indicada na lei do Patrimônio Histórico (caso específico do Museu do Meio Ambiente).

Nos projetos das galerias de arte, tal princípio foi aplicado através de uma estratégia de manipulação da topografia, configurando alguns espaços internos com pé direito duplo, e que não revela a sua real altura nas fachadas. A Galeria Miguel Rio Branco, apresenta uma sala expositiva com altura de 7,5 metros que fica enterrada 4,5 metros, e na proposta elaborada para a Grande Galeria, há uma sala expositiva com 11 metros de pé direito que fica cerca de 8 metros enterrada, limitada pelos muros de contenção.

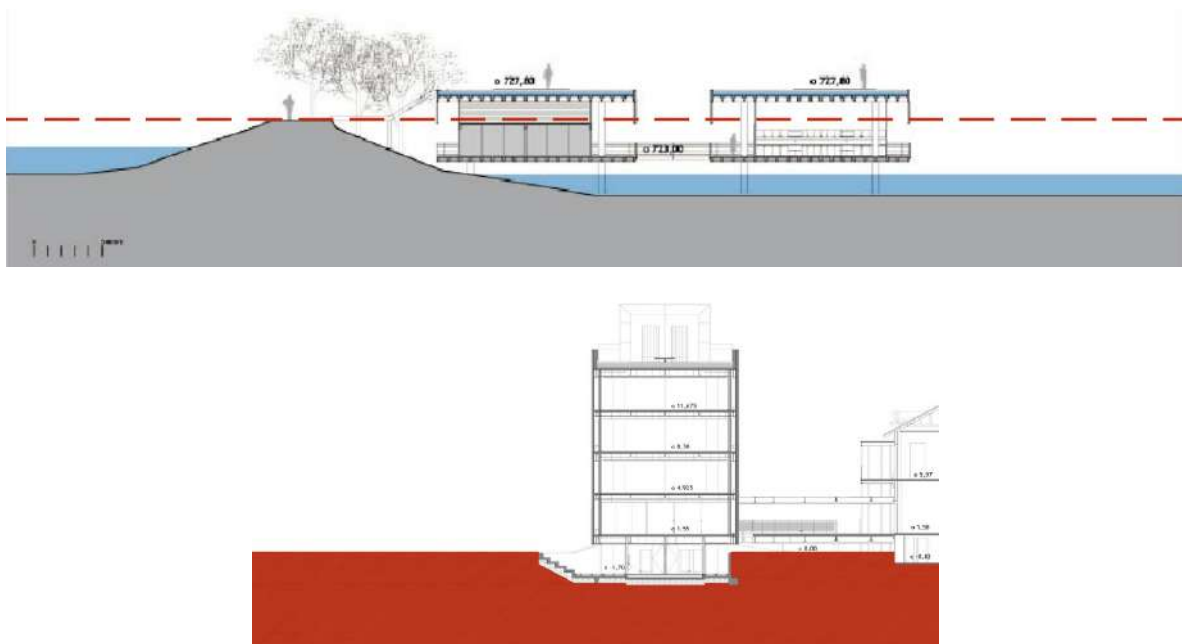
Figura 29 - Cortes indicando o nível semi enterrado da galeria Miguel Rio Branco e da Grande Galeria, de cima para baixo: Imagem 1 - Corte da galeria Miguel Rio Branco destacando em vermelho a sala expositiva semi enterrada no nível 972,95; Imagem 2 - Corte da Grande Galeria destacando em vermelho a sala expositiva semi enterrada no nível 945,00.



Fonte: BRASIL et al, 2017, p.201.

Já nos outros dois projetos (Centro Educativo Burle Marx e Museu do Meio Ambiente), o agenciamento e também os acessos propostos convergem para um espaço coberto e rebaixado, que configura uma espécie de saguão de chegada ao edifício. No caso do Centro Educativo, o visitante pode acessar tanto o nível 723,00, onde há vários espaços sombreados, como o nível 727,80, que corresponde a cobertura permeável com espelho d'água e vegetação, onde foi instalada a obra *Narcissus garden* da artista Yayoi Kusama.

Figura 30 - Cortes indicando o nível semi enterrado do Centro Educativo Burle Marx e do Museu do Meio Ambiente, de cima para baixo: Imagem 1 - Corte do Centro Educativo Burle Marx evidenciando através da linha tracejada em vermelho o nível de chegada a edificação; Imagem 2 - Corte do Museu do Meio Ambiente destacando em vermelho a topografia da proposta que evidencia a conformação de um recinto no nível semi enterrado.



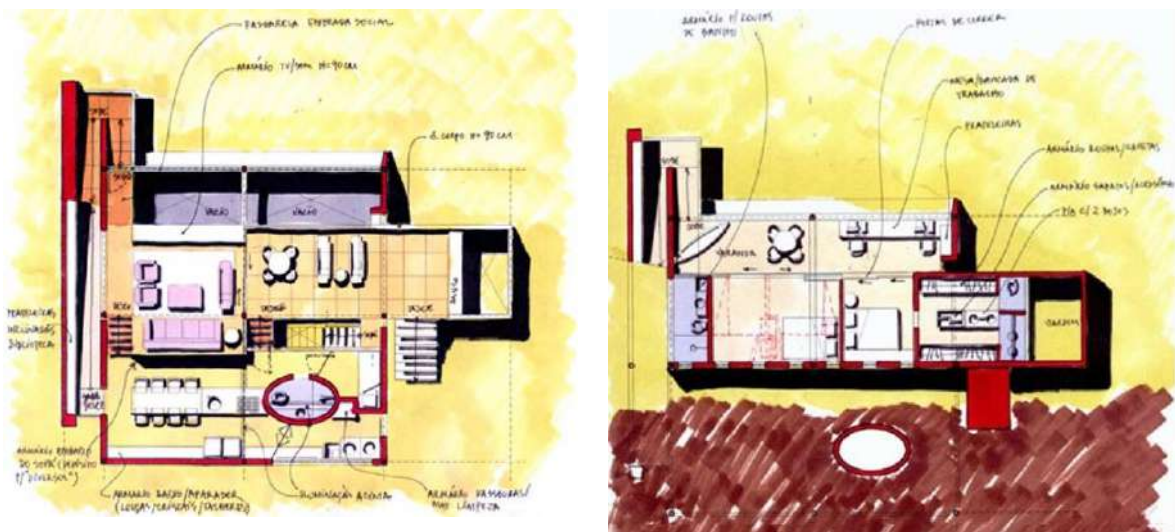
Fonte: BRASIL et al, 2017, p.200.

"Uma das formas de pesquisa de disposições espaciais mais ricas é a tentativa de superação das soluções formais bidimensionais, baseadas na mera extrusão de uma planta ou um corte" (MACIEL, 2017, p.202). Como exemplo, o autor apresenta o projeto da Residência em Nova Lima (2001) cuja disposição espacial é definida através da setorização dos espaços internos, que ficam integrados em diferentes níveis, alternando as alturas entre pé direito simple e duplo.

Definida a partir de uma modulação estrutural regular (5x5metros), a casa apresenta um espaço interno que explora a variedade de níveis e planos de uso, gerados a partir de deslocamentos impostos à malha estrutural a fim de adequar os espaços às necessidades programáticas e de favorecer a abertura para a paisagem (...) Variações sutis de níveis associadas ao mínimo fechamento dos espaços internos reforçam a continuidade e a integração, ao mesmo tempo em que promovem tênues demarcações territoriais em relação ao uso coletivo ou individual, evitando a funcionalização excessiva do espaço. (ARQUITETOS ASSOCIADOS, 2017. Memorial descritivo do projeto).

Esta residência abriga no nível mais elevado, uma garagem; no nível intermediário, os espaços de serviço e social (área de serviço, cozinha, lavabo e sala); e no nível inferior, os dormitórios e os banheiros. Na transição entre estes níveis foram inseridas escadas e rampas (em alguns trechos elas também funciona como biblioteca). E, no nível intermediário, na transição entre espaços internos de domínios diferentes, foram inseridos degraus para demarcar níveis distintos, sem a necessidade de paredes ou barreiras visuais para separar os ambientes.

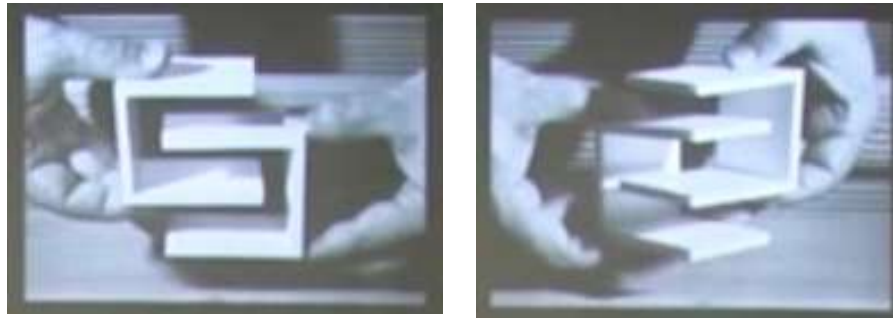
Figura 31 - Plantas da Residência em Nova Lima, da direita para a esquerda: Imagem 1 - Planta Baixa primeiro pavimento; Imagem 2 - Planta Baixa segundo pavimento.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=casa-paula-e-carlos-alberto>)

Para a elaboração deste projeto, o autor afirma ter utilizado como referência a *Maison Cartago*, de Le Corbusier que corresponde a um arranjo bidimensional vertical. No caso da residência em questão foi feita uma tridimensionalização deste arranjo, conforme indicado na figura a seguir.

Figura 32 - Sequência de imagens explicando o arranjo tridimensional da Residência em Nova Lima. Imagens retiradas do vídeo CARLOS MACIEL: ARQUITETOS ASSOCIADOS. Escola da cidade.



Fonte: Escola da cidade. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SvSkoerKwGA&t=3s>)

Princípio 5) Conceber como se executasse, desenhar como se construísse

Este princípio busca compreender as potencialidades e restrições das técnicas construtivas, objetivando extrair delas as condições necessárias para tornar viável a materialização de edifícios, ou de parte deles, tal como foi pensado durante o processo de concepção do projeto arquitetônico. Três diferentes projetos, todos localizados no Instituto Inhotim, exemplificam a utilização deste princípio na prática do escritório.

O primeiro corresponde ao já citado Centro Educativo Burle Marx. Ele se situa entre duas porções de água (o lago artificial e o espelho d'água proposto pelo projeto), que se articulam de modo a gerar um amplo espaço de sombra e acolhimento, onde ficam situados um saguão, uma extensa circulação periférica, um auditório, uma biblioteca, dois ateliês, uma cafeteria, algumas salas administrativas e banheiros.

O sistema construtivo empregado possibilitou que, em alguns pontos específicos, a estrutura das lajes nervuradas fossem invertidas para acolher caixas de areia, onde foram inseridas plantas aquáticas de pequeno porte, tornando viável a existência de um paisagismo com a água na cobertura da edificação.

A distribuição dos pontos de iluminação também foi pensada tendo como referência as lajes, pois as luminárias propostas no projeto se encaixam exatamente nas suas nervuras. Além disso, a definição dos pilares em módulos estruturais orienta a distribuição espacial dos ambientes, conforme se pode observar através da planta baixa térrea. Todas estas decisões foram tomadas durante o processo de concepção

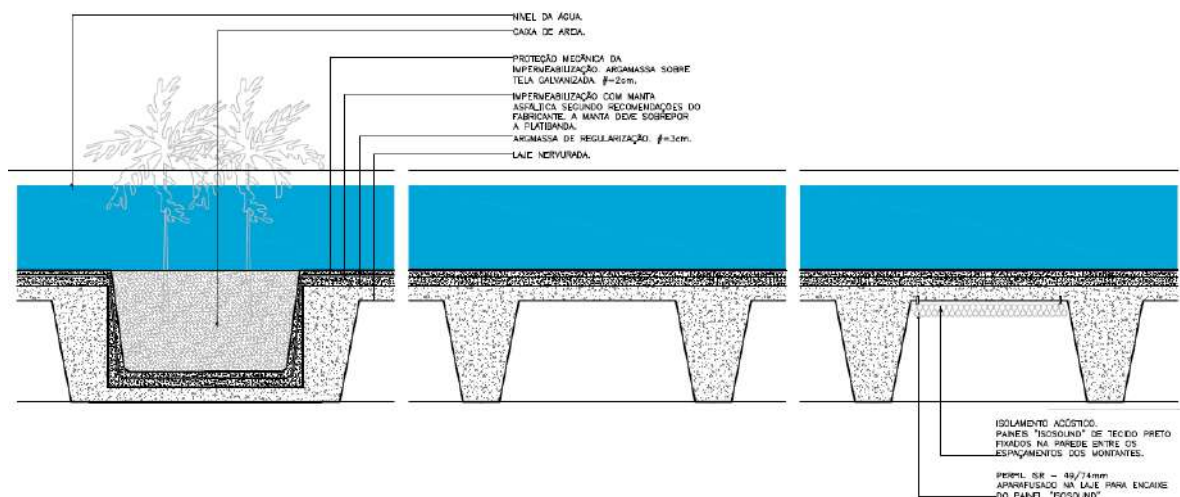
e desenvolvimento do projeto arquitetônico, por meio de um raciocínio construtivo que se desenvolve através de desenhos técnico-construtivos.

Figura 33 - Planta Baixa térrea (níveis 723,00 e 724,20) do Centro Educativo Burle Marx projetado pelos arquitetos associados em 2006.



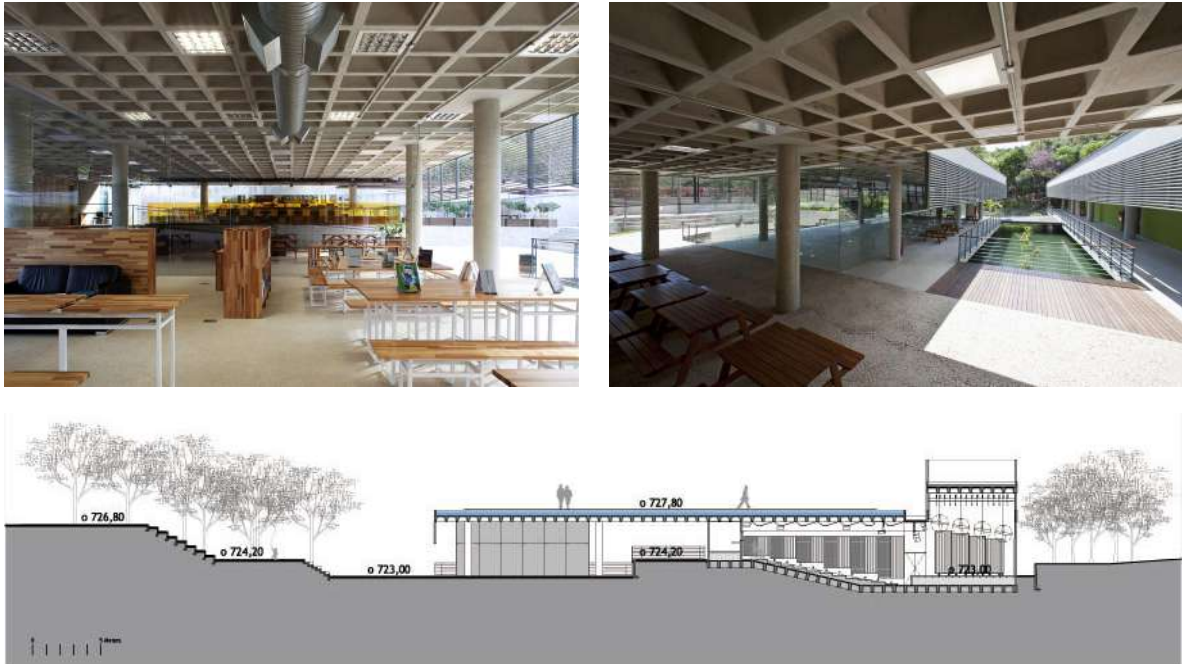
Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?attachment_id=678).

Figura 34 - Detalhe construtivo do Centro Educativo Burle Marx mostrando laje nervurada que funciona como caixa de areia de plantas aquáticas de pequeno porte e suporte para encaixe dos painéis de iluminação.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <https://mdc.arq.br/2009/10/02/centro-educativo-burle-marx-inhotim-brumadinho-mg/>)

Figura 35 - Centro Educativo Burle Marx, de cima para baixo, da direita para a esquerda: Imagem 1 - Fotografia mostrando área interna da biblioteca e os painéis de iluminação encaixados nas nervuras da laje; Imagem 2 - Fotografia mostrando o saguão e os painéis de iluminação encaixados nas nervuras da laje; Imagem 3 - Corte do Centro Educativo Burle Marx mostrando os diferentes níveis da edificação.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=centro-educativo-burle-marx---inhotim>)

Os outros dois projetos que exemplificam o uso deste princípio são as galerias Cosmococa e Miguel Rio Branco. Na Cosmococa a presença de cantoneiras nas quinas dos blocos das fachadas evidenciam o uso da pedra apenas como revestimento, deixando claro que o edifício não foi construído estruturalmente com este material. Já na Galeria Miguel Rio Branco, a escolha pela utilização do aço e do concreto como elementos estruturais requer um raciocínio técnico construtivo específico, sobretudo no encontro entre sistemas diferentes, e também nas faces anguladas que conformam o fechamento com chapas de aço no volume superior.

Princípio 6) Menos paredes, menos arquitetura

(...) um arquiteto de poucas palavras com quem trabalhávamos disse, quase casualmente: a arquitetura fica tanto melhor quanto menos paredes tem. Essa alerta se transformou em um exercício permanente de busca de concisão e simplicidade das soluções espaciais. (MACIEL, 2017, p.209)

Tal princípio aparece melhor estruturado no ensaio *'Da construção dos vazios'* elaborado por Bruno Santa Cecília, também para o livro *'arquitetos associados'* (2017). A investigação sobre este tema, e a ideia de que a arquitetura não determina o desenvolvimento de ações humanas no espaço, mas é capaz de bloqueá-las ou restringi-las, faz parte da sua tese de doutorado intitulada *'Dos excessos de arquitetura ao desaparecimento do edifício'* (2016).

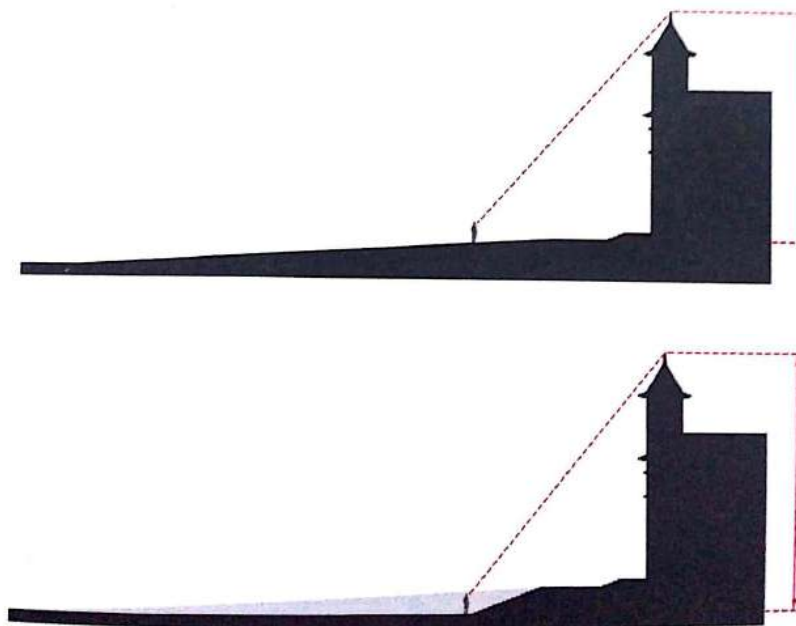
Propor a construção de vazios parte do princípio de que o excesso de materialidade da arquitetura é um dos maiores obstáculos, senão o maior, à livre espacialização dos acontecimentos humanos. A ideia de projetar ausências de construção pode ser compreendida como uma reação ao excesso de determinação imposto pela solidez da matéria construída, porque é nele, no vazio, onde reside toda possibilidade de indeterminação. (SANTA CECÍLIA, 2017, p.235)

Alguns projetos dos *arquitetos associados* podem ser exemplificados através desta ideias de construir menos, ou construir vazios, no entanto, os que melhor traduzem este princípio são: a Praça da Sé, em Mariana, e o Redesenho urbano das áreas públicas do entorno da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. Ambos correspondem a intervenções bastante sutis e respeitosas no espaço pré-existente, de tal forma que se forem apresentados sem as fotografias anteriores a intervenção, se tornam quase incompreensível.

Na Praça da Sé, elaborada em conjunto com outras oito praças⁵⁴ nos espaços públicos do Centro Histórico de Mariana (2003-2004), foi feita a requalificação do vazio central, que estava sendo usado como estacionamento de veículos. A proposta de intervenção consistiu em "escavar o chão de modo a constituir um recinto plano delimitado por arquibancadas acompanhando as variações do terreno" (SANTA CECÍLIA, 2017, p.221) a fim de tornar os edifícios históricos e a igreja os elementos protagonistas deste espaço.

⁵⁴ Praça Minas Gerais, Praça da Sé, Praça Tancredo Neves, Praça São Pedro dos Clérigos, Largo do Rosário, Praça Santana, Praça Dom Silvério, Praça Barão de Camargo.

Figura 36 - Diagrama conceitual mostrando a intervenção feita na Praça da Sé, no Centro Histórico de Mariana em 2003-2004, pelos *arquitetos associados*.



Fonte: BRASIL et al, 2017, p.221.

Figura 37 - Praça da Sé, Centro Histórico de Mariana - MG. De cima para baixo, da esquerda para a direita: Imagem 1 - Fotografia da Praça da Sé no Centro Histórico de Mariana antes da intervenção; 2 e 3 - Fotografias da Praça da Sé no Centro Histórico de Mariana depois da intervenção.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=intervencao-em-espacos-publicos-do-centro-historico-de-mariana>)

Já em Belo Horizonte, a ideia do projeto partiu da identificação de construções tardias, como muros que avançavam sobre as calçadas, ou de espaços residuais, que funcionavam como área de estacionamento, localizados no entorno da Praça da Liberdade. E, sobre estes espaços, foram propostas intervenções pontuais objetivando requalifica-los e torná-los espaços propício à apropriação dos usuários.

No trecho situado entre o Edifício Niemeyer e o atual Centro Cultural Banco do Brasil foi proposta a estratégia projetual de redesenho do chão, citada anteriormente. Para evitar o uso de mobiliário especializado, foi constituído um novo perfil topográfico com ondulações, que se articulam como faixas no piso, e que podem funcionar tanto como local de passagem para pedestres, bicicleta e skate, quanto como bancos.

Figura 38 - Da direita para a esquerda: Fotografias indicando o antes e depois do Redesenho urbano das áreas públicas do entorno da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em:
<http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=redesenho-urbano-das-areas-publicas-do-entorno-da-praca-da-liberdade>)

Figura 39 - Fotografias mostrando o redesenho do chão no trecho situado entre o Edifício Niemeyer e o Centro Cultural Banco do Brasil, na Praça da Liberdade em Belo Horizonte.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=redesenho-urbano-das-areas-publicas-do-entorno-da-praca-da-liberdade>)

Também no entorno da Praça da Liberdade foi elaborado o projeto para o Inhotim Escola (2011), cuja estratégia projetual foi a articulação territorial. E que foi viabilizada através da criação de percursos urbanos alternativos, buscando ativar um vazio (conformado pela disposição espacial de dois edifícios históricos) localizado no interior de uma quadra.

O projeto não chegou a ser executado, mas foi desenvolvido para ocupar os edifícios que abrigavam a Secretaria de Cultura do estado de Minas Gerais e iria funcionar como uma sede do Inhotim no centro de Belo Horizonte, viabilizando algumas atividades educativas e culturais que dificilmente seriam implementadas em Brumadinho, por conta da distância física.

O levantamento feito nos edifícios históricos evidencia que existe uma descontinuidade entre seus níveis e suas alturas, e que eles foram construídos em tempos diferentes. Para solucionar este problema, foi proposta uma passagem coberta em um único nível⁵⁵, que daria acesso a uma praça elevada. Esta, por sua vez, estaria disposta em dois níveis distintos: 100,30 e 100,50.

Cada um destes níveis estabeleceria conexão com o núcleo de circulação vertical de um edifício diferente, e assim seria feita a rearticulação dos dois edifícios históricos no nível da praça elevada, conforme representado no corte A.

⁵⁵ rebaixado em relação às edificações pré existentes.

Figura 40 - Perspectivas mostrando a proposta do projeto para o Inhotim Escola localizado no entorno da Praça da Liberdade em Belo Horizonte.



Figura 41 - Cortes do edifício Inhotim Escola localizado no entorno da Praça da Liberdade em Belo Horizonte.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=inhotim-escola>)

Este projeto procurou atender as demandas programáticas⁵⁶ preservando a materialidade das edificações históricas e, ao mesmo tempo, interviu nas barreiras territoriais criando uma nova conexão urbana. Cabe pontuar, no entanto, que a rearticulação do vazio desenvolvida pela proposta gera a possibilidade de atalhos e caminhos peatonais desvinculados do sistema viário destinado ao automóvel, conformando espaços de transição entre o edifício e a rua.

(...) a dissolução dos limites entre os domínios públicos e privados, ou entre 'cidade' e edifício, poderia reverter mais espaços para a coletividade e repercutir positivamente na experiência do espaço público. Um exemplo concreto dessa possibilidade são as galerias e passagens urbanas que se disseminaram nas principais cidades europeias ao longo do século XIX e que ainda hoje concorrem para manutenção da vitalidade das áreas centrais de algumas cidades. A lógica que preside a criação desses espaços consiste em romper a ocupação maciça do solo urbano com atalhos e percursos alternativos, em geral, convenientemente protegidos contra as intempéries, de modo a atrair o maior número de passantes. (SANTA CECÍLIA, 2017, p.214)

No ensaio *'Da construção dos vazios'*, o autor ainda apresenta o projeto da casa no Vale das Araras (2008) para explicar que, através da implantação do edifício, é possível direcionar o olhar dos usuários para a paisagem, estabelecendo uma maior interação visual e física com o entorno. No caso específico desta casa, que foi implantada de forma escalonada sobre o terreno, o acesso é feito através da cota mais alta, onde ficam localizadas as áreas de serviço e estar, e os dormitórios se situam em uma cota mais baixa, garantindo maior privacidade a esses espaços.

Figura 42 - Casa no vale das Araras, em Nova Lima - MG projetada pelos arquitetos associados em 2008.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=casa-no-vale-das-araras>)

Como se pode observar através dos projetos apresentados até o momento, os *arquitetos associados* trabalham em diferentes escala e programas, desenvolvendo

⁵⁶ projetar um auditório, um foyer e uma galeria de arte.

residências, intervenções em praças, edifícios institucionais e públicos, etc. O quadro a seguir mostra os projetos elaborados pelo escritório, de 1997 a 2017.

Quadro 3 - Levantamento dos projetos elaborados pelo escritório *arquitetos associados* de 1997 a 2017 indicando o nome dos arquitetos participantes. Os projetos foram classificados de acordo com as categorias serviço, urbanismo, institucional, e residencial.

SERVIÇO	
2006 - Estúdios Terra (Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel)	2015 - Restaurante Olga Nur (Carlos Alberto Maciel, Paula Z. Cardoso)
URBANISMO	
1997 - Praça São Vicente Férrer (Alexandre Brasil, Carlos Alberto Maciel)	2003 - Santana de Parnaíba - SP; (André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília)
1997 - Eixo das Três Praças de Formiga (Alexandre Brasil, Carlos Alberto Maciel)	2004 - Plano Diretor e Parcelamento do BHTec (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel)
1999 - Praça Milton Campos (Alexandre Brasil, Carlos Alberto Maciel)	2004 - Intervenção em espaços públicos do Centro Histórico de Mariana (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel)
2000 - Praça Cívica (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Carlos Alberto Maciel, Danilo Matoso)	2005 - Parque das Aves (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel)
2000 - Avenida Goiás (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Carlos Alberto Maciel, Danilo Matoso)	2007 - Praça da Pampulha (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel)
2000 - Praça dos Trabalhadores (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Carlos Alberto Maciel, Danilo Matoso)	2008 - Redesenho urbano das áreas públicas do entorno da Praça da Liberdade (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel)
2001 - Revitalização da Praça São Francisco de Assis (Cusco - Peru) (Alexandre Brasil, Carlos Alberto Maciel, Éolo Maia, Jô Vasconcellos)	2014 - Cobertura do Mercado de Florianópolis (João Antonio Vale Diniz, Alexandre Brasil)
INSTITUCIONAL	
1998 - Centro Cultural do IAB-MG (Alexandre Brasil, Carlos Alberto Maciel)	2006 - Sede do Iphan de Brasília (André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília)
2002 - Centro de treinamento do Clube Atlético Mineiro (Alexandre Brasil, Carlos Alberto Maciel)	2007 - Centro Administrativo e reserva técnica (Alexandre Brasil, Paula Z. Cardoso)
2002 - Crea - ES (André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Humberto Hermeto)	2008 - Galeria Doris Salcedo (Carlos Granada, Paula Z. Cardoso)
2002 - Memorial à República (Álvaro Puntoni, Angelo Bucci, Ciro Miguel, Eduardo Ferroni, Paula Z. Cardoso)	2008 - Galeria Cosmococa (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Z. Cardoso)
2002 - Teatro laboratório de artes cênicas e corporais da Unicamp - SP (Anna Helena Villela, Alexandre Mirandez, César Shundi Iwamizu, Eduardo Ferroni, José Paulo Gouvêa, Leonardo Sette, Maria Julia Herklotz, Pablo Herefú Cardoso, Ricardo Bellio, Paula Z. Cardoso)	2008 - Galeria Miguel Rio Branco (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Z. Cardoso)
	2009 - Renovação e novo acesso do teatro oi futuro (Carlos Alberto Maciel, Guilherme Bcheche)

<p>2003 - Centro administrativo de Betim (Alexandre Brasil, Carlos Alberto Maciel)</p> <p>2004 - Edifício sede do Conselho Regional de Medicina - MG (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel)</p> <p>2005 - Sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel)</p> <p>2005 - Museu da Tolerância (Alexandre Brasil, Bruno Santa Cecília)</p> <p>2006 - Centro de Arte Corpo (Alexandre Brasil, Carlos Alberto Maciel, Éolo Maia, Jô Vasconcellos)</p> <p>2006 - Centro Educativo Burle Marx (Alexandre Brasil, Paula Z. Cardoso)</p> <p>2006 - Edifício administrativo do BHTec (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel)</p>	<p>2010 - Museu do Meio Ambiente (André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília)</p> <p>2011 - Grande Galeria (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Z. Cardoso)</p> <p>2011 - Inhotim Escola (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Z. Cardoso)</p> <p>2011 - Instituto Moreira Salles de São Paulo (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Z. Cardoso)</p> <p>2012 - Galeria Claudia Andujar (Alexandre Brasil, Ana Carolina Vaz, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Z. Cardoso)</p> <p>2013 - Cobertura do vão central do Mercado Público de Florianópolis (João Antonio Vale Diniz, Alexandre Brasil)</p> <p>2017 - Museu Casa do Pontal (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Z. Cardoso)</p>
RESIDENCIAL	
<p>1997 - Residencial Barcelona (Carlos Alberto Maciel)</p> <p>1997 - Residencial Bydu (Carlos Alberto Maciel)</p> <p>2001 - Residência em Nova Lima (Carlos Alberto Maciel)</p> <p>2001 - Residência RG (Carlos Alberto Maciel)</p> <p>2002 - Residência Retiro das pedras (Carlos Alberto Maciel)</p> <p>2002 - Residência EC (Alexandre Brasil, Carlos Alberto Maciel)</p> <p>2002 - Residência AR (Paula Z. Cardoso)</p> <p>2002 - Residencial Ipê amarelo (Carlos Alberto Maciel)</p> <p>2002 - Residência Ville de montagne (Alexandre Brasil, Carlos Alberto Maciel)</p> <p>2004 - Residência RP (Alexandre Brasil, Carlos Alberto Maciel)</p> <p>2004 - Residência LE (Eduardo Ferroni e Paula Z. Cardoso)</p> <p>2005 - Residência WP (Alexandre Brasil, Carlos Alberto Maciel)</p>	<p>2007 - Residência NB (Alexandre Brasil, Paula Z. Cardoso)</p> <p>2008 - Residência ML2 (Alexandre Brasil, Paula Z. Cardoso)</p> <p>2008 - Casa no vale das Araras (Bruno Santa Cecília)</p> <p>2010 - Estúdios Ouro Preto (Carlos Alberto Maciel, Ulisses M. Itokawa)</p> <p>2010 - Estúdios Pouso Alto (Carlos Alberto Maciel, Ulisses M. Itokawa)</p> <p>2011 - Casa Brasileira 1 (Alexandre Brasil, Bruno Santa Cecília)</p> <p>2011 - Casa Brasileira 2 (Alexandre Brasil, Bruno Santa Cecília)</p> <p>2011 - Estúdios Capelinha (Carlos Alberto Maciel)</p> <p>2012 - Biovilla Pátio (Bruno Santa Cecília)</p> <p>2012 - Residência KG (Alexandre Brasil, Paula Z. Cardoso)</p> <p>2012 - Residência KS (Alexandre Brasil, Paula Z. Cardoso)</p> <p>2012 - Residência no Peixe gordo (Alexandre Brasil, Paula Z. Cardoso)</p>

2006 - Residência FM (Carlos Alberto Maciel) 2006 - Residência LF (Alexandre Brasil, Paula Z. Cardoso) 2006 - Residência ML1 (Alexandre Brasil, Paula Z. Cardoso)	2013 - Casa no Cumbuco (Alexandre Brasil, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Z. Cardoso) 2014 - Casa 333 (Carlos Alberto Maciel) 2015 - Moradia Estudantil Unifesp (Alexandre Brasil, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Mariana Cretton, Paula Z. Cardoso, Rafael Gil e Thomas Lopes)
---	--

De modo geral, são os concursos de arquitetura que alimentam a criação de estratégias de projeto, e também o amadurecimento ou difusão de ideias entre os arquitetos na prática do escritório. Temáticas levantadas e discutidas durante a elaboração de propostas para concursos, por frequentemente apresentarem situações-problemas de grande escala e alta complexidade, se desdobram, certo tempo depois, em outros trabalhos. No ensaio *'Concursos de arquitetura: a colheita'* Alexandre Brasil enumera alguns deles:

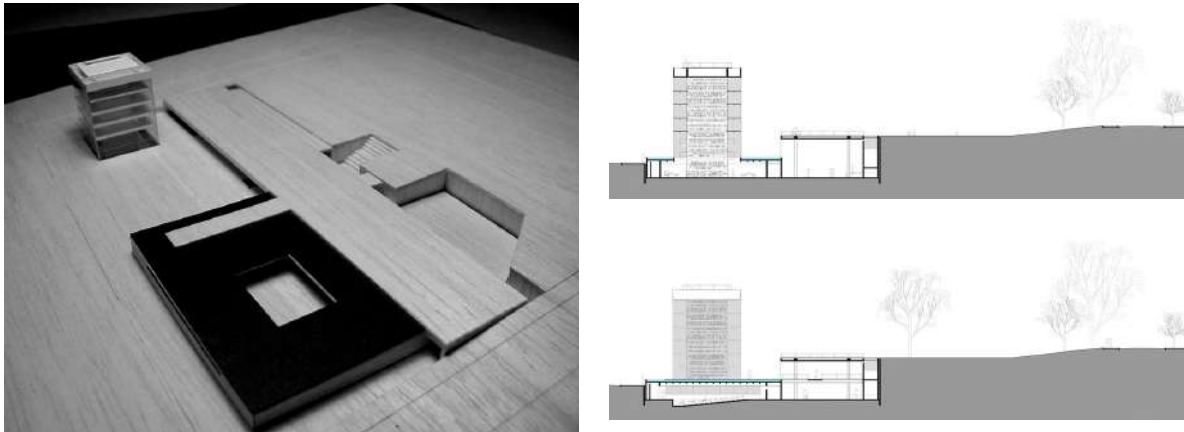
- Estratégias projetuais similares com resultados distintos:

A identificação de características comuns aos terrenos⁵⁷ desencadeou na escolha pela adoção de estratégia projetual semelhantes para elaboração do Centro Educativo Burle Marx e do Memorial à República (2002), realizado alguns anos antes para um concurso.

Tal estratégia corresponde ao redesenho do chão em um nível rebaixado para abrigar os espaços internos programáticos na sombra, que é proporcionada pela utilização de lajes bastante amplas, gerando um extenso vão livre (Memorial à República) ou um saguão (Centro Educativo Burle Marx). O recuo das vedações em relação ao limite destas lajes também permite a criação de uma circulação periférica sombreada, como acontece nos terraços ou varandas. No nível mais alto, equivalente a cobertura, estas lajes definem uma praça que pode ser acessada através do nível natural do terreno (Memorial à República) ou por lances de rampa e escada (Centro Educativo Burle Marx), estabelecendo certa continuidade entre o chão e o entorno.

⁵⁷ apresentar leves declives em direção à água.

Figura 43 - Maquete física e cortes da proposta do Memorial à República elaborado em 2002.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em:
<http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=memorial-a-republica>)

- Um tema de pesquisa que atravessa vários trabalhos:

Os projetos de praças, desenvolvidos ao longo da trajetória do escritório, refletem uma mudança de postura acerca de intervenções no espaço público. Nas primeiras propostas - Eixo das três Praças de Formiga (1997) e Praça Milton Campos de Betim (1999), por exemplo - chama a atenção a setorização entre áreas verdes, espaços de circulação e de estar, apresentando um mobiliário urbano muito bem definido por bancos, postes de iluminação, etc. Já nas propostas mais recentes, se observa uma dissolução do programa através de duas estratégias projetuais predominantes: redesenho do chão e da topografia. São exemplos os já citados Redesenho urbano das áreas do entorno da Praça da Liberdade e a Praça da Pampulha, além da revitalização da Praça São Francisco de Assis (2001) e das intervenções no Centro Histórico de Mariana (2003).

No caso específico das praças São Francisco de Assis, em Cusco e Minas Gerais, em Mariana, optou-se pela indeterminação das funções espaciais de modo intencional no projeto, que somente seriam estabelecidas com a utilização dos seus espaços. Me refiro a escolha de adotar o mesmo revestimento de piso (pedra de cantaria) em toda a extensão da praça, para permitir a livre apropriação dos seus espaço e definir, através do estágio de crescimento da grama, quais seriam os locais da praça destinados ao estar, a circulação, ao lazer e as áreas verdes.

Figura 44 - Praça São Francisco de Assis, em Cusco - Perú.

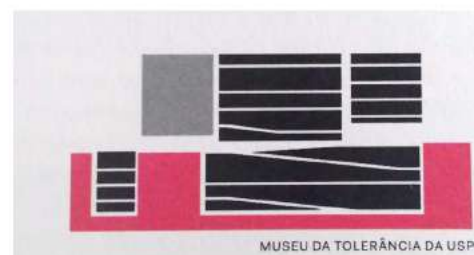
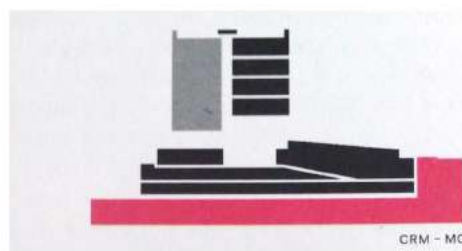


Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/738>).

(...) A dignidade que a pedra adquire com o tempo e a mudança permanente da imagem do espaço urbano de acordo com os diversos trajetos peatonais nas diferentes épocas dos anos seriam revelados pelos variados estágios de crescimento das gramíneas. Assim, recintos, jardins e caminhos se conformariam com o uso, marcados a partir da maior ou menor intensidade de verde, resultado do pisoteio imprevisível da vida, sem desfigurar o princípio e a lógica do desenho das praças. (BRASIL, 2017, p. 249)

- Estratégias de implantação semelhantes em projetos diferentes:

Figura 45 - De cima para baixo, da direita para a esquerda: Diagrama do projeto do edifício sede do CRM-MG, Museu da Tolerância da USP - SP e Galeria Miguel Rio Branco - MG.



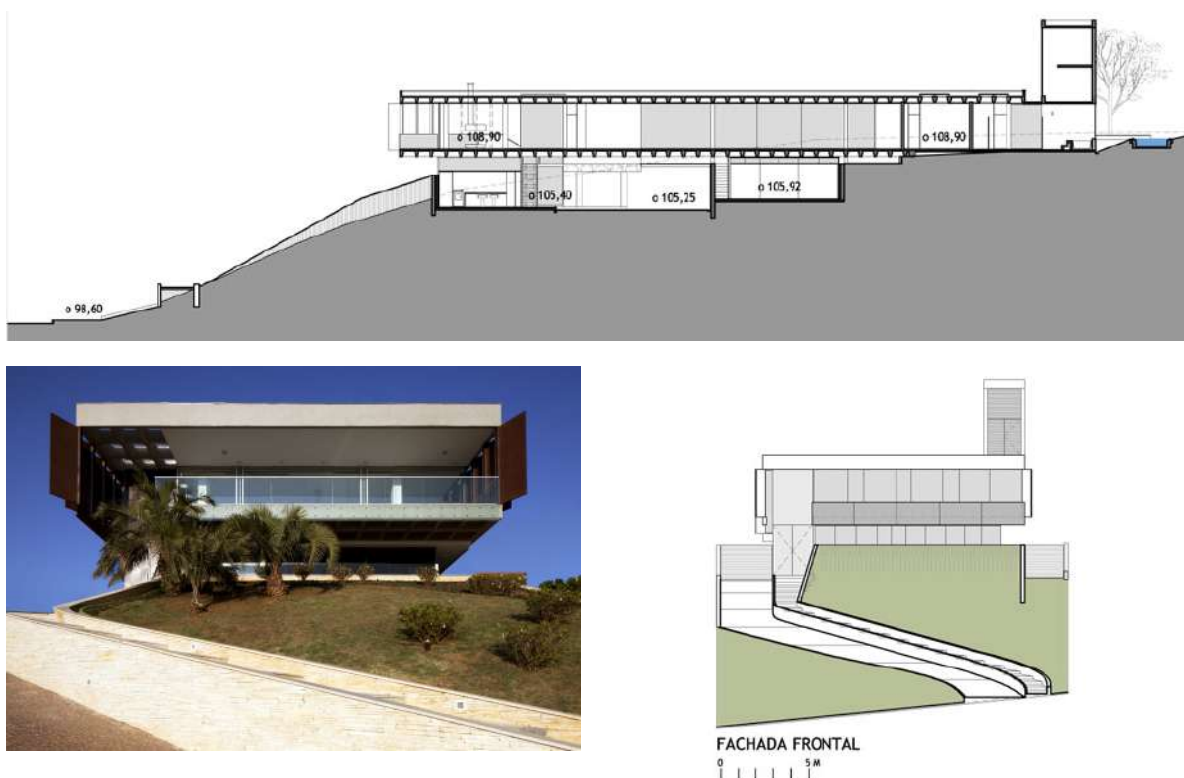
Fonte: BRASIL et al, 2017, p.250.

O projeto do edifício sede do CRM-MG (2004) apresenta a mesma organização espacial que o Museu da Tolerância (2007) e que a Galeria Miguel Rio Branco. Nos

três projetos o subsolo é ocupado para aumentar a área construída do edifício sem gerar interferências visuais no seu volume; o térreo configura um vazio, espaço coberto de convívio e articulador dos acessos; e o bloco superior, com estrutura autônoma, apresenta sistema de vedações independentes que se acoplam a ossatura da construção. Em todos eles há um atenuamento da massa edificada, devido a implantação, que gera a falsa ideia de que o edifício é composto apenas pelo vazio do térreo e pelo bloco superior.

Outra estratégia de projeto utilizada para atenuar a massa edificada é dar destaque ao bloco superior do edifício através da utilização de "taludes ajardinados que se debruçam sobre os peitoris dos pavimentos inferiores" (BRASIL, 2017, p. 251) ajudando a esconder parte do pavimento de chegada nas fachadas. Temos como exemplo a Residências RN (2004) e a Residência NB (2007), ambas edificações que não possuem pavimentos no subsolo.

Figura 46 - Detalhes da Residência NB mostrando a existência de um talude ajardinado na fachada frontal. Em cima: Corte longitudinal; Em baixo à direita: Fotografia da fachada frontal; Em baixo à esquerda: Desenho técnico da fachada frontal.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em:
<http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?projeto=residencia-nb>)

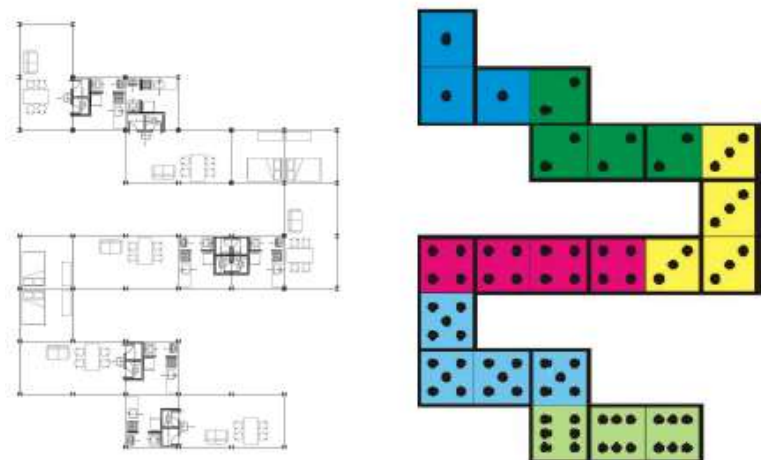
- Relação entre concursos e trabalhos acadêmicos:

O projeto de Habitação Popular em Aço, elaborado por Alexandre Brasil e Carlos Alberto Maciel, que foi premiado em terceiro lugar no Prêmio Nacional Usiminas de Arquitetura em Aço (1999) apresenta relação com a dissertação de mestrado em construções metálicas elaborada por Alexandre Brasil⁵⁸.

Os dois trabalhos estabelecem possibilidades de agrupamentos entre módulos estruturais e ambientais (estes setorizados em 'dormitórios', 'espaço de uso múltiplo' e 'núcleos hidráulicos'), que resultam na elaboração de diferentes opções de planta baixa para residências. O que norteou esses projetos foi buscar "alternativas para edifícios habitacionais baseados nas possibilidades de industrialização e racionalização que a construção metálica permite" (BRASIL, 2017, p. 255).

Ao invés de apresentar uma solução única, propus um sistema construtivo ambiental baseado num módulo cúbico de três metros de lado, capaz de abrigar dormitórios, espaços de estar e núcleos hidráulicos - cozinha e sanitários. A dimensão destes módulos decorre da tentativa de estabelecer uma coordenação modular entre as dimensões das quadras (120x60m), dos lotes (15x30m), do padrão das peças estruturais metálicas e demais componentes construtivos, bem como do dimensionamento dos ambientes que se conformam em múltiplos e submúltiplos deste módulo. As diferentes combinações geram múltiplas configurações de unidades habitacionais. O agrupamento destas unidades conforma tipos diversos de edifícios. As disposições desses edifícios nos lotes desenharam a ocupação da cidade (BRASIL, 2017, p.256)

Figura 47 - Associações entre o jogo de dominó e o módulo básico em formato quadrado com 3m de lado proposto por Alexandre Brasil.



Fonte: BRASIL, 2006, p.189.

⁵⁸ Brasil, Alexandre. **Revitalizar o Centro: Uma proposta de habitação social na região central de Belo Horizonte a partir de sistemas construtivos industrializados**. Dissertação de mestrado - Escola de Engenharia da Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2006.

No ensaio de Alexandre Brasil também é apresentada a experiência do 'processo colaborativo de projeto' (anteriormente citada) como um exemplo da relação entre concursos de arquitetura e trabalhos acadêmicos. Sobre a participação em concursos, ele destaca:

Os concursos sempre foram, para os *associados*, oportunidades para se debruçar sobre questões arquitetônicas mais complexas, raras em nosso cotidiano; são projetos para edifícios institucionais, praças, parques, revitalização de centros urbanos, intervenção no patrimônio histórico. A tarefa é árdua: inteirar-se de um termo de referência extenso; destrinchar o programa a ser atendido, equalizar áreas e setores, entender como se dá o uso em cada um dos setores, verificar aproximações possíveis, articular os domínios individuais e coletivos; compreender o lugar, a paisagem natural e cultural do local, a geografia, a topografia, sua conformação geológica, a geometria do terreno, orientação, insolação, regimes de ventos e chuvas e a legislação de uso e ocupação do solo; definir a construção, o sistema estrutural e construtivo, modulações da estrutura portante, elementos de vedação compatíveis, materiais e sistemas infraestruturais complementares; redigir graficamente esta profusão de informações de forma concisa e legível. E por fim, depois de todo trabalho, provavelmente não vencer. (BRASIL, 2017, p. 241)

De acordo com o autor, os *arquitetos associados* participaram de 52 concursos de arquitetura⁵⁹ entre os anos de 1997 e 2015, conforme mostrado a seguir.

Quadro 4 - Prêmios obtidos com a participação do escritório em concursos de arquitetura (1997-2015).
Informações disponíveis no ensaio '*Concursos de arquitetura: a colheita*' de Alexandre Brasil e no *site* oficial do escritório.

1997	Primeiro lugar Eixo das três praças, Formiga - MG;
1998	Primeiro lugar Restauração dos interiores da fazenda São José do Manso - MG; Segundo lugar Memorial de Campo Grande - MS; Prêmio Usiminas - Sede IAB-MG;
1999	Primeiro lugar Praça Milton Campos - MG; Terceiro lugar Prêmio Usiminas - Habitação popular - MG;
2000	Primeiro lugar Revitalização do Centro de Goiânia - Praça Cívica; Revitalização do Centro de Goiânia - Avenida Goiás; Revitalização do Centro de Goiânia - Praça dos Trabalhadores; Terceiro lugar Prêmio Usiminas - Sede Cohab - MG;
2001	Primeiro lugar Sede do Grupo Corpo - MG; Menção honrosa Sede do Crea - CE; Sem Premiação Revitalização da Praça São Francisco de Assis - Peru;
2002	Primeiro lugar Memorial da República de Piracicaba - SP; Estudo Preliminar da nova sede do Crea - ES; Menção honrosa Teatro laboratório de artes cênicas e corporais da Unicamp - SP;
2003	Primeiro lugar Propostas para Santana de Parnaíba - SP; Parque tecnológico de Belo Horizonte - MG; Segundo lugar Plano Diretor Campus II da Fumec - MG; Sem Premiação Biblioteca do México - México;
2004	Segundo lugar Edifício sede do Conselho Regional de Medicina - MG Quinto lugar Teatro de Londrina - PR Menção honrosa Requalificação Urbana Pólo de atividades da Glória - ES; Habitasampa -

⁵⁹ Destes, quatorze foram premiados em primeiro lugar, cinco em segundo, quatro em terceiro, um em quinto, e em dez receberam menção honrosa. Porém, de todos os projetos vencedores na primeira colocação, somente dez chegaram a ser desenvolvidos e quatro foram executados.

	SP; Prêmio Caixa - IAB; Requalificação da Paisagem urbana de Santa Tereza - RS; Sem Premiação Reitoria Fumec - MG; Procuradoria Regional da República - RS;
2005	Terceiro lugar Museu da Tolerância da USP - SP; Menção honrosa Sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais - MG; Shopping Center da Unisinos - RS; Parque das Aves de Brasília - DF; Sem Premiação Teatro de Natal - RN; Sede da Petrobras - ES;
2006	Segundo lugar Sede do Iphan de Brasília - DF;
2007	Quinto lugar Teatro de Londrina - PR; Sem Premiação Complexo do Tribunal Regional do Trabalho de Goiás - GO;
2008	Sem Premiação Sede Sebrae Brasília - DF; Centro de Informação do Comperj - RJ;
2009	Primeiro lugar Colégio Logosófico - MG;
2010	Primeiro lugar Expansão do Museu do Meio Ambiente - RJ; Sem Premiação Parque tecnológico Usiminas do Rio de Janeiro - RJ;
2011	Terceiro lugar Revitalização do Mercado do Cruzeiro - MG; Sem Premiação Sede do Instituto Moreira Salles de São Paulo - SP;
2012	Sem Premiação Sede do Crea - PR; Sede Fatma Fapesc - SC;
2013	Sem Premiação Casa Rui Barbosa - RJ;
2014	Menção honrosa Cobertura do Mercado de Florianópolis - SC; Sem Premiação Centro Cultural de Eventos e Exposições Cabo Frio - RJ; Centro Cultural de Eventos e Exposições Paraty - RJ; Anexos bndes - RJ; Centro administrativo de Belo Horizonte - MG; Concurso Anexo Biblioteca Nacional - RJ;
2015	Primeiro lugar Moradia Estudantil Unifesp - SP;

Alexandre Brasil relata que a primeira experiência bem sucedida em concursos de arquitetura aconteceu em 1997, quando o escritório ainda estava se estruturando⁶⁰ e os arquitetos eram recém formados. Foi o concurso nacional para o Eixo das Três Praças de Formiga (MG) que, após o vencimento do certame, passou a ser desenvolvido, gerando demandas reais de produção ao escritório. Dois anos depois, a mesma equipe⁶¹ venceu o concurso para a Praça Milton Campos de Betim (MG).

No ano seguinte, em 2000, houve o concurso nacional para revitalização do centro de Goiânia, que também marcou a história dos *arquitetos associados*. Ele englobava três diferentes áreas (Praça Cívica, Avenida Goiás e Praça dos Trabalhadores) e o primeiro lugar em todas elas foi concedido para a equipe de jovens arquitetos

⁶⁰ Na época todos os sócios (Alexandre Brasil, André Luiz Prado e Carlos Alberto Maciel) trabalhavam meio turno como arquitetos colaboradores no escritório de Carlos Alexandre Dumont. Eventualmente eles também faziam colaborações com Éolo Maia, Jô Vasconcellos, Flávio Carsalade, Júlio Teixeira e Gustavo Penna. Os projetos iniciais do escritório eram de pequena escala (reformas, lojas, residenciais unifamiliares, etc).

⁶¹ Composta por Alexandre Brasil e Carlos Alberto Maciel.

Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Carlos Alberto Maciel e Danilo Matoso, este último atuando como arquiteto convidado do escritório.

Por fim, no ensaio '*Formações diferentes, ideias semelhantes*', Paula Zasnicoff Cardoso discorre brevemente sobre a sua experiência acadêmica durante a graduação: relata alguns acontecimentos que marcaram especificamente as aulas de projeto, e também comenta sobre o trabalho de graduação interdisciplinar que elaborou coletivamente com três outros estudantes⁶² para o Jardim Pantanal, na periferia de São Paulo.

Além disso, ela revela que entre seus colegas da faculdade também havia o desejo de compartilhar o espaço de trabalho e, ao mesmo tempo, formar equipes diferentes a cada novo projeto demandado. E que, por aproximadamente três anos, entre 2002 e 2005, ela ajudou a formar o escritório coletivo *AR.CO. Arquitetos Cooperantes*.

Na época, o escritório era composto por dez arquitetos⁶³ recém-formados pela *FAUSP* que se reuniam para trabalhar coletivamente, muitas vezes participando de concursos com equipes diversas. O objetivo era construir um ambiente de troca, com poucos gastos administrativos, onde pudessem existir diálogos e discussões durante a elaboração e desenvolvimento dos projetos arquitetônicos, dando continuidade ao que acontecia durante a graduação.

O primeiro contato de Paula Zasnicoff Cardoso com os *arquitetos associados* aconteceu em 2002, na cerimônia de apresentação e premiação do concurso nacional para a sede do Grupo Corpo, que aconteceu em Belo Horizonte. Ela e outros cinco arquitetos⁶⁴ haviam participado deste concurso e conseguido a classificação entre os quatro finalistas.

Em 2004, ao participar de um evento no IAB - Instituto de Arquitetos do Brasil, Paula Zasnicoff Cardoso relata que reencontrou Alexandre Brasil, eles se apaixonaram e começaram a namorar a distância. No ano seguinte ela se mudou para Belo Horizonte, iniciou o mestrado na *EAUFMG* e, simultaneamente, começou a trabalhar

⁶² A saber: Fernanda Neiva, Fernanda Palmieri e Rita Martinussi.

⁶³ Anna Helena Villela, Eduardo Ferroni, Fernanda Neiva, Fernanda Palmieri, Gil Mello, Maria Júlia Herklotz, Paula Zasnicoff Cardoso, Pablo Hereñú, Sabrina Lapyda e Silvio Oksman.

⁶⁴ Alexandre Mirandez, César Shundi Iwamizu, Pablo Hereñú, Marcelo Pontes Carvalho e Ricardo Bellio.

como arquiteta colaboradora do Instituto Inhotim, onde permaneceu até 2007. A sua entrada na equipe dos *arquitetos associados* aconteceu formalmente no ano de 2008, porém ela já havia trabalhado como arquiteta convidada em alguns projetos.

Temos trajetórias distintas, convergimos em muitas ideias. A afinidade inaugural e mais elementar é a crença no projeto. Acreditamos no projeto como uma ferramenta fundamental de atuação do arquiteto, ferramenta articuladora entre o plano das ideias e a realidade, entre teoria e prática. Atuamos entre a prática e o ensino de projeto. Um pé no escritório, outro na academia. Lecionamos projeto em diferentes cursos de Belo Horizonte. O projeto é nossa principal ferramenta e a construção é nosso vocabulário. As técnicas construtivas são pressupostos para nossas tomadas de decisão. Buscamos refletir em nosso desenho o ato construtivo. Priorizamos a dimensão pública em detrimento da privada. Nossa ação, que pode ser entendida como reação perante o pensamento vigente, centrado na lógica privada dos interesses individuais, tem clara a importância que se deve destinar à cidade e ao bem comum e prioriza a dimensão pública da arquitetura. Trabalhamos coletivamente e priorizamos uma arquitetura não autoral. Entendo autoria aqui no sentido da criação de uma assinatura a partir do projeto, de soluções que se repetem para gerar uma espécie de grife arquitetônica. (CARDOSO, 2017, p.265)

Relacionado a essa escolha dos *arquitetos associados* pelo desenvolvimento de uma arquitetura não autoral, que se contrapõe a ideia de uma marca identitária e, mais do que isso, que busca propor respostas arquitetônicas consistentes a cada situação problema apresentada, Carlos Alberto Maciel afirma:

O problema da autoria na arquitetura é que você começa a trabalhar a produção da cidade como se fossem objetos que são assinados e que repercutem a imagem do seu criador e isso é de certo modo problemático quando o arquiteto quer impor sobre a cidade, sobre os objetos que ele cria, uma marca. E isso é muito conveniente para o marketing, você ser reconhecível, mas talvez não seja desejável para a cidade. Mas a gente tem um modo um pouco diferente mesmo, eu acho que a cidade não é um lugar para isso e os edifícios devem ser pensados de uma maneira que tem que estar além disso, inclusive porque eles duram muito mais do que a gente. (Maciel, 2018. Documentário Arquitetos, episódio 8).

Atualmente, em paralelo às atividades práticas e acadêmicas, os cinco sócios do escritório estão trabalhando em parceria com outros cinco profissionais⁶⁵ na estruturação de uma faculdade de arte e arquitetura, denominada *escola CENTRAL*, que terá sua sede em Belo Horizonte.

(...) Seu objetivo é promover uma formação rigorosa de artistas e arquitetos cientes das especificidades técnicas e intelectuais de suas atividades bem como de suas respectivas funções sociais – sujeitos propositivos, com desejo de saber e de realizar no âmbito da experiência sensível e crítica, tendo a cidade como seu campo de atuação. (...) Nossa motivação para essa empreitada está na vontade de pensar uma formação para os campos da arte e da arquitetura que seja diferente dos modelos institucionais de ensino superior majoritários tanto na esfera pública como privada. É importante que haja outra forma, uma alternativa, outra opção. A escola CENTRAL pretende ser um lugar de livre pensar, que valorize o público e o coletivo, que seja transformador, crítico, plural, humanista. Espaço livre. Território fértil. Centro de referência. Plataforma cultural. (CENTRAL, 2018)

⁶⁵ Eduardo de Jesus, Fernando Maculan, Jochen Volz, Júlia Rebouças e Rodrigo Faria Tavares.

Informações mais detalhadas sobre a organização dos cursos foram disponibilizadas por Paula Zasnicoff Cardoso através de uma palestra proferida em 16 de Dezembro de 2015 na *Escola da Cidade*, São Paulo, em que ela afirma:

A princípio estamos trabalhando com a ideia de uma escola com no máximo 400 alunos, a carga horária deve compreender dois turnos de aulas ao longo da semana, sendo um turno dedicado a encontros teóricos e um dedicado a exercícios de estudos práticos, em atelier. Um dia da semana deve ser reservado para atividades públicas, abertas à comunidade e compartilhadas pelos alunos de ambos os cursos e de todos os anos. (CARDOSO, Escola da Cidade - São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bg80QMf-khl>)

Com o objetivo de auxiliar a construção do projeto pedagógico desta escola, foram realizados seminários-oficinas que tiveram a participação de artistas e arquitetos apresentando e debatendo seus trabalhos, suscitando questionamentos tanto no campo da arte quanto da arquitetura.

Como se pode observar, a ideia de conciliar os fazeres prático e teórico existente no escritório se estende a proposta pedagógica da futura *escola CENTRAL*, que visa produzir e absorver conhecimento teórico, articulando-o diretamente ao ato de projetar, seja no contexto da arquitetura e ou da arte.

Figura 48 - Cartaz de divulgação de evento promovido pela escola CENTRAL.



Fonte: Escola Central. (Disponível em: <http://www.escolacentral.org.br/aescola.html>)

Por fim, de modo a introduzir o leitor para o subcapítulo seguinte, que retoma o universo desta pesquisa, cabe apresentar algumas considerações feitas por Carlos Alberto Maciel e Bruno Santa Cecília a respeito da produção da arquitetura em Minas Gerais e da atuação dos *arquitetos associados* no Instituto Inhotim.

Quadro 5 - Conteúdo discursivo coletado no documentário '*Arquiteturas: Instituto Inhotim*' (2013) do SESC TV e na série documentário '*Arquitetos*' (2018) episódio 8 do Grifa Filmes.

CONTEÚDO DISCURSIVO - CARLOS ALBERTO MACIEL
Na arquitetura moderna há uma relação entre arte e arquitetura que o artista aparece trabalhando com o arquiteto. Sendo que a arte entra como algo aplicado, geralmente integrado ao paisagismo ou a concepção do edifício. Em Inhotim a arte é um dado do programa. Os artistas chegaram primeiro e os arquitetos vieram a serviço da arte deles. (MACIEL, 2013. Documentário do SESC TV)
Eu acho que o que caracteriza uma produção arquitetônica em Minas Gerais é uma relação com a geografia, especialmente com a topografia. E os problemas que a gente tem também decorrem daí: problemas de paisagem, problemas urbanos são todos problemas de confrontações mal sucedidas em relação à topografia. Então abordar a topografia é um dado de partido para um arquiteto em Minas Gerais porque se há uma variação topográfica há uma paisagem a ser vista desde o lugar que você está trabalhando e também aquilo que você faz é visto de algum lugar a distância. (MACIEL, 2018. Documentário <i>Arquitetos</i> , episódio 8).
O inhotim foi um polarizador importantíssimo da arquitetura aqui [escritório]. Nós somos um dentre os vários escritórios que têm produzido ali e eu acho que isso tem feito alguma diferença como um campo de possibilidade aberto para atuação dos arquitetos. É uma situação híbrida em que há um uso público mas é um empreendimento de natureza privada e talvez por isso tenha um certo grau de liberdade muito grande para se produzir ali. (MACIEL, 2018. Documentário <i>Arquitetos</i> , episódio 8).

Quadro 6 - Conteúdo discursivo coletado na conversa do arquiteto Bruno Santa Cecília com a autora, realizada na sede do escritório em Belo Horizonte, em 22 de Julho de 2017.

CONTEÚDO DISCURSIVO - BRUNO SANTA CECÍLIA
A nossa relação com o Inhotim começou em 2005 quando a Paula veio para Belo Horizonte fazer mestrado e surgiu a oportunidade dela acompanhar a construção da [Galeria] Adriana Varejão, que é um projeto do escritório do Rodrigo Cerviño (<i>Tacoa Arquitetos</i>). Então chamaram ela para ser uma espécie de representante do escritório aqui [Minas Gerais], e aí ela começou a acompanhar a obra e, depois de um tempo, surgiram outras demandas para o Inhotim e então o museu contratou ela como arquiteta. Ela ficou lá como arquiteta fazendo projetos de exposições, montagens, pequenas reformas e uns pequenos pavilhões. Os primeiros projetos dos <i>arquitetos associados</i> lá foram feitos nesse contexto. Então têm alguns projetos que são só da Paula, por exemplo a reforma da Galeria Marcenaria. Ela também fez algumas em parceria com outros arquitetos, por exemplo, a Doris Salcedo que ela fez com o Carlos Granada, que é um arquiteto colombiano. Teve a Reserva Técnica, que é um edifício administrativo que ela fez com o Alexandre, ainda dentro do museu. E até o Centro Educativo foi feito mais ou menos nessa situação. O Centro Educativo foi meio uma transição porque a Paula começou a ver que os projetos grandes iam demandar dela uma outra dedicação: O museu estava em um processo de formação muito rápido, então tinha sempre demanda de exposição, pequenas reformas e etc. Na hora que surgiu o Centro Educativo ela viu que ela precisava de uma outra condição para se dedicar a esse projetos, então ela fez com o Alexandre - meio já dentro do escritório, ainda dentro do inhotim - e quando foi em 2008, ela saiu do Inhotim como arquiteta e passou a integrar o nosso escritório. Na hora que ela veio para o escritório, o Bernardo Paz estava ainda com esse projeto de expansão do museu e chamou ela para fazer a Grande Galeria, mas ele queria que o projeto envolvesse os cinco arquitetos. E então pediu para a gente pensar na Grande Galeria junto com os curadores. Foi assim que a gente entrou lá dentro, foi através da Paula, desse trabalho dela como arquiteta do museu.
Ai junto com a Grande Galeria surgiram [Galeria] Miguel Rio Branco e [Galeria] Cosmococa, demandas muito rápidas, muito imediatas e foram feitos os três projetos ao mesmo tempo. A Grande Galeria durou uns dois anos, mas começou praticamente juntos com Cosmococa e Miguel. O processo de concepção das duas [Cosmococa e Miguel Rio Branco] foi muito rápido. Nesse meio tempo, entre 2008 e 2010, a gente fez outros estudos menores, que, as vezes, não foram para a frente: fizemos a Janet Cardiff [Galeria Galpão] e também um projeto que não foi construído que ficaria na Praça da Liberdade (em Belo Horizonte) que é o Inhotim Escola. E, em 2012, surgiu a [Galeria] Claudia Andujar. Aí a Claudia surgiu em um contexto diferente, porque nesses dois anos aí a gente nunca terminou o projeto da Grande Galeria porque sempre tinham obras que os curadores queriam testar e a gente tinha reuniões periódicas com o grupo de curadores a cada três meses porque eram quando o Allan Schwartzman, que mora em Nova Iorque, vinha para o Brasil. O Jochen [Volz], que hoje está na Pinacoteca de São Paulo, o Rodrigo [Moura], que hoje está no Masp e, a Júlia [Rebouças], que na época era assistente da curadoria. Aí juntava essa equipe toda e a gente tinha as reunião, então entrava obra que eles tinham como uma espécie de âncoras, de articulação do espaço, mas isso sempre mudava. Então foi um projeto que durou dois anos e foi uma discussão muito rica e proveitosa de como é que eles pensavam a articulação expositiva. Discutia-se muito como devia acontecer as transições entre dentro e fora, entre um espaço e outro, as questões de escala, altura, largura, profundidade, de como é que se devia

entrar a luz, etc. Então foi um trabalho muito minucioso de como é construir essa experiência.

E aí a Grande Galeria não foi para a frente, na época o Bernardo [Paz] chegou a fazer uma terraplanagem no terreno e o museu cresceu tão rápido que em determinado momento aquilo que era o fim do museu, de repente, tava no meio do museu e passou a ser inviável fazer uma obra do tamanho [5.300m²] que o Inhotim tem no meio do museu. Então aquele terreno ficou abandonado e nós fomos fazer um estudo da Grande Galeria em um outro terreno, mas eu acho que a gente aproveitou bastante aquelas discussões com os curadores na Claudia Andujar, que é um projeto que teve um processo de maturação grande porque a obra dele começou só em 2014, tendo um processo de projeto bem longo. E nós tivemos uma conversa bem similar com o Rodrigo [Moura] que nas outras galerias a gente não chegou a ter com tanta profundidade: Como é que a arquitetura constrói um percurso expositivo? Como ele se articula como uma narrativa curatorial? (Transcrição parcial da conversa realizada com Bruno Santa Cecília - arquitetos associados, 2017).

3.2 O universo da pesquisa: As Galerias de Arte do Instituto Inhotim

Após apresentar princípios, estratégias projetuais e a maneira como são concebidos e desenvolvidos os projetos de arquitetura no escritório, neste subcapítulo serão expostas informações sobre as demandas (feitas aos arquitetos) e os discursos (feitos pelos arquitetos) incorporado ao processo do projeto, nas três galerias estudadas por esta pesquisa.

Aqui chamaremos de encomenda ao conjunto destas demandas, que correspondem às diretrizes, exigências, solicitações estabelecidas pela instituição⁶⁶ ou pelo próprio artista, a serem atendidas pelos arquitetos responsáveis pelos projetos. Sobre as demandas dos projetos de galerias para o Inhotim, chama atenção às palavras de Carlos Alberto Maciel.

Todos os projetos possuem restrições e demandas muito específicas. Quando as obras são permanentes, elas naturalmente se tornam um dado de projeto. Quando não são, os espaços são construídos de maneira a buscar certa flexibilidade que permita diversos usos ao longo do tempo. Sempre temos o cuidado de buscar soluções construtivas que viabilizem as transformações do espaço ao longo do tempo, não congelando o programa como uma verdade absoluta, mas tratando-o como baliza para as decisões de dimensionamento e não como uma única solução arquitetônica. (PERROTTA-BOSCH, 2012, página. 41)

Note que, de acordo com o programa definido pela instituição, se estabelecem intenções diferentes para as galerias destinadas a abrigar obras permanentes e para aquelas desenvolvidas para expor periodicamente obras de artistas diversos. No primeiro caso existe uma certa pretensão ao trabalho dos arquitetos para conceber espaços que estabeleçam um certo diálogo da arquitetura com a obra específica⁶⁷ ou com o artista específico, que são incorporados ao processo de elaboração do

⁶⁶ Através do trabalho dos curadores.

⁶⁷ Edificações destinadas a receber obras específicas geralmente apresentam demandas mais restritivas aos arquitetos devido à exigências conceituais ou de manutenção/conservação da própria obra.

projeto como dados programáticos. São exatamente projetos arquitetônicos desta natureza⁶⁸ que este trabalho investiga.

A respeito da ideia de integração entre a arte e a arquitetura dos espaços expositivos, Carlos Alberto Maciel destaca:

Tem uma coisa que eu acho muito importante que é a seguinte: arte é arte e arquitetura é arquitetura. Então não tem mistura entre as duas coisas, ainda que a arte traga coisas muito interessantes e provocações muito potentes e poderosas para a arquitetura. Mas o que eu quero dizer com isso? Que a arte é um dado programático, no caso desse trabalho, ela vem como um *input* que pode motivar uma reação (...) junto a todas as outras coisas: os dados do projeto, do lugar, da paisagem, de uma determinada articulação de percursos que é possível no lugar. Então eu acho que ela entra como uma coisa a mais. (...) Eu acho que cada trabalho tem uma demanda, então cada obra tem uma especificidade. (Carlos Alberto Maciel, Escola da cidade - São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SvSkoerKwGA>>)

Embora existam especificidades para cada obra e projeto arquitetônico, de modo geral, o trabalho colaborativo entre arquitetos, curadores e artista⁶⁹ acontece através de **três etapas** distintas. A **primeira** delas é realizada em um momento que antecede a participação dos arquitetos, envolvendo apenas curadores e artistas. Corresponde ao levantamento de idéias e posterior definição das obras de arte que serão adquiridas pela instituição para serem expostas na futura galeria, envolve inúmeras reuniões, pesquisas, estudos e visitas a exposições ou ateliê do artista. A **segunda** etapa acontece com a presença dos arquitetos e visa materializar no edifício, através do projeto arquitetônico, características presentes na obra do artista. E, a **terceira** etapa envolve o julgamento crítico dos curadores a respeito da proposta elaborada pelos arquitetos, observando se ele apresenta as condições adequadas para a exibição das obras de acordo com os resultados definidos na primeira etapa.

O desenvolvimento dos projetos arquitetônicos das galerias Cosmococa e Miguel Rio Branco aconteceram paralelamente devido ao contexto de expansão do Instituto para áreas distantes da recepção, tida como a área central do parque. Ambas foram solicitadas e projetadas em 2008, tendo sido construídas entre 2009 e 2010. Já o

⁶⁸ A Galeria Cosmococa foi construída para receber em caráter permanente uma série específica de obras. Já as galerias Miguel Rio Branco e Claudia Andujar foram concebidas para serem adaptadas a qualquer obra destes dois artistas, ambos fotógrafos. A galeria Claudia Andujar, no entanto, apresenta um recorte temático na obra da artista, que corresponde ao trabalho desenvolvido com os índios yanomami.

⁶⁹ A colaboração entre arquitetos, paisagistas, artistas e curadores gera uma rica troca de ideias durante todo o processo de projeto, onde dificilmente um campo está ali apenas para servir ao outro, mas todos têm um papel igualmente importante na construção da experiência. (PAZ, 2016 apud BAGNOLI, 2016)

projeto para a Galeria Claudia Andujar foi encomendado em 2012 e executado de 2014 a 2015, inserido em uma conjuntura diferente e apresentando um tempo de maturação e elaboração de projeto maior.

As demandas programáticas eram muito diferentes: no caso da [Galeria] Cosmococa eram obras muito determinadas de como que deve ser a ambiência, o espaço; (...) Na [Galeria] do Miguel a gente tinha uma certa liberdade de interpretar um pouco a demanda do artista porque tinham algumas questões colocadas e não eram tão fixas, por exemplo, tinham definido o pé direito de 6 e 7 metros e a área dos espaços. E na [Galeria] da Claudia o programa foi construído junto com o projeto. Foi muito interessante porque o projeto [arquitetônico] nasceu junto com o projeto curatorial. Não veio um programa pronto. A gente ia fazendo, Rodrigo [Moura] ia tendo as suas ideias e fazendo o projeto e a gente reagia as propostas dele. Foi muito singular, cada projeto foi muito singular. Os agentes que estavam envolvidos também eram diferentes: Na [Galeria] da Claudia o Rodrigo [Moura] que participou mais, na [Galeria] do Miguel e na [Galeria] Cosmococa o Jochen [Volz] e o Rodrigo [Moura] participaram mais ativamente, e o Allan [Schwartzman] vinha de vez em quando. Foram processos muito distintos. [Galerias] Miguel e Cosmococa foram dois ou três meses de projeto, [Galeria] Claudia Andujar um ano e meio. Então essa é uma questão, eu acho que o fato de ser o mesmo lugar, o mesmo cliente e ser galeria de arte é um ponto comum, mas havia condições muito distintas em cada um deles. (Transcrição parcial da conversa realizada com Bruno Santa Cecília - arquitetos associados, 2017)

Bruno Santa Cecília relata ainda que o primeiro procedimento da equipe do escritório, ao iniciar os trabalhos no Instituto Inhotim, foi realizar um diagnóstico da área (contemplando o parque e as edificações) de modo a identificar características espaciais, reconhecendo o que já existia e o que poderia ser proposto para melhorar a sua articulação territorial. Esse diagnóstico foi fundamental para que os arquitetos compreendessem as potencialidade do lugar e estabelecessem diretrizes de intervenção.

Quando a gente começou a trabalhar com inhotim a primeira coisa que a gente fez foi fazer um diagnóstico que apresentava uns croquis assim: aqui você está dentro da galeria com luz artificial em um espaço fechado, ou aqui você está fora com o jardim com luz natural e o espaço todo aberto. Na época que a gente começou a projetar lá não tinha espaço intermediário, então o que a gente começou a pensar, conceitualmente, era se não seria interessante fazer alguma coisa no meio do caminho. Você ter espaços que eram meio dentro meio fora, que o jardim pudesse invadir o espaço interno e o espaço interno pudesse também sair da galeria, você estar em uma espécie de espaço híbrido. Então essa questão de diluir um pouco os limites do edifício e deixar a paisagem penetrar a ele, ou deixar o interior sair era uma coisa que a gente já estabeleceu como um princípio de trabalho daquela situação. Cada edifício faz isso de uma certa maneira, mas antes da gente projetar, a primeira coisa que a gente fez lá foi fazer esse caderno conceitual de como que a gente via o museu e como a gente imaginava as possibilidades dessas futuras galerias que podiam se instalar lá. E uma das coisas que a gente se propôs lá foi repensar essa relação do edifício com a paisagem, relações mais abertas, de maior continuidade e mais opções. (Transcrição parcial da conversa realizada com Bruno Santa Cecília - arquitetos associados, 2017)

A seguir serão exibidos breves comentários sobre as galerias do Inhotim Cosmococa, Miguel Rio Branco, Claudia Andujar e as obras de arte expostas em cada uma delas.

3.2.1 Galeria Cosmococa

Foi construída para abrigar especificamente cinco obras⁷⁰ da série *Blocos-experiências in Cosmococas-program in progress* (1973) dos artistas Hélio Oiticica e Neville d'Almeida. As obras exploram muito a percepção sensorial, fazendo uso de projeções de *slides*, trilhas sonoras, alguns materiais e objetos (areia, água, colchões, redes e balões), que questionam os limites das imagens e do espectador no espaço. Tal produção aborda o conceito de quasi-cinemas e procura introduzir o espectador como parte da obra de arte.

Quasi em latim significa *como* ou *do mesmo modo que*, mas as experiências de cinema pensadas por Hélio Oiticica e Neville d'Almeida inventaram uma forma *além* do cinema. Se, em seu dispositivo original, o cinema reúne a arquitetura do teatro italiano e um sistema de projeção que fixa o espectador no espaço entre a tela e o projetor, a série de obras intituladas *Cosmococas*, criadas pelos dois artistas, redimensiona a idéia do dispositivo cinematográfico ao produzir uma nova sensação do espaço em uma situação não narrativa. (MACIEL, Kátia. 2006)

Quadro 7 - Interpretações e descrições de Kátia Maciel sobre as obras *Cosmococas 1 a 5* apresentadas no artigo 'O cinema tem que virar instrumento'

CC1 Trashiscapes	Na capa da <i>The New York Times Magazine</i> , vemos a foto do cineasta Luis Buñuel com uma navalha sobreposta à linha branca que corta o olho do cineasta como na imagem do olho cortado em seu filme <i>Un Chien Andalou</i> . A imagem de Buñuel é multiplicada pelas projeções, mas o participante é "convidado" a deitar na esteira e lixar suas unhas. A idéia de corte, tão fundamental ao cinema, é experimentada por um espectador distraído a partir do "corte" das próprias unhas. A música nordestina descontextualiza as imagens, que tornam puro ruído para desconstrução do visitante.
CC2 ONOBJECT	"Alguma coisa como Yoko" como fixam a instruções. A capa de Heidegger, <i>What is a thing?</i> aproxima os processos conceituais do pensador e dos artistas. A capa de Yoko e os contornos do pó mostram a dessacralização do conhecimento por diferentes movimentos da arte, ao mesmo tempo em que indica uma questão comum à complexidade filosófica e à sensorialidade da arte: <i>O que é uma coisa? É a coisa ou a representação da coisa?</i>
CC3 Maileryn	Cinco projetores iluminam as fotografias de Marilyn Monroe maquiada com cocaína. O pó recorta o olho, marca a sobrelha, pinta os lábios, o branco cobre e descobre (...). Hélio sobrepõe objetos a uma foto e fotografa as interferências: canivetes, faca, tesoura, dólar, papelote. Em uma sala branca, com o chão cheio de areia e coberto de vinil, ficamos imersos na sequência de imagens que revelam a intervenção do gesto do artista sobre fotos de uma fotografia da deusa de Hollywood, nas quatro paredes e no teto, em um tempo fragmentado, entrecortado e ritmado pela música latina.
CC4 Nocagions	Uma piscina no meio das capas de John Cage, maquiadas com as fileiras do pó branco sobre o fundo branco do livro <i>Notations</i> . A água é mais uma imagem e superfície natural para a projeção dos movimentos dos participantes. Hélio se refere a este projeto como uma possível poesia, música, quasi-cinema, experimento cinético, multimídia não se reduzindo a ser apenas uma coisa, mas um programa aberto ao exercício da liberdade.
CC5 Hendrix-War	É uma homenagem a Jimi Hendrix. O pó acentua as linhas do rosto do rock. Vemos Hendrix nas quatro paredes e ouvimos sua música, enquanto balançamos na rede. Hélio dizia que o samba prende o homem à terra, enquanto o rock retira o homem da terra. Talvez por isso a dança das redes suspensas amplifique o movimento entre as imagens projetadas.

Fonte: Disponível em: http://www.forumpermanente.org/painel/coletanea_ho/ho_katia_maciel.

⁷⁰ CC1 - Trashiscapes, CC2 - ONOBJECT, CC3 - Maileryn, CC4 - Nocagions e CC5 - Hendrix-War.

O contato dos arquitetos com a instituição para a elaboração desta galeria aconteceu por meio dos curadores⁷¹ Allan Schwartzman, Jochen Volz e Rodrigo Moura, que solicitaram apenas que a disposição dos espaços internos não gerasse hierarquia entre as salas expositivas. Assim, coube aos *arquitetos associados* estudar as possibilidades de articulação dos espaços de modo a atender esta demanda e, ao mesmo tempo, tornar viável a exibição das obras de acordo com as instruções deixadas por Hélio Oiticica⁷².

Os arquitetos afirmam que a produção dos artistas funcionou como um significativo ponto de partida para a realização da proposta arquitetônica. "No caso da Cosmococa já havia um programa, havia uma exigência funcional para as salas que estava muito bem definido, então tratava-se de organizar aquilo ali" (Carlos Alberto Maciel, 2013. Documentário do SESC TV). As características espaciais a serem atendidas para gerar a experiência de introspecção do visitante com a obra de arte, em conjunto com as demandas funcionais de isolamento (térmico e acústico) e desempenho ambiental para a acomodação das cinco salas de exposição no mesmo edifício sem que houvesse qualquer interferência sonora entre elas, foram determinantes para a concepção de um volume edificado completamente fechado e desarticulado internamente.

Durante o processo de elaboração deste projeto foi cogitado, por parte dos curadores, que estas cinco obras fossem expostas na Grande Galeria, que seria o maior espaço expositivo do museu, destinado a acolher principalmente exposições em caráter temporário, mas que também apresentaria obras permanentes ou semipermanente⁷³. Assim, os *arquitetos associados* desenvolveram dois estudos diferentes para acolher estas obras: um incorporando-as ao acervo da Grande Galeria e outro em um edifício autônomo, que foi o escolhido.

Eu não vou saber reproduzir o porquê da escolha dos curadores, mas as *Cosmococas* é um conjunto muito coeso de obras. O Hélio [Oiticica] e o Neville [d'Almeida] fizeram elas, mas elas só tinham sido expostas juntas uma vez, então elas não foram pensadas para estarem no mesmo espaço. São obras autônomas e que têm uma força grande também. Então talvez pela força que a obra tem, pelo fato

⁷¹ "A gente teve um contato com o Neville [d'Almeida] para apresentar o primeiro estudo, então quando a gente sentou com ele o estudo já estava pronto e os curadores já haviam aprovado". (Transcrição parcial da conversa realizada com Bruno Santa Cecília - arquitetos associados, 2017)

⁷² Hélio Oiticica realizou anotações em um caderno que descrevia detalhadamente a ordem de apresentação dos *slides* e músicas, e também os materiais que deveriam estar presente no espaço em cada experiência das *Cosmococas 1-9*. Este material foi publicado no livro '*Cosmococas*' (2014).

⁷³ As obras *Cosmococas* fariam parte deste grupo de trabalhos permanentes da Grande Galeria.

do museu ter comprado as cinco obras juntas, delas já estarem disponíveis, prontas para serem expostas, pelo fato da obra já está lá e o projeto da Grande Galeria ser um futuro distante, os curadores optaram pela concepção de um edifício para abrigar apenas as *Cosmococas*. (Transcrição parcial da conversa realizada com Bruno Santa Cecília - arquitetos associados, 2017)

3.2.2 Galeria Miguel Rio Branco

Foi construída para expor parte do acervo de pinturas, projeções, fotografias e colagens (imagens e sons) do renomado artista Miguel de Rio Branco, que poderia ser trocado em intervalos de tempo não definido. Na época em que foi feita a encomenda para este projeto, o Inhotim já possuía um número de obras do artista maior do que as que estão atualmente expostas, e os arquitetos não sabiam quais delas seriam contempladas⁷⁴.

No entanto, desde a sua inauguração em 2008, a galeria apresenta a mesma montagem expográfica, que corresponde a reunião de obras elaboradas em diferentes épocas da carreira de Miguel Rio Branco, com destaque para *Máscara da Dor* (1976), *Maciel* (1979), *Blue Tango* (1984) *Diálogos com Amaú* (1983), *Entre os olhos e o desejo* (1997), *Barroco* (1998), *Arco do triunfo* (2004) e *Tubarões de seda* (2006).

Marcada por imagens densas e impactantes que englobam temas como sexualidade, violência e prostituição, suas fotografias e montagens cinematográficas expressam a realidade vivida em ambientes socialmente indesejáveis, como matadouros clandestinos, lixões e campos de garimpo.

As obras reunidas apresentam a imagem fotográfica em diversos suportes, como fotos individuais, polípticos, painéis, filme, instalações audiovisuais e multimídia, oferecendo uma grande colagem multifocal da obra do artista, emoldurada por um arrojado projeto arquitetônico. As obras incluem imagens produzidas nos últimos 30 anos, desde suas séries iniciais, como *Maciel* (1979), realizada no Pelourinho, em Salvador, até suas instalações mais recentes, nas quais sua pesquisa se encontra com o impulso espacial da arte contemporânea. (INSTITUTO INHOTIM, 2016)

Os arquitetos afirmam que o contato com Miguel Rio Branco aconteceu de forma pontual e que os curadores Allan Schwartzman, Jochen Volz e Rodrigo Moura foram os responsáveis pela mediação entre o trabalho dos arquitetos e do artista.

No documentário '*Arquiteturas: Instituto Inhotim*' (2014), Miguel Rio Branco relata que havia desenvolvido, junto a um arquiteto de sua família, uma ideia preliminar de

⁷⁴ As obras a serem expostas no edifício só foram definidas após a realização do projeto arquitetônico, em um período próximo a conclusão da obra.

volumetria para a sua galeria em um outro terreno do Instituto Inhotim. Após a definição de que o edifício seria implantado em um outro local - decisão tomada pela administração do Inhotim - os *arquitetos associados* foram convidados para desenvolver o projeto.

Interessante para mim era fazer um tipo de construção que fosse meio sem tempo, sem uma objetificação de uma casa ou uma construção, seria mais uma espécie de coisa perdida no meio do mato. Então a gente fez um projeto que já ia um pouco nessa direção só que ia ser de pedra. (Miguel Rio Branco, 2013. Documentário do SESC TV)

Logo na primeira reunião entre curadores, arquitetos e artista, foi feita a solicitação, por parte do artista, de que o edifício fosse como uma "nave de pedra" que saísse/brotasse da mata, meio camuflada quando vista de longe. Essa era a percepção visual que o artista queria para o edifício. Já os curadores, fizeram a solicitação do programa, que era abrigar duas salas expositivas com áreas e alturas diferentes: uma sala menor, com cerca de 140m² e sete metros de altura, e uma grande sala de aproximadamente 750m² e seis metros de altura, que pudesse ser subdividida de acordo com a demanda da montagem expográfica.

No caso do Miguel havia essa relação [entre artista e arquitetos] porque ele demandou isso de início, que a obra tivesse isso que ele chamava de um caráter mineral como uma pedra ali cravada na paisagem. Ele inclusive já tinha imaginado um outro projeto para um outro lugar, antes da gente entrar no processo, que era uma coisa assim meio mineral, num desenho interessante. (...) No caso do Miguel tinha uma certa abertura para criação desse suporte indeterminado, vamos dizer assim, para as obras, ainda que as montagens gerem uma apropriação bem específica dessa estrutura, essa estrutura não foi feita para atender a uma obra específica, mas ela repercute um pouco na sua imagem essa questão da obra do Miguel porque é um pouco a demanda do artista. (Carlos Alberto Maciel, Escola da cidade - São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SvSkoerKwGA>>)

Especificamente no caso desta galeria, houve também uma reação posterior do artista sobre a arquitetura. Durante a construção do edifício, foi solicitado que as paredes de *drywall* previstas para os limites das salas expositivas não fossem instaladas, o que poderia acarretar em um aumento da carga térmica da edificação. Para solucionar esta questão, os arquitetos solicitaram que as paredes em *drywall* fossem instaladas apenas na face oeste, que apresenta menor pé direito e é onde se situa a central de ar condicionado. Os demais limites da edificação ficam desprotegidos.

Há um detalhe interessante, que o próprio artista solicitou, que esse material, o mesmo material e estrutura que está conformando a estrutura do prédio na sua imagem externa ficasse aparente do lado de dentro dessa sala. Foi uma coisa que nos agradou muito porque em certo sentido reforça a própria ideia do edifício e

mostra um pouco da sua construção. (Carlos Alberto Maciel, 2013. Documentário do SESC TV)

Além disso, o artista também solicitou que fosse instalada uma película adesiva no painel de vidro do térreo, de modo a gerar maior opacidade e barrar parcialmente a entrada de luz indireta no interior do pavimento inferior.

Eu não tinha ideia do que ia ser colocado lá dentro, isso foi feito depois com o Rodrigo Moura. Tinham certas peças que a gente já sabia que ia colocar tipo *Entre os olhos e o deserto* (1997) e, obviamente, com o tempo o Rodrigo foi começando a ver um pouco mais o meu trabalho e ver que tinha essa questão do cinema, da instalação audiovisual e que funcionaria bem. E aí tinham aqueles tubarões [*Tubarões de seda* (2006)] que estão lá e quando eu vi os planos no papel eu não vi que tinha uma sala embaixo que tinha uma parte de vidro por onde poderia entrar luz. Aquilo na verdade, eu até queria trocar, mas a estrutura já não permitia naquele momento. (...) Enfim, o legal é poder ter um espaço que se movimenta de certa forma. (Miguel Rio Branco, 2013. Documentário do SESC TV)

3.2.3 Galeria Claudia Andujar

Inaugurada em 2015, essa galeria é a mais recente do Inhotim e expõe parte da obra da fotógrafa suíça naturalizada brasileira, Claudia Andujar. Os trabalhos exibidos no local refletem a sua vivência com os povos indígenas yanomami, com os quais mantém forte envolvimento pessoal até hoje.

(...) a obra de Claudia Andujar (1931) sobre os Yanomami introduz questões da fotografia contemporânea dentro do espectro da iconografia dos povos indígenas no Brasil. Sua narrativa visual trouxe para os campos fotográficos predominantes (fotografia documental clássica, fotografia etnográfica e fotojornalismo) um olhar assumidamente pessoal, aliando intenções documentais com uma busca estética bastante apurada. Lançando mão de imagens com fortes contrastes e efeitos visuais que nos remetem ao onírico, Claudia promove em sua obra um “diálogo entre a luz ‘material’ e a luz ‘simbólica’” (DUARTE, 2003).

A artista foi responsável pela criação de um grupo de estudo em defesa da criação de uma área indígena yanomami e também desempenhou um importante papel como ativista política na luta pela demarcação das terras indígenas brasileiras, que ocorre em 1992.

A edificação do Inhotim dedicada a sua obra possui cerca de 1.600m² de área construída⁷⁵ e um acervo com livros, publicações e mais de 400 fotografias, todas produzidas entre 1971 e 2010. E é a primeira galeria do local a ser construída com auxílio financeiro de outra empresa: o Banco Santander se responsabilizou por 25% dos custos totais da obra, enquanto que o Instituto Inhotim colaborou com 70% e os 5% restantes foram subsidiados por doadores.

⁷⁵ Sendo a segunda maior galeria permanente do museu. A maior galeria permanente da instituição é a Galeria Psicoativa Tunga (2012) que apresenta uma área de 2.194 m².

A abertura da galeria Claudia Andujar trouxe um outro tipo de discussão prá cá, a questão indígena, da terra, que é uma discussão política. Inhotim passa assim a ser também um patrocinador dessa discussão, passa a provocar de outras maneiras. (GRASSI⁷⁶, 2016 apud BAGNOLI, 2016)

Mais uma vez, a equipe de curadoria da instituição⁷⁷ ficou responsável por estabelecer a mediação entre os arquitetos e a artista. No caso específico desta galeria, seguiu-se as três etapas definidas pelo Instituto para o processo de trabalho colaborativo entre arquitetos, curadores e artistas, anteriormente apresentado⁷⁸.

Durante a conversa realizada com Bruno Santa Cecília, ele revelou que o programa de necessidades desta galeria foi construído simultaneamente com a proposta do edifício, uma vez que o projeto arquitetônico foi se concretizando em conjunto com o projeto curatorial, gerando uma colaboração mútua entre eles. Sobre o contato dos arquitetos com a artista, ele afirma:

A Cláudia [Andujar] a gente não teve um contato direto com ela. O Rodrigo é que conversou muito com ela esse processo de concepção da parte curatorial do projeto, das quatro narrativas, ele teve muito contato com ela. Mas ela nunca pode vir aqui por causa da condição, para ela viajar já é uma coisa mais complicada, então esse trabalho foi sempre mediado pelo Rodrigo [Moura]. Eu, particularmente, conheci a Claudia [Andujar] pessoalmente no dia da inauguração da galeria. Mas o Rodrigo [Moura] já tinha ido lá e apresentado o projeto para ela. Ele fez toda a ponte. Sempre teve uma mediação forte da curadoria com o artista. (Transcrição parcial da conversa realizada com Bruno Santa Cecília - arquitetos associados, 2017)

O trabalho desenvolvido por Rodrigo Moura para a curadoria também envolveu a direção de um documentário intitulado "*A estrangeira*" (2015, 98 min) que foi produzido a partir do material coletado em quatro entrevistas com a artista. "A primeira entrevista aconteceu em junho de 2012, no apartamento de Claudia Andujar. Não havia filme nenhum no horizonte e a ideia era só coletar informações biográficas para um texto" (sinopse do filme '*A estrangeira*'⁷⁹). Posteriormente este material foi editado dando origem ao filme, que apresenta parte da trajetória pessoal da artista desde a sua infância até o seu comprometimento com a causa indígena.

A conversa com a Claudia começou em 2010 a partir de um convite nosso para fazer um pavilhão aqui no Inhotim. E quando o convite foi feito já existia um foco que a gente queria dar, um recorte, que era justamente a história dela, o envolvimento dela com os yanomami. O trabalho da Claudia ele dialoga muito diretamente com as questões do acervo do Inhotim de várias maneiras (...) com essa ideia de ter uma

⁷⁶ Antonio Grassi é o diretor executivo do Instituto Inhotim.

⁷⁷ Na galeria Claudia Andujar apenas o curador Rodrigo Moura ficou a frente do projeto.

⁷⁸ Cabe destacar que o trabalho de pesquisa desenvolvido entre a curadoria do Inhotim e a artista Claudia Andujar durou cerca de 5 anos. "Trabalhamos cinco anos, Rodrigo Moura, o curador de Inhotim da época, e eu, no projeto. Em cinco anos, fomos duas vezes à Terra Yanomami para eles entenderem nossa intenção de abrir o mundo Yanomami ao mundo e Inhotim conhecer mais de perto o povo Yanomami. Meu objetivo foi abrir essa janela" (ANDUJAR apud BAGNOLI, 2016)

⁷⁹ Disponível em: <<http://www.forumdoc.org.br/movie/a-estrangeira/>>

narrativa que conte essa história dela com os yanomami e trazer isso para Inhotim acho que levanta questões que são importantes daqui, de ter um acervo botânico, de trabalhar com preservação, com proteção ambiental e tudo isso (MOURA, 2015. Documentário Instituto Inhotim⁸⁰)

3.3 Ficha de identificação dos projetos

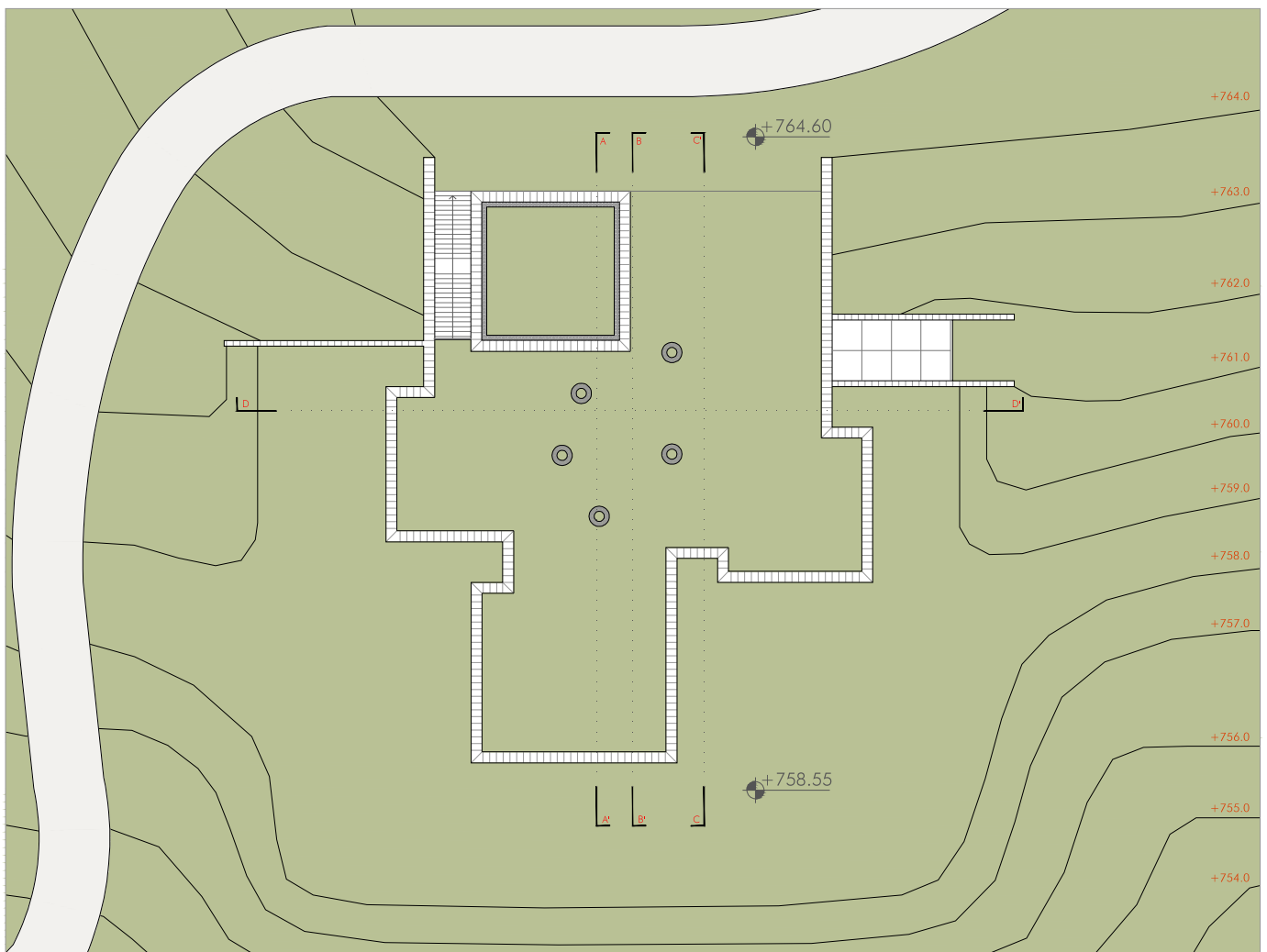
O quadro a seguir mostra informações gerais sobre as três galerias. Em seguida são divulgadas fichas de identificação dos projetos arquitetônicos destas galerias, que correspondem a redesenhos elaborados pela autora, tendo como base os desenhos técnicos em formato *PDF* disponibilizado pelo escritório *arquitetos associados*.

Quadro 8 - Informações gerais sobre as galerias Cosmococa, Miguel Rio Branco e Claudia Andujar.

	G. COSMOCOCA	G. MIGUEL RIO BRANCO	G. CLAUDIA ANDUJAR
Arquitetos autores	Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Zasnicoff Cardoso.	Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Zasnicoff Cardoso.	Alexandre Brasil, Ana Carolina Vaz, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Zasnicoff Cardoso.
Arquitetos colaboradores	Bruno Berg, Manoela Campolina.	Manoela Campolina.	Paula Berquó, Rafael Gil Santos, Nathalia Gama, Thaisa Nogueira.
Área construída	835 m2	1.540 m2	1.683 m2
Ano Projeto/ Ano Construção	2008/ 2009-2010	2008/ 2009-2010	2012/ 2014-2015
Curadoria Geral	Allan Schwartzman, Jochen Volz, Rodrigo Moura.	Allan Schwartzman, Jochen Volz, Rodrigo Moura.	Rodrigo Moura
Prêmios	-	10º Prêmio Jovens Arquitetos - categoria obra construída - 2º lugar; 13ª Prêmio de arquitetura IAB-MG - prêmio ex-aequo de melhor obra construída-cultura	Prêmio APCA 2015 - Obra de arquitetura no Brasil; Prêmio de Arquitetura Instituto Tomie Ohtake Akzobel (2016); Obra selecionada para o MCHAP - Mies Crown Hall Americas Prize (2016); Prêmio do júri - premiação ASBEA 2016

⁸⁰ INAUGURAÇÕES 2015: GALERIA CLAUDIA ANDUJAR. Inhotim. **Youtube**. 20 Jul. 2016. 3min16s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ma1-xqmjDr8>>

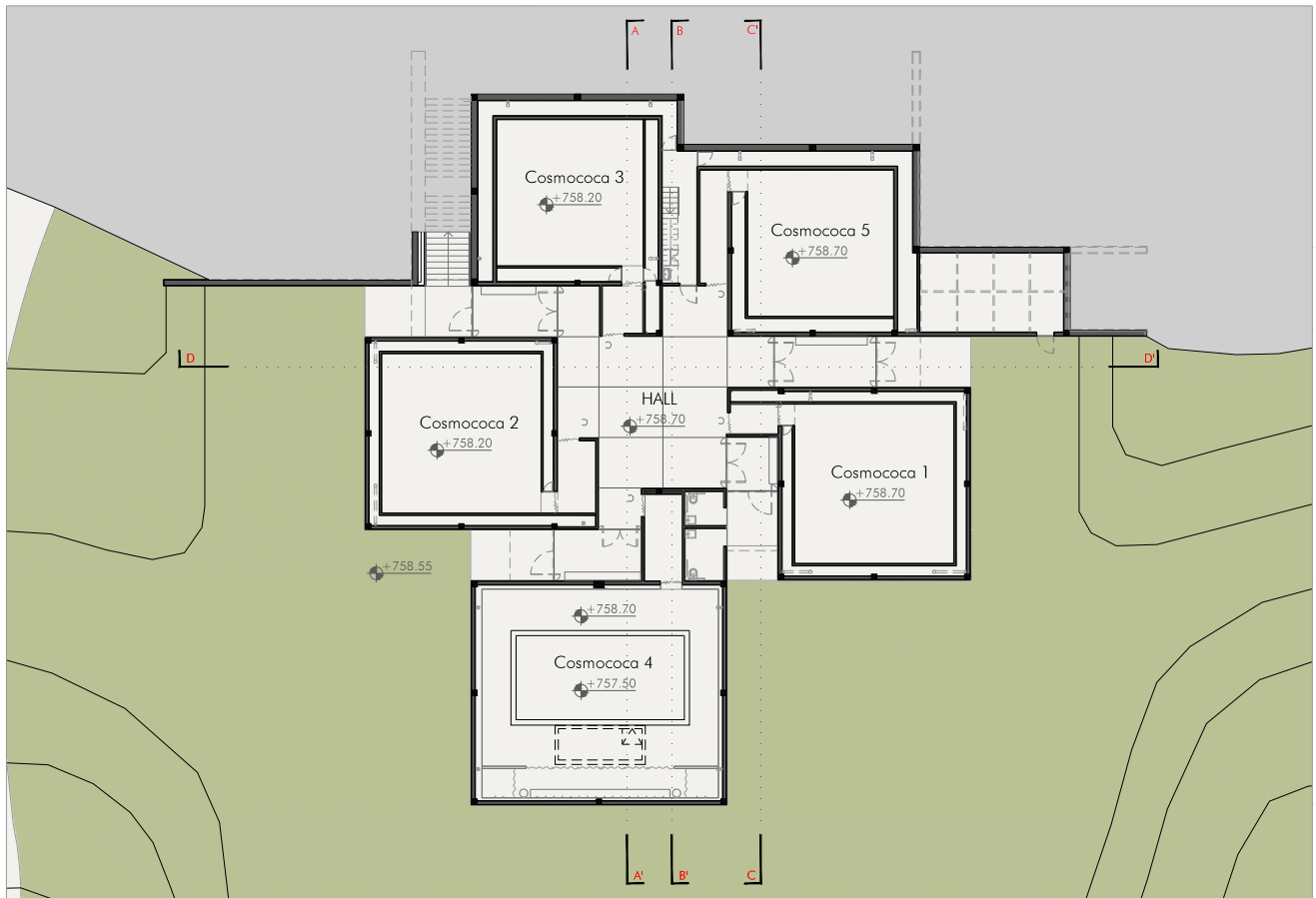
Desenho 1 - Ficha de identificação da Galeria Cosmococa - Implantação.



Fonte: Autora.

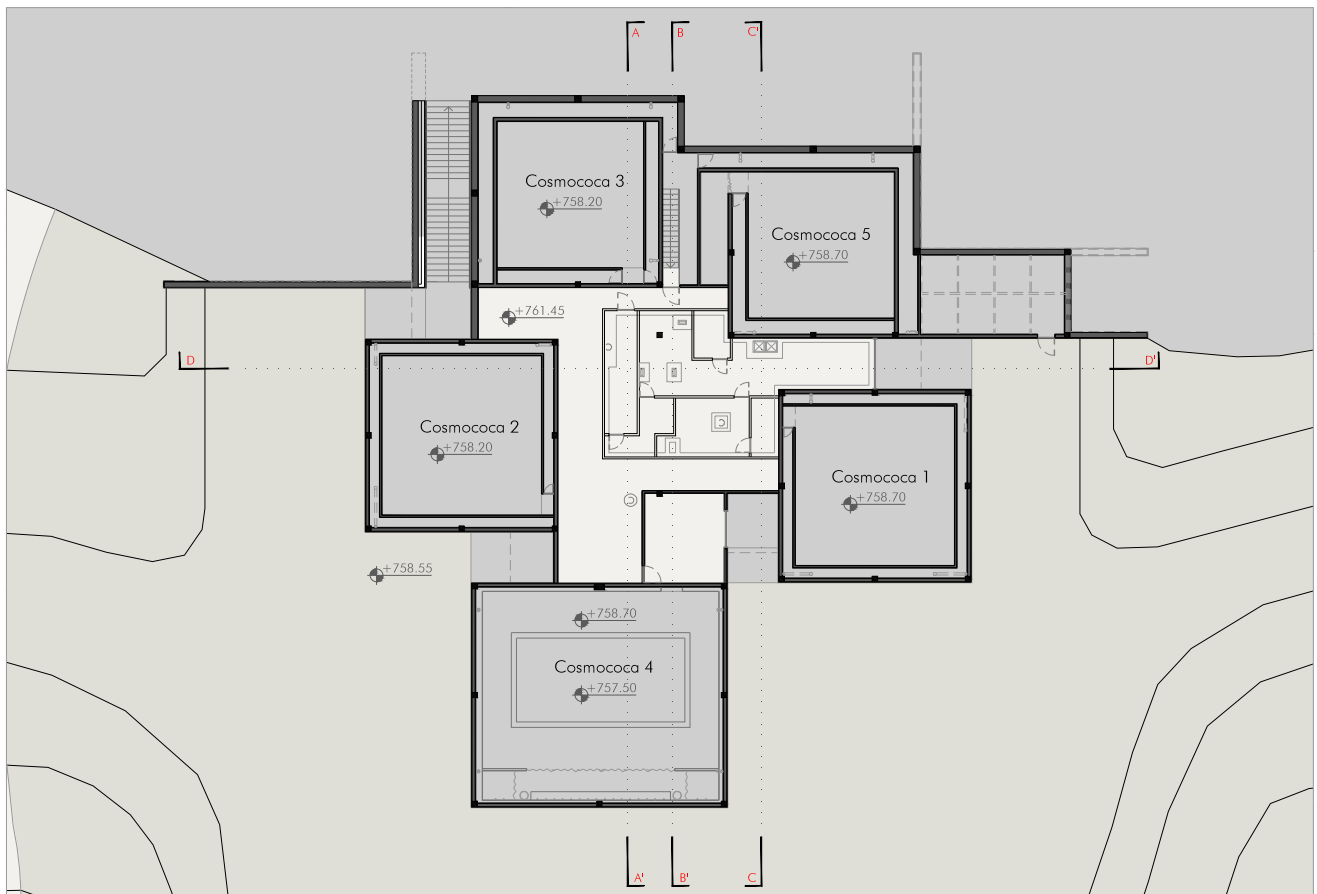


Desenho 2 - Ficha de identificação da Galeria Cosmococa - Planta Baixa Térreo.



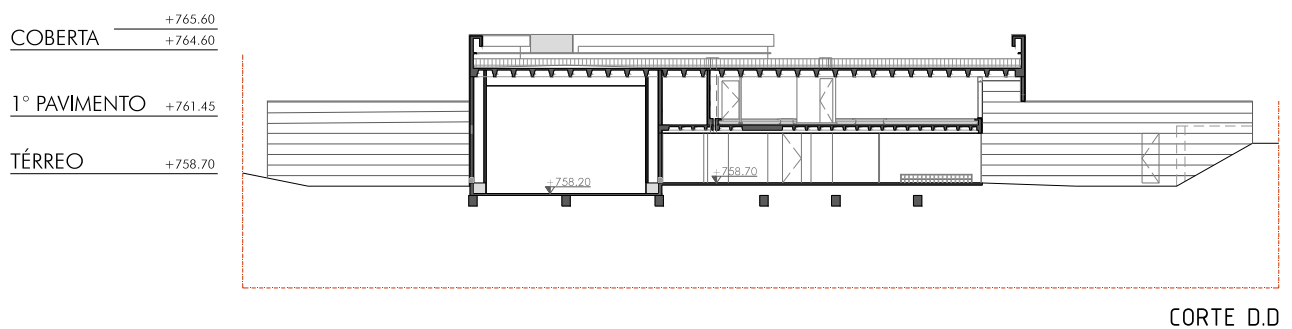
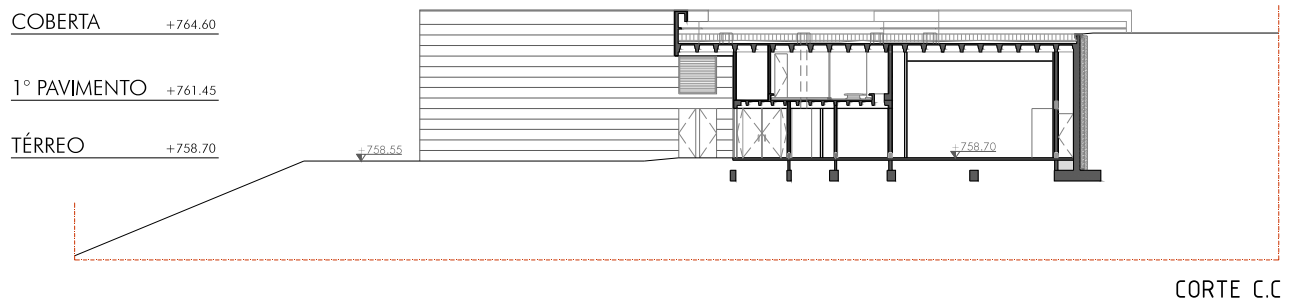
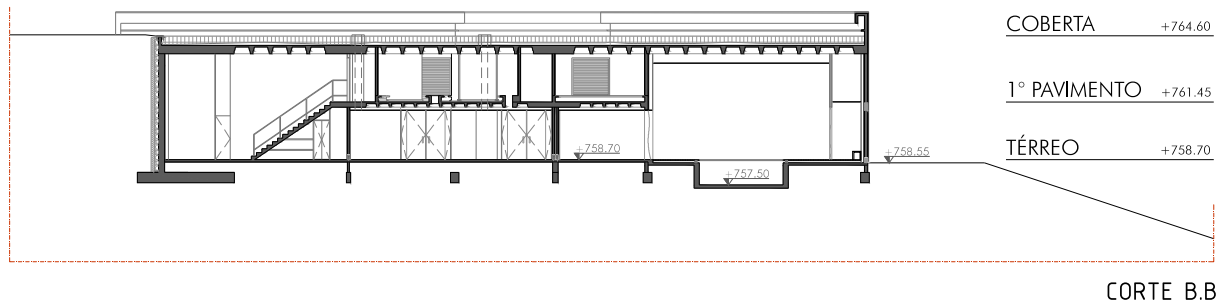
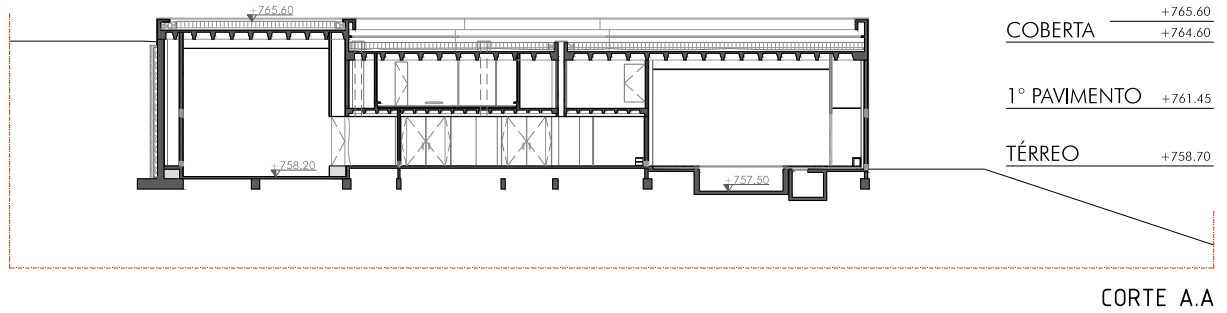
Fonte: Autora.

Desenho 3 - Ficha de identificação da Galeria Cosmococa - Planta Baixa Área Técnica.

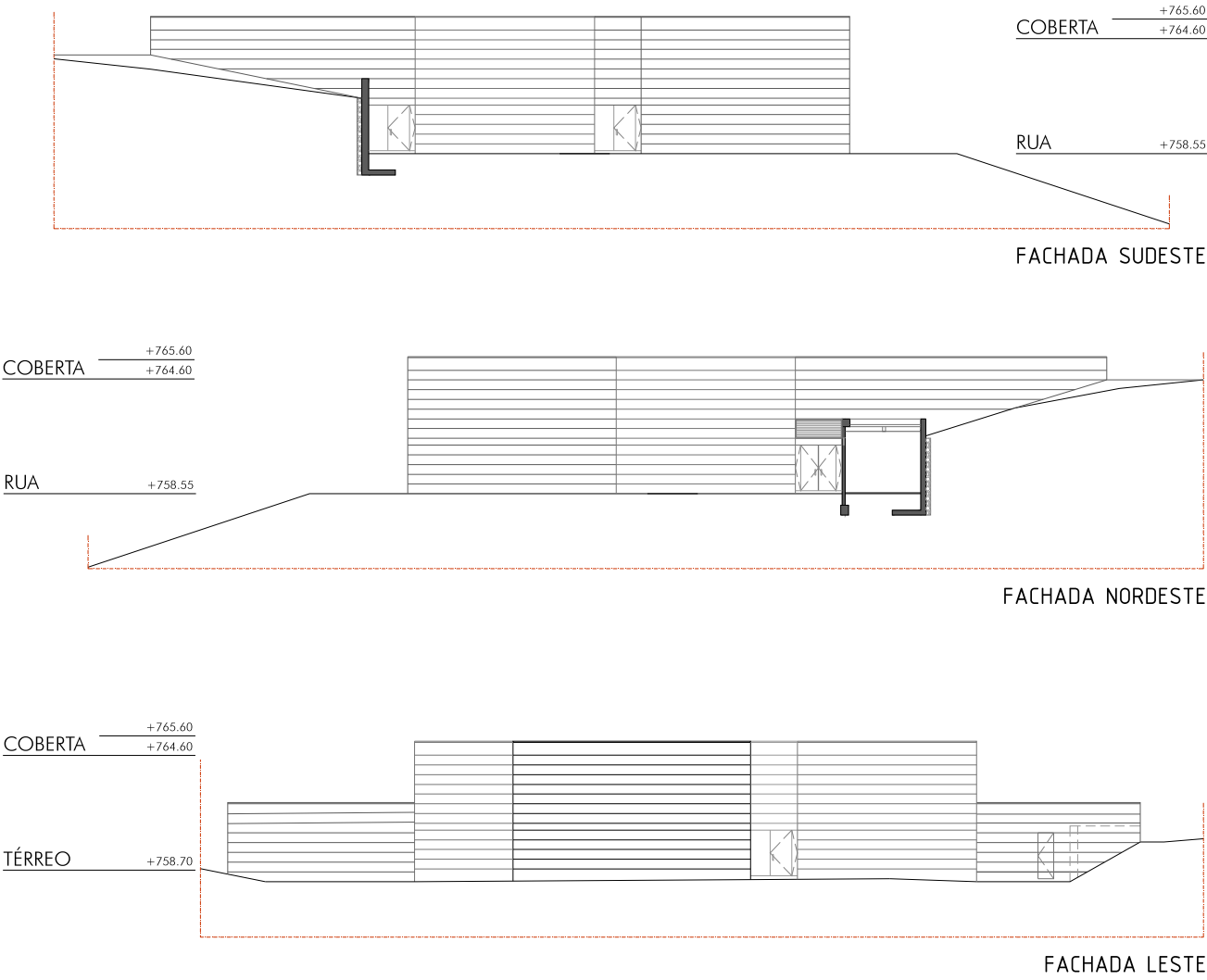


Fonte: Autora.

Desenho 4 - Ficha de identificação da Galeria Cosmococa - Cortes.

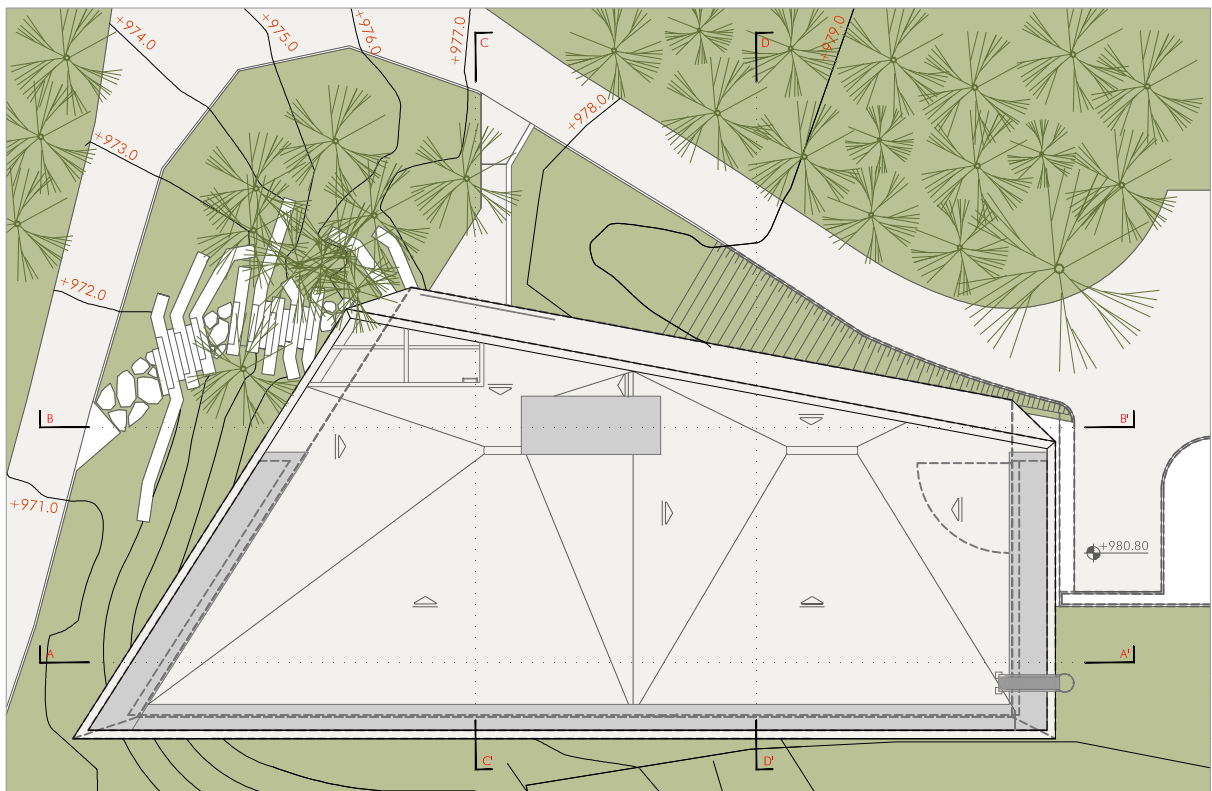


Desenho 5 - Ficha de identificação da Galeria Cosmococa - Fachadas.



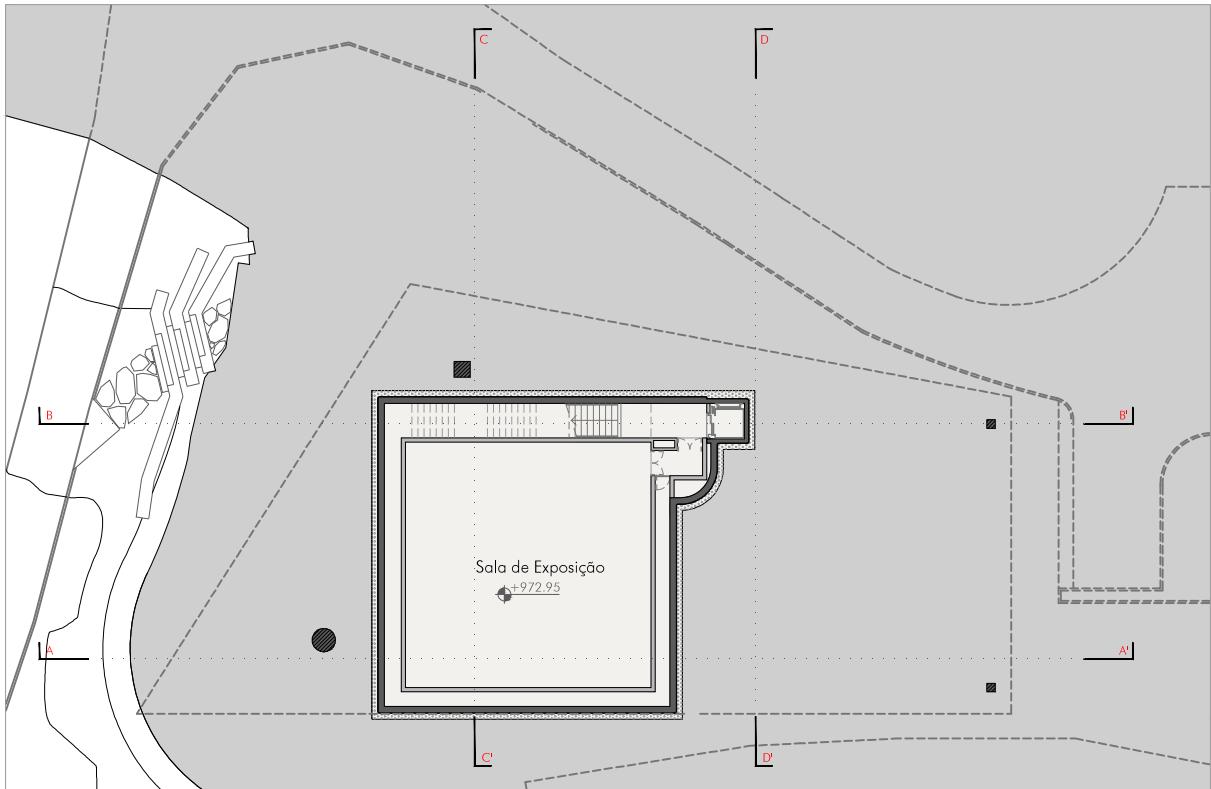
Fonte: Autora.

Desenho 6 - Ficha de identificação da Galeria Miguel Rio Branco - Implantação.



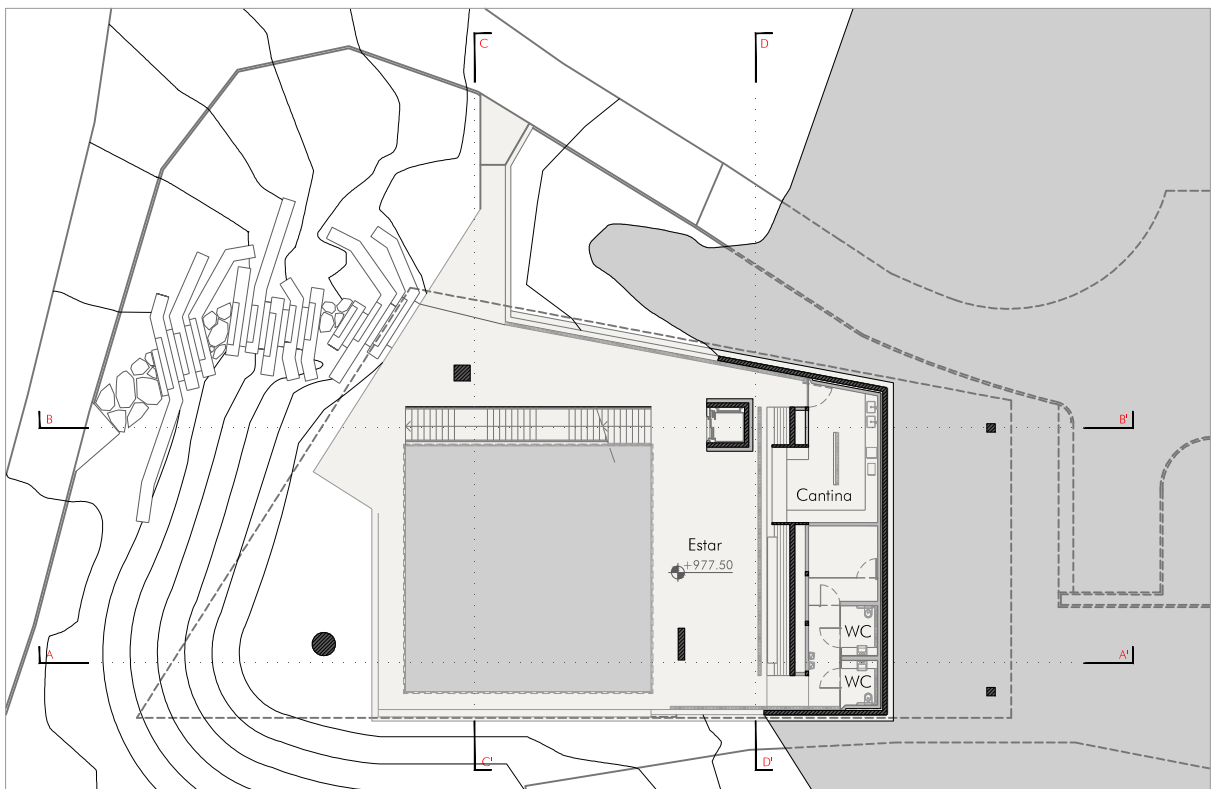
Fonte: Autora.

Desenho 7 - Ficha de identificação da Galeria Miguel Rio Branco - Planta Baixa Subsolo.



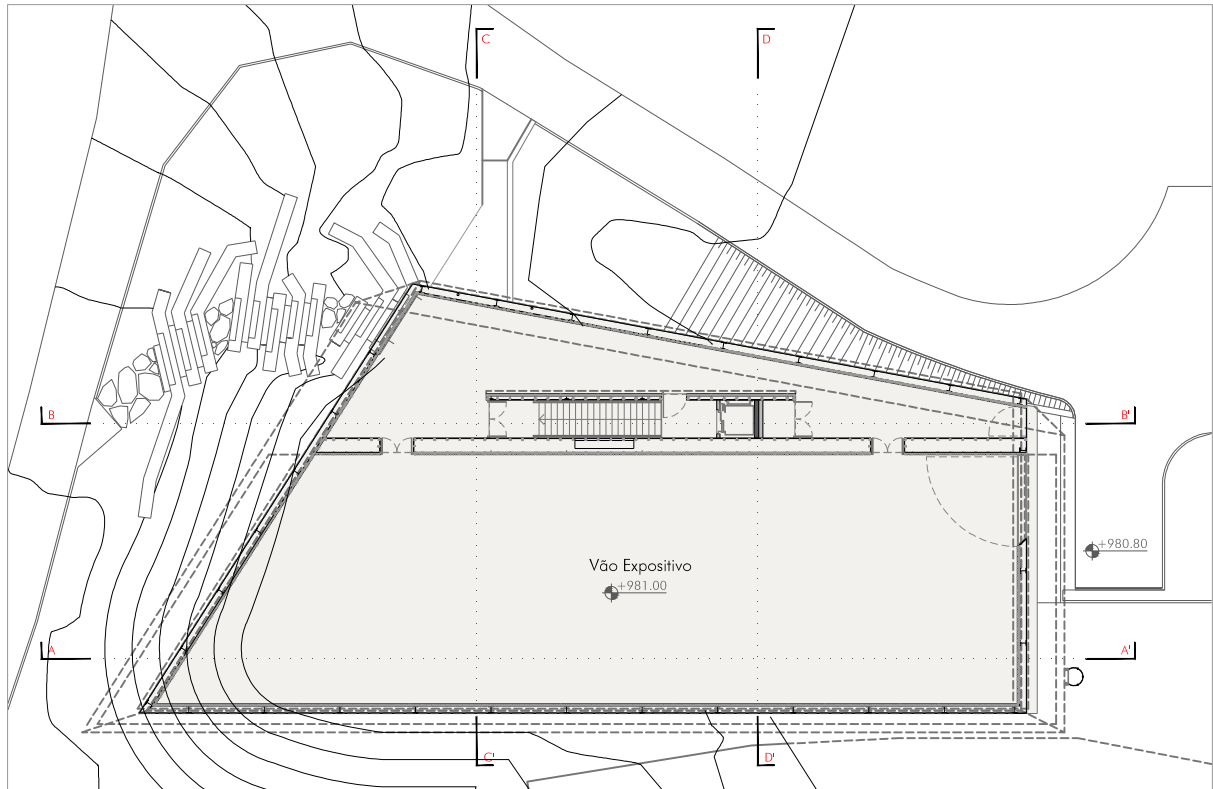
Fonte: Autora.

Desenho 8 - Ficha de identificação da Galeria Miguel Rio Branco - Planta Baixa Térreo.



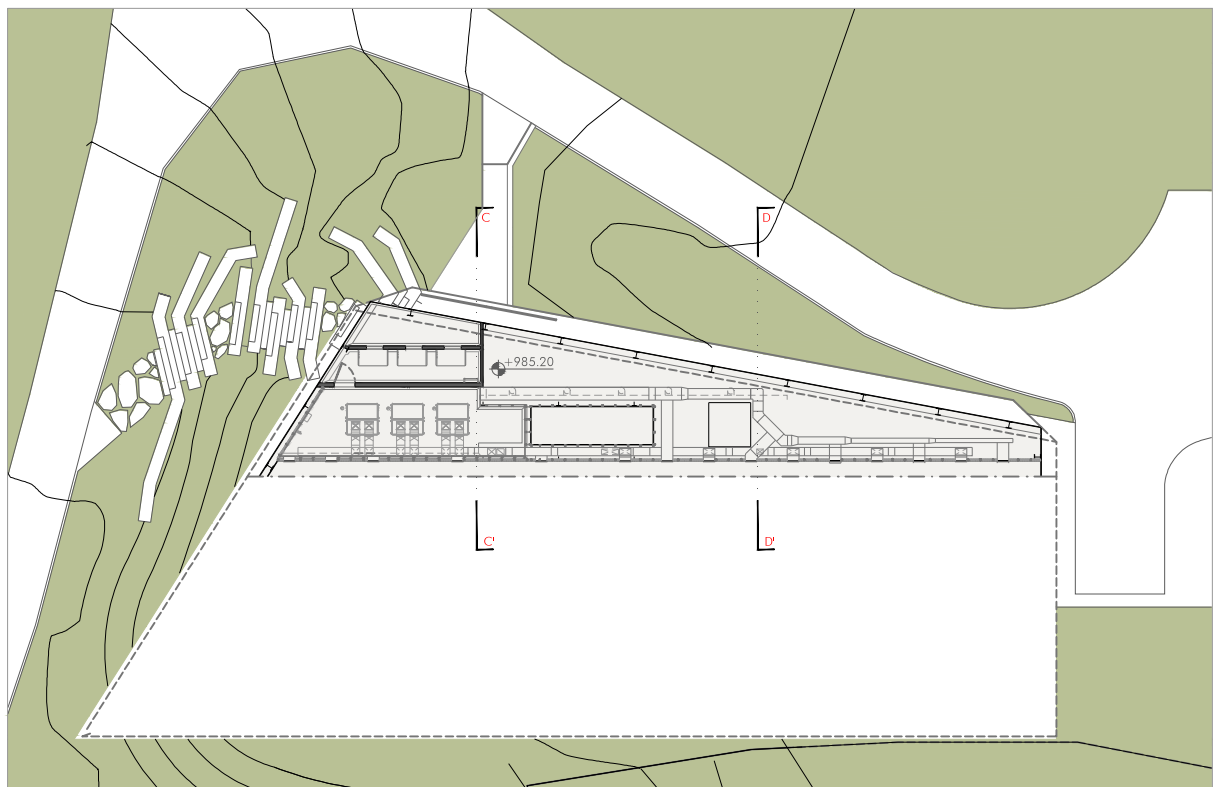
Fonte: Autora.

Desenho 9 - Ficha de identificação da Galeria Miguel Rio Branco - Planta Baixa 1º Pavimento.



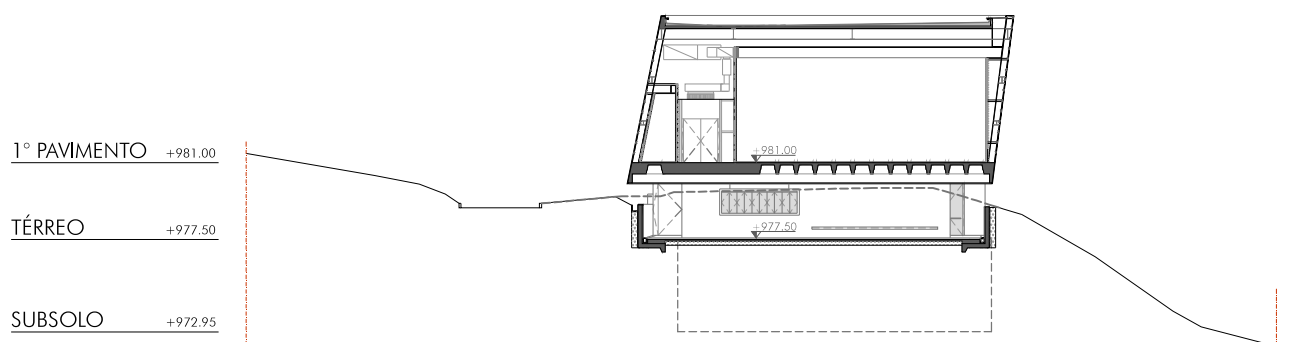
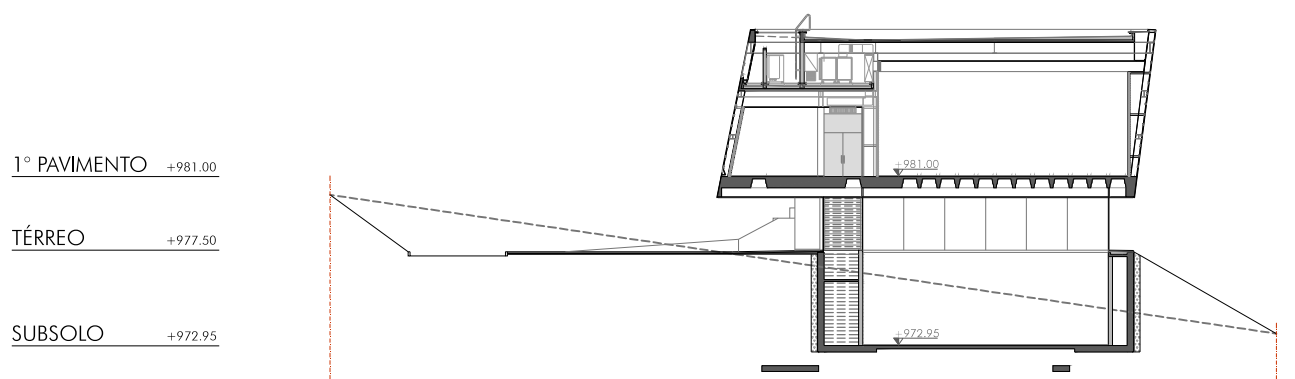
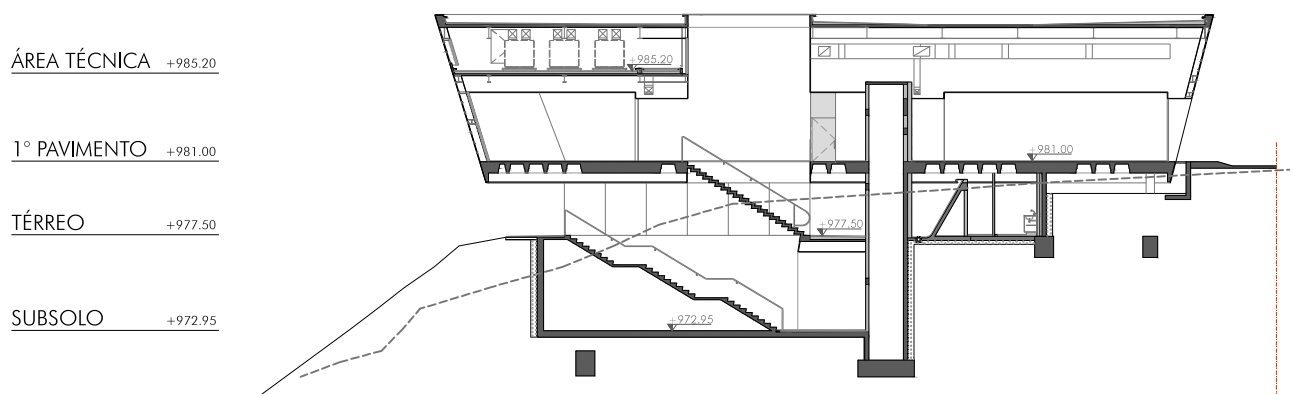
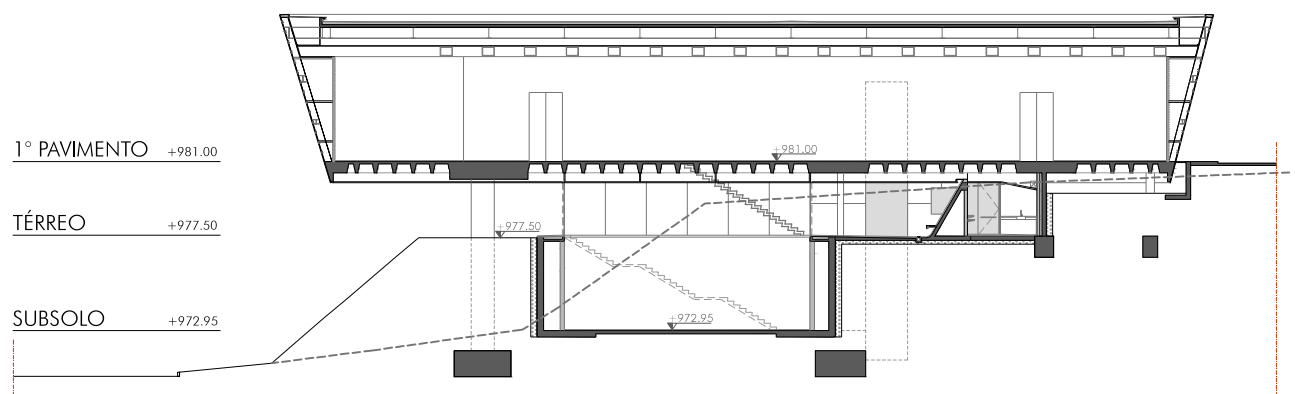
Fonte: Autora.

Desenho 10 - Ficha de identificação da Galeria Miguel Rio Branco - Planta Baixa Área Técnica.

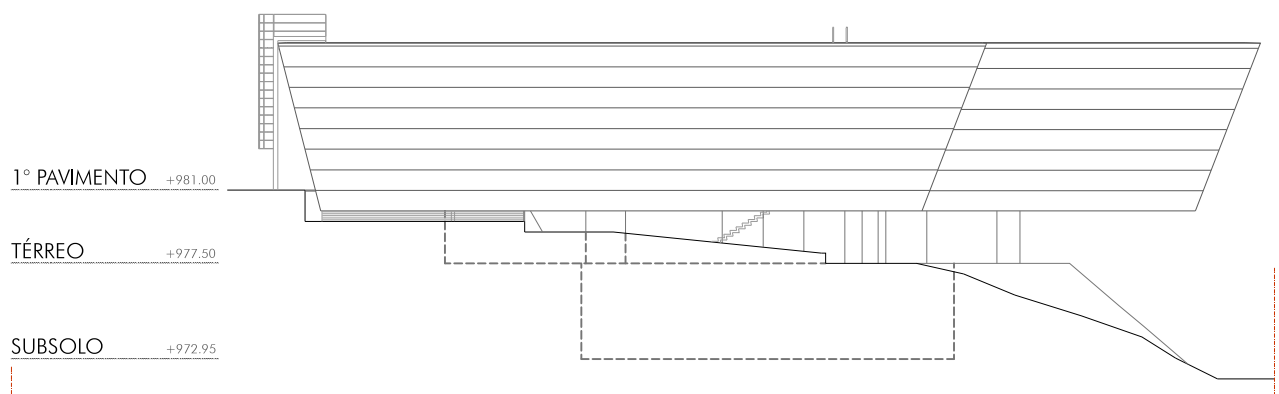


Fonte: Autora.

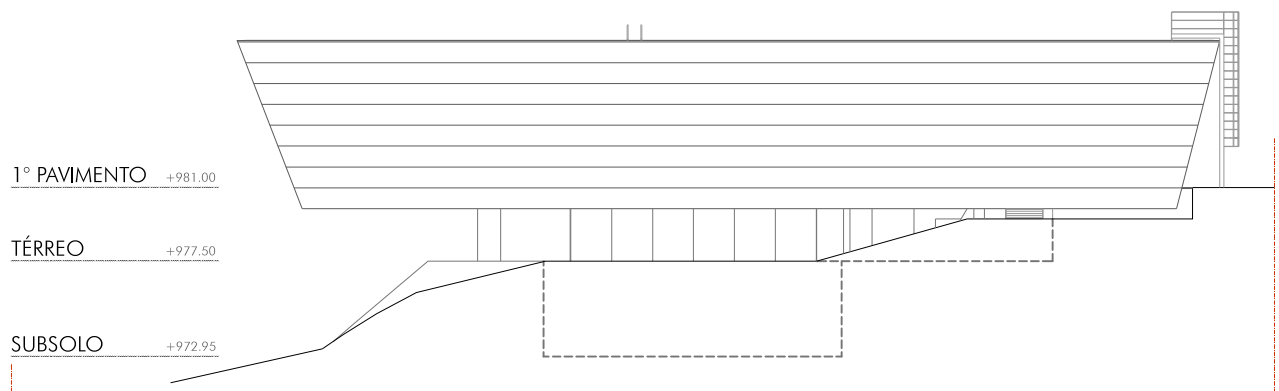
Desenho 11 - Ficha de identificação da Galeria Miguel Rio Branco - Cortes.



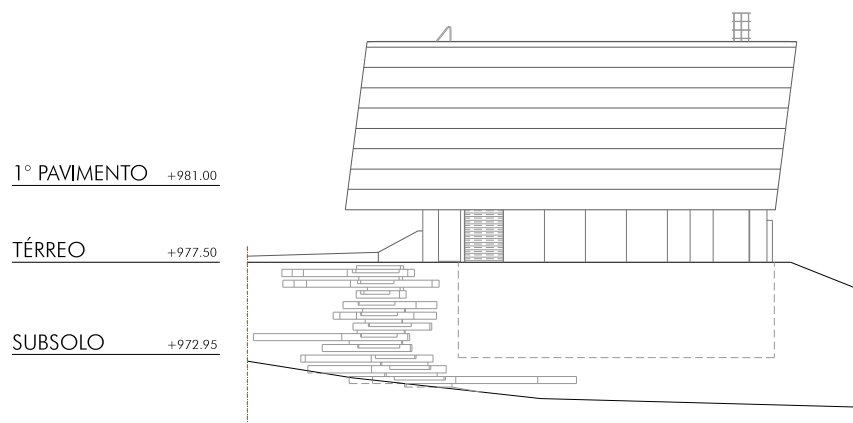
Desenho 12 - Ficha de identificação da Galeria Miguel Rio Branco - Fachadas.



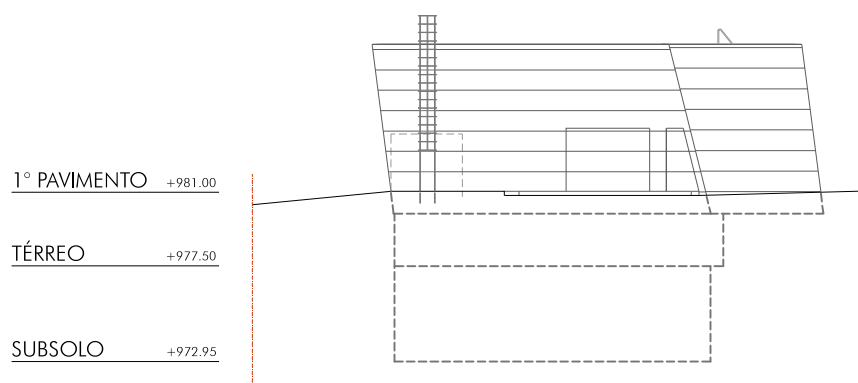
FACHADA NORTE



FACHADA SUL

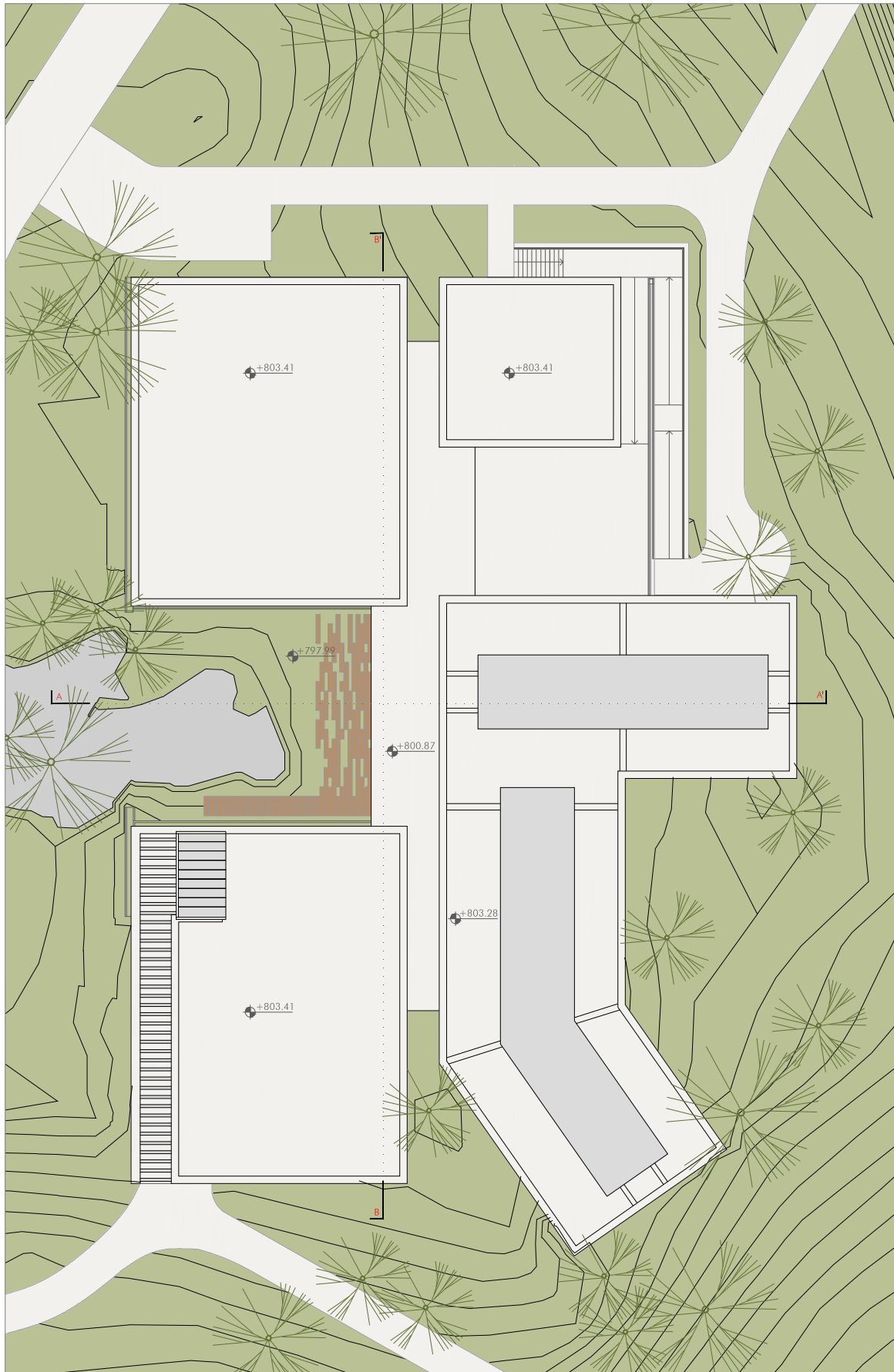


FACHADA LESTE



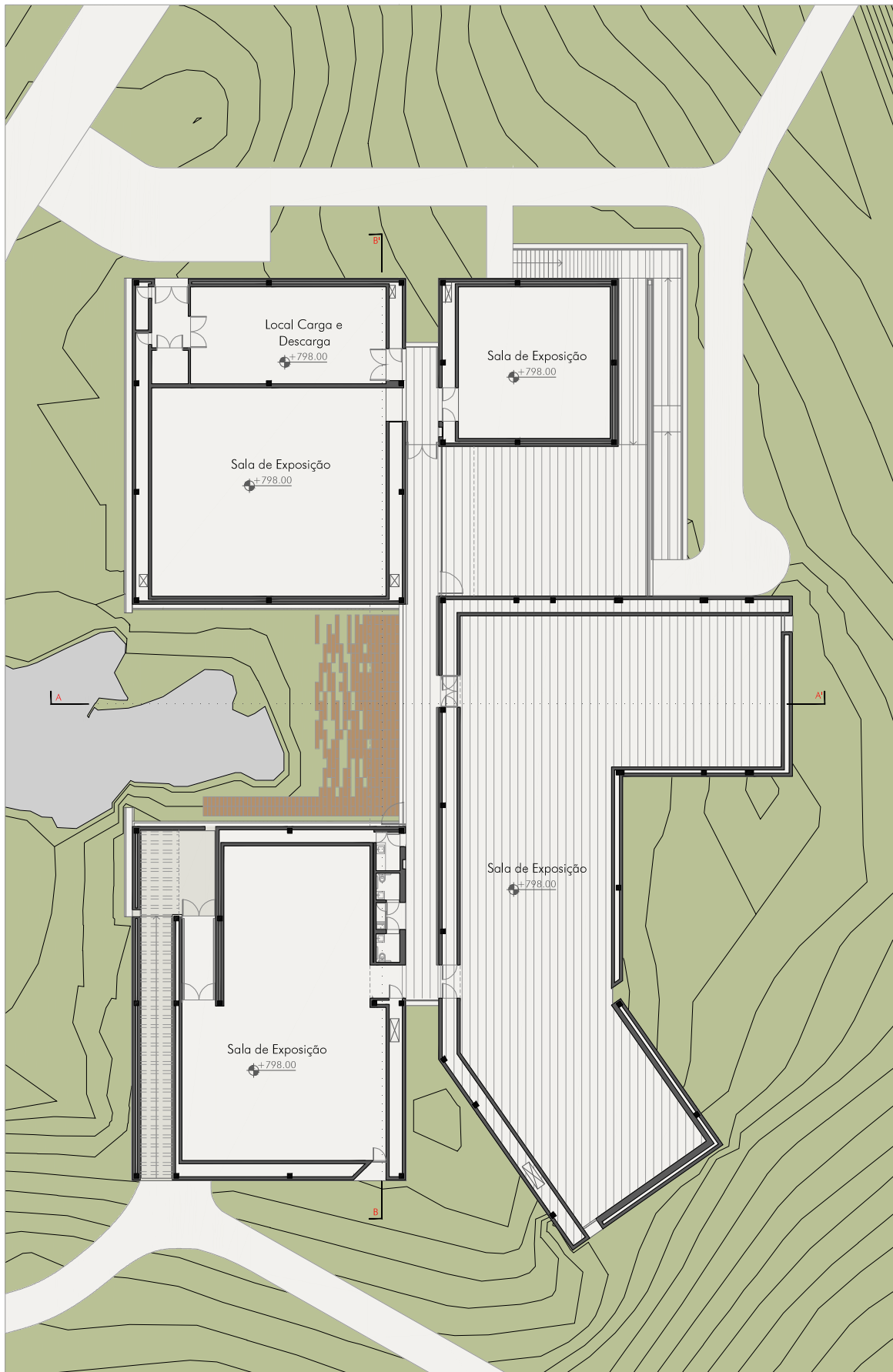
FACHADA OESTE

Desenho 13 - Ficha de identificação da Galeria Claudia Andujar - Implantação.



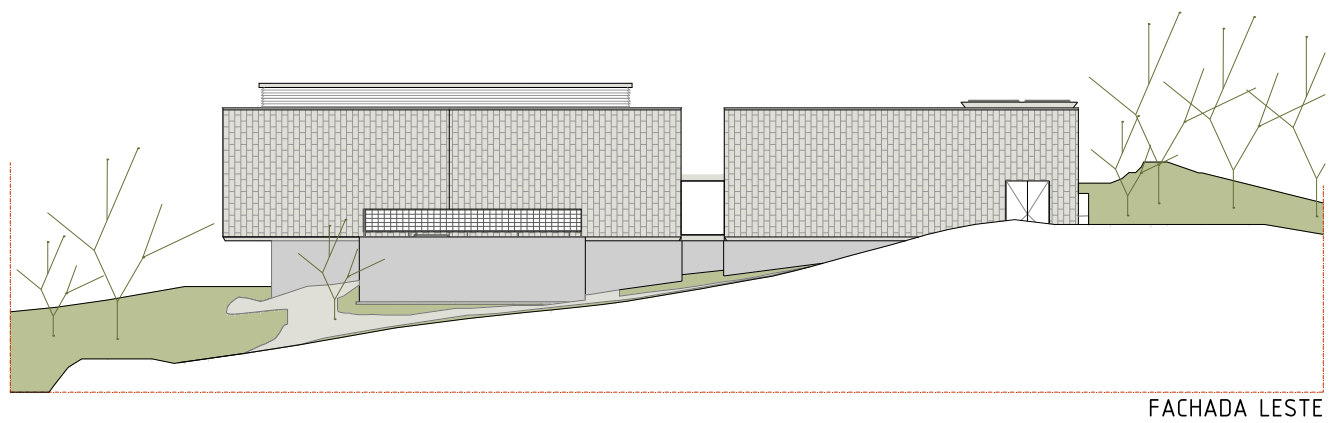
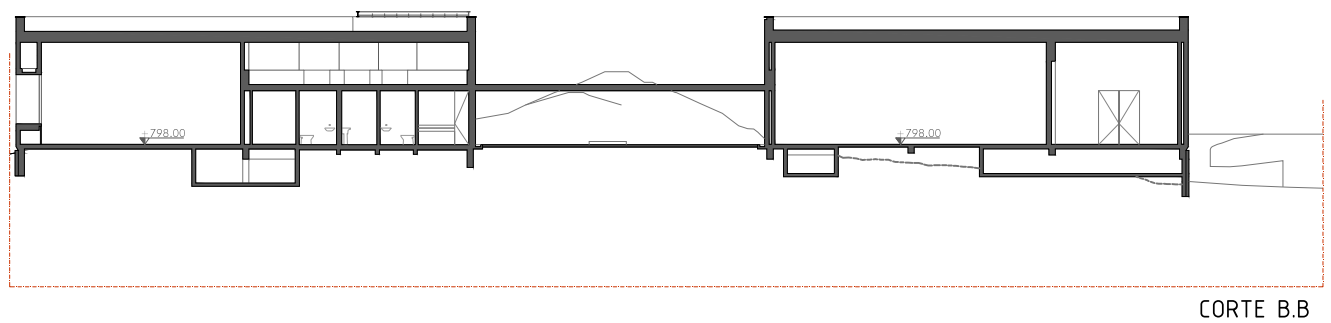
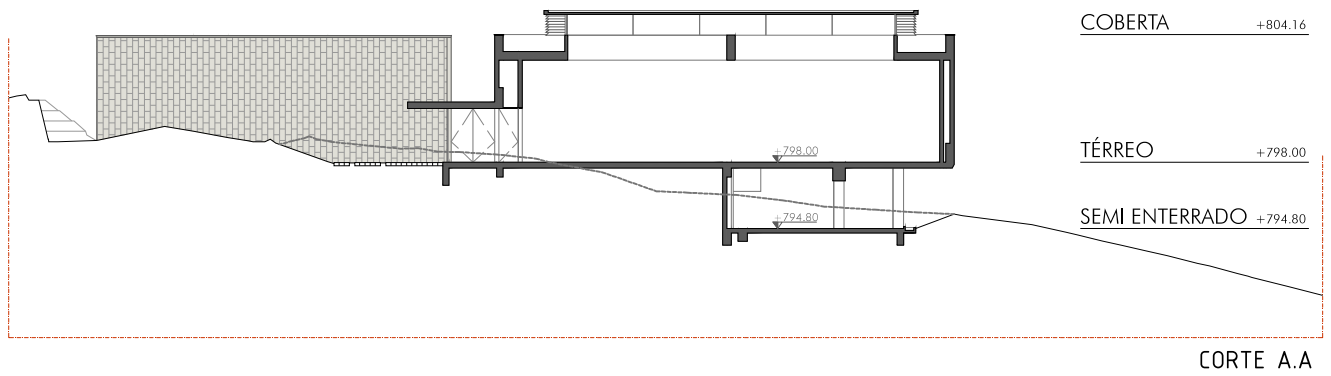
Fonte: Autora.

Desenho 14 - Ficha de identificação da Galeria Claudia Andujar - Planta Baixa Térreo.



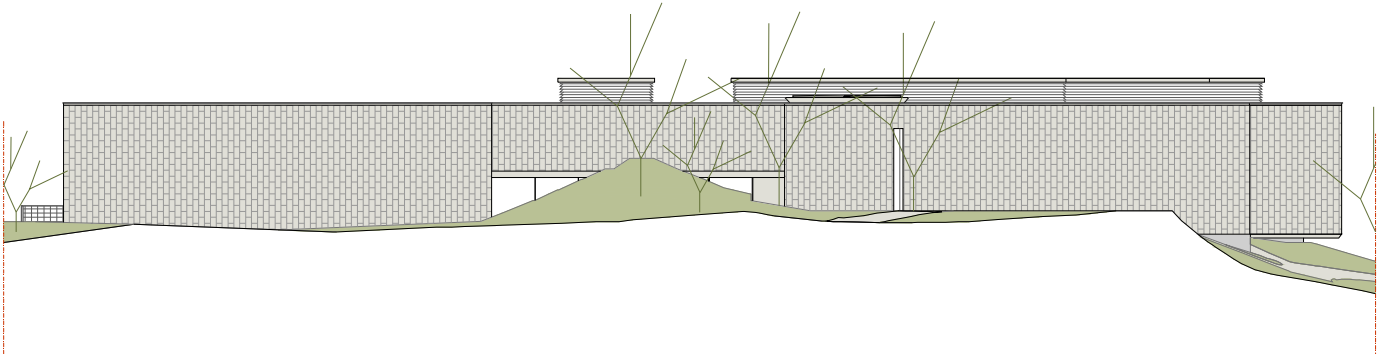
Fonte: Autora.

Desenho 15 - Ficha de identificação da Galeria Claudia Andujar - Cortes.

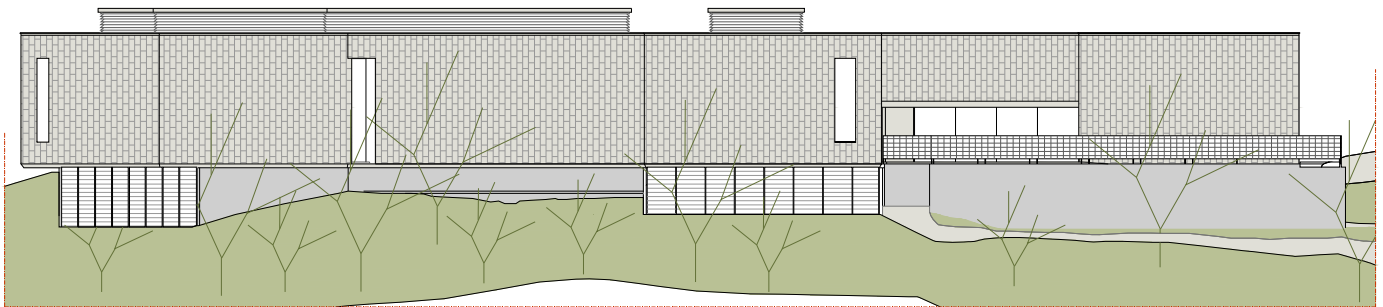


Fonte: Autora.

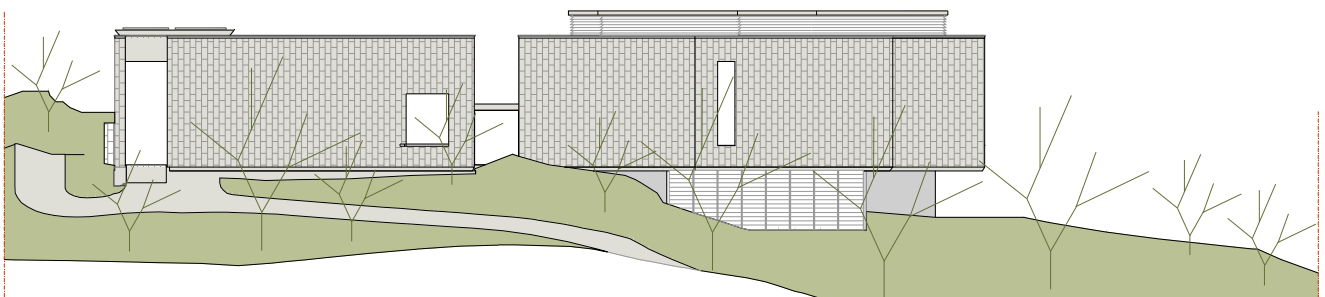
Desenho 16 - Ficha de identificação da Galeria Claudia Andujar - Fachadas.



FACHADA NORTE



FACHADA SUL



FACHADA OESTE

Fonte: Autora.

4 Análise dos projetos arquitetônicos e discussões

4.1 Desenho como base: Análise gráfica em projetos de arquitetura

A análise de projeto, que é uma leitura reflexiva e crítica da arquitetura, tem um papel importante para o conhecimento de processos e estratégias de projeto, de técnicas construtivas e de espacialidades formais e funcionais. Mediante uma análise arquitetônica podemos extrair as ideias norteadoras de sua concepção. (RIBEIRO; MASINI, 2014, p.3)

Com o objetivo de desenvolver um olhar analítico sobre as características dos projetos arquitetônicos através da linguagem da própria arquitetura e de seus componentes, explicitando conceitos e ideias presentes nos desenhos técnicos (plantas, cortes e elevações), foi realizada uma análise gráfica dos edifícios que compõem o universo da pesquisa. Cabe destacar que, nesta dissertação a análise gráfica tem como produto gráfico diagramas bidimensionais que, por meio de um processo de extração e separação de atributos formais, sintetizam e esclarecem visualmente ideias propostas pelos arquitetos. (TAGLIARI; FLORIO, 2010, p.227).

"Além da utilização de diagramas como ferramenta para melhor entendimento das obras de arquitetura, é importante entender a base filosófica e metodológica por trás dos diagramas". (TAGLIARI; FLORIO, 2010, p.227). No artigo científico intitulado '*Teoria e prática em análise gráfica de projetos de arquitetura*' (2010) é apresentado um breve histórico sobre pesquisas gráficas, mais especificamente casos em que este método foi aplicado para analisar obras arquitetônicas, pontuando a contribuição de alguns arquitetos e teóricos da arquitetura no decorrer dos últimos 200 anos, aproximadamente. Dentre os autores apresentados, destacam-se:

- Jean Nicolas Louis Durand, autor do tratado *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, publicado em 1802 em Paris, no qual decompõe edifícios clássicos em suas partes componentes por meio de desenhos com o propósito de classificar e combinar seus elementos arquitetônicos precedentes das ordens clássicas. Sua análise foi realizada através de desenhos e textos explicativos, e também de tabelas que compraram elementos arquitetônicos e tipologias. "O método de análise de Durand teve grande repercussão no ensino da gramática da forma na arquitetura clássica, pois permitia comparar visualmente diferentes aspectos dos tipos de edifícios, desde os funcionais até os estéticos" (Tagliari, 2012, p. 166)

- Banister Fietcher, autor do livro *A History of Architecture: on the comparative method*, publicado em 1896, defende a ideia de que a história da arquitetura se desenvolveu através da ideia de progresso, em que os estilos evoluíram em várias épocas desde a antiguidade. Ele apresenta a organização destes estilos de modo linear, representado através de uma árvore, em que na sua base se encontra a arquitetura egípcia e na no seu topo, os arranha-céus americanos.

- Rudof Wittkower, autor de *Architectural principles in the age of humanism* (1949) desenvolveu um método de interpretação iconológica que relaciona forma e espaço arquitetônico, aplicando-o em edificações renascentistas. Os resultados alcançados revelam que os significados simbólicos e culturais desta época estão materializados nas formas dos edifícios estudados.

- Colin Rowe, colaborando com a pesquisa de Rudof Wittkower, desenvolveu uma análise comparativa entre diferentes cidades, edifícios e culturas. Ele é autor do livro *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (1976), que compara através da aplicação do método gráfico os projetos modernos de Le Corbusier e projetos renascentistas de Andrea Palladio.

- Rob Krier, autor de *Architectural composition* (1988), buscou comparar edificações clássicas de diferentes épocas através de diagramas que evidenciam a relação entre forma e função, identificando regras compositivas que poderiam servir como parâmetros para a linguagem arquitetônica pós moderna.

- Geoffrey Baker, autor do livro *Design strategies in Architecture: an approach in the analysis of form* (1989), se baseou no estudo de obras da arquitetura moderna, especificamente nas dos arquitetos Alvar Aalto, Richard Meier e Le Corbusier. Ele realizou uma análise através de diagramas bi e tridimensionais para dissecar a organização das formas no espaço, baseada em aspectos simbólicos e geométricos.

- Roger Clark e Michael Pause, autores do livro *Precedents in Architecture - Analytic Diagrams, formative ideas and Partis* (1987), indicam que o procedimento de análise para se obter um estudo aprofundado da forma arquitetônica, deve ser feito considerando onze categorias analíticas pré determinadas, são elas: Estrutura; Iluminação natural; Massa; Planta, secção e elevação; Circulação e espaços de uso;

Unidade e conjunto; Repetitivo e singular; Simetria e equilíbrio; Geometria; Adição e subtração; Hierarquia. Após realizar uma análise puramente gráfica sobre cada uma delas, é elaborada uma síntese gráfica denominada *parti* que evidencia características essenciais dos projetos arquitetônicos estudados e também a relação entre seus elementos formais. No livro são apresentadas 64 obras de diversos arquitetos e períodos seguindo um padrão único de representação das convenções gráficas utilizadas nas 11 categorias de análise.

- Paul Laseau e James Tice publicaram, em 1992, o livro *Frank Lloyd Wright: between principle and form* que analisa, através de diagramas gráficos, alguns conceitos genéricos de organização espacial contidos na obra do arquiteto Frank Lloyd Wright, especificamente obras residenciais e de edifícios públicos. Até então, estes conceitos eram estudados apenas em textos de autoria do próprio arquiteto e de seus críticos, nunca havendo sido estudados por meio de desenhos anteriormente. Também foi feita a identificação de tipologias para estes edifícios e uma comparação entre as obras estudadas.

- Francis Ching, autor do livro *Arquitectura: forma, espacio y orden* (1996) desenvolveu uma análise morfológica baseada na ideia de ordem, sistema e elementos. Em seu livro, foram escolhidas obras de diferentes arquitetos e períodos para analisar, com diagramas comparativos, a configuração da forma arquitetônica e as relações entre forma e espaço e entre proporção e escala.

No contexto brasileiro, desde 2002, algumas produções acadêmica tem explorado o método gráfico como ferramenta de análise em projetos de arquitetura, especificamente em residências. A seguir serão apresentados brevemente alguns trabalhos dessa natureza que contribuíram direta ou indiretamente para a análise gráfica desenvolvida nesta pesquisa:

- Florio et. al. (2002): Pesquisa acadêmica desenvolvida por docentes da Universidade Presbiteriana Mackenzie e Universidade Estadual de Campinas, atualmente publicada em livro⁸¹. Foram analisadas graficamente 38 residências divulgadas nas revistas Projeto e AU entre as décadas de 1980 e 1990 com o

⁸¹ FLORIO, Wilson; GALLO, Haroldo; SANT'ANNA, Silvio S.; MAGALHÃES, Fernanda. **Projeto Residencial Moderno e Contemporâneo**: análise gráfica dos princípios de forma, ordem e espaço de exemplares da produção arquitetônica residencial. vol I e II. São Paulo: Editora MackPesquisa, 2002.

objetivo de "produzir um material didático que permitisse demonstrar tanto o processo de análise por meio de desenhos diagramáticos como ampliar o repertório dos estudantes ingressantes no curso" (TAGLIARI; FLORIO, 2010). As análises foram realizadas através dos itens: Acessos e Perímetros; Circulação e Espaços-uso; Graus de Compartimentação; Hierarquia; Simetria/Equilíbrio; Campos visuais; Geometria; Adição/Subtração.

- Cotrim (2007): Tese sobre a obra residencial do arquiteto João Batista Vilanova Artigas entre 1967 e 1985. O autor faz uso da análise gráfica para identificar componentes principais do que chama de *sistema arquitetônico*, que é reflexo dos padrões culturais, sociais e políticos de São Paulo e do Brasil na época estudada. As análises foram realizadas através dos seguintes itens: Geometria: estrutura e distribuição; Implantação: interno e externo, doméstico e urbano; Zoneamento: programa e distribuição; Seção vertical: formas de adequação ao terreno e de organização espacial; Componentes do projeto arquitetônico: algumas considerações.

- Tagliari (2008): Dissertação que aborda os princípios orgânicos das obras residenciais do arquiteto Frank Lloyd Wright cujo objetivo principal é analisar graficamente 14 residências pertencentes a três fases de sua carreira: Prairie (1900-1914), Textile Block (1917-1927) e Usonia (1936-1959); Para relacionar todas as residências estudadas, foram feitas duas análises: uma individual para cada residência e uma comparativa entre as residências das três fases. Os itens de análise adotados pela autora (Acessos e Perímetros; Acesso, Hierarquia e Lareira; Circulação e Espaços; Grau de Compartimentação; Coberturas; Setorização; Campos Visuais; Geometria e Ritmo; Proporção e Equilíbrio; Volume; Relação Planta e Corte; Opacidade e Transparência) buscam sistematizar os princípios orgânicos escritos pelo próprio arquiteto.

- Tagliari (2012): Tese que analisa graficamente e através de maquetes físicas 39 projetos residenciais não construídos do arquiteto João Batista Vilanova Artigas no Estado de São Paulo entre 1941 e 1981. São identificadas as soluções, os arranjos espaciais e o partido arquitetônico adotados nestes projetos, de modo a gerar a uma catalogação de "tipos formais" a partir da leitura do conjunto da obra residencial do arquiteto. Neste trabalho, as análises foram realizadas através de

cinco itens, são eles: Acessos e Perímetro; Circulação/ Espaços/ Implantação; Setorização; Geometria/ Malha estrutural/ Organização espacial; Volumetria cheios/ vazios;

Cabe frisar que para além das contribuições dos diagramas gráficos no entendimento de projetos arquitetônicos existentes, ele também pode funcionar como um importante instrumento investigativo e analítico do arquiteto durante a elaboração de seus projetos, ou seja, durante o ato de projetar.

4.2 Análise gráfica dos projetos: Itens de análise e diagramas gerados

Tendo como ponto de partida as palavras e trechos destacados no discurso dos *arquitetos associados* referentes aos projetos das três galerias, verificou-se que há expressões e termos que são recorrentemente utilizados. Acredita-se que a repetição evidencia a tentativa de tornar claro ao receptor, ou seja, a quem presencia ou lê o discurso, as intenções dos autores (neste caso, dos arquitetos), que justificam decisões tomadas durante o desenvolvimento dos projetos.

Expressões como "ideia do edifício", "interação visual", "relação à paisagem", "redesenho da topografia", "desenho do chão", "atributos arquitetônicos", "espaço de sombra" apareceram com frequência no levantamento do discurso⁸² destes arquitetos. E palavras como "lugar", "escala", "terreno", "tempo", "estrutura", "montagem", "material", "gradações", "topografia", "intervalo", "volume" estão presentes simultaneamente no conteúdo discursivo dos três projetos.

Através da observação destas palavras e de seus campos semânticos, foram estabelecidos oito itens⁸³ que norteiam as análises gráficas individuais e comparativa da pesquisa. E que visam identificar características projetuais dos *arquitetos associados* através de diagramas gráficos interpretativos. Os itens de análise, suas definições e legendas de representação estão apresentados abaixo.

⁸² Tais discursos estão disponibilizados no Anexo A desta dissertação.

⁸³ Os itens 2, 3, 4, 6, 7 e 8 foram gerados tendo como referência os itens de análise da dissertação de mestrado de Tagliari (2012) apresentando mesma nomenclatura. Já o item 5 foi definido tendo como base a categoria analítica 'Estrutura' da obra de Clark e Pause (1987). E o item 1 foi definido e elaborado pela própria autora de modo a gerar uma maior compreensão das informações apresentadas pelos arquitetos. Todos os oito itens de análise possuem uma legenda de representação própria.

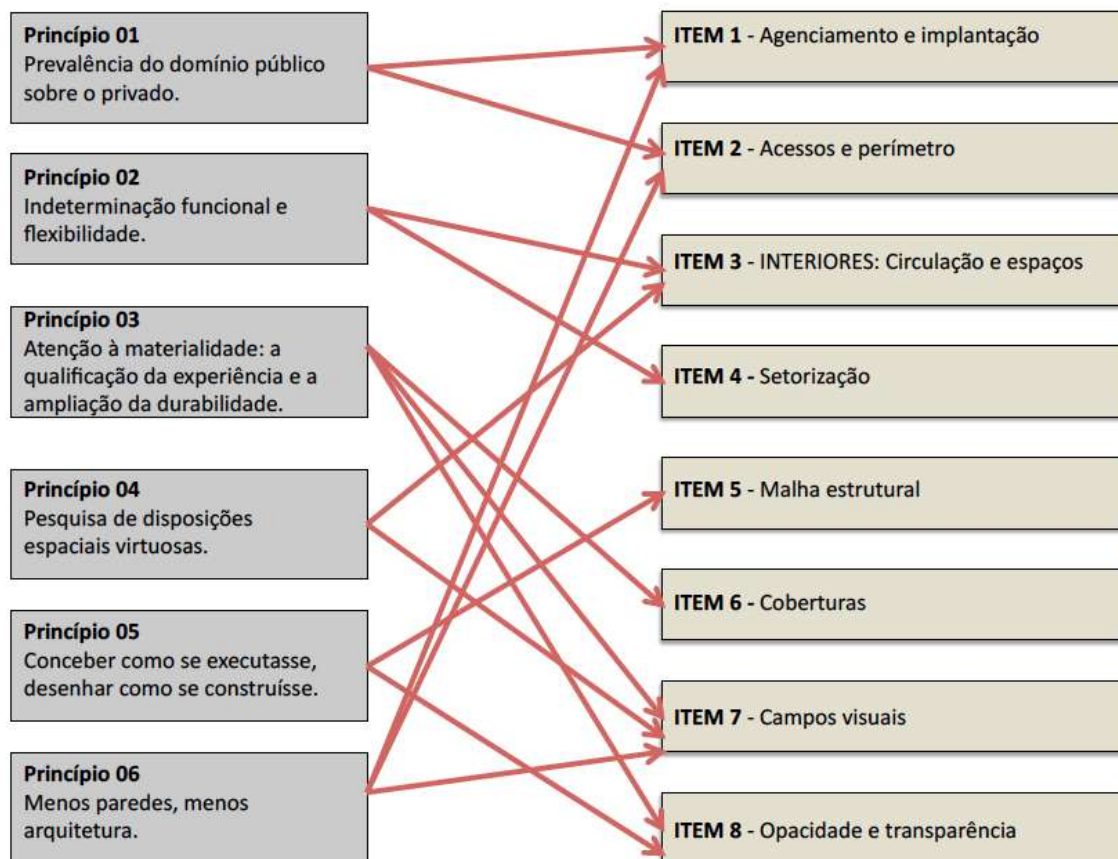
Quadro 9 - Definição dos itens de análise utilizados na pesquisa e suas respectivas legendas de representação.

ITEM DE ANÁLISE	LEGENDA DE REPRESENTAÇÃO
<p>ITEM 1 - Agenciamento e implantação</p> <p><u>Definição:</u> O agenciamento mostra como a edificação proposta se conecta com o paisagismo e a(s) rua(s) do Instituto Inhotim. A implantação indica como a galeria está localizada com relação ao terreno e a sua topografia.</p> <p><u>Desenhos necessários para a elaboração da análise:</u> Planta de Implantação; Cortes (mínimo um transversal e um longitudinal);</p>	<p><u>Planta de Implantação</u> Hachura em vermelho indica a área de implantação da edificação; Seta dupla vermelha indica a transição da(s) rua(s) do Instituto para o percurso de acesso à galeria; Linhas tracejadas amarelas correspondem às curvas de nível originais do terreno*; * Indicado apenas na Galeria Cosmococa.</p> <p><u>Cortes</u> Linha vermelha indicam limite da edificação proposta sobre o solo; Hachura em vermelho indica trecho aterrado; Hachura em amarelo indica a porção de terra removida para implantação da edificação;</p>
<p>ITEM 2 - Acessos e perímetro</p> <p><u>Definição:</u> Acessos expressam a localização das entradas, ora enfatizando o acesso do exterior para o interior da galeria, ora o acesso do interior e/ou exterior para os espaços de exposição. O perímetro corresponde a demarcação de paredes e/ou barreiras físicas que separam os espaços interiores dos exteriores, corroborando para a definição do volume da edificação.</p> <p><u>Desenhos necessários para a elaboração da análise:</u> Planta Baixa de todos os pavimentos;</p>	<p>Seta verde indica o(s) percurso(s) de acessos à edificação; Seta laranja indica acesso aos espaços expositivos; Seta azul indica acesso através de núcleo de circulação vertical (escada, elevador ou rampa); Seta vermelha indica acesso de serviço; Linha contínua vermelha indica o perímetro principal da edificação; Linha tracejada vermelha indica presença de mureta ou guarda-corpo com altura diferente do perímetro da edificação;</p> <p>OBS.: Caso o perímetro seja delimitado por portas, não é indicado linha de representação.</p>
<p>ITEM 3 - INTERIORES: Circulação e espaços</p> <p><u>Definição:</u> Este diagrama mostra a distribuição do programa e a articulação entre a circulação e os espaços no interior da galeria. Através dele também se evidencia a forma, o grau de conexão e as variações de pé direito entre os espaços internos.</p> <p><u>Desenhos necessários para a elaboração da análise:</u> Planta Baixa de todos os pavimentos; Cortes;</p>	<p>Hachura marrom indica circulação horizontal social e hachura azul escuro indica circulação horizontal de serviço; Hachura na cor amarela corresponde a(s) antecâmara(s) do(s) espaço(s) expositivo(s); Hachura na cor azul claro corresponde a(s) sala(s) de exposição; Hachura vermelha indica espaços de serviço; Hachura na cor rosa corresponde aos núcleos dos banheiros (masculino e feminino) e a lanchonete*; Hachura na cor cinza corresponde a espaços de transição localizados junto a(s) porta(s) de acesso ao edifício; Hachura na cor laranja escuro corresponde a espaços de circulação vertical (escadas, rampas e elevadores);</p> <p>*Apenas a Galeria Miguel Rio Branco possui lanchonete.</p>
<p>ITEM 4 - Setorização</p> <p><u>Definição:</u> Este diagrama identifica a organização dos setores da galeria e também as suas localizações. Esta análise classifica os espaços através de seus usos em: setor social, setor de serviço e setor expositivo; e através da permissividade dos acessos em: setor de domínio restrito e setor de domínio não restrito.</p> <p><u>Desenhos necessários para a elaboração da análise:</u> Planta Baixa de todos os pavimentos;</p>	<p>Hachuras nas cores amarela, verde e azul correspondem a espaços do setor social, expositivo e serviço, respectivamente;</p> <p>OBS.: Para efeito de representação, utilizou-se apenas a legenda indicativa de usos, já que o domínio não restrito compreende aos setores social e expositivo, e o domínio restrito compreende o setor de serviço.</p>
<p>ITEM 5 - Malha estrutural</p>	<p>Como as galerias apresentam sistemas construtivos e módulos estruturais distintos, optou-se por não</p>

<p><u>Definição:</u> Este diagrama busca identificar o sistema construtivo e o traçado regulador que garantem a sustentação da edificação proposta. Também se analisa o vínculo que a modulação e os elementos estruturais (pilares e vigas) estabelecem com os eixos de distribuição e organização dos espaços internos da galeria.</p> <p><u>Desenhos necessários para a elaboração da análise:</u> Planta Baixa de todos os pavimento; Cortes;</p>	<p>adotar um padrão de representação único.</p> <p>A análise individual de cada galeria estudada apresentará uma legenda explicativa dos elementos representados em seus diagramas de Malha estrutural.</p>
<p>ITEM 6 - Coberturas</p> <p><u>Definição:</u> Este diagrama identifica o contorno, o(s) ponto(s) ou trecho(s) de iluminação zenital e as variações de altura da cobertura da edificação, tanto no sistema de telhado em águas quanto em coberturas planas.</p> <p><u>Desenhos necessários para a elaboração da análise:</u> Elevações; Planta de Cobertura; Cortes;</p>	<p><u>Planta de Cobertura</u> Hachura na cor azul escuro indica a área ocupada pela cobertura; Linha espessa azul escuro indica o contorno da cobertura; Hachura e linha espessa, ambas na cor vermelha, indicam trecho de cobertura mais elevado que a altura predominante da cobertura da edificação; Figura geométrica definida com linha espessa na cor laranja indica ponto/trecho de cobertura com iluminação zenital; Linha tracejada amarela corresponde às curvas de nível originais do terreno*;</p> <p>* Indicado apenas na Galeria Cosmococa.</p> <p><u>Cortes/Elevações</u> Linha espessa azul escuro indica o contorno da cobertura; Seta laranja com dois sentidos indica ponto/trecho de cobertura com iluminação zenital; Figura geométrica definida com linha espessa na cor vermelha indica trecho de cobertura mais elevado que a altura predominante da cobertura da edificação;</p>
<p>ITEM 7 - Campos visuais</p> <p><u>Definição:</u> Este diagrama expressa a possibilidade de visada(s) ao entorno da galeria através de seus espaços internos, e também a interação visual entre níveis distintos dentro da edificação.</p> <p><u>Desenhos necessários para a elaboração da análise:</u> Planta Baixa; Cortes (apenas os que mostram os espaços com permeabilidade visual em relação ao exterior);</p>	<p>Cone com hachura rosa indica o campo visual do observador localizado em um espaço interno que apresenta permeabilidade visual em relação ao exterior e/ou a outro nível da edificação; Linha espessa e hachura, ambas na cor azul clara, indicam presença de elementos (janelas, portas ou painéis de vidro) que dão permeabilidade visual em relação ao exterior;</p>
<p>ITEM 8 - Opacidade e transparência</p> <p><u>Definição:</u> Este diagrama identifica o(s) sistema(s) de vedação e mostra a disposição dos materiais através das fachadas da edificação, evidenciando as superfícies que bloqueiam e as que permitem a entrada de luz natural no interior da galeria.</p> <p><u>Desenhos necessários para a elaboração da análise:</u> Elevações;</p>	<p>Linha espessa e hachura, ambas na cor azul clara, indicam presença de elementos que dão permeabilidade visual em relação ao exterior como janelas, portas ou painéis em vidro; Linha espessa e hachura, ambas na cor vermelha, indicam presença de aberturas em veneziana; Linha espessa preta indicam o contorno da edificação; Hachura amarelo escuro indica presença de material opaco, que não permite a passagem de luz através de sua superfície de vedação.</p>

A figura a seguir relaciona os seis princípios de projeto defendidos pelos *arquitetos associados*, apresentados detalhadamente no subcapítulo 2.1, com os oito itens desenvolvidos para aplicação das análises gráficas.

Figura 49 - Relação entre os princípios de projeto adotados pelos arquitetos e os itens de análise gráfica adotados pela pesquisa.















































Fonte: Autora.

Observe que alguns itens procuram analisar elementos do discurso dos arquitetos que não se restringem apenas ao caráter formal da arquitetura, já que possibilidades de percursos e visadas, ausência ou presença de luz, e propriedades dos materiais que revestem as fachadas são levados em consideração.

Cabe destacar que os diagramas dissecam os desenhos técnicos de arquitetura por meio dos itens de análise apresentados objetivando tornar evidente a existência (ou inexistência) do que foi apontado no discurso dos arquitetos. E que há elementos de caráter mais subjetivo, por exemplo, relacionados a experiência do visitante no interior da edificação e ao desempenho do uso dos espaços após a construção, que não são passíveis de serem analisados graficamente. Os diagramas gráficos utilizam a convenção de legenda apresentada a seguir.

Figura 50 - Convenção de legenda de representação dos oito itens analisados.

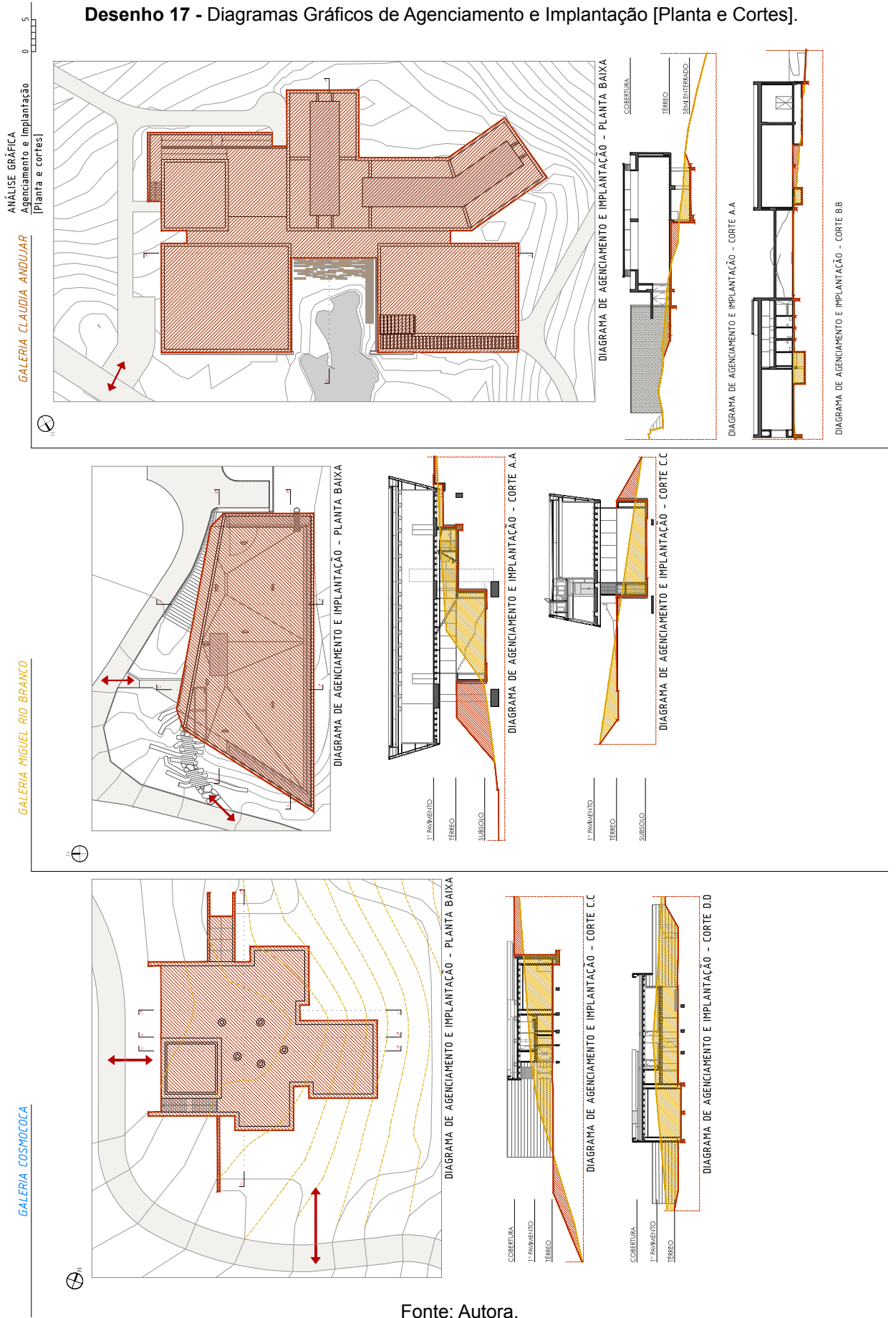
ITEM 1	ITEM 2	ITEM 3		
<p>PLANTA:</p> <p> Transição da rua do Instituto com o Percurso de acesso à edificação</p> <p> Implantação da edificação</p> <p>CORTE:</p> <p> Solo aterrado</p> <p> Solo removido</p>	<p> Percurso de acesso à edificação</p> <p> Acesso ao espaço expositivo</p> <p> Acesso através de núcleo de circulação vertical</p> <p> Acesso de serviço</p> <p> Perímetro da edificação</p> <p> Mureta ou guarda-corpo com altura diferente do perímetro da edificação</p>	<p> Circulação Horizontal Social</p> <p> Circulação Horizontal Serviço</p> <p> Antecâmaras</p> <p> Sala de Exposição</p> <p> Espaço de Serviço</p> <p> Banheiro / Lanchonete</p> <p> Espaço de Transição</p> <p> Núcleo de circulação vertical</p>		
ITEM 4	ITEM 5			
<p> Setor Social</p> <p> Setor Expositivo</p> <p> Setor Serviço</p>	<p>G. COSMOCOCA</p> <p> Pilar central com engrossamento na laje</p> <p> Pilar embutida na parede</p> <p> Vigas-faixa</p> <p> Alinhamento dos pilares no perímetro das salas expositivas</p> <p> Muro de arrimo</p>	<p>G. MIGUEL RIO BRANCO</p> <p> Pilar metálico do pavimento superior</p> <p> Pilar em concreto do pavimento térreo</p> <p> Pilar robusto em concreto do pavimento térreo e subsolo</p> <p> Muro de arrimo</p>	<p>G. CLAUDIA ANDUJAR</p> <p> Pilar em concreto</p> <p> Viga</p> <p> Viga invertida</p> <p> Viga invertida que foram instaladas para garantir a sustentação da marquise</p>	
ITEM 6	ITEM 7	ITEM 8		
<p>PLANTA:</p> <p> Contorno da cobertura</p> <p> Área ocupada pela cobertura</p> <p> Trecho de cobertura mais elevado que a altura predominante da cobertura da edificação</p> <p> Trecho de cobertura com iluminação zenital</p>	<p> Cone visual</p> <p> Elementos que dão permeabilidade visual em relação ao exterior</p>	<p> Elementos que dão permeabilidade visual em relação ao exterior</p> <p> Abertura em veneziana</p> <p> Contorno da edificação</p> <p> Elementos que apresentam material opaco</p>		

Fonte: Autora.

4.3 Análises individuais

Para cada galeria, inicialmente são apresentados os diagramas gráficos⁸⁴ e, em seguida, é feita uma análise interpretativa, em formato de texto, buscando identificar características projetuais relacionadas aos itens apresentados. Para a realização destas análises não foram considerados os projetos expográficos e luminotécnicos, e nem possíveis alterações feitas nos projetos arquitetônicos durante a execução da obra. Além disso, como todas as galerias estão localizados dentro do parcelamento do Instituto Inhotim, não foi possível identificar um limite de lote definido para as edificações. Isso justifica a ausência de um polígono indicando o limite do terreno nos diagramas gráficos.

⁸⁴ Os diagramas gráficos objetivam revelar, de forma clara e sucinta, informações específicas dos projetos arquitetônicos que aparecem representadas nos desenhos técnicos



G. COSMOCOCA | Agenciamento e implantação

Localizada no eixo de visitação laranja (ver figura 2), esta galeria fica na porção norte do Instituto, em uma área que corresponde ao antigo pasto da fazenda, rodeada de um paisagismo com predominância de vegetação gramínea. A rua pavimentada principal do Inhotim, que é por onde circulam os carrinhos de golfe destinados a acompanhar os visitantes as galerias de arte, se aproxima dos acessos da edificação em dois pontos: um na parte alta (cota +764) e outro na parte baixa (cota +758), ambos indicados através de seta dupla na cor vermelha no diagrama de agenciamento e implantação – planta baixa.

Na parte baixa, a rua pavimentada principal não se conecta diretamente com as portas de entrada aos ambientes internos do edifício. O que existe é um nivelamento da topografia que gera um espaço de confluência na cota +758,55 que, por sua vez, também corresponde ao nível onde se localizam as portas de entrada ao interior da galeria. Já na parte alta, esta rua pavimentada principal dá acesso a cobertura da edificação. Do nível da cobertura chega-se a uma escadaria, localizada ao sul, que permite acessar diretamente uma das portas de entrada do edifício, representada junto ao muro de arrimo na fachada sudeste.

Através dos três diagramas de **Agenciamento e implantação** se percebe um aterramento na parte leste do terreno, a partir da curva de nível +756 até a curva +758, gerando um patamar de chegada ao edifício (cota +758,55) e outro na parte oeste, responsável por nivelar a chegada na parte alta (cota +764,60). E também uma escavação da curva de nível +758 até a curva +764, que se molda para receber a edificação proposta.

G. MIGUEL RIO BRANCO | Agenciamento e implantação

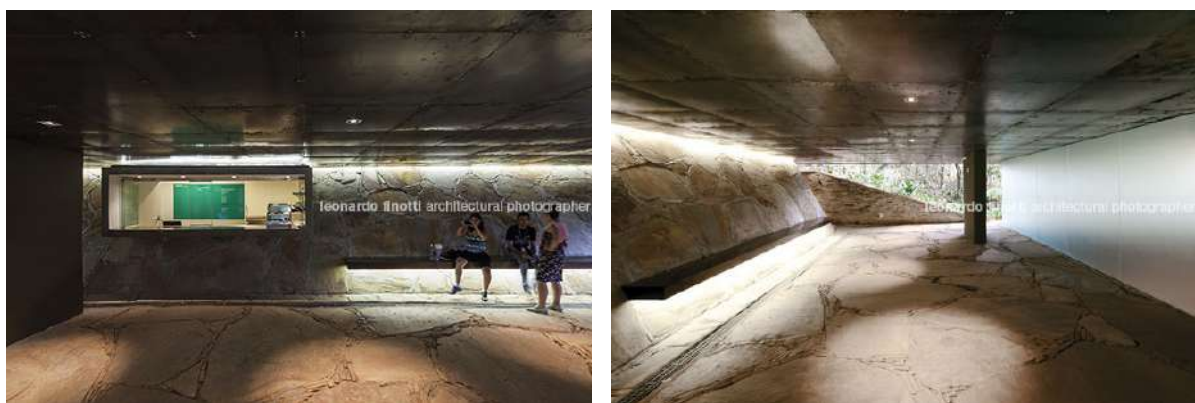
Distante do núcleo central do Instituto, onde estão reunidas as primeiras galerias, loja botânica, restaurantes e recepção, o terreno no qual a edificação está inserida é rodeado por uma mata bastante densa, e se caracteriza por fortes inclinações ascendentes das ruas que lhe dão acesso, conforme indicado através das curvas de nível no diagrama agenciamento e implantação – planta baixa.

Esse diagrama também assinala, com setas duplas na cor vermelha, dois pontos de chegada a galeria no nível térreo (cota +977.50), que acontece por intermédio de duas ruas pavimentadas do eixo de visitação rosa (ver figura 2).

Embora não esteja evidenciado nos desenhos técnicos, constatou-se também, tanto através das fotografias do edifício, quando do relato dos arquitetos, que o pavimento térreo apresenta o mesmo revestimento de piso usualmente utilizado nas ruas pavimentadas do Instituto, o que corrobora para a geração de maior fluidez no percurso de chegada a galeria.

Ao acessar o térreo, que funciona como uma praça coberta, o visitante se vê diante de três opções: permanecer no local (onde estão distribuídos os sanitários, a lanchonete, e uma grande área aberta de descanso/estar), adentrar aos espaços expositivos da galeria (situados no subsolo e no pavimento superior), ou continuar o percurso em direção às galerias adjacentes Claudia Andujar, Matthew Barney ou Doug Aitken.

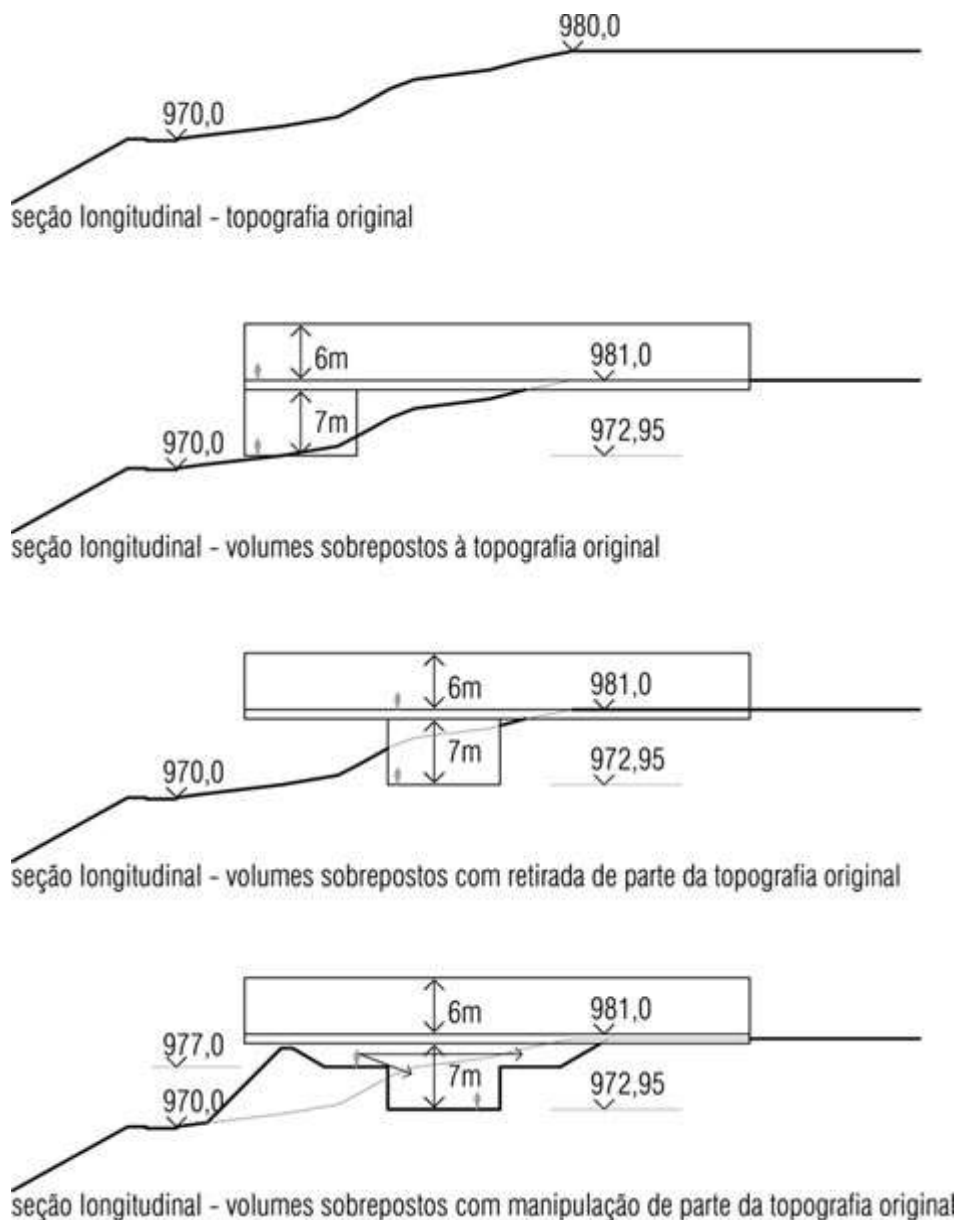
Figura 51 - Espaço no nível térreo da galeria Miguel Rio Branco que funciona como uma praça coberta.



Fonte: Leonardo Finotti. (Disponível em: <http://www.leonardofinotti.com/projects/miguel-rio-branco-gallery-at-inhotim>)

Para gerar o espaço intermediário no nível do térreo, foi necessário fazer um deslocamento de terra da parte posterior do terreno (a partir da curva de nível +976.00 até a curva +979.00), para a parte anterior (da curva de nível +976.00 até aproximadamente a curva +974.00) que possibilitou a delimitação de uma sala de exposição cravada no subsolo, com pé direito duplo, conforme se pode observar nos diagramas de **Agenciamento e implantação** elaborados através dos cortes, e também na figura abaixo.

Figura 52 - Diagrama de implantação no terreno da galeria Miguel Rio Branco.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em:
http://www.arquitetosassociados.arq.br/home/?attachment_id=1339)

G. CLAUDIA ANDUJAR | Agenciamento e implantação

Como relatado na análise feita sobre a Galeria Miguel Rio Branco, o visitante que se desloca pela rua pavimentada principal pode, dando continuidade ao percurso de visitação, chegar até a Galeria Claudia Andujar, que corresponde ao último ponto de destino dessa via, como indicado no eixo de visita o rosa (ver figura 2).

No entanto, a rua em questão não d  acesso direto à entrada da galeria. Ela se aproxima dos acessos da edificação em dois pontos: um deles se conecta a um

pequeno percurso por dentro da mata que permite acessar a rampa de entrada ao norte, e o outro corresponde ao acesso de serviço para carga e descarga das obras com largura suficiente para acomodar um automóvel. Este último ponto de conexão está indicado no diagrama de agenciamento e implantação - planta baixa através de seta dupla na cor vermelha.

Para a elaboração da proposta arquitetônica desta galeria, mais uma vez os arquitetos envolvidos tomaram partido da topografia original do terreno que, nesse caso, configurava uma pequena elevação com vista para a mata circundante.

Como a declividade no local de implantação da edificação era suave, foi proposta a realização de pequenos deslocamento de terra que permitiu acomodar uma área técnica semi enterrada (cota +794.80). E a articulação entre os espaços visitáveis da galeria se deu no nível térreo (cota +798.00), conforme se pode observar nos diagramas de **Agenciamento e Implantação** gerados através dos cortes.

Embora fique evidente, através dos cortes e das elevações, a existência desta área técnica em um nível semi enterrado, apenas foi disponibilizado a pesquisa a planta baixa térrea da galeria e, por isso, não foi possível gerar diagramas analíticos nem realizar uma análise de texto aprofundada destes espaços de serviço.

ANÁLISE GRÁFICA
Acessos e perímetro
[Planta Baixa]

GALERIA CLAUDIA ANDUJAR

GALERIA MIGUEL RIO BRANCO

GALERIA COSMOCOCA

Desenho 18 - Diagramas Gráficos de Acessos e Perímetro [Planta Baixa].

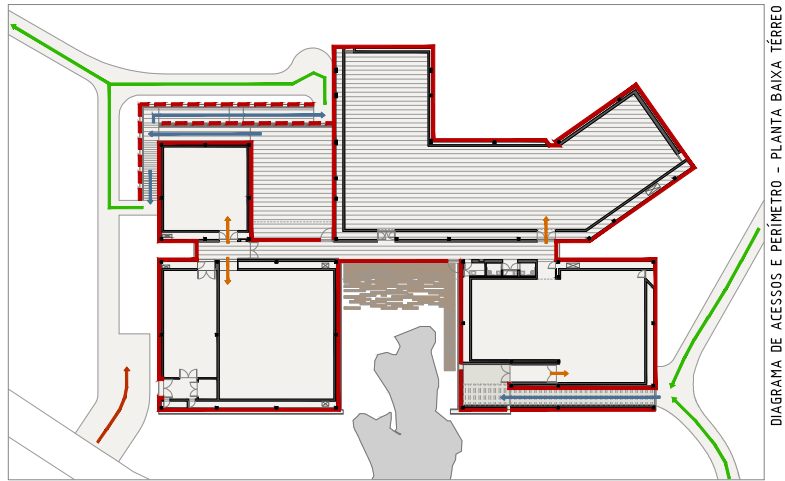


DIAGRAMA DE ACESSOS E PERÍMETRO - PLANTA BAIXA TÉRREO

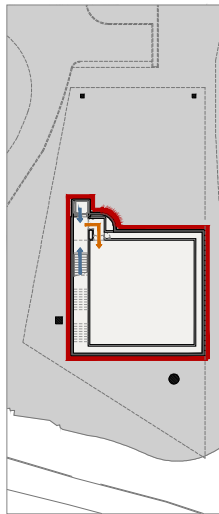


DIAGRAMA DE ACESSOS E PERÍMETRO - PLANTA BAIXA SUBSOLO

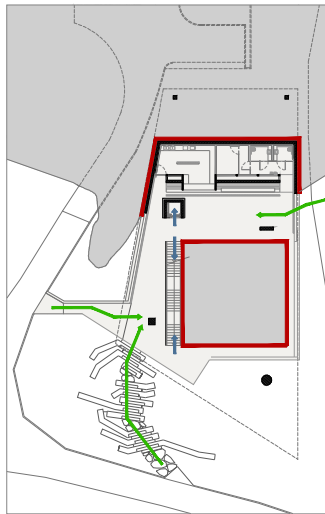


DIAGRAMA DE ACESSOS E PERÍMETRO - PLANTA BAIXA TÉRREO

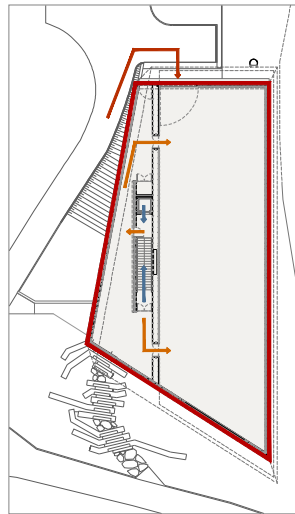


DIAGRAMA DE ACESSOS E PERÍMETRO - PLANTA BAIXA 1º PAVIMENTO

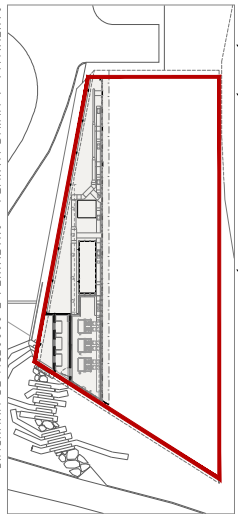


DIAGRAMA DE ACESSOS E PERÍMETRO - PLANTA BAIXA ÁREA TÉCNICA

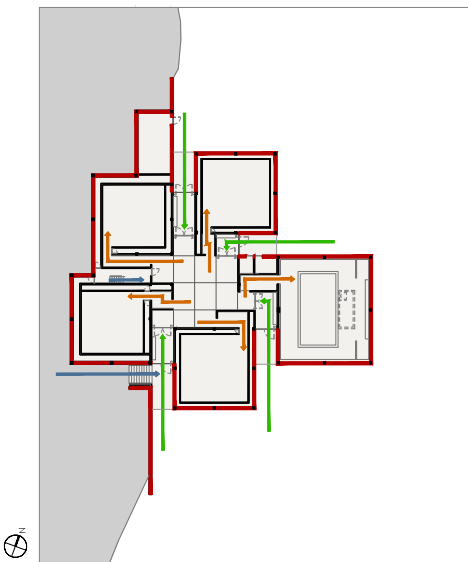


DIAGRAMA DE ACESSOS E PERÍMETRO - PLANTA BAIXA TÉRREO

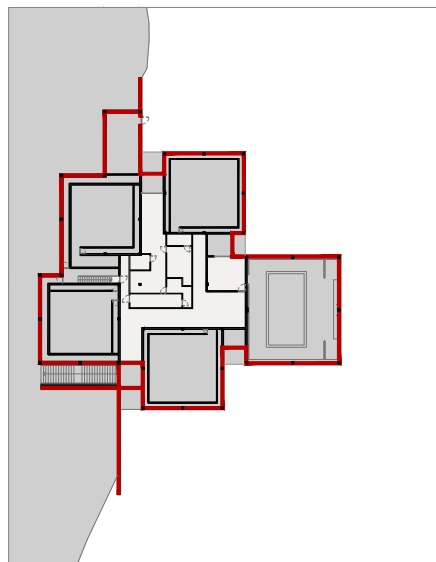


DIAGRAMA DE ACESSOS E PERÍMETRO - PLANTA BAIXA ÁREA TÉCNICA

OBS.: Todos os diagramas deste desenho estão representados sem curvas de nível.

G. COSMOCOCA | Acessos e perímetro

Os dois diagramas de **Acessos e perímetros** mostram um perímetro bastante recortado e predominantemente fechado por paredes, com um número reduzido de janelas (apenas duas venezianas que se localizam no primeiro pavimento), e quatro portas de vidro que correspondem aos acessos do edifício no nível térreo.

Estas portas de vidro estão situadas nas reentrâncias do jogo de volumes da massa edificada (localizadas em planta entre os maciços das salas expositivas), gerando quatro vazios externos no nível do térreo. A presença desses vazios, somada ao avanço do plano de fechamento do nível superior, induz os usuários a acessar o edifício através desses espaços abertos e cobertos, exatamente onde se encontram localizadas as portas de vidro.

É importante salientar que embora o revestimento externo da galeria, feito em pedra, gere uma certa monumentalidade ao contexto da arquitetura, o recorte formal dos blocos minimiza a presença de um volume impactante sobre a paisagem no nível da cota baixa. E faz com que ele seja percebido como uma continuidade do terreno, estando portanto integrado ao entorno, quando visto através da cota mais alta.

A maneira como o edifício está acomodado ao terreno gera a leitura de um volume fragmentado em três blocos (correspondentes às três salas expositivas que não estão embutidas na topografia), e que pode ser acessado através de quatro entradas, duas delas ficam encaixadas na reentrância entre esses três blocos e as outras duas localizadas junto aos muros de arrimo, conforme representados no diagrama acessos e perímetros – planta baixa térreo, através de setas na cor verde.

Também por meio deste diagrama se pode observar que os quatro acessos descritos são distintos, independentes e com mesmo grau de importância. Cada um deles se conecta a uma antecâmara que permite acessar o hall central, de onde se distribuem as cinco salas expositivas. No entanto, antes de chegar ao interior do espaço expositivos o visitante é obrigado a percorrer uma outra antecâmara, cujos acessos estão representados com setas na cor laranja no diagrama gerado através do pavimento térreo.

Ao todo a galeria possui nove antecâmaras, cinco delas entremeiam o espaço expositivo e o hall central, e quarto estabelecem a fronteira entre os espaços

internos e externos. Além dos quatro acessos já mencionados, há alguns espaços que podem ser acessados através do exterior, como é o caso dos banheiros e do local onde estão armazenados os aparelhos de ar condicionado.

No interior da galeria há apenas uma porta, que com o auxílio de uma escada permite acessar a área técnica, localizada no pavimento superior. As demais transições entre os espaços internos se dá através de cortinas de tecido que separam a antecâmara do hall central e das salas de exposição. Apenas as antecâmaras situadas imediatamente após os acessos de entrada da galeria possuem portas pivotantes em vidro, permitindo a mobilidade do usuário entre o interior da antecâmara e o hall de circulação horizontal.

G. MIGUEL RIO BRANCO | Acessos e perímetro

Embora o perímetro da edificação se revele completamente fechado nos pavimentos subsolo e superior, e predominantemente aberto no pavimento térreo, a volumetria percebida, corresponde a um bloco de aço aparente como elemento construído em meio à mata, se aproximando da solicitação feita pelo artista.

Ainda quanto à sua volumetria, pode-se observar, sobretudo por meio das fachadas, que o bloco monolítico e sem aberturas laterais contribui para uma interpretação da edificação como uma grande caixa fechada, cuja regularidade é quebrada/suavizada pela inclinação das chapas de aço no sentido vertical.

Tirando proveito de sua localização em uma esquina, dois dos quatro acessos da edificação, se conectam as ruas do Instituto: um através de uma escada orgânica localizada na parte oeste, que se liga a principal rua do eixo de visitação rosa, e o outro através de uma rampa posicionada na parte norte, que se encontra com uma bifurcação desta via principal. Um terceiro acesso à galeria é mediado por uma trilha que passa por dentro da mata, e que leva até um dos acessos da Galeria Claudia Andujar. E o quarto acesso, de uso exclusivo para funcionários, é garantido pela existência de um platô no nível +980.80, que permite acessar espaços de serviço, para carga e descarga das obras de arte. Todos esses acessos estão representados por meio de setas nas cores verde e vermelha nos diagramas de **Acessos e perímetros**.

A transição entre os três níveis da galeria pode ser feita através de dois lances de escada sobrepostos, um que interliga o subsolo ao térreo e outro o térreo ao pavimento superior, ou de um elevador. Ambos os núcleos de circulação vertical estão situados no eixo de movimento leste-oeste e representados com setas na cor azul nos diagramas citados.

Dessa forma, o visitante que está no térreo e opta por adentrar às salas de exposição para conhecer o interior da galeria, tem a liberdade de eleger qual núcleo de circulação vertical necessita ou deseja utilizar. Além disso, ele pode definir a ordem de visita dos espaços, como por exemplo, primeiramente subir para o pavimento superior e depois descer para o subsolo, ou até mesmo realizar a visita sem entrar a todas as salas expositivas.

Como se pode constatar por meio do diagrama de acessos e perímetros – planta baixa térreo, com exceção do acesso de serviço, todos os demais acessos à galeria e às salas de exposição acontecem através do térreo, o que o torna o pavimento mais conectado do edifício. E é a forma como os espaços estão articulados através desses três níveis, deixando o pavimento de chegada no nível intermediário, que minimiza as distâncias a serem percorridas e viabiliza a visita sem uma ordem pré estabelecida.

G. CLAUDIA ANDUJAR | **Acessos e perímetro**

Composta por quatro blocos autônomos de mesma altura interligados por um bloco longitudinal de pé direito mais baixo, o volume da galeria expressa os limites entre diferentes espaços internos (circulação, salas de exposição e pátios). No entanto, como o edifício se situa em uma área densamente arborizada e tendo em vista suas extensas dimensões, não é possível perceber toda a massa edificada na altura do observador.

Apenas através do diagrama de **Acessos e Perímetros**, que foi gerado tendo como base a planta baixa térrea, pode-se ter uma leitura global do perímetro da galeria. Tal diagrama evidencia um perímetro predominantemente fechado e mostra que há algumas reentrâncias em seu volume, ora para separar blocos com alturas diferentes, como no encontro da circulação com as salas de exposição, ora para separar blocos de mesma altura, como ocorre nos pátios internos. E há também uma

reentrância que se estabelece pela configuração formal do bloco situado na porção sudoeste, que aparece representado na fachada sul.

Tomando como base o diagrama citado, também se observa que, diferente das demais galerias estudadas, esta apresenta apenas um acesso tanto de entrada como de saída, o que estabelece relação direta com a distribuição espacial do programa e dos percursos no interior do edifício. Essa articulação dos espaços parece evidenciar uma estratégia adotada em colaboração com a curadoria, que é a ideia de um percurso expositivo pré determinado, em que os espaços apresentam uma ordem específica de visita.

Para chegar até o interior da galeria, o visitante necessita percorrer uma rampa localizada ao norte (indicada com seta na cor azul) que fica situada abaixo de um pergolado e que tem seu patamar de chegada alargado, gerando um espaço semi aberto de acolhimento/chegada. Nesse espaço há uma porta de entrada que dá acesso à única antecâmara do edifício, e também uma fenestração vertical na parede frontal que assinala a existência de um pátio no interior da galeria.

Como citado anteriormente, há uma antecâmara e é ela que faz a mediação entre o espaço situado imediatamente após a rampa de chegada e a primeira sala expositiva do percurso. Nos demais espaços expositivos, a conexão é feita através do núcleo de circulação horizontal, sendo também possível entrar por uma porta e sair por outra nas duas primeiras sala expositivas.

Embora exista apenas um ponto por onde se pode acessar ao interior do edifício, há duas maneiras de se chegar ao local: Um deles corresponde ao percurso por dentro da mata que se conecta diretamente com o pavimento térreo da galeria Miguel de Rio Branco, localizada a 250 metros de distância. E o outro se dá através da rua pavimentada principal, conforme relatado no item anterior.

Após percorrer todas as salas de exposição e objetivando sair da galeria, o visitante pode se direcionar ao pátio interno situado na porção sul e, de lá terá acesso a dois lanços de rampas ou a um lanço de rampa e outro de escada, nesse trecho sem nenhum tipo de cobertura ou proteção.

Observe que no diagrama de **Acessos e Perímetros** os limites da rampa de saída estão indicados através de linha tracejada na cor vermelha, uma vez que

correspondem à muretas e guarda-corpo com altura diferente do perímetro da edificação. Cabe destacar que estes limites não funcionam como barreiras visuais para o visitante localizado no nível térreo do edifício, conforme representado na fachada sul.

Figura 53 - Galeria Claudia Andujar, da direita para a esquerda: Imagem 1 - Fotografia da rampa de acesso à galeria Claudia Andujar; Imagem 2 - Fotografia mostrando a textura da parede do espaço semi aberto de acolhimento/chegada a galeria.



Fonte: Leonardo Finotti. (Disponível em: <http://www.leonardofinotti.com/projects/claudia-andujar-pavilion-at-inhotim>)

Desenho 20 - Diagramas Gráficos de INTERIORES: Circulação e espaços [Cortes].

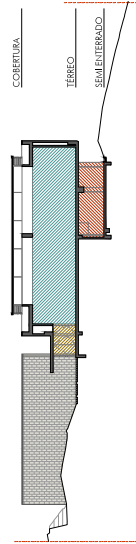
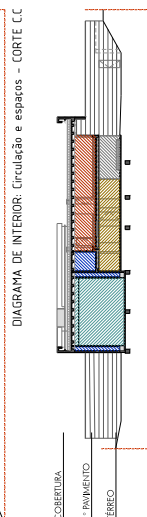
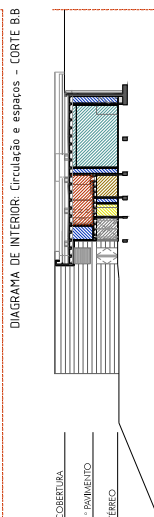
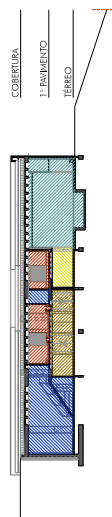
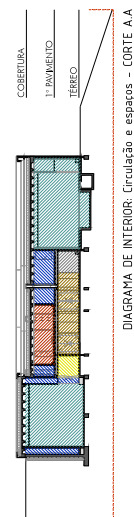
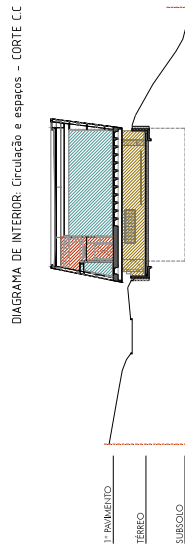
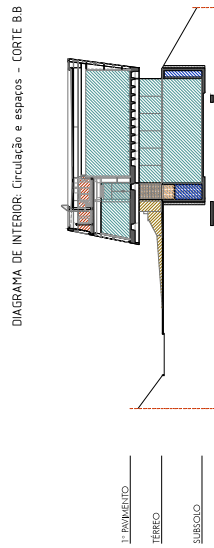
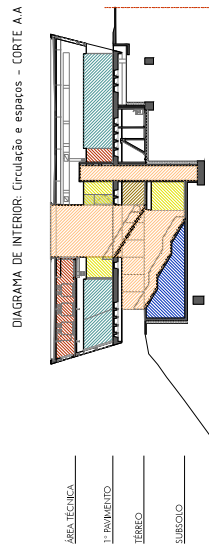
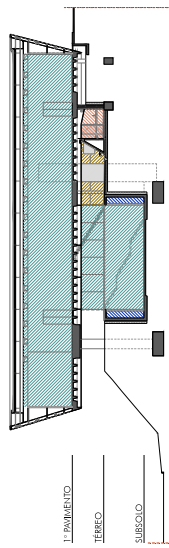


DIAGRAMA DE INTERIOR: Circulação e espaços - CORTE A-A

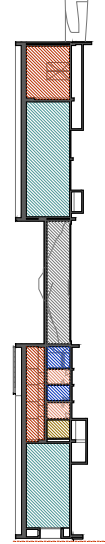


DIAGRAMA DE INTERIOR: Circulação e espaços - CORTE B-B

G. COSMOCOCA | Interiores: Circulação e espaços

Os diagramas de **Interiores: Circulação e espaços** revelam como ocorre a distribuição dos espaços internos da edificação. Conforme se pode observar no diagrama gerado através das plantas baixas, o pavimento térreo abriga nove antecâmaras, cinco salas de exposição independentes, e um núcleo de circulação horizontal central e amplo que funciona como um espaço de confluência dos acessos da galeria. Já o pavimento superior, acomoda espaços de serviço, com uma sala para a central de ar condicionado, outra para o reservatório de água e uma circulação.

Estando no interior do edifício, antes de acessar cada uma das salas de exposição, o visitante necessita passar por uma antecâmara (indicada com hachura na cor amarela) que faz a transição entre os espaços da circulação horizontal e o interior da sala. Embora todas as salas expositivas da galeria possuam uma antecâmara que desempenha esta função, elas apresentam proporções e áreas bastante distintas entre si, como se pode observar no diagrama de interiores: circulação e espaços – planta baixa térreo.

Há também quatro antecâmaras (indicadas com hachura na cor cinza) situadas imediatamente após as portas de entrada de vidro, em cujo interior se previu um mobiliário específico para que o visitante retirasse e deixasse os calçados, para poder desfrutar e apreciar as obras de arte expostas de forma mais sensível.

O hall central ou núcleo de circulação horizontal (indicado com hachura na cor marrom) corresponde ao espaço mais conectado de toda a galeria, pois para se ter acesso a cada uma das salas expositivas se faz necessário passar por ele, assim como para entrar e sair do edifício. Além de garantir o acesso a todas as antecâmaras, ele também permite o ingresso a um espaço de serviço de uso restrito aos funcionários, que através de um núcleo de circulação vertical (escada de serviço) dá acesso ao pavimento superior.

O diagrama gerado através da planta baixa térrea também revela que os espaços internos da galeria são distribuídos de maneira bastante assimétrica em torno do núcleo de circulação horizontal. E essa distribuição configura um espaço central com muitas barreiras visuais, de tal modo que, imediatamente após passar por uma das

antecâmaras representada na cor cinza, o visitante consegue visualizar no máximo um outro local de saída da galeria que não seja o que entrou.

O edifício também comporta cinco salas expositivas com pé direito duplo, das quais quatro são margeadas por uma circulação de serviço (hachura na cor azul) que garante o isolamento acústico através de um sistema de parede dupla. A única sala que não apresenta esse sistema é a intitulada *Cosmococa 4*, que acomoda uma piscina com 1,05 metros de profundidade e um deck. As demais salas expositivas acolhem apenas um vão livre, sem a presença de elementos para separar os espaços.

Cada sala possui uma obra de arte exposta e um único acesso, o que faz com que o visitante entre e saia pelo mesmo local, sendo obrigado a passar no mínimo duas vezes pela antecâmara para conseguir ver a obra e retornar ao hall central ou núcleo de circulação horizontal. E a maneira como estão articulados os espaço internos no pavimento térreo permite que o visitante percorra a galeria sem necessariamente acessar todas as salas de exposição.

Há também um local secundário de serviço onde estão instalados os aparelhos de ar condicionado na parte nordeste (hachura na cor vermelha), e dois sanitários (hachura na cor rosa) na parte leste. Devido à ausência de aberturas zenitais e janelas nos sanitários, supõe-se que sua ventilação é feita através de exaustores mecânicos.

Conforme se pode observar nos diagramas gerados através dos cortes, todos os espaços da galeria apresentam pé-direito baixo, com exceção das salas expositivas e das circulações de serviço do térreo. A alternância das alturas e das dimensões dos espaços internos proporciona variações de amplitude, que são perceptíveis aos usuários sobretudo ao percorrer as antecâmaras (indicadas com hachura amarela), que compreendem espaços estreitos e com pé-direito baixo, e também ao adentrar nas salas expositivos, onde se depara com um espaço amplo e com pé direito alto.

G. MIGUEL RIO BRANCO | Interiores: Circulação e espaços

Além dos núcleos de circulação vertical relatados no item anterior, a galeria também apresenta uma ampla circulação horizontal social que, no nível do térreo, funciona como um espaço semi aberto de chegada/passagem/estar ou praça coberta, cuja

hachura está indicada na cor marrom no diagrama de interiores: circulação e espaços - planta baixa térreo.

Embora a presença do pavimento superior seja volumetricamente mais impactante do que o vazio do nível intermediário, é a circulação horizontal social do térreo o espaço mais conectado da galeria, que permite maiores possibilidades de encontros entre os usuários. Acredita-se que isso se deve aos seguintes motivos: a) a circulação horizontal social ser o espaço de confluência dos acessos ao edifício; b) a articulação entre os três níveis da galeria induzir a uma possível pausa do percurso expositivo neste local.

Através da observação dos diagramas de **Interiores: Circulação e espaços**, constata-se que a circulação horizontal social no pavimento superior é inexistente, já que o próprio vão expositivo e as antecâmaras desempenham papel suficiente para mediar a transição entre os espaços. E que, no subsolo, há tanto circulação horizontal social (situada entre a porta do elevador e o patamar de chegada da escada), quanto circulação horizontal de serviço (margeia a sala expositiva apresentando a mesma solução de parede dupla da galeria Cosmococa).

Os diagramas de **Interiores: Circulação e espaços** gerados através dos cortes revelam uma variação considerável de pé direito entre as salas de exposição e o nível intermediário. Porém, atendendo às exigências dos curadores, os espaços destinados a expor as obras de arte também apresentam alturas diferentes, e estão definidos em dois níveis: o mais elevado (cota +981.00) que corresponde a um grande vão livre, com 6 metros de altura e dividido em dois ambientes, mas que pode ser adaptado a vários arranjos espaciais diferentes; e o nível semi enterrado (cota +972.95) que configura uma sala quadrada de 11,7 metros de comprimento e largura, com 7 metros de altura, rebaixada 4,55 metros do nível térreo.

São os núcleos de circulação vertical do térreo, situados no eixo de movimento leste-oeste, que sinalizam a possibilidade de adentrar e viabilizam os acessos às salas expositivas, funcionando como as portas de entrada aos espaços de exibição das obras da galeria.

No entanto, assim como na Galeria Cosmococa, esses acessos são mediados por antecâmaras (indicadas com hachura na cor amarela), existindo apenas uma

localizada no subsolo e duas no pavimento superior: uma situada a leste, junto da porta do elevador e outra, a oeste, no patamar de chegada da escada, ambas dando acesso ao ambiente de menor área do vão expositivo do pavimento superior.

A área técnica da galeria, que abriga a central de ar condicionado, fica localizada em um mezanino na cota +985,20 e está indicada com hachura vermelha no diagrama de interiores: circulação e espaços - planta baixa área técnica. O acesso ao local, para limpeza e manutenção, é feito desde a cobertura com o auxílio de uma escada de marinheiro, situada na parte norte e indicada na planta de cobertura e no corte BB.

Uma peculiaridade desta galeria é a pequena quantidade de portas no nível intermediário. Percebe-se que foram propostas portas apenas para separar espaços cujos usos seria inviabilizado caso elas não existissem, como acontece nos banheiros e na lanchonete. A separação entre os espaços, no térreo, ocorre por meio de uma parede inclinada (situada na parte leste), que separa a circulação horizontal social (hachura marrom) dos espaços indicados com hachura rosa no diagrama de interiores: circulação e espaços - planta baixa térreo.

Desde longe, a volumetria do edifício revela, através do bloco fechado, onde está situado o vão de exposição. Porém o visitante só tem real consciência da articulação entre os espaços e da existência do pavimento subsolo ao chegar na cota +977,50 e deparar-se com o painel de vidro que permite avistar desde o térreo à sala de exposição do subsolo, como mostram os diagramas de **Interiores: Circulação e espaços** e os de **Campos visuais**.

G. CLAUDIA ANDUJAR | Interiores: Circulação e espaços

Ao todo a galeria comporta dois espaços de serviço que ficam situados no nível semi enterrado, quatro salas expositivas, um núcleo de circulação horizontal social, dois banheiros, um DML (depósito de manutenção e limpeza), uma sala que funciona para carga/descarga e manutenção de obras, algumas circulações de serviço e dois pátios internos, localizados no térreo, dispostos de forma a possibilitar visadas, tanto para a mata circundante, como para obras de arte situadas em outros pontos do Instituto.

Como evidenciado no diagrama de **Acessos e Perímetros** com seta na cor laranja, a disposição das aberturas que permite acessar aos espaços de exposição encontram-se alinhados nas salas um e dois, e também nas três e quatro. Este alinhamento entre as aberturas de acesso corrobora para o estabelecimento da já citada sequência expositiva pré estabelecida para o visitante.

A ordem de visitação planejada dos espaços é: rampa de entrada, espaço semi aberto de chegada, antecâmara, sala de exposição um, circulação, sala de exposição dois (acessando a abertura situada de frente a abertura de saída da sala um), circulação, pátio interno situado a nordeste, circulação, sala de exposição três, circulação, sala de exposição quatro, pátio interno situado a sudoeste, núcleos de circulação vertical de saída da galeria. Esse trajeto está representado no diagrama de interiores: circulação e espaços - planta baixa com linha tracejada e setas na cor vermelha.

Como se pode observar através da delimitação deste percurso no diagrama citado, é possível que o visitante desfrute dos espaços internos da galeria sem dar-se conta da presença dos banheiros (hachura na cor rosa), e isso ocorre por causa da existência de duas aberturas de acesso na sala de exposição dois.

Os banheiros correspondem a espaços de apoio e podem ser acessados através da circulação horizontal social (hachura marrom) que, por sua vez, é também o espaço mais conectado da galeria. Através dele é possível se conectar aos pátios internos (ambos indicados com hachura cinza), as circulações de serviço (hachura azul) e a todas as salas expositivas (hachura verde), ficando desconectado apenas dos núcleos de circulação vertical de entrada e saída (hachura laranja), do espaço semi aberto de chegada (também indicado com hachura cinza), da sala de carga/descarga e manutenção das obras (hachura na cor vermelha), e da antecâmara (hachura amarela).

Conforme se pode constatar através da planta baixa térrea, é também a circulação horizontal social que viabiliza um eixo de movimento nos sentidos noroeste-sudeste. Sem a sua existência seria inviável o deslocamento do visitante no interior da galeria, já que para acessar as salas de exposição dois, três e quatro faz-se necessário passar pela circulação horizontal social mais de uma vez. Além disso, tal

circulação é responsável por fazer a mediação entre alguns espaços internos e dois espaços semi abertos, que são os pátios.

Esses dois pátios internos correspondem a espaços de transição e são os responsáveis por estabelecer pausas no percurso expositivo, por esse motivo ficam localizados entre as salas de exposição um e três, e dois e quatro. Eles funcionam como espaços de apreciação da paisagem, possibilitando interações visuais entre espaços interiores e exteriores a galeria.

Dos quatro blocos que compreendem as salas expositivas, todos apresentam mais de uma circulação de serviço adjacente, utilizando o mesmo recurso de parede dupla das demais galerias estudadas. E três desses blocos (os situados nas porções sudoeste e sudeste) avançam consideravelmente sob a encosta do terreno, como pode ser visto através dos cortes AA e BB.

Observa-se também, por meio dos diagramas gerados através da planta baixa e dos cortes, que embora as salas expositivas apresentem mesma altura de pé direito, o fato de possuírem dimensões bastante variadas possibilita que exista uma legibilidade entre elas, sobretudo no seu interior.

Ainda quando as salas expositivas, o diagrama de interiores: circulação e espaços - planta baixa destaca que as salas três e quatro têm um formato retangular, porém apresentam dimensões e áreas bastante diferentes, tendo a sala três quase o dobro da área da sala quatro. Em ambas, não existem aberturas laterais, e há apenas uma abertura de acesso para entrada e saída. Já as salas um e dois, se destacam por apresentarem características formais diferentes (formatos não retangulares), e também por possuírem duas aberturas de acesso, permitindo ao visitante entrar por uma abertura e sair por outra. Na sala um há apenas uma abertura lateral, enquanto que na sala dois há três aberturas laterais, que possibilitam visadas a distintos pontos do Instituto. A sala dois também se destaca por apresentar maior área expositiva. E sobretudo por possuir um trecho de cobertura mais alto, que possibilita a entrada de luz zenital, como será visto mais adiante através dos diagramas de **coberturas**.

Cabe ainda destacar que a planta baixa térrea apresenta diferentes revestimentos de piso entre os espaços internos da galeria. Através de seus desenhos é possível

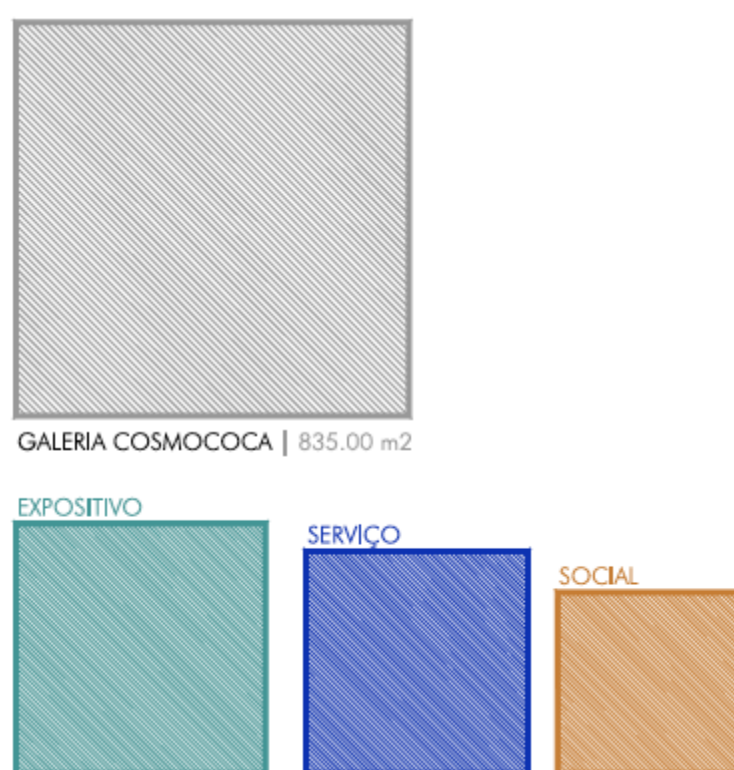
observar que foi proposto um revestimento em madeira para a sala dois igual ao da circulação horizontal social e do pátio situado a sudoeste; um outro revestimento para a antecâmara e as salas um, três e quatro, em cimento queimado; e ainda outro revestimento para a rampa de entrada e o espaço semi aberto de chegada, que é o bloco de tijolo cerâmico, similar ao utilizado nas fachadas do edifício. Já no pátio situado a nordeste foi proposta uma paginação de piso com toras de madeira reutilizadas.

G. COSMOCOCA | Setorização

O diagrama de **Setorização** foi criado tendo como base a planta baixa de cada pavimento da galeria e, através das informações obtidas nele, foi gerado um novo diagrama, denominado diagrama síntese, que estabelece um comparativo das áreas de cada setor de acordo com seus usos.

O diagrama síntese da Galeria Cosmococa indica que o setor que apresenta maior área construída é o expositivo, seguido do serviço e do social.

Figura 54 - Diagrama síntese de setorização da galeria Cosmococa.



Fonte: Autora.

Quanto à localização de cada um desses setores, se observa que o serviço está quase todo concentrado na área técnica, estando no pavimento térreo apenas as circulações de serviço que contornam quatro salas expositivas e uma sala para armazenamento dos equipamentos de ar condicionado, representada junto ao muro de arrimo na fachada nordeste.

Todos os espaços do setor expositivo se situam no pavimento térreo e correspondem a cinco hachuras separadas, o que indica que esses espaços se apresentam isoladamente em diferentes localizações no interior da galeria, sem

continuidade entre eles. Isso reforça a característica já identificada na análise do diagrama de **Interiores: Circulação e espaços** de que o percurso não é pré determinado e de que o visitante pode entrar no edifício e deixar de visitar alguns espaços.

Já o setor social da galeria engloba as nove antecâmaras, o núcleo de circulação horizontal social, os dois banheiros e os quatro núcleos de acesso independentes, todos localizados no pavimento térreo.

G. MIGUEL RIO BRANCO | Setorização

O diagrama síntese de **Setorização** da Galeria Miguel Rio Branco evidência que os setores que apresentam maior área são: expositivo, social e serviço, respectivamente.

Figura 55 - Diagrama síntese de setorização da galeria Miguel Rio Branco.



Fonte: Autora.

Quanto aos seus posicionamento em planta baixa, o diagrama de **Setorização** mostra que, embora o setor de serviço apresenta menor área, ele é o único que está presente em todos os pavimentos e na área técnica da edificação: No subsolo corresponde a circulação de serviço junto a sala de exposição; no térreo, engloba a cantina; no pavimento superior abrange um espaço de depósito; e também equivale a todo o mezanino destinado a área técnica.

Já o setor social, tem mais da metade de sua área compreendida no pavimento intermediário, onde está situada a praça coberta, que acolhe os espaços concebidos para a socialização como bancos de apoio, uma extensa circulação horizontal social e os banheiros. Nos demais pavimentos corresponde aos núcleos de circulação vertical, as antecâmaras, e a circulação horizontal social (apenas no nível subsolo).

O setor expositivo fica localizado tanto no subsolo quanto no nível superior, e engloba as salas de exposição comentadas no item anterior.

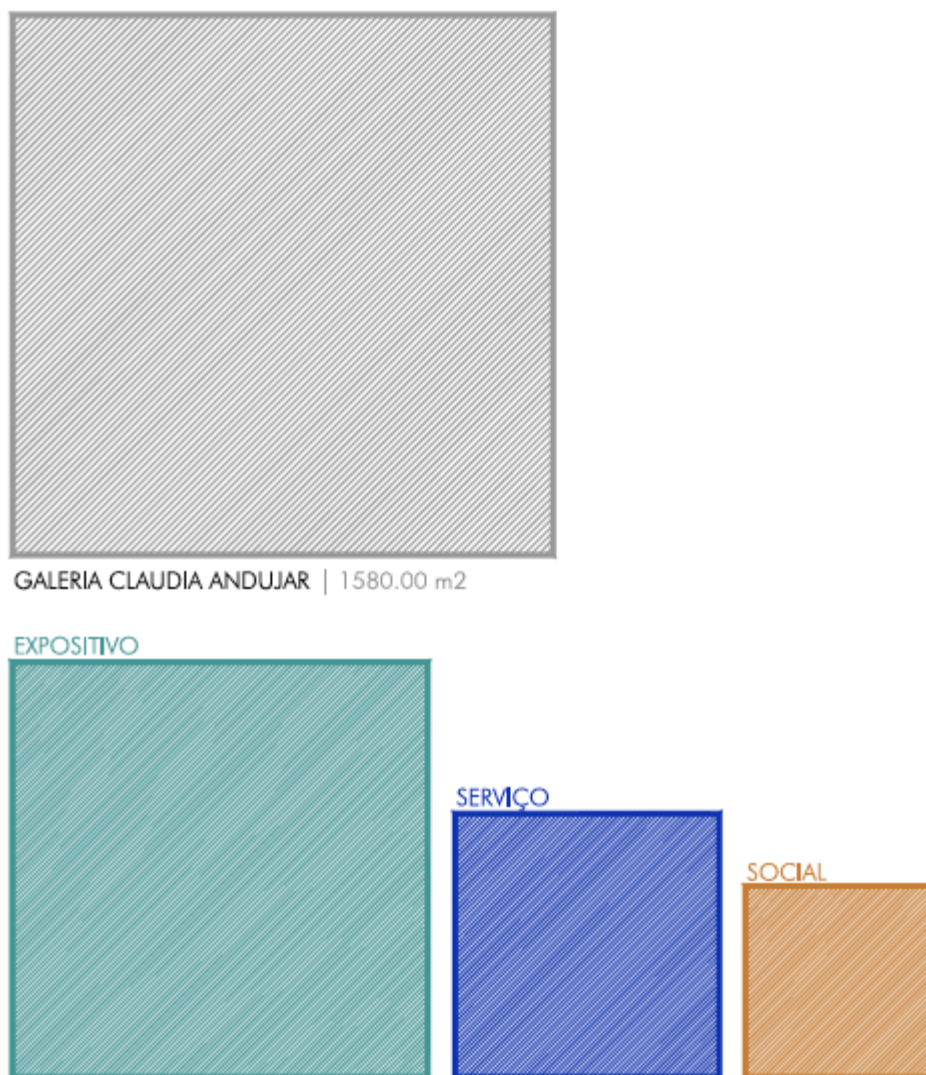
G. CLAUDIA ANDUJAR | Setorização

Devido a ausência da planta baixa do pavimento semi enterrado, não foi possível estabelecer precisamente a área total do setor de serviço desta galeria. No entanto, alguns dados disponibilizados nos desenhos técnicos possibilitaram uma estimativa da área construída neste nível (cota +794) tendo como referência três critérios, são eles: a disposição das curvas de nível nas imediações da edificação, o corte transversal AA, e as aberturas em veneziana que aparecem representadas nas fachadas sul e oeste.

A aproximação dos valores desta área permitiu a geração do diagrama síntese de setorização da Galeria Claudia Andujar, o qual evidencia que os setores expositivo, serviço e social apresentam as maiores áreas, respectivamente.

Com exceção do setor serviço, que se encontra localizado tanto no térreo como no nível semi enterrado, os demais setores da galeria ficam localizados apenas no térreo. O local previsto para acomodar as caixas d'água também pertence ao setor serviço, e fica situado acima dos banheiros e do DML, apoiado na mesma laje que funciona como cobertura da circulação horizontal social, conforme representado no corte BB.

Figura 56 - Diagrama síntese de setorização da galeria Claudia Andujar.



Fonte: Autora.

Já o setor social, embora apresente menor área entre os setores, é o que abriga maior número de espaços internos. Ele engloba os dois banheiros, a circulação horizontal social, os dois pátios internos, a antecâmara e os núcleos de circulação verticais de acesso (rampa de entrada; escada e rampas de saída). E o setor expositivo acolhe apenas as salas expositivas.

Assim como no edifício que abriga as Cosmococas, os espaços de exposição desta galeria, se apresentam em locais isolados. E, neste caso, estão indicados com quatro hachuras separadas na cor verde, que correspondem às quatro salas de exposição, como pode ser visto no diagrama de setorização - planta baixa. Porém, embora exista essa semelhança entre essas duas galerias, há na Galeria Claudia

Andujar algo distinto das demais edificações estudadas, que é a continuidade entre as salas de exposição.

Observe que a sequência expositiva planejada pelos arquitetos e curadores só é estabelecida devido a forma da circulação horizontal social (proporção entre comprimento e largura) que gera uma espécie de corredor, viabilizando conexões nos sentidos noroeste-sudeste, como citado no item anterior.

Podemos, portanto, afirmar que esta galeria comporta um setor expositivo composto de quatro salas que se configuram de forma autônoma uma em relação a outra, mas três delas dependem apenas da circulação horizontal social para serem acessadas, que são as salas dois, três e quatro, já que a sala um pode ser acessada através da antecâmara.

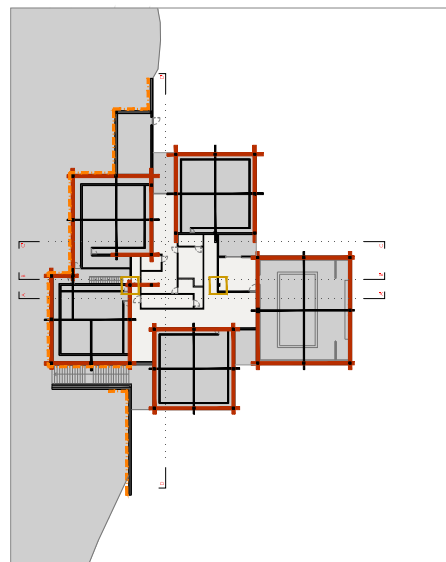
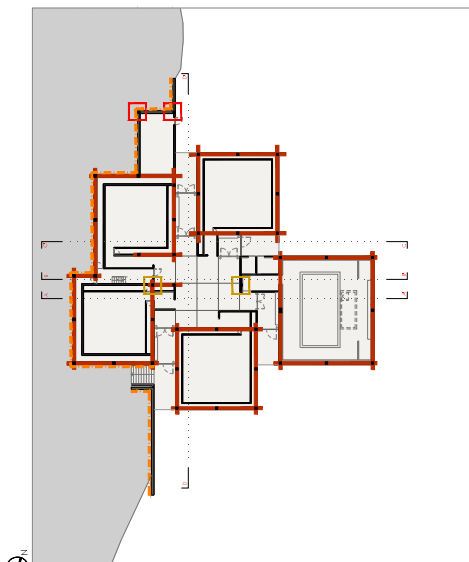
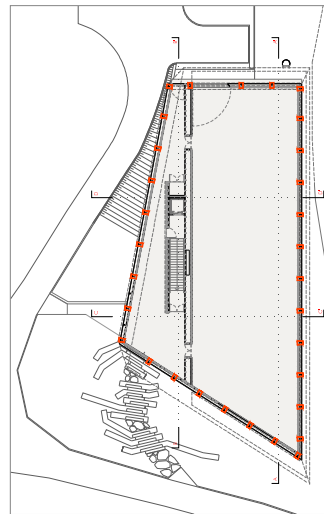
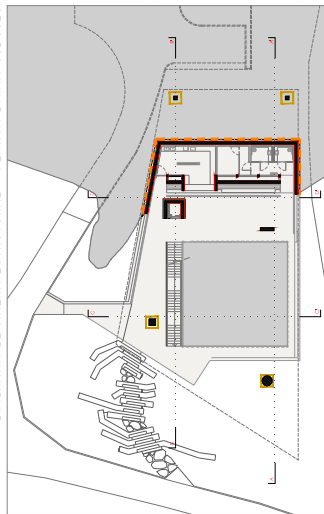
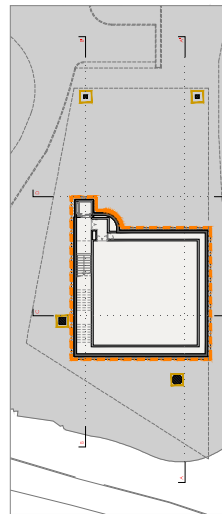
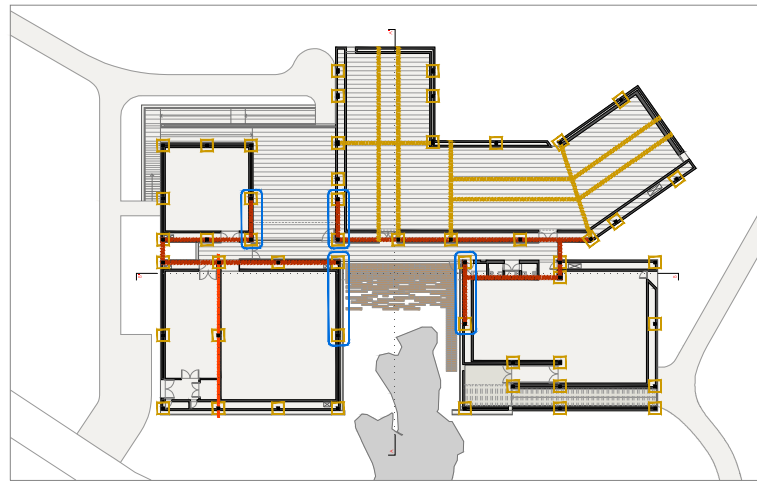
Desenho 22 - Diagramas Gráficos de Malha estrutural [Planta Baixa].

ANÁLISE GRÁFICA
Malha estrutural
[Planta Baixa]

GALERIA CLAUDIA ANDUJAR

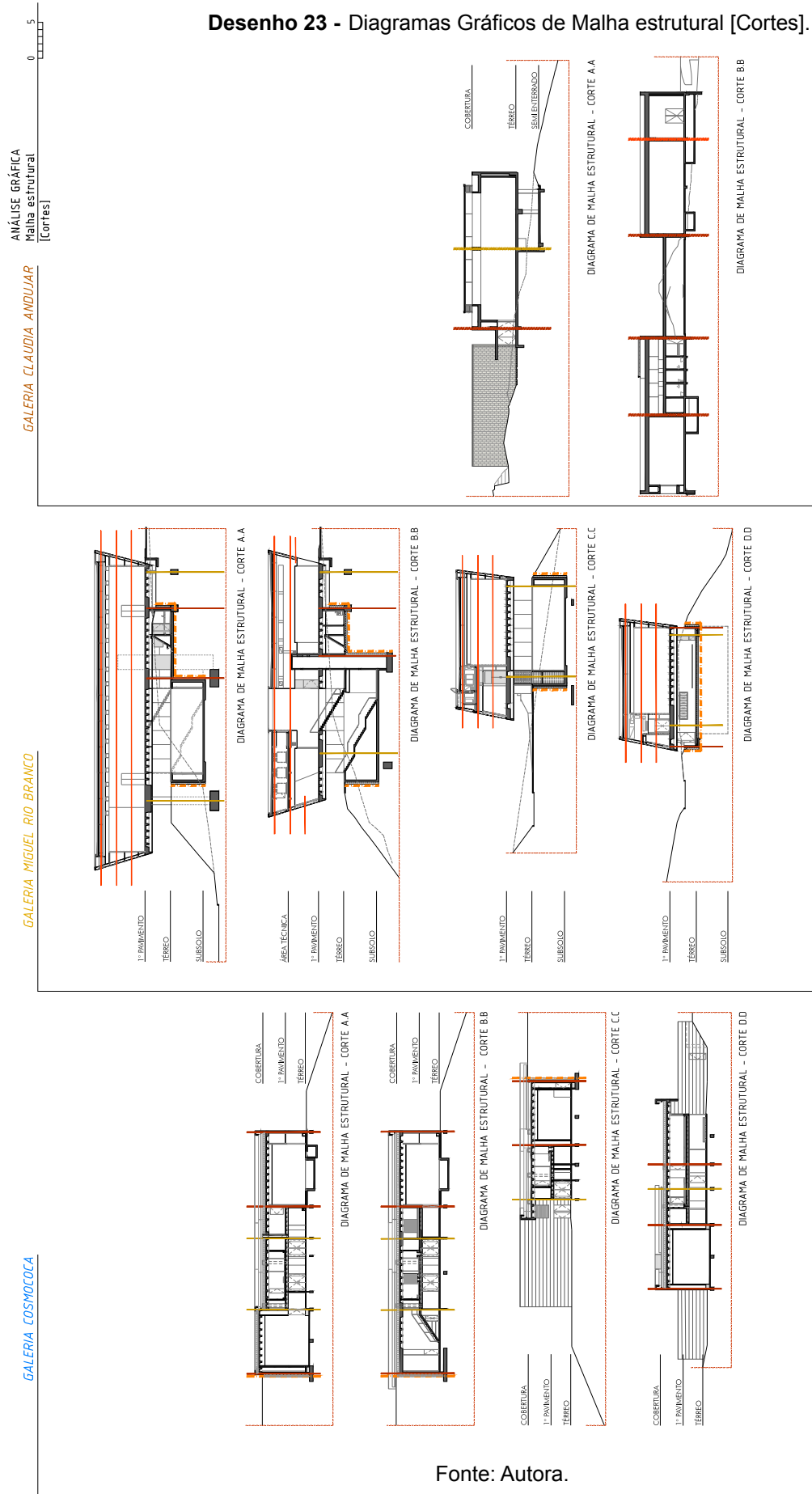
GALERIA MIGUEL RIO BRANCO

GALERIA COSMOCOCA



Fonte: Autora.

OBS.: Todos os diagramas deste desenho estão representados sem curvas de nível.



G. COSMOCOCA | Malha estrutural

De acordo com os diagramas de **Malha estrutural**, se pode observar que a escolha do sistema estrutural foi feita de modo a permitir a acomodação dos diversos espaços programáticos de forma heterogênea, não apresentando alinhamentos padrões ou modulação estrutural padrão. Assim, os espaços internos e o formato retangular das salas de exposição é que atuam como definidores da distribuição da estrutura.

A edificação é definida através de um plano de laje cogumelo protendida, que se apóia em 41 pilares, dois deles se localizam na parte central (representados através de retângulo amarelo) e recebem engrossamento na laje para suportar esforços cortantes. Esses dois pilares centrais suportam duas lajes distintas, uma de maior área, que corresponde a cobertura da edificação, e uma outra, de menor área, que abriga à área técnica.

A grande maioria dos pilares, no entanto, se concentram no perímetro das salas expositivas (cujo alinhamento é representado com linha contínua na cor vermelha), restando apenas os pilares centrais já citados, e dois pilares que ficam embutidos na parede da sala destinada a armazenagem dos equipamentos de ar condicionado, representados através de retângulos vermelhos no diagrama de malha estrutural – planta baixa térreo.

Embora não conste nenhuma informação nos desenhos do projeto arquitetônico sobre a existência ou não de vigas-faixa na estrutura do edifício, acredita-se que existam duas vigas-faixa no interior de cada uma das sala de exposição, e que elas, junto com as vigas de bordo, seriam responsáveis pelo travamento dos módulos destas salas. Tais possíveis vigas estão representadas no diagrama de malha estrutural – planta baixa área técnica através da linha contínua na cor preta.

Nos pontos de encontro entre a cota original do terreno e o limite da edificação foram inseridos muros de arrimo para fazer a contenção da terra. Estes muros (linha tracejada na cor laranja) concentram-se na porção oeste, exatamente nos perímetros da escadaria, da circulação de serviço de duas salas expositivas que ficam embutidas na topografia, e do local destinado ao armazenamento dos aparelhos de ar condicionado.

G. MIGUEL RIO BRANCO | Malha estrutural

Visualmente se têm a falsa impressão de que toda a galeria apresenta apenas o sistema estrutural em aço, sobretudo devido às chapas metálicas que foram utilizadas para revestir a face inferior das lajes e que ficam aparentes no nível intermediário. Porém, na realidade, o sistema estrutural proposto para a edificação foi misto, com pilares, vigas e lajes cogumelo em concreto protendido nos pavimentos subsolo e térreo, e com toda estrutura do pavimento superior em aço.

No pavimento superior foi proposta a instalação de chapas metálicas para fazer a vedação das faces laterais do volume principal da edificação. Essas chapas se fixam aos pilares e vigas metálicos situados nas extremidades desse pavimento, que estruturam uma grelha em cada face do volume, como pode ser visto através da figura 57, referente a construção deste edifício.

Neste pavimento, há também um pilar situado junto à escada de acesso e, adjacente a ele, foi instalada uma divisória interna, de tal forma que o vão expositivo do nível superior fica completamente livre visualmente, sem nenhum pilar aparente.

Figura 57 - Fotografia da construção da galeria Miguel Rio Branco.



Fonte: Leonardo Finotti. (Disponível em: <http://www.leonardofinotti.com/projects/miguel-rio-branco-gallery-at-inhotim>)

Ao todo foram propostos 32 pilares para o pavimento superior, 31 se situam no perímetro da lâmina e estão representados através de retângulos na cor laranja, e apenas um, o que fica localizado junto a escada de acesso, está representado com hachura na cor vermelha, no diagrama de malha estrutural - planta baixa 1º pavimento.

Figura 58 - Fotografia da construção da galeria Miguel Rio Branco.



Fonte: Arquitetos Associados. (Disponível em: <http://arquitetosassociados.arq.br/?projeto=galeria-miguel-rio-branco-inhotim>).

Na parte leste do nível térreo foram propostos pilares acompanhando o alinhando das paredes que separam a circulação horizontal social dos banheiros e da lanchonete, um pilar retangular situado próximo ao painel de vidro, e também um outro margeando o bloco do elevador. Todos eles estão indicados com linha espessa na cor vermelha no diagrama de malha estrutural - planta baixa térreo.

Quatro pilares robustos em concreto estão destacados com retângulos na cor amarela nos diagramas de **Malha estrutural** elaborados através das plantas baixas do térreo e do subsolo. Eles correspondem aos pilares que atravessam mais de um pavimento do edifício e ajudam a suportar as cargas do volume principal em aço. Um desses pilares fica situado na parte oeste e apresenta seção circular com aproximadamente 1 metro de diâmetro, os demais apresentam seção quadrada: Um com aproximadamente 75 centímetros de comprimento e largura (localizado próximo a rampa e a escada que dão acesso ao nível intermediário) e os outros dois ficam alinhados a leste, com aproximada 40 centímetros de comprimento e largura.

Margeando todo o perímetro do pavimento inferior e sobretudo a parte posterior do pavimento térreo, foram instalados muros de arrimo (linha tracejada na cor laranja) que asseguram a contenção da terra no local.

G. CLAUDIA ANDUJAR | Malha estrutural

A ausência da planta baixa do nível semi enterrado, tornou inviável a geração do diagrama de malha estrutural neste pavimento. Tal motivo também impossibilitou a identificação precisa da quantidade de elementos estruturais (pilares, vigas e lajes) existentes na edificação.

Porém, uma breve observação da planta baixa térrea e da planta de cobertura, torna claro que esta galeria tem sua estrutura definida de modo a acomodar os espaços programáticos, não apresentando modulação estrutural padrão. E que ela é composta por cinco lajes maciças protendidas que se configuram de forma autônoma e se apoiam em 51 pilares, a maioria deles fica localizado no perímetro dos quatro volumes das salas de exposição.

A laje situada no centro da edificação apresenta menor pé esquerdo (2,87 metros) e funciona como marquise dos dois pátios internos e como cobertura da circulação horizontal social, enquanto que as quatro lajes das salas expositivas apresentam pé esquerdo de mesma altura (6,16 metros).

O diagrama de malha estrutural - planta baixa mostra os pilares identificados (retângulos amarelos), uma viga (linha tracejada laranja) que se alinha a parede divisória da sala de exposição três, situada junto ao local de carga e descarga. E também dez vigas invertidas (linha tracejada vermelha) que se apoiam na laje de pé esquerdo mais baixo, conforme aparece representado no corte AA.

Quatro dessas dez vigas invertidas (as destacadas com retângulo chanfrado em azul no diagrama citado) foram instaladas apenas para garantir a sustentação das marquises nos dois pátios internos, pois cada marquise apoia sua extremidade transversal em uma viga.

A sala expositiva dois, que fica situada na porção sudoeste, possui uma estrutura independente para suportar uma trecho de cobertura mais elevado, que permite a entrada de luz indireta no local. Para viabilizar esse sistema, a laje maciça

protendida apresenta quatro aberturas internas e, junto a elas foram instaladas vigas invertidas, sete delas aparecem na planta de cobertura e estão representadas com linhas tracejadas amarelas no diagrama de **Malha estrutural** gerado através da planta baixa térrea.

Figura 59 - Fotografias da construção da galeria Claudia Andujar.



Fonte: Leonardo Finotti. (Disponível em: <http://www.leonardofinotti.com/projects/claudia-andujar-pavilion-at-inhotim>)

Desenho 24 - Diagramas Gráficos de Coberturas [Planta de Coberta].

ANÁLISE GRÁFICA
Coberturas
[Planta de coberta]

GALERIA CLAUDIA ANDUJAR

GALERIA MIGUEL RIO BRANCO

GALERIA COSMOCOCA

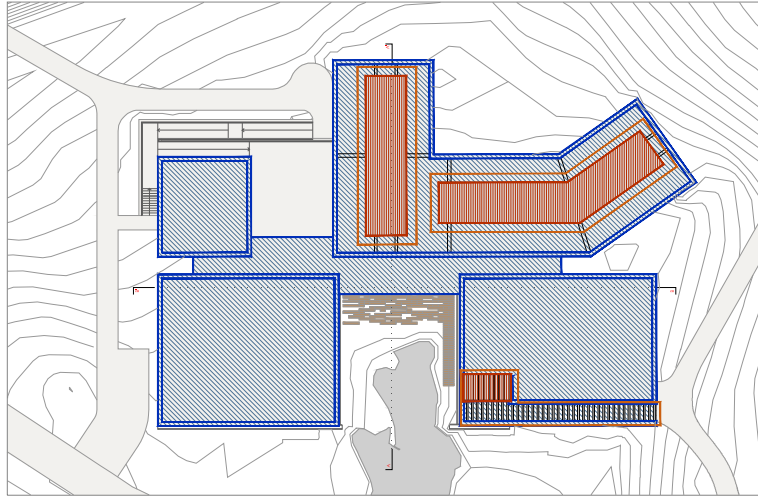


DIAGRAMA DE COBERTURAS - PLANTA DE COBERTA

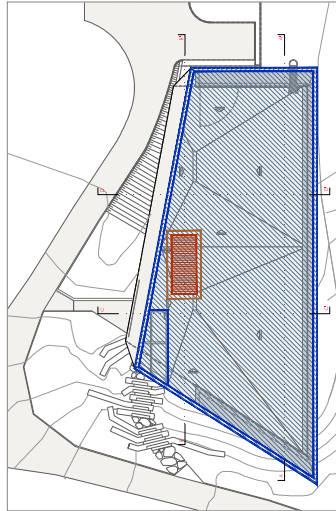


DIAGRAMA DE COBERTURAS - PLANTA DE COBERTA

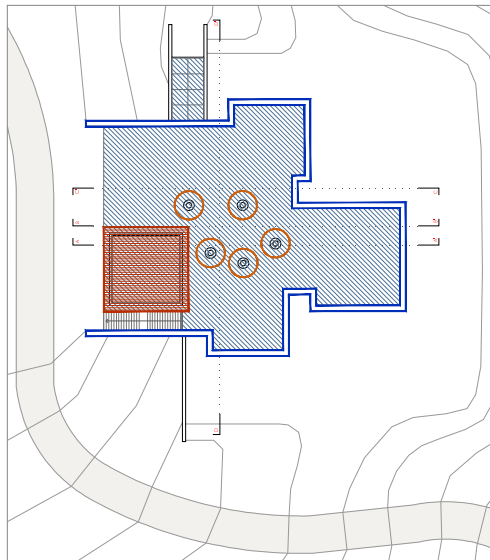
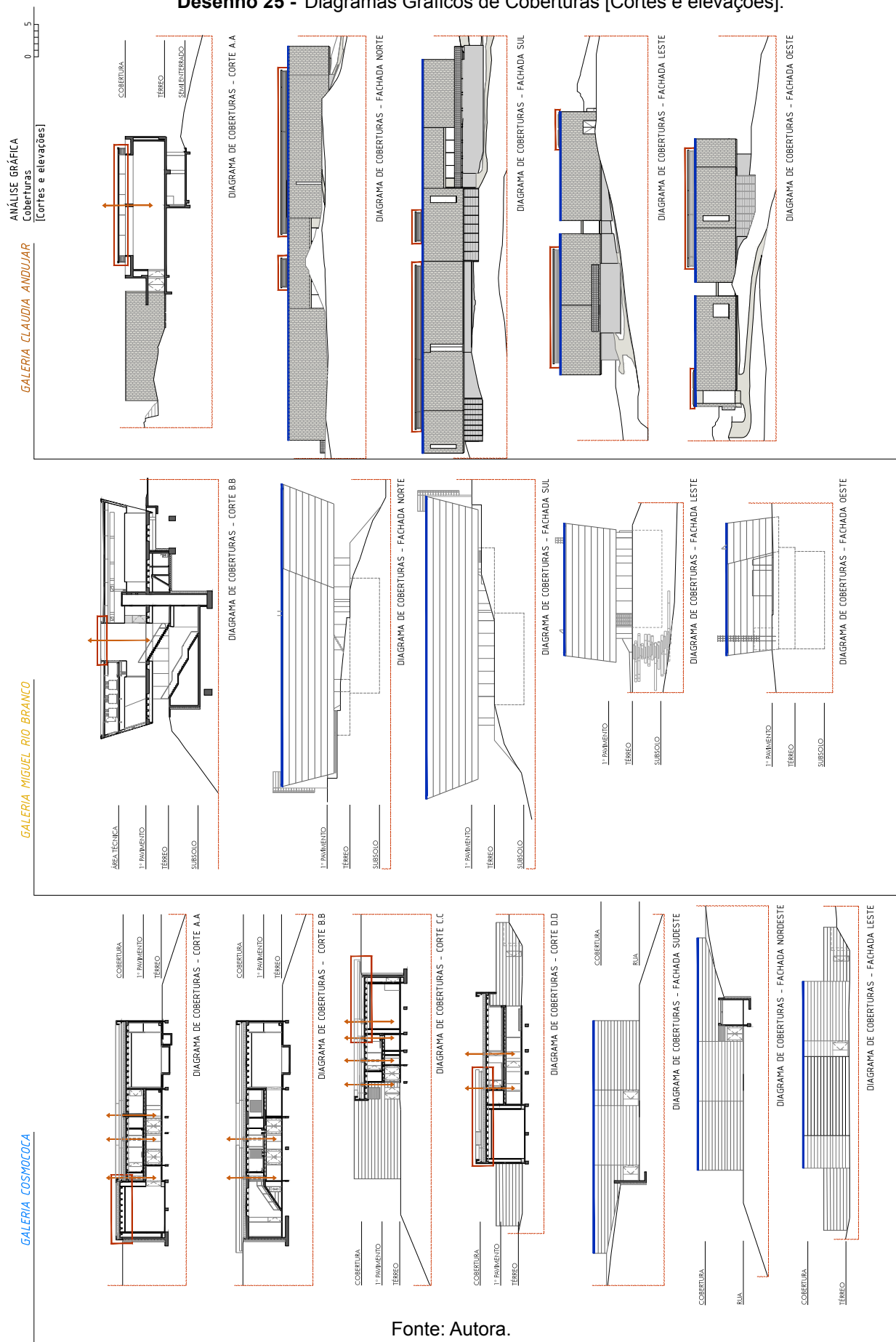


DIAGRAMA DE COBERTURAS - PLANTA DE COBERTA

Fonte: Autora.

Desenho 25 - Diagramas Gráficos de Coberturas [Cortes e elevações].



ANÁLISE GRÁFICA
Campos visuais
[Planta Baixa]

GALERIA CLAUDIA ANDUJAR

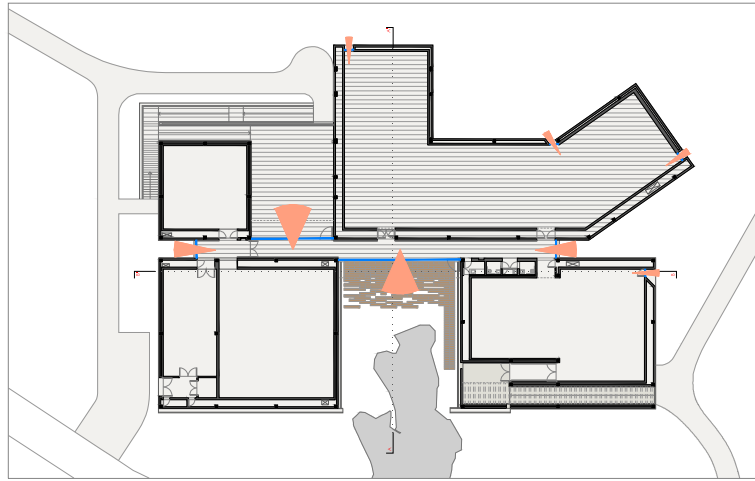


DIAGRAMA DE CAMPOS VISUAIS - PLANTA BAIXA

GALERIA MIGUEL RIO BRANCO

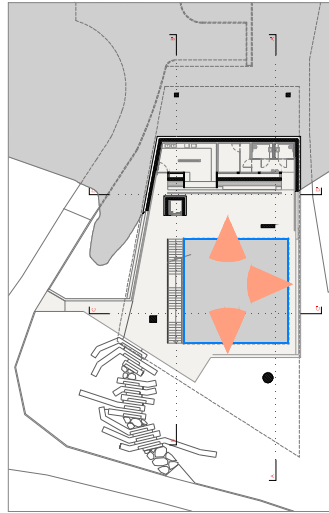


DIAGRAMA DE CAMPOS VISUAIS - PLANTA BAIXA TÉRREO

GALERIA COSMOCOCA

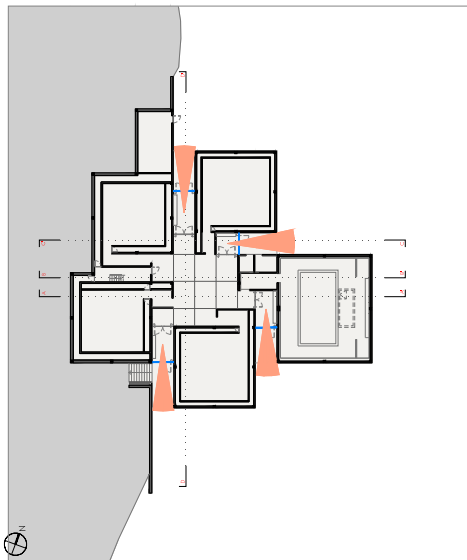
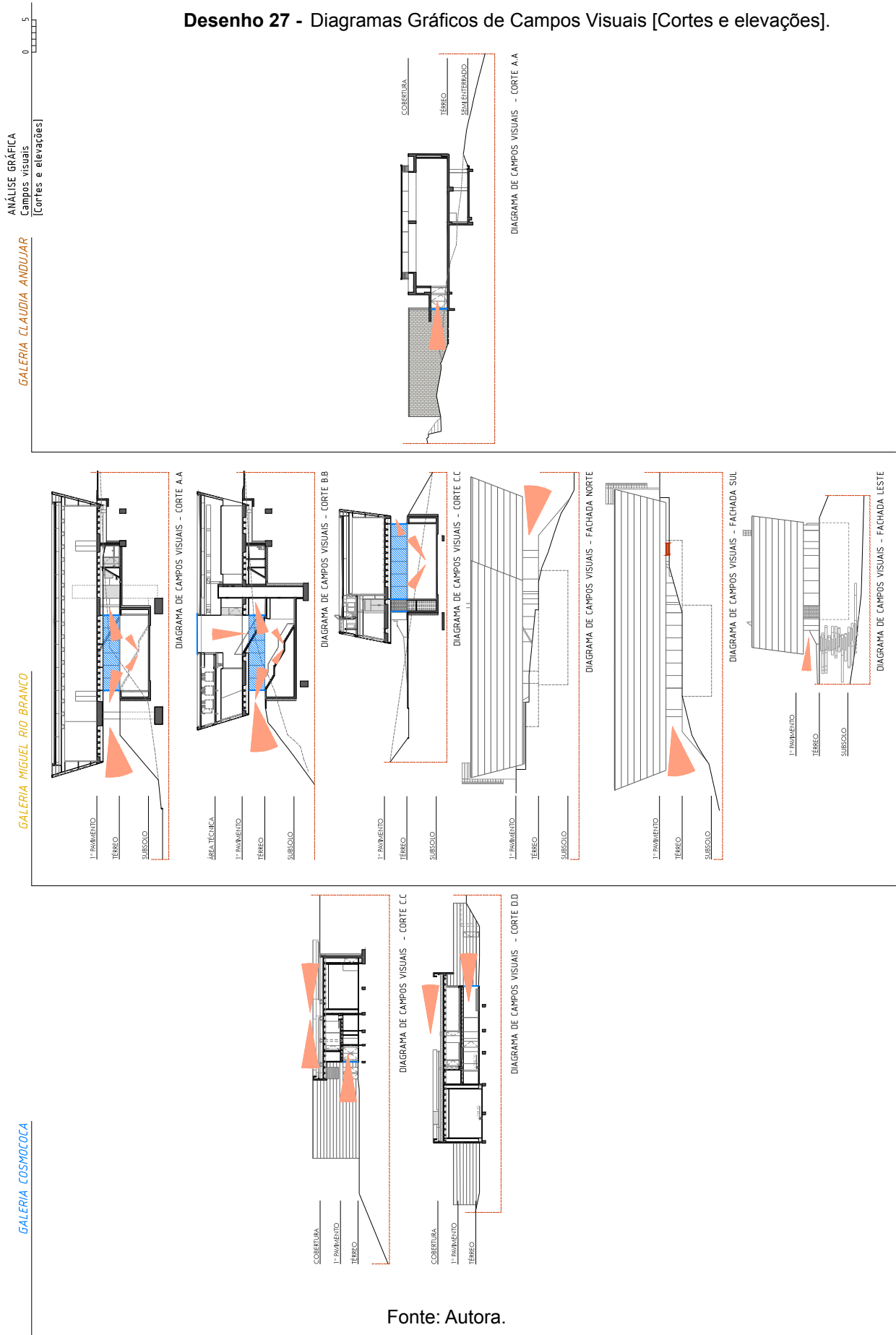


DIAGRAMA DE CAMPOS VISUAIS - PLANTA BAIXA TÉRREO

Desenho 26 - Diagramas Gráficos de Campos Visuais [Planta Baixa].

OBS.: Todos os diagramas deste desenho estão representados sem curvas de nível.



Fonte: Autora.

G. COSMOCOCA | Coberturas, Campos visuais, Opacidade e transparência

O diagrama de **coberturas** – planta de cobertura revela uma platibanda (linha azul) que destaca o perímetro da massa edificada, um trecho de cobertura mais elevado na cota +764,60 (hachura vermelha), e cinco pontos de abertura zenital (círculos na cor laranja) que fazem uma troca sutil de luz com o exterior, correspondendo a um elemento muito conceitual e pouco funcional.

A forma como foi rearticulada a topografia no local para acolher a edificação faz com que a cobertura funcione como um terraço verde permeável, por onde se pode acessar e desfrutar de uma vista superior do Instituto. E que tanto pode corresponder a um ponto de chegada para o visitante que se desloca na porção oeste, como um ponto de saída para quem percorre a porção leste através da rua pavimentada principal.

Ao observar os cortes e elevações do edifício, se verifica que a galeria apresenta um número muito restrito de aberturas laterais, e que elas correspondem a duas venezianas no pavimento superior e quatro portas de vidro no nível do térreo. Essas aberturas em veneziana quase não são percebidas por conta da saliência do volume do nível superior em relação ao do nível térreo, entretanto, encontram-se representadas na fachada nordeste e no corte CC.

A característica do número reduzido de aberturas também se revela nos diagramas de **Opacidade e transparência**, em que se verifica uma predominância de materiais opacos, especificamente da pedra lagoa santa e do alumínio utilizado nas venezianas, e em menor quantidade, do uso de vidro, restrito apenas às portas que dão acesso ao interior da galeria.

Tal aspecto faz com que praticamente não exista interação visual entre interior e exterior no nível térreo. O pavimento de cobertura, no entanto, funciona como um importante mediador entre o edifício e a paisagem circundante, como se pode observar nos diagramas de **Campos visuais** gerados através dos cortes.

G. MIGUEL RIO BRANCO | Coberturas, Campos visuais, Opacidade e transparência

Um importante elemento desta edificação foi identificado através dos diagramas de **Campos visuais** e **Opacidade e transparência**. Corresponde ao painel de vidro composto de quatro planos de vedação que se interligam ortogonalmente, limitando o vazio no térreo, formado pelo pé direito duplo da sala expositiva do subsolo.

Por ser um painel de vidro, ele permite interações visuais entre as obras de arte e os usuários situados nos níveis do térreo e subsolo, através de três planos distintos, já que o plano situado a oeste encontra-se acoplado à escada de acesso ao nível superior, conforme indicado no diagrama de campos visuais – planta baixa térreo. A presença desse elemento de vidro, além de gerar a possibilidade de diferentes visadas para o interior da galeria, também anuncia a existência da sala expositiva e garante a entrada de luz natural no interior do subsolo.

No térreo, os fachos de luz natural adentram a praça coberta sobretudo devido a ausência de barreiras físicas (perímetro predominantemente aberto neste pavimento) e atravessa o painel de vidro, penetrando na sala expositiva cravada no subsolo, de modo a banhar o seu espaço interno. Já no pavimento superior, a ausência de aberturas e recortes nas fachadas (perímetro completamente fechado), gera um ambiente sombrio, em que não existe interação visual entre interior e exterior, e toda a iluminação é feita através de luz artificial.

Como indicado nos diagramas de **Coberturas**, a entrada de luz no interior da galeria também é feita através de uma claraboia que fica localizada exatamente acima da escada. No entanto, como os dois lanços da escada são sobrepostos, apenas do último lanço é possível visualizar a claraboia e perceber a entrada da luz. Além disso, como esse lanço da escada tem seu último patamar situado junto a uma antecâmara do pavimento superior, a luz natural que penetra por esses espaços é barrada através da superfície de vedação que separa a antecâmara do vão expositivo, no nível superior. E isso faz com que a luz que adentra através da claraboia não consiga chegar até o interior dos espaços expositivos.

Fazendo-se uma leitura global da luz dentro do edifício, se observa o contraste entre espaços completamente fechados (pavimento superior), predominantemente abertos (pavimento térreo) e de transição, onde a luz natural adentra indiretamente no

ambiente, deixando-o parcialmente iluminado a depender da estação do ano e da hora do dia.

Como se pode observar nos diagramas de **Opacidade e transparência**, o aço *corten* é o elemento predominante nas fachadas da edificação. Além do material fazer uma alusão à tonalidade da terra do minério de ferro presente na região (uma forte referência ao local), foi confeccionado com uma camada de platina que auxilia na corrosão do material conforme o tempo for passando, o que estabelece uma certa dinamicidade ao volume principal da galeria.

Figura 60 - Fotografia da fachada da galeria Miguel Rio Branco.



Fonte: Leonardo Finotti. (Disponível em: <http://www.leonardofinotti.com/projects/miguel-rio-branco-gallery-at-inhotim/image/18907-110723-271d>)

Também é pertinente destacar que a circulação de ar nos banheiros e na lanchonete é feita através de venezianas, conforme ressaltado nas fachadas norte e sul dos diagramas de **Opacidade e transparência**.

G. CLAUDIA ANDUJAR | Coberturas, Campos visuais, Opacidade e transparência

Conforme pode ser observado através do diagrama de cobertura – corte AA, a sala expositiva de maior área apresenta uma estrutura de cobertura diferenciada. Corresponde a um telhado com sheds que permite a entrada de luz natural de maneira bastante uniforme e intensa, protegendo os espaços da radiação solar

direta. Como a quantidade de luz que penetra no local não é suficiente para estabelecer o conforto lumínico, foi prevista a instalação de alguns pontos de iluminação, fazendo com que exista simultaneamente presença de luz natural e artificial no interior desta sala.

A galeria também apresenta um pergolado que fica situado acima da rampa de entrada, e um trecho de cobertura mais elevado, que fica localizado exatamente ao lado, no espaço semi aberto de chegada. A existência desse pergolado gera, no percurso de entrada, um efeito de luz e sombra que varia consideravelmente ao longo do dia e das estações do ano, por conta da quantidade e intensidade da luz incidente sobre o edifício.

De modo geral a edificação é composta de uma laje plana protendida independente de menor altura que fica situada na parte central, e de quatro blocos independentes de maior altura que correspondem às lajes maciças protendidas dos espaços de exposição: o bloco equivalente a sala um, circulação de entrada e espaço semi aberto de chegada, possui o pergolado e uma cobertura elevada; o equivalente a sala dois apresenta recortes para apoiar os sheds; e os dois blocos equivalentes ao local de carga/descarga e às salas três e quatro, possuem laje plana em toda a sua extensão.

Embora não esteja discriminado em nenhuma parte, tendo em vista as fotografias aéreas da edificação, acredita-se que foi utilizada telha termoacústica marrom para cobrir as lajes dos quatro blocos mais altos, e que a descida das águas convergem sempre para um ponto situado na circulação horizontal de serviço, descarregando através de gárgulas para o exterior da galeria. Além disso, como pode ser observado através do diagrama de coberturas - planta de cobertura, os quatro blocos independentes apresentam platibanda de mesma altura envolvendo todo o seu perímetro.

Quanto ao uso dos materiais, os diagramas de **opacidade e transparência** mostra uma predominância da opacidade em todas as fachadas da galeria, e isso se deve a escolha da utilização do tijolo cerâmico como principal material nos espaços expositivos, funcionando como vedação e revestimento simultaneamente. Através desse diagrama também se pode observar que nas salas três e quatro não existem aberturas laterais, enquanto que as salas um e dois somatizam quatro aberturas

laterais: uma janela no interior da sala expositiva um, e três janelas na sala expositiva dois.

Esse fechamento quase que completo das fachadas nos quatro blocos mais altos também pode ser justificado pelo uso da edificação que, por abrigar obras fotográficas, deve receber pouca influência do meio externo, sem entrada de luz natural direta. Dessa forma, a vedação da fachada contribui internamente para uma certa autonomia do ambiente expositivo, ao passo que no meio externo, favorece a leitura de quatro volumes que se nivelam sobre a topografia do local.

Nos espaços internos pertencentes ao setor social, no entanto, predomina a transparência devido à dois fatores: a ausência de barreiras visuais nos pátios internos, e a existência de quatro painéis de vidro, que ficam situados na circulação horizontal social. Tais painéis permitem múltiplas visadas para o exterior, e também para o seu interior, no caso em que o visitante esteja situado em um dos pátios internos, como representado no diagrama de campos visuais - planta baixa.

4.4 Análise comparativa

Para cada um dos oito itens analisados foi feita uma sistematização das características encontradas nas análises individuais através de um quadro e de três diagramas de síntese geral que, resumidamente, indicam algumas características presentes nos projetos estudados.

Quadro 10 - Análise comparativa dos oito itens de análise nas galerias estudadas.

ITEM	G. COSMOCOCA	G. MIGUEL RIO BRANCO	G. CLAUDIA ANDUJAR
1	<p>1. Definição de três fachadas. Uma lateral da edificação fica embutida na topografia;</p> <p>2. Agenciamento da rua pavimentada do Instituto induz a chegada a um platô que dá acesso as quatro entradas sociais, sem hierarquia entre elas. Um espaço destinado ao armazenamento dos aparelhos de ar condicionado e dois banheiros também podem ser acessados através deste platô de chegada;</p> <p>3. Profunda manipulação na topografia original de modo a acolher a edificação proposta em dois níveis: +764 e +758;</p>	<p>1. Definição de quatro fachadas;</p> <p>2. Agenciamento da rua pavimentada do Instituto induz o acesso social em dois pontos no térreo da galeria. Acesso de serviço é feito através de um platô em uma cota mais alta;</p> <p>3. Profunda manipulação na topografia original de modo a permitir a articulação de uma sala expositiva no subsolo e a configuração de uma nova topografia no nível térreo; Esta alteração nos níveis do terreno foi feita através da movimentação da terra da parte posterior para a parte anterior;</p>	<p>1. Definição de quatro fachadas;</p> <p>2. Agenciamento da rua pavimentada do Instituto não dá acesso direto a entrada da galeria. Ele induz o acesso a um percurso social de chegada por dentro da mata, e a uma entrada de serviço;</p> <p>3. Pequenas manipulações na topografia original de modo a acomodar os espaços visitáveis da edificação em um único nível;</p>

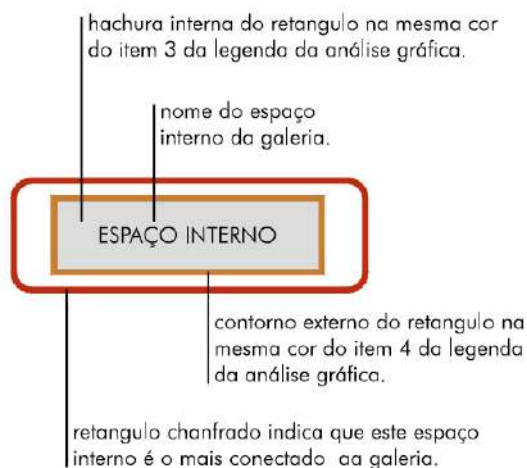
2	<p>1. Quatro acessos sociais a galeria, sendo um conectado a uma escada que permite acessar diretamente a planta de cobertura; Um acesso de serviço é feito através do interior da edificação;</p> <p>2. O perímetro da edificação define um volume muito fechado e recortado, com apenas duas janelas e quatro portas de acesso;</p> <p>Diluição do limite do volume na topografia;</p> <p>3. Volumes independentes acoplados a um núcleo de circulação central;</p>	<p>1. Quatro acessos distintos: um deles é feito através de trilha, outros dois acontecem através de núcleos de circulação vertical (uma escada orgânica e uma rampa) e convergem para o mesmo local no pavimento térreo, e outro é destinado apenas para serviço (carga e descarga); A área técnica é acessada através de escada de marinho;</p> <p>2. O perímetro da edificação define um volume totalmente fechado nos níveis superior e subsolo, e muito aberto no nível térreo, gerando um grande espaço de estar no pavimento de chegada;</p> <p>3. Volumetricamente a edificação parece ter dois pavimentos, já que um deles fica no subsolo;</p>	<p>1. Um único acesso de entrada;</p> <p>2. O perímetro da edificação é recortado, com dois pátios internos, quatro janelas, que ficam distribuídas entre duas salas de exposição, e dois painéis de vidro;</p> <p>3. O volume da galeria expressa os limites entre diferentes espaços internos: circulação, salas de exposição e pátios; Apresenta quatro blocos independentes que ficam acoplados a um corredor de circulação central;</p>
3	<p>A edificação possui um pavimento térreo e uma área técnica no nível superior;</p> <p>- TÉRREO: Circulação central ampla que permite acesso aos espaços de exposição sem uma sequência pré estabelecida;</p> <p>Variações de pé direito: cinco salas expositivas com pé direito duplo, demais espaços com pé direito simples;</p> <p>- ÁREA TÉCNICA: Espaços destinado às instalações de serviço como central de ar condicionado e reservatório d'água;</p>	<p>A edificação possui três pavimentos e um mezanino de serviço (área técnica), sendo o primeiro pavimento e o subsolo destinados majoritariamente ao setor expositivo; A conexão entre os distintos níveis da galeria se dá através de dois núcleos de circulação vertical: uma escada e um elevador;</p> <p>- SUBSOLO: Sala expositiva com pé direito duplo que permite a entrada de luz através de painéis de vidro no pavimento térreo;</p> <p>- TÉRREO: Espaço semi aberto amplo de estar/descanso que permite acessar aos espaços de exposição sem uma sequência pré estabelecida;</p> <p>- PAVIMENTO SUPERIOR: Vão expositivo com pé direito alto totalmente fechado de modo a não permitir a entrada de luz natural no interior deste espaço;</p> <p>- ÁREA TÉCNICA: Espaço que acomoda uma central de ar condicionado; O acesso a este espaço se dá através de uma escada de marinho;</p>	<p>A edificação possui um pavimento térreo e uma área técnica no nível inferior; OBS.: A planta baixa da área técnica não foi disponibilizada para esta pesquisa;</p> <p>- TÉRREO: Circulação cumprida (equivalentes a um corredor) que garante acesso aos espaços de exposição em uma sequência pré estabelecida;</p> <p>Percurso expositivo intercalado por pátios que fazem a transição entre as salas;</p> <p>Variações de pé direito: salas expositivas com pé direito alto, demais espaços com pé direito simples;</p> <p>- ÁREA TÉCNICA: Espaços destinado às instalações de serviço;</p>
4	Área dos setores: Expositivo > Serviço > Social	Área dos setores: Expositivo > Social > Serviço	Área dos setores: Expositivo > Serviço > Social

5	<p>Sistema construtivo: Concreto;</p> <p>Lajes nervuradas protendidas;</p> <p>Não apresenta alinhamentos padrões nem modulação estrutural padrão;</p>	<p>Sistema construtivo: Misto (Concreto e aço);</p> <p>Concreto: Laje nervurada, pilares e vigas nos níveis subsolo e térreo;</p> <p>Estrutura Metálica: Cobertura, pilares e vigas no pavimento superior;</p> <p>Não apresenta modulação estrutural padrão;</p>	<p>Sistema construtivo: Concreto;</p> <p>Lajes maciças protendidas;</p> <p>Não apresenta modulação estrutural padrão;</p>
6	<p>1. Cobertura plana impermeabilizada com presença de vegetação gramínea;</p> <p>2. Pode ser acessada pelo visitante;</p> <p>3. Apresenta cinco pontos de iluminação zenital na cobertura;</p> <p>4. Possui um trecho de cobertura mais elevado;</p>	<p>1. Cobertura subdividida em dois trechos com quatro águas;</p> <p>2. Não pode ser acessada pelo visitante;</p> <p>3. Apresenta um trecho de iluminação zenital na cobertura. Corresponde a uma claraboia que fica situada acima da escada que conecta o térreo com o pavimento superior;</p> <p>4. Esta cobertura pode ser acessada através de uma escada de marinho para execução de serviço de limpeza e manutenção. Além disso, ela dá acesso, através de uma escada, a central de ar condicionado; Possui um trecho de cobertura mais elevado;</p>	<p>1. Cobertura subdividida em cinco trechos com laje plana impermeabilizada;</p> <p>2. Não pode ser acessada pelo visitante;</p> <p>3. Apresenta um pergolado, que fica situado acima da rampa de acesso à edificação;</p> <p>Presença de dois trechos de iluminação zenital na sala de exposição de maior área;</p> <p>4. Possui três trechos de cobertura mais elevados;</p>
7	<p>Volume predominante fechado com possibilidade de visadas amplas apenas no pavimento da cobertura;</p> <p>Interações visuais:</p> <p>- Entre espaços internos: Não existe;</p> <p>- Entre interior - exterior: Existe. No nível térreo, há possibilidade de interações visuais entre as antecâmaras de entrada e os acessos sociais (4 possibilidades distintas); E no nível da cobertura não existem barreiras visuais, o que equivale a dizer que há total interação entre interior e exterior;</p>	<p>Volume predominante fechado nos pavimentos superior e subsolo, apresentando possibilidade de visadas para o exterior apenas no pavimento térreo;</p> <p>Interações visuais:</p> <p>Entre espaços internos: Existe. Há possibilidade de interação visual entre a sala expositiva do subsolo e a circulação horizontal social do pavimento térreo;</p> <p>Entre interior - exterior: Existe. Há possibilidades de interações visuais com o exterior em toda a circulação horizontal social do pavimento térreo;</p>	<p>Volume predominantemente fechado nos setores expositivo e serviço. Apresenta muitas possibilidades de visadas na circulação horizontal social e nos pátios internos, espaços que pertencem ao setor social;</p> <p>Interações visuais:</p> <p>- Entre espaços internos: Existe. Há interações visuais entre a circulação horizontal social e os pátios internos;</p> <p>- Entre interior - exterior: Existe. Há possibilidade de interação visual com o exterior através dos dois painéis de vidro da circulação horizontal social localizados nas suas extremidades. E também nos dois pátios internos;</p>
8	<p>1. Predominância de opacidade em toda a edificação devido a escolha da pedra como revestimento predominante nas fachadas;</p>	<p>1. Opacidade total nos níveis superior (devido a estrutura de vedação em aço) e subsolo;</p> <p>2. Presença de aberturas</p>	<p>1. Predominância de opacidade nos volumes que correspondem aos espaços de exposição, devido a escolha do tijolo cerâmico como material</p>

	<p>2. Número reduzido de aberturas laterais: duas janelas em veneziana e quatro portas de vidro. Ausência de painéis de vidro;</p>	<p>laterais no nível térreo: Fachadas norte e sul mostram aberturas em veneziana nos banheiros e na lanchonete;</p> <p>3. Predominância de transparência no pavimento térreo devido a existência dos painéis de vidro, e a ausência de barreiras visuais em três sentidos (correspondem as fachadas norte, sul e leste);</p>	<p>predominante nas fachadas;</p> <p>2. Presença de aberturas laterais nos espaços expositivos: Uma janela no interior da sala expositiva um, e três janelas na sala expositiva dois. As salas três e quatro não apresentam aberturas laterais;</p> <p>3. Predominância de transparência nos pátios internos (devido à ausência de barreiras visuais) e na circulação horizontal social (devido a existência de quatro painéis de vidro);</p>
--	--	--	---

Tendo como referência os diagramas criados através dos itens de análise 2, 3 e 4, e com o objetivo de reunir, de forma bastante sintética, a maior quantidade de informações obtidas nas análises individuais, foram gerados três diagramas de síntese geral, que revela a distribuição do programa e as possibilidades de acesso entre espaços internos e setores em cada galeria. A figura a seguir explicita a forma correta de leitura destes diagramas.

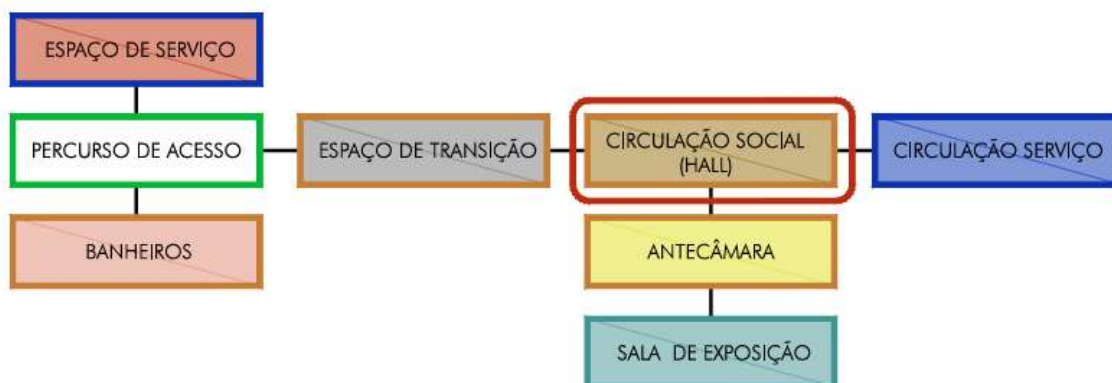
Figura 61 - Imagem exemplificativa de representação do diagrama de síntese geral.



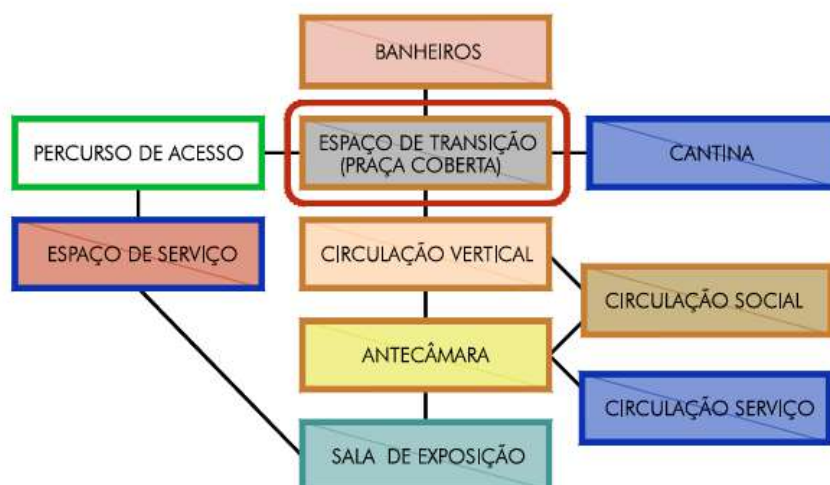
Fonte: Autora.

Figura 62 - Diagrama de síntese geral das galerias estudadas.

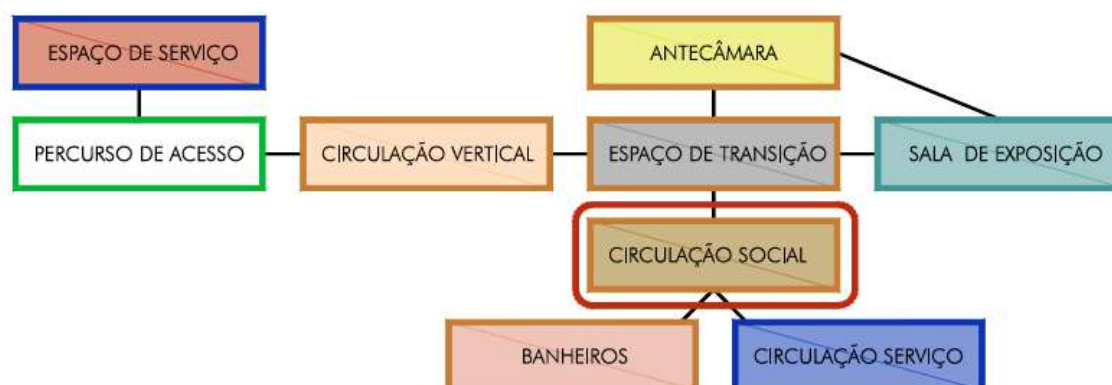
GALERIA COSMOCOCA



GALERIA MIGUEL RIO BRANCO



GALERIA CLAUDIA ANDUJAR



Fonte: Autora.

4.5 Considerações sobre as análises gráficas e o discurso dos arquitetos

Por fim, segue abaixo algumas considerações relevantes que se tornaram bastante evidentes durante o desenvolvimento das análises gráficas. De modo a proporcionar um melhor entendimento sobre tais considerações, busca-se relacionar as características identificadas através das análises com os princípios e as estratégias defendidas pelos *arquitetos associados*, apresentadas no início do capítulo 2. Cabe, no entanto, destacar que algumas destas características não atuam isoladamente, sendo, portanto, possível que uma única característica identificada esteja relacionada a mais de um item da análise.

As análises referentes ao item 1, **Agenciamento e implantação** mostram que há uma tentativa de manipulação da topografia nas três edificações, sendo a Galeria Claudia Andujar a que apresenta menor interferência nas curvas de nível originais do terreno para a implantação da nova edificação. Enquanto que as propostas para as galerias Cosmococa e Miguel Rio Branco representam uma profunda intervenção na topografia, inclusive, tornando necessária a execução de muros de arrimos para conter o solo existente.

Lembrando que para a Galeria Claudia Andujar foram propostas pequenas alterações no solo objetivando acomodar os espaços visitáveis do edifício em um único nível. Para a Cosmococa foi realizada uma grande remoção de terra, possibilitando que duas salas expositivas ficassem embutidas sobre a topografia original. E para a Miguel Rio Branco foi sugerida uma considerável movimentação da terra, viabilizando a ocupação do subsolo através do nível semi enterrado da galeria, gerando um **atenuamento da massa edificada** (estratégia projetual utilizada em outro projetos do escritório, conforme indicado na figura 45) uma vez que volumetricamente a edificação aparenta ter dois pavimentos.

A implantação proposta para a Cosmococa evidencia outras duas estratégia projetuais adotadas pelos arquitetos: a **diluição do edifício na paisagem e a indistinção entre construção e chão** (também usada na Grande Galeria, conforme exemplificado na figura 22), e a **articulação territorial** de percursos em dois diferentes níveis, resultante da possibilidade, dada ao visitante, de percorrer tanto o térreo quanto a cobertura do edifício.

Quanto a relação das edificações propostas com o paisagismo do Instituto, verificou-se que as galerias Cosmococa e Claudia Andujar não apresentam conexão direta entre a(s) porta(s) de entrada da galeria e a rua pavimentada principal do eixo de visitação correspondente. Já na Miguel Rio Branco foi proposto, para toda a extensão do nível térreo, o mesmo revestimento de piso da rua pavimentada principal, fazendo adentrar a escala do edifício elementos geralmente associados ao domínio público, de modo a estabelecer uma **continuidade entre os espaços internos e externos à edificação**, uma estratégia projetual (também usada no Centro Educativo Burle Marx) defendida pelos arquitetos para atender ao **princípio 1 - Prevalência do domínio público sobre o privado**.

Quanto ao item 2, **Acessos e perímetros** observou-se que as galerias Miguel Rio Branco e Claudia Andujar têm parte da massa edificada camuflada pela vegetação do entorno, e que ambas configura-se como volumes visíveis sobre a paisagem do Instituto, enquanto que a Cosmococa destaca-se como uma paisagem modificada, sobretudo no nível da cobertura, por conta da manipulação na topografia do local.

Além disso, constatou-se que apenas a proposta arquitetônica da galeria Claudia Andujar busca materializar a ideia de um percursos expositivo pré determinado, com acessos distinto e bem definidos de entrada e de saída, e com espaços internos articulados de modo que o visitante necessite percorrer todos ou quase todos os ambientes para conseguir sair do edifício. A existência de um percurso pré determinado de certo modo vai de encontro a ideia de gerar espaços de maior liberdade, defendida pelo **princípio 6 - Menos paredes, menos arquitetura**.

Em oposição, na Cosmococa há cinco diferentes possibilidades de acesso ao interior da galeria, sendo ainda permitido entrar e sair pela mesma porta. Pode, ainda, acontecer do visitante estar no interior do edifício e não adentrar a todos os espaços internos disponíveis. Isso ocorre por conta da configuração formal do núcleo de circulação horizontal, que apresenta algumas barreiras visuais e muitas possibilidades de conexões, tornando-se um espaço alvo para que o visitante perca a referência espacial e se sinta perdido. De acordo com o conteúdo discursivo dos arquitetos, essa desorientação entre os cinco pontos de acesso às obras foi a maneira encontrada por eles para atender a demanda dos curadores de não gerar hierarquia entre as salas expositivas.

Na galeria Miguel Rio Branco também pode acontecer do visitante não adentrar a todos os espaços internos do edifício, porém, para que isso aconteça, deve haver uma decisão prévia e consciente de não acessar aos núcleos de circulação vertical, pois a presença tanto do elevador e das duas escadas, como do painel em vidro já assinalam a existência de espaços internos nos níveis subsolo e superior. A existência do painel em vidro, que permite interações visuais também assinala a aplicação do **princípio 4 - Pesquisa de disposições espaciais virtuosas** (conforme indicado na figura 29) dando ao visitante a possibilidade de visualizar a sala expositivas inferior em níveis diferentes: desde o térreo e estando no seu interior.

Observe que essas considerações dizem respeito a mais de um item da análise gráfica (especificamente aos itens 2, 3 e 7), já que referem-se aos acessos (tanto ao edifício como às salas de exposição), a articulação entre a circulação e os espaços no interior de cada galeria e também a permeabilidade visual.

Especificamente quanto aos acessos de serviço, as três galerias possuem espaços de serviço e/ou de apoio que podem ser acessados de forma autônoma apresentando, em dois casos (Miguel Rio Branco e Claudia Andujar) um agenciamento próprio, distinto do destinado aos visitantes.

Relativo apenas ao item 3, **Interiores: Circulação e espaços** observou-se que em todas as galerias foi proposto o sistema de parede dupla para garantir o isolamento acústico dos espaços de exposição, e que recorrentemente o espaço entre essas duas paredes foi dimensionado para articular a circulação horizontal de serviço. As antecâmaras também aparecem nas três edificações e sempre ficam situadas junto às salas expositivas, geralmente fazendo a mediação entre alguma circulação e espaços de exposição.

Sobretudo através do diagrama de síntese geral, constatou-se que os espaço mais conectado sempre correspondem a circulação horizontal social⁸⁵, e que no caso da galeria Miguel Rio Branco esta circulação equivale predominantemente a um espaço

⁸⁵ A circulação horizontal social da Cosmococa funciona como um núcleo de convergência dos acessos à galeria, pensado para acolher percursos distintos de visitação. Já a circulação horizontal social da Claudia Andujar funciona como um espaço de conexão entre pátios, salas de exposição e espaços de apoio. O que difere esses dois espaços são suas proporções. Na Cosmococa foi gerado um núcleo de convergência ou hall central e na Claudia Andujar, um corredor.

de transição, ou praça coberta, como se convencionou chamar ao longo de sua análise individual. Tal praça coberta apresenta uma elevada área construída, tornando a área do setor social maior do que a do setor serviço, diferente do que ocorre com as demais edificações estudadas (galerias Cosmococa e Claudia Andujar). Em todas as galerias, o setor expositivo é o que apresenta maior área construída, como evidenciado nos diagramas síntese referentes ao item 4, **Setorização**.

Ainda quanto a Galeria Miguel Rio Branco, observou também a adoção de duas estratégia projetual: **predileção pela ausência de muros e/ou gradis no nível térreo** (similar à empregada nos Estudos Terra, exemplificado através da figura 19) e **articulação territorial**, já que, devido a distribuição espacial e a existência da praça coberta do térreo, é possível estabelecer uma conexão peatonal alternativa que interliga o edifício com uma trilha (situada dentro da mata), levando o visitante até a entrada da Galeria Claudia Andujar. Uma conexão desta natureza, conformando uma passagem urbana (também em um espaço coberto, protegido contra as intempéries) foi proposta no projeto Inhotim Escola (conforme indicado na figura 40).

Diferente da **articulação territorial** proposta para a Galeria Cosmococa (anteriormente citada) que interliga, através de uma escada, duas instâncias de um mesmo edifício, na Miguel Rio Branco esta mesma estratégia extrapola a escala da edificação, induzindo o visitante a percorrer uma passagem que o direciona a outros pontos do Instituto ou até mesmo a outra galeria.

A Galeria Claudia Andujar, por sua vez, estabelece uma **articulação territorial**, também na escala do edifício, que repercute na ordem de visitação dos espaços durante o percurso expositivo, trata-se da alternância entre pátios e espaços internos. Estes pátios internos geram recintos de estar/permanência e simultaneamente estabelecem uma **continuidade entre os espaços internos e externos à edificação**, na medida em que permitem que a mata circundante adentre visual ou fisicamente sobre eles.

A distribuição dos espaços nas galerias Cosmococa e Claudia Andujar desenvolvem-se apenas no térreo, apresentando áreas técnicas adjacentes (no nível superior e no inferior, respectivamente) para acomodar espaços de serviço. Já a

Miguel Rio Branco possui seus espaços divididos em três níveis distintos: semi enterrado, térreo (ou intermediário) e superior, além de um mezanino que funciona como área técnica.

Quanto a maneira como foi trabalhado o **princípio 2 - Indeterminação funcional e flexibilidade**, observou-se que as três maiores salas expositivas da Galeria Claudia Andujar e todo o nível superior da Miguel Rio Branco apresentam alto grau de flexibilidade para receber arranjos espaciais variados, sobretudo devido à conformação de vãos livres bastante amplos e com elevada área. Já no nível semi enterrado da Miguel Rio Branco, na sala de menor área da Claudia Andujar e em toda a extensão da Cosmococa, constatou-se a conformação de espaços pouco flexíveis, especialmente devido a proporção entre as salas de exposição, quase sempre apresentando formato retangular com pequena ou nenhuma variação entre as medidas de largura e comprimento.

No caso da Cosmococa, embora a articulação entre os espaços gere a não hierarquização entre as salas de exposição (conforme solicitado pelos curadores) há uma autonomia muito grande destas salas em relação aos demais espaços da galeria, gerando uma certa inflexibilidade ou rigidez espacial, sobretudo devido a distribuição dos pilares no perímetro das salas de exposição. Acredita-se que tal característica está relacionada ao fato desta ser a única, dentre as três galerias estudadas, que foi concebida para receber obras de arte específicas, o que torna as demandas programáticas mais restritivas.

Quanto ao item 5, **Malha estrutural** se verificou que foram utilizados sistemas estruturas diferentes para cada edificação, e que, provavelmente durante a concepção dos projetos, foi dada prioridade a distribuição dos espaços programáticos e a volumetria, sendo a estrutura do edifício subordinada a essas condicionantes.

Essa característica fica evidenciada sobretudo nas galerias Cosmococa e Claudia Andujar, pois os pilares propostos ficam, em sua maioria, embutidos nas paredes que limitam as salas de exposição, não apresentando nenhum pilar aparente ou solto. Em ambas as edificações, foram propostas estruturas totalmente em concreto, com lajes cogumelo protendidas, na Cosmococa, e lajes planas protendidas, na Claudia Andujar.

A galeria Miguel Rio Branco é a única que apresenta sistema estrutural misto (pavimentos semi enterrado e térreo em concreto, e pavimento superior em aço) com pilares a mostra, que ficam expostos apenas no térreo, em três locais diferentes. Também se verificou que a laje que protege o nível térreo é do tipo cogumelo, porém foi revestida com chapa metálica, aparentando ser uma estrutura em aço (exemplificando a aplicação do **princípio 5 - Conceber como se executasse, desenhar como se construísse**).

Além disso, em nenhuma das galerias foram identificadas modulações estruturais padrões. E especificamente na Cosmococa, não se encontro alinhamento padrão entre pilares pertencentes a salas expositivas distintas.

Quanto aos itens 6, 7 e 8: **Coberturas, Campos visuais, Opacidade e transparência**, observou-se, uma interdependência significativa entre eles, por isso, desde o princípio, suas considerações foram abordados conjuntamente nos textos referentes às análises individuais.

Acredita-se que essa interdependência entre eles está relacionada a tentativa, por parte dos arquitetos, de estabelecer um domínio público para o edifício (articulando interação entre espaços situados dentro e fora), que pode se dá tanto através de gradações de luz (provenientes da cobertura ou de aberturas laterais), como de possibilidade de visadas entre interior-exterior.

Dessa forma, observou-se que as **coberturas** das três galerias receberam diferentes tipos de tratamento para permitir a entrada de luz zenital. E que em alguns casos isso aconteceu de forma bastante conceitual, como na Cosmococa, em que os cinco pontos de abertura zenital parecem buscar uma compensação da ausência de aberturas laterais, sem efetivamente contribuir de forma significativa para a entrada de luz natural no interior do edifício. Em contrapartida, em outros casos, existe uma justificativa bastante funcional, como no sistema de sheds utilizado na sala expositiva da Claudia Andujar, permitindo a entrada de luz natural de maneira difusa e uniforme.

Já no caso da Galeria Miguel de Rio Branco, a entrada da luz pela cobertura acontece por meio de uma claraboia que fica situada exatamente acima da escada que permite acessar ao nível superior, gerando a impressão de que esta luz banha o

espaço interno. Cabe ainda destacar que o painel de vidro situado no térreo desta galeria também permite a entrada de luz natural no interior do pavimento semi enterrado. Como relatado anteriormente, este painel garante possibilidades de visadas entre a sala expositiva do subsolo e a circulação horizontal social do térreo, sendo portanto um elemento que faz referência ao item 7.

No entanto, o item 7: **Campos visuais** analisa as possibilidade de visadas tanto entre espaços internos, como entre espaços internos e externos. Nesse caso chama atenção a Galeria Claudia Andujar, que devido a existência dos dois pátios internos e de dois painéis de vidro localizados na circulação horizontal social gera, desde o interior, visibilidade para a mata circundante. Além disso, também são estabelecidas trocas visuais entre os pátios internos e a circulação horizontal social. Já no caso na Cosmococa existe uma oposição entre quase nenhuma possibilidade de interação visual no nível térreo e interação total na cota alta do edifício.

Observou-se ainda que as vedações das portas ou painéis de vidro estão, em todas as galerias, recuadas em relação ao perímetro da edificação, ora definindo uma marquise (galerias Cosmococa e Claudia Andujar), ora definindo um volume completamente independente (galeria Miguel Rio Branco) em que se define uma espécie de aquário com vista aérea das obras de arte.

O tratamento dos materiais nas superfícies do edifício é um aspecto importante a ser tratado e pode ser analisado através do item 8: **Opacidade e transparência**. Observou-se que a transparência nas fachadas ocorre devido a existência de aberturas laterais, que permitem simultaneamente interações visuais e passagens de luz. Já a opacidade, que corresponde ao bloqueio da luz pela superfície, mostrou-se predominante em todas as fachadas das três galerias.

É importante reparar que todas as edificações apresentam materiais distintos e não convencionais no mercado e que isso contribui para geração de certa autonomia do edifício em relação ao seu entorno, dando uma identidade própria, autenticidade para cada galeria. Além disso, tratam-se de revestimentos que necessita de pouca manutenção, condizente com o **princípio 3 - Atenção a materialidade: a qualidade da experiência e a ampliação da durabilidade**.

Em alguns casos, Miguel Rio Branco e Claudia Andujar especificamente, as chapas metálicas e os tijolos cerâmicos, respectivamente, foram propostos para funcionar como revestimento e vedação. Ambas as galerias são melhor percebidas a olho nu com o observador estando próximo ao edifício por conta da mata circundante de médio e grande porte, que ajuda a camuflar o seu volume. Tais edificações também mudam permanentemente de aparência devido ao envelhecimento e, em alguns casos, a propriedade dos materiais que as revestem.

Segundo os arquitetos, a escolha da utilização de blocos cerâmicos aparentes em todas as fachadas na Cláudia Andujar se deu através do estudo de esquemas de assentamento de tijolos, evidenciando a aplicação do **princípio 5 - Conceber como se executasse, desenhar como se construísse**. Percebeu-se que ao serem articulados da forma como foram executados, haveria uma grande variedade de percepções de luz e sombra na fachada e no interior do edifício, a depender da direção e intensidade da luz incidente ao longo do dia. O tijolo enquanto material aparente nas fachadas também foi utilizado em outros projetos elaborados pelos *arquitetos associados*, tendo como exemplo os Estudos Terra (figura 28) e o Estudios Ouro Preto.

Na galeria Miguel Rio Branco há uma ausência de atributos arquitetônicos no seu volume, deixando na paisagem a marca do edifício como uma grande pedra mineral. O aço patinável utilizado nas fachadas apresenta uma coloração similar ao da terra local (rica em minério de ferro) que, com o passar dos anos, vai mudando de cor. Este material também foi utilizado como revestimento e vedação no edifício do BHTec (figura 28), na proposta para o Centro de Arte Corpo, em um muro do Residencial Barcelona e para fazer contraposição a brutalidade do concreto na proposta do concurso para o Instituto Moreira Salles (figura 14).

No caso da Galeria Cosmococa, uma pedra da região reveste o edifício interna e externamente, gerando uma textura uniforme que define o volume desde a cota baixa. Tal textual surgiu da regra de paginação estabelecida pelos arquitetos de não assentar pedras de igual tamanho juntas (foram utilizados três tamanhos de pedra diferentes). De modo a não gerar dúvida sobre o sistema estrutural utilizado, foram instaladas cantoneiras nas quinas da edificação, conforme exemplificado pelos

arquitetos na apresentação do **princípio 5 - Conceber como se executasse, desenhar como se construísse.**

Assim como a presença da cobertura permeável na Galeria Cosmococa, funcionando simultaneamente como jardins e extensão da paisagem, e a distribuição dos ambientes no nível térreo da Miguel Rio Branco, com o menor número de paredes possíveis e conformando um espaço de continuidade física e visual em relação ao exterior, exemplificam o emprego do **princípio 6 - Menos paredes, menos arquiteturas.**

As considerações feitas levam a conclusão de que a Galeria Miguel Rio Branco é a que apresenta o maior número de princípios e estratégias projetuais adotadas, atendendo aos seis princípios norteadores da produção dos *arquitetos associados*, conforme sintetizado no quadro abaixo.

Quadro 11 - Estratégias projetuais e princípio adotados nas galerias estudadas.

G. COSMOCOCA	G. MIGUEL RIO BRANCO	G. CLAUDIA ANDUJAR
PRINCÍPIO 1	PRINCÍPIO 1	PRINCÍPIO 1
Diluição do edifício na paisagem e a indistinção entre construção e chão;	Continuidade entre espaços interiores e exteriores à edificação;	Continuidade entre espaços interiores e exteriores à edificação;
Articulação territorial;	Articulação territorial;	Articulação territorial;
PRINCÍPIO 3	Atenuamento da massa edificada;	PRINCÍPIO 2
PRINCÍPIO 5	Predileção pela ausência de muros e/ou gradis no nível térreo;	PRINCÍPIO 3
PRINCÍPIO 6	PRINCÍPIO 2	PRINCÍPIO 5
-	PRINCÍPIO 3	-
-	PRINCÍPIO 4	-
-	PRINCÍPIO 5	-
-	PRINCÍPIO 6	-

5 Considerações Finais

Embora as edificações estudadas através desta dissertação estejam inseridas fora de um grande centro urbano, pode-se constatar que estratégias projetuais presentes nestas três galerias de arte foram, em muitos momentos, utilizadas pelos *arquitetos associados* no contexto da cidade, principalmente em Belo Horizonte. Acredita-se que isso ocorre devido a incessante preocupação dos arquitetos em atender ao **princípio 1 - Prevalência do domínio público sobre o privado**, que busca estabelecer uma considerável articulação do edifício com a rua, sobretudo no nível térreo. No caso das edificações projetadas para o Instituto Inhotim, tal articulação é feita visual e fisicamente entre os espaços das galerias, o paisagismo do parque e a paisagem envolvente.

Este princípio está associado a uma cuidadosa análise das preexistências do lugar físico de intervenção, em que a topografia acentuada da região de Brumadinho ganha destaque como um dado relevante do programa de necessidades a cada novo projeto demandado pelos curadores. Como bem destaca Bruno Santa Cecília "o saber arquitetônico consiste em agenciar as demandas de uso que devem ser atendidas, as condicionantes do lugar onde o edifício será implantado, e as determinantes exigidas pela técnica construtiva" (SANTA CECÍLIA, 2008).

Ao longo da realização da pesquisa, constatou-se que o fato das galerias Cosmococa e Miguel Rio Branco terem sido encomendadas na mesma época, com um prazo bastante pequeno para sua concepção e desenvolvimento e, em oposição, ter havido um intervalo de tempo consideravelmente maior deste processo na Galeria Claudia Andujar, permitiu um amadurecimento conceitual dos arquiteto (em colaboração com os curadores) quanto a geração de espaços expositivos para o Instituto Inhotim.

A ideia de estipular um percurso expositivo pré-determinado exemplifica essa maturação, já que foi uma questão trabalhada em parceria com a curadoria para o projeto da Grande Galeria (que também teve um tempo grande de concepção e desenvolvimento), sendo posteriormente aproveitado no projeto da galeria para a artista Claudia Andujar. Este exemplo desperta a atenção para que projetos arquitetônicos, embora não executados, podem contribuir significativamente para a introdução ou experimentação de novas questões aos raciocínios projetuais.

Decorrente das análises e interpretações feitas durante a pesquisa, é possível afirmar que existe uma coerência entre o pensamento, a argumentação e o fazer arquitetônico na produção do escritório *arquitetos associados*. Destacam-se aqui duas hipóteses que podem, individual ou colaborativamente, explicar a compatibilidade estabelecida entre os projetos arquitetônicos das três galerias e o discurso dos arquitetos.

A primeira delas está relacionada ao *modus operandi* utilizado para o desenvolvimento dos projetos estudados (*brainstorm* ou tempestade de idéias) e ao número de profissionais que compõem a equipe de trabalho (formada por cinco e seis arquitetos, a depender do projeto) favorecendo a construção de uma argumentação forte e consistente, já que, durante a concepção da proposta, qualquer tomada de decisão está subordinada a crítica e aceitação de todos os integrantes da equipe. Dessa forma, apenas as idéias mais coerentes são levadas adiante, contribuindo para a formação de um discurso compatível com o que está sendo proposto.

A segunda hipótese diz respeito a uma característica do escritório *arquitetos associados*, que é não demonstrar qualquer interesse em gerar uma marca autoral para os edifícios que propõem, em outras palavras, uma identidade formal que se sobreponha às necessidades dos edifícios e do seu entorno. Essa maneira de trabalhar está associada ao reconhecimento das condicionantes do lugar, na medida em que busca encontrar uma resposta específica para cada contexto e situação imposta ao projeto. Ao analisar cada situação-problema como única, independente de amarras relativas à forma edificada, constrói-se um argumento consistente e se propõe uma arquitetura compatível com o discurso.

Esta pesquisa contribuiu para a compreensão do discurso, dos princípios e estratégias projetuais apresentadas pelos arquitetos. Também trouxe como resultado um maior entendimento dos projetos arquitetônicos estudados do ponto de vista da linguagem verbal e gráfica. Além disso, ao identificar e sistematizar características de projeto que deram subsídio para uma análise arquitetônica consistente, ofereceu contribuições para o fazer arquitetônico e para o ensino de projeto.

Por fim, como o recorte desta pesquisa engloba apenas projetos arquitetônicos de galerias de arte que foram construídas no Instituto Inhotim, cabe, a nível de curiosidade, fazer algumas observações sobre o atual uso desses edifícios, tendo em vista as visitas que foram realizadas pela autora ao local, em julho e agosto de 2017.

No caso da Galeria Cosmococa observou-se que um único acesso está ativado, (corresponde ao acesso situado entre as salas expositivas três e quatro) o que gera uma perda considerável das conexões entre os acessos, às antecâmaras de entrada, e o núcleo de circulação horizontal, inviabilizando o uso de três antecâmaras. Além disso, os sanitários encontram-se fechados e a cobertura não pode ser acessada.

Na Galeria Miguel Rio Branco, o acesso através da escada orgânica e o espaço da lanchonete também estão desativados. Porém, o que mais chama atenção no nível térreo são os painéis de vidro, que nos diagramas da análise gráfica do projeto arquitetônico permitem interação visual com o exterior. Estes painéis foram cobertos com uma película translúcida, não sendo possível, desde o térreo, visualizar nitidamente o subsolo, e vice-versa.

Também chama atenção que nos desenhos técnicos estão representadas painéis em gesso margeando as chapas metálicas que vedam o pavimento superior, porém eles não chegaram a ser instalados no local. Segundo os arquitetos, tanto a película do painel de vidro como a ausência das paredes foi uma solicitação feita pelo artista durante uma visita a obra.

No caso da Galeria Claudia Andujar, apenas o acesso de entrada está ativado, tornando inviável a saída pelas rampas e escadas situadas junto a um dos pátio internos. Também se observou que a abertura vertical que fica localizada no espaço semi aberto de chegada apresenta dimensionamento maior do que o indicado no projeto, havendo a possibilidade do visitante se deslocar do espaço semi aberto de chegada diretamente para o pátio interno situado a nordeste, sem necessitar passar pela antecâmara, sala expositiva um e circulação horizontal social.

Como se pode observar, algumas pequenas alterações feitas durante a obra ou até mesmo durante a vida útil do edifício podem, além de não estar compatíveis com o

projeto arquitetônico, influenciar na organização e na articulação entre os espaços internos programáticos pensados pelos arquitetos na etapa de concepção da proposta. E isso aponta que algumas características que foram identificadas através desta pesquisa podem, na prática, não vir a ser aplicadas conforme o planejado (como nos exemplos acima citados), já que alguns dos oito itens analisados (acessos, percursos e campos visuais) dizem respeito a intenções e interpretações dos arquitetos, no intuito de direcionar o olhar do visitante na apreensão dos espaços por eles projetados.

Referências

AMORIM, Luiz Manuel do Eirado. En Blanco: revista de arquitectura. **Arquitectura Brasileña**. nº 9, Espanha, 2012.

_____. **O Barão assinalado: a maestria compositiva de Amorim e Maia Neto**. Em: 5 Seminário DOCOMOMO Norte/Nordeste, Fortaleza, 2014.

ARQUITETOS ASSOCIADOS. **Galeria Claudia Andujar - Inhotim**. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.arquitetosassociados.arq.br/?projeto=galeria-claudia-andujar-inhotim-2>> Acesso em: 02 de fev. 2017.

_____. **Galeria Cosmococa - Inhotim**. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.arquitetosassociados.arq.br/?projeto=galeria-cosmococas-inhotim>> Acesso em: 30 de jun. 2016.

_____. **Galeria Miguel Rio Branco - Inhotim**. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.arquitetosassociados.arq.br/?projeto=galeria-miguel-rio-branco-inhotim>> Acesso em: 30 de jun. 2016.

_____. **O desaparecimento da arquitetura**. Em: BRASIL, Alexandre. et al. **arquitetos associados**. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017.

ARQUITETOS ASSOCIADOS - COSMOCOCAS. Inhotim. **Youtube**. 10 Jan. 2010. 4min36s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eBLYPISZfdk>>. Acessado em: 06 Jun. 2017.

ARQUITETOS ASSOCIADOS | EXPOSIÇÃO NA ESCOLA DA CIDADE. ArqFuturo Brasil. **Youtube**. 18 Mai. 2018. 7min16s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jt722DOMznY>>. Acessado em: 20 Jun. 2018.

ARQUITETURAS: INSTITUTO INHOTIM. SescTV. **Youtube**. 29 Out. 2014. 50min34s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ODKi0n-2oT4>>. Acessado em: 06 Jun. 2017.

BARRETO, Frederico Flosculo Pinheiro. **Metodologias da projeção arquitetônica: evidências gráficas**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

BELTRAMIN, Renata Maria; MOREIRA, Daniel de Carvalho. **Síntese gráfica da informação: a representação da forma em modelos de análise em arquitetura**. Revista Educação Gráfica, São Paulo, v.18, n. 3, 2014.

BAGNOLI, Helena. **Inhotim, ele mesmo**. 2016. Disponível em: <<http://bravo.vc/s0-incertitude/e1-inhotim/>> Acesso em: 01 de out. 2018

BERREDO, Hilton. **Análise gráfica e hermenêutica no ensino de projeto**. Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, n. 12, p. 79-84, 2010.

BERREDO, Hilton; LASSANCE, Guilherme. **Análise gráfica, uma questão de síntese**. A hermen.utica no ateli. de projeto. Arquitectos, São Paulo, ano 12, n. 133.01, Vitruvius, jun. 2011. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/12.133/3921>> Acesso em: 1 de março de 2018.

BRASIL, Alexandre. et al. **arquitetos associados**. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017.

BRASIL, Alexandre. **Concursos de arquitetura: a colheita**. Em: BRASIL, Alexandre. et al. **arquitetos associados**. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017.

BOGOSSIAN, Gabriel. **Inhotim ou O destino de um personagem**. Em: BAGNOLI, Helena. Inhotim, ele mesmo. 2016. Disponível em: <<http://bravo.vc/s0-incertitude/e1-inhotim/>> Acesso em: 01 de out. 2018

BORGES, Luiz Carlos. **O Inhotim que o outro Inhotim engoliu: Museu, silêncio e transfiguração de memórias**. Em: XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 2015, João Pessoa. **Anais**. João Pessoa: ENANCIB, 2015.

BUCCI, Angelo. **arquitetos associados**. Em: BRASIL, Alexandre. et al. **arquitetos associados**. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017.

CARDOSO, Paula Zasnicoff. **A dimensão pública da arquitetura em museus: uma análise de projetos contemporâneos**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

_____. **Formações diferentes, ideias semelhantes**. Em: BRASIL, Alexandre. et al. **arquitetos associados**. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017.

CARLOS MACIEL: ARQUITETOS ASSOCIADOS. Escola da cidade. **Youtube**. 23 Jul. 2014. 53min53s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SvSkoerKwGA&t=3s>>. Acessado em: 06 Jun. 2017.

CARLOS ALBERTO MACIEL - X SEMINÁRIO INTERNACIONAL: TEMPO LIVRE NA CIDADE. Escola da cidade. **Youtube**. 18 Mai. 2015. 44min32s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CmyVN7A0hJo>>. Acessado em: 20 Jun. 2018.

CENTRAL. Disponível em: <<http://www.escolacentral.org.br>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

CLARK, Roger H.; PAUSE, Michael. **Arquitectura: temas de composición**. México: Gustavo Gili, 1987.

CONFERÊNCIA ARQUITETOS ASSOCIADOS Universidad de Navarra Escuela de Arquitectura. Universidad de Navarra. **Youtube**. 8 Abr. 2011. 47min46s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZNZIE1F7pns>> Acessado em: 06 Jun. 2017.

COTRIM, Marcio. **Construir a casa paulista: o discurso e a obra de Vilanova Artigas (1967-1985)**. Tese de doutorado, ETSAB-UPC, Barcelona, 2007.

DUARTE, Rogério. **Olhares do Infinito - notas sobre a obra de Claudia Andujar**. Revista Studium n.12, Instituto de Artes da UNICAMP, 2003.

DUARTE, Valquíria. **O museu como colagem de fragmentos: o caso Inhotim**. I Congresso Nacional de História. Universidade Federal de Goiás, 2008.

ENCONTROS CAU/RS - Bruna Santa Cecília - Arquitetos Associados (MG). CAU/RS. **Youtube**. 22 Set. 2017. 54min36s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tf1QPNlbuS8&t=1832s>>. Acessado em: 21 Jun 2018.

FERREIRA, Ana Isabel. **Interfaces entre arte e arquitetura: O instituto de arte contemporânea do Inhotim**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

FLORIO, Wilson; GALLO, Haroldo; SANT'ANNA, Silvio S.; MAGALHÃES, Fernanda. **Projeto Residencial Moderno e Contemporâneo: análise gráfica dos princípios de forma, ordem e espaço de exemplares da produção arquitetônica residencial**. vol I e II. São Paulo: Editora MackPesquisa, 2002.

INHOTIM. Disponível em: <www.inhotim.org.br>. Acesso em: 19 jul. 2017.

LARA, Fernando Luiz. **Entrevista**. Em: BRASIL, Alexandre. et al. **arquitetos associados**. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017.

_____. **Arquiteturas de minério e arte**. Revista Monolito, n.4, ago/set.2011. São Paulo: Monolito, 2011.

LEITÃO, Lúcia. **O espaço da arquitetura: Distinções epistemológicas**. Em: XVI Encontro Nacional da ANPUR, 2015, Belo Horizonte. **Anais**. Belo Horizonte: ANPUR, 2015.

MACIEL, Kátia. **O cinema tem que virar instrumento**, em Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica (org.) Paula Braga, edição especial da Revista do Fórum Permanente (www.forumpermanente.org) (ed.) Martin Grossmann.

MACIEL, Carlos Alberto; SANTA CECÍLIA, Bruno. **Arquitetura open source: metodologia de processo colaborativo para disciplinas de projeto**. Natal: Projetar, 2015.

_____. **Arquitetura, projeto e conceito**. Arquitectos, São Paulo, ano 04, n. 043.10, Vitruvius, dez. 2003 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/04.043/633>>.

_____. **Do fim aos princípios**. Em: BRASIL, Alexandre. et al. **arquitetos associados**. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017.

_____. **Arquitetura como infraestrutura**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2015. (tese de doutorado).

MELO NETO, João Cabral de. **Fábula de um arquiteto**. Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto. São Paulo, Global Editora e Distribuidora Ltda. 1985, 4ª ed. p. 189.

MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MENEZES, Anna Thereza V. B. **Arte contemporânea no museu: um estudo de caso do Instituto Inhotim**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação

em Museologia e Patrimônio – Universidade Federal do Rio de Janeiro, MAST, Rio de Janeiro. 175p. 2012.

MIRANDA, Juliana Torres de. **Análise de projetos como ferramenta didática para o ensino de projeto**. In: V Seminário Nacional sobre Ensino e Pesquisa em Projeto de Arquitetura PROJETER, Belo Horizonte, 2011. Disponível em <<http://projedata.grupoprojetar.ufrn.br/dspace/handle/123456789/1609>>. Acesso em: 13 de Junho de 2018.

NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PALESTRA DE CARLOS ALBERTO MACIEL - Arq.Futuro MG 2012. ArqFuturo Brasil. **Youtube**. 8 Mai. 2013. 74min50s. Disponível em: <<https://youtu.be/mZpG2kE91bl>>. Acessado em: 06 Jun. 2017.

PERROTTET, Tony. Bernardo Paz planeja o futuro de Inhotim. The Wall Street Journal. 16 set. 2013. Disponível em: <<http://online.wsj.com/article/SB10001424127887323527004579077732187913874.html?dsk=y&mg=reno64wsj&url=http://online.wsj.com/article/SB10001424127887323527004579077732187913874.html>> Acesso em: 05 de mai. 2016.

PERROTTA-BOSCH, Francesco; AZEVEDO, Valmir; MENEGUETTI, Mariana; KOZLOWSKI, Gabriel. **Entre - Entrevistas com arquitetos por estudantes de arquitetura**. Rio de Janeiro, Viana & Mosley, 2012.

PRADO, André Luiz. **Decápoda**. Em: BRASIL, Alexandre. et al. **arquitetos associados**. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017.

Programa Marília Gabriela Entrevista. Entrevista com Bernardo Paz. Emissora GNT, julho, 2011. 44min51s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-7t_bJs-ffc>.

PORTAL VITRUVIUS. **Galeria Claudia Andujar. Projetos**, São Paulo, ano 16, n. 181.02, Vitruvius, 2016. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/16.181/5893>> Acesso em: 15 de fev. 2016.

RIBEIRO, Patrícia Pimenta Azevedo; MASINI, Daniele Forlani. **Análise gráfica síntese e conhecimento da arquitetura**. Em: III Encontro da Associa..o Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2014.

SANTA CECÍLIA, Bruno. **Pensar sobre o concreto**. Letras - Periódico Cultural, Belo Horizonte, 2008.

_____. **Dos excessos de arquitetura ao desaparecimento dos edifícios**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2016. (tese de doutorado).

_____. **Da construção dos vazios**. Em: BRASIL, Alexandre. et al. **arquitetos associados**. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017.

_____. **Arquitetos Associados**. Entrevista concedida a autora. Belo Horizonte, Jul. 2017.

SOBREIRA, Fabiano. **Diagramas arquitetônicos e estratégias projetuais: reflexões sobre composição e retórica**. Revista Projetar - Projeto e Percepção do Ambiente, v. 1, n. 2, p. 112-125, 2017.

SAAD, Silvério Syllas. **Os lugares e as arquiteturas para a arte contemporânea: os novos museus do século XXI**. Tese de Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

SYKES, A. Krista. **O campo ampliado da arquitetura: Antologia Teórica (1993-2009)**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TAGLIARI, Ana Maria. **Os princípios orgânicos na obra de Frank Lloyd Wright: uma abordagem gráfica de exemplares residenciais**. Dissertação de Mestrado. USP, São Paulo, 2008.

TAGLIARI, Ana Maria. **Os projetos residenciais não-construídos de Vilanova Artigas em São Paulo**. Tese de Doutorado. USP, São Paulo, 2012.

TAGLIARI, A.; FLORIO, W. . **Teoria e prática em análise gráfica de projetos de arquitetura**. Educação Gráfica (UNESP. Bauru), v. 13, p. 211-227, 2010.

TONETTI, Ana Carolina. **Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões**. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 203p. 2013.

VIDLER, Anthony; SYKES, K. **O campo ampliado arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VELOSO, Juliana. **Entre os públicos e a espacialidade: Um percurso pela recepção da arte contemporânea em Inhotim**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília/UnB, Brasília, 2014.

ANEXO A - Levantamento do discurso dos arquitetos

GALERIA COSMOCOCA
<p>FONTE 1: Memorial Descritivo do Projeto (texto disponível no <i>site</i> oficial do escritório <i>arquitetos associados</i>)</p>
<p>CITAÇÃO DIRETA (grifo meu)</p> <p>INTRODUÇÃO</p> <p>O projeto desta nova galeria tem por propósito integrar e ampliar o conjunto de espaços expositivos do museu, acrescentando-lhe uma nova galeria desenvolvida especialmente para abrigar cinco obras da série <i>Cosmococa</i> (1973) de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida, que com este edifício passarão a fazer parte da <u>exposição permanente</u> do museu.</p> <p>LUGAR</p> <p>O local destinado a este edifício faz parte de uma <u>área de expansão do parque</u>, num terreno de declividade acentuada que <u>liga a nova área de expansão a uma área já consolidada</u>, localizada no alto do parque. O terreno é conformado em três lados por áreas não edificantes: em uma lateral há uma <u>área de preservação permanente</u> onde existe um córrego, na outra lateral, uma adutora da Companhia de Saneamento de Minas Gerais (COPASA) e em sua parte mais baixa um brejo onde existe outro córrego.</p> <p>PROGRAMA</p> <p>O edifício define um <u>único nível</u> em que se desenvolve a galeria e trata a <u>cobertura do edifício como um terraço verde</u> que dá <u>continuidade a paisagem existente</u>. A galeria é composta por <u>cinco salas expositivas</u>, que por solicitação da equipe curatorial do museu, não deveriam estar conformadas hierarquicamente, promovendo uma <u>visitação livre de percursos sugeridos pelo espaço</u>. As obras do programa Cosmococa a serem expostas, foram relacionadas por Hélio Oiticica com o conceito de '<i>quase cinema</i>'. Todas são compostas por <u>projeções nas paredes</u>, em alguns casos também no teto, e possuem diferentes trilhas sonoras. Assim, as <u>salas expositivas são escuras e tem pé-direito duplo</u>. Elas estão ligadas a um hall, sobre o qual se encontra toda a <u>área técnica</u>, onde estão parte da <u>casa de máquinas do ar-condicionado</u> e as <u>salas para equipamentos audiovisuais</u> necessários para a instalação das obras. As <u>paredes que limitam as salas expositivas são duplas</u>, conformando um <u>corredor técnico</u> que promove melhor <u>isolamento acústico</u> entre as salas e permite a instalação dos equipamentos e instalações necessárias para o funcionamento das obras.</p> <p>FORMA E CONSTRUÇÃO</p> <p>O edifício é uma <u>intervenção radical na topografia</u> que reforça sua <u>presença ambígua</u> como um <u>artefato de pedra construído</u>, quando visto de baixo, e como uma <u>cobertura verde que é uma continuidade da paisagem com sutis limites ortogonais</u>, quando visto do alto, o que <u>macula intencionalmente os limites entre edifício e paisagem</u>. A <u>organização não hierárquica dos acessos e das salas expositivas para estimular indeterminação</u> é associada com uma <u>seqüência de mudança de escala e luz</u> – a extensão da natureza, o fechamento parcial do pátio com passagens estreitas e altas, o <u>hall escuro e horizontal</u>, as salas expositivas. O <u>volume edificado</u> é tratado externamente com revestimento em pedra local, reforçando sua <u>integração com a paisagem</u>. Há uma <u>continuidade deste revestimento no hall</u> que promove uma <u>transição de escala e ambientação</u> para as salas expositivas.</p>
<p>FONTE 2: ARQUITETOS ASSOCIADOS - COSMOCOCAS. Inhotim. Youtube. 10 Jan. 2010. 4min36s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eBLYPISZfdk>. Acessado em: 06 Jun. 2017.</p>
<p>CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)</p> <p>Entrevista com Carlos Alberto Maciel e Alexandre Brasil</p> <p>Carlos Alberto: A gente desde 2008 fez o projeto da Galeria Miguel, fez o projeto da Galeria Janet Cardiff, que foi inaugurada no ano passado, e o da Cosmococa.</p>

Alexandre Brasil: Os curadores chegaram até a gente sugerindo o local da implantação da galeria, e com uma demanda muito definidor assim, que era fazer uma galeria para abrigar as cinco Cosmococas sem que criasse uma hierarquia entre as salas. E também uma demanda de tentar diminuir a presença desse grande volume, dessa grande construção, na paisagem. Então a gente tem essas cinco salas, que são destinadas as Cosmococas, e quatro entradas. Todas as entradas convergem para um hall e desse hall você escolhe qual sala você vai visitar.

Carlos Alberto: Para se conseguir eliminar uma sequência linear de exposição a gente teve que adotar uma série de estratégias de deslocamento entre os espaços que acabam resultando numa percepção labiríntica, de certa maneira.

Alexandre Brasil: Para criar esse labirinto a gente pegou os volumes, eram volumes bastante semelhantes em altura, largura e profundidade e quando a gente começou a deslocar esses volumes, como o Carlos disse, surgiu um hall todo entrecortado, então o hall surge na medida que a gente começa a deslocar uma sala da outra. A solução de labirinto não foi dada para a gente com esse termo: vamos fazer um labirinto. A idéia dos curadores era de não criar uma hierarquia entre as salas.

Carlos Alberto: Isso é bastante interessante assim como ponto de partida que integra de alguma forma o usuário, e da a ele uma certa autonomia de decisão, não é? Você não pré programa uma sequência expositiva que fica lá congelada no tempo e que só funciona dentro de uma determinada lógica. Tem uma outra questão que é interessante que é a variação de escalas, não é? Você percebe o edifício com uma certa escala, com uma dimensão, de fora, quando você chega por baixo. Você entra tem um hall que reduz a escala, e vai para um pé direito que é metade da altura do prédio, aí você entra numa sala mais escura, que é bem baixinha, e isso te prepara, de tal maneira, a entrar na sala onde está a obra de arte, que é uma sala de novo de pé direito alto. Então você tem uma transição de larguras, dimensões, alturas e luz que promove uma transição entre o ambiente natural e aquele ambiente da obra, que é um ambiente muito específico, não é?

Alexandre Brasil: Quando você vê o edifício, vê a pedra e vê o céu, a pedra fica da colocação do céu. Uma coisa que a gente não havia previsto. E, em alguns momentos, ela fica com a coloração da mata que tá no fundo também, então de certa forma, a pedra potencializou a nossa idéia do edifício tentar se misturar um pouco mais a paisagem.

Carlos Alberto: Esse é um projeto simples sobre o ponto de vista, assim, de escala pequena. Ele é bastante complexo pela interface com a obra e pela demanda que foi coloca, não foi tão natural chegar nesse resultado. Mas depois que a gente chegou nesse resultado, produzir os desenhos técnicos e resolver as questões construtivas foi um passo tranquilo. Pensar um prédio para abrigar obras que tem uma relevância grande no cenário da arte contemporânea é sempre um desafio porque, por um lado ele não pode ser excessivamente neutro, não é? De modo que praticamente não contribua em nada para a paisagem e para o lugar onde ele está sendo implantado, e por outro lado ele não pode competir com a obra. Houve um contato direto com os curadores, não é? Que definiram, em conjunto com a arquitetura, toda a dinâmica e estratégia expositiva e espacial, e também com o Neville d'Almeida que é um dos artistas e com o César Oiticica que é um representante da família Oiticica.

FONTE 3: CONFERÊNCIA ARQUITETOS ASSOCIADOS Universidad de Navarra Escuela de Arquitectura. Universidad de Navarra. **Youtube**. 26 Out. 2011. 47min46s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZNZIE1F7pns>> Acessado em: 06 Jun. 2017.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

Palestra com Bruno Santa Cecília e Alexandre Brasil (realizada em 8 de Abril de 2011)

(...) Depois fomos convidados pelos curadores para fazermos uma galeria para abrigar as Cosmococas. Cosmococas são obras de arte produzidas pelo artista brasileiro Hélio Oiticica, são 'quase cinemas', salas fechadas com músicas e projeção.

A idéia dos curadores era que a gente não deveria criar hierarquia entre as salas, todas são iguais. Não poderia ter uma, depois outra, depois outra, depois outra, e um grande corredor. Os curadores

queriam que os visitantes pudessem visitar as obras sem hierarquia. Então criamos essa espécie de labirinto, confuso propositalmente, para que você entre numa sala, saia e se perca um pouco dentro desse espaço para não criar essa hierarquia.

O edifício está localizado numa pendente, se você vê o edifício do alto, ele se funde na paisagem. Se você vê o edifício por baixo, ele aparece como uma grande rocha. Temos quatro entradas (...) este é o labirinto e aqui estão as obras. Em cima do hall criamos as área técnicas, onde não era necessário pé-direito muito alto, e em cima das salas não têm nada, temos o pé direito completo, que era necessário para a obra. (...)

O edifício foi todo executado em estrutura convencional, de concreto, ladrilhos e depois o revestimento de pedra. A intenção era não criar escala humana, transforma o edifício em uma pedra, como se estivesse brotando da paisagem. Aqui um pouco do processo construtivo onde colocamos andaimes para fazer o assentamento da pedra. Essa pedra é uma pedra comum, muito barata, normalmente é utilizada para fazer calçadas. E aqui a vista oposta, vista de cima, o edifício se funde à paisagem e sua cobertura se transforma numa praça de onde se pode 'mirar' o parque. Fizemos algumas lanternas para marcar a entrada das salas de exposição.

E aqui algumas áreas técnicas. O hall, e algumas obras. Essa é uma obra onde o visitante é convidado a deitar. Esta é uma piscina de bolas e existe também uma areia. Nesse outro se pode deitar, ouvir música e ver as projeções. E nesse, você pode nadar, o convidado deve nadar.

FONTE 4: PALESTRA DE CARLOS ALBERTO MACIEL - Arq.Futuro MG 2012. ArqFuturo Brasil. **Youtube**. 8 Mai. 2013. 74min50s. Disponível em: <<https://youtu.be/mZpG2kE91bl>>. Acessado em: 06 Jun. 2017.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

Palestra com Carlos Alberto Maciel

(...) Essas discussões aconteceram em paralelo com esse edifício, que são as Cosmococas e que tem basicamente as mesmas preocupações. Aqui estão a Cosmococa, implantada em relação a esse edifício (Grande Galeria).

A Cosmococa, por uma questão de escala e de prioridade, foi construída antes, já está pronta (...). Isso era uma questão colocada pelos curadores, que embora as Cosmococas sejam cinco obras, elas não deveriam necessariamente ser experimentadas numa seqüência linear, então a grande questão era: como criar possibilidades de indeterminação da própria visita? de modo que as salas se colocam de maneira variada, com um hall que nunca revela cinco entradas ao mesmo tempo.

E outra questão importante é que esse edifício ele introduz, é o primeiro edifício que vai depois dá acesso a uma seqüência de obras de característica escultural, naquela área que é um remanescente da fazenda. Então uma questão importante era que o edifício não se conformasse como um objeto contra a paisagem. Então pra quem chega ele é um volume construído, mas pra quem percorre a cota alta do terreno, ele se integra a topografia, criando um terraço, e, portanto, quem vê o edifício de cima vai perceber essa intervenção como um redesenho da própria paisagem. E não como um objeto colocado contra a paisagem, que é essa vista de cima.

Outra questão importante era a escolha do material. As obras que estão abrigadas nesse edifício elas exploram muito a questão tátil e sensorial, e a gente optou, em contraponto a isso, por um único material, que é uma pedra local, essa pedra Lagoa santa da região, que invade os interiores do edifício e constitui a imagem tanto interna quanto externa dos espaços.

FONTE 5: ARQUITETURAS: INSTITUTO INHOTIM. SescTV. **Youtube**. 29 Out. 2014. 50min34s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ODKi0n-2oT4>>. Acessado em: 06 Jun. 2017.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

Entrevista com Carlos Alberto Maciel, Alexandre Brasil e Bruno Santa Cecília.

Carlos Alberto: O pavilhão das Cosmococas ele é uma obra específica no sentido que ele procura abrigar cinco obras que são permanentes. São obras do Hélio Oiticica e do Neville d'Almeida que os artistas denominaram de quase cinemas. Nesse caso dessa obra, a arte é um dado de partido, ela

informa as proporções, as escalas das salas e ela por, sua especificidade, por ser uma obra que tem essas características, essa idéia do quase cinema que é a denominação dada pelos próprios artistas, ela exigia esse tipo de espaços, introspectivo, fechado. São obras que tem som e, portanto, precisam de um isolamento acústico, e essa separação das salas elas favorecem bastante esse desempenho ambiental.

Tem uma determinada organização das portas para as salas em que as cinco portas nunca são visíveis, e elas estão colocadas de uma maneira bastante aleatória, isso reforça um pouco esse sentido da pessoa se perder dentro daquele espaço e ir descobrindo as salas, às vezes entrar por acidente numa sala que já viu. Isso gera algumas situações interessantes. Para reforçar isso a gente procurou criar, na arquitetura, uma transição de luz e de escala. A gente está no jardim, depois tem uma transição de entrada um pouco mais alta, depois uma antecâmara, que faz uma espécie de controle ambiental para entrada no edifício; depois, um hall que tem já uma altura menor e é mais escuro, e que oferece então essa possibilidade de acesso, diversificado e variado e não determinado ao conjunto das salas; e depois, no momento em que se entra em cada uma das salas há uma inversão da escala. A sala é enorme, com pé direito alto e com luz, som que é a obra do artista. De certo modo essa transição prepara o visitante através desse contraste de luz, de ambiência, de escala para o que a obra oferece, que é em última instância uma experiência sensorial.

Alexandre Brasil: A gente procurou não revelar a quantidade de salas para quem vê o prédio de fora. Duas delas estão semi enterradas na topografia de tal forma que, quando você vê o volume de fora, você não lê as salas que você vai ver lá dentro.

Bruno Santa Cecília: Outro aspecto com relação do edifício com a paisagem é que o edifício não tem atributos arquitetônicos, é um edifício que não tem portas, não tem janelas, isso de certa forma oculta um pouco a escala do edifício. Então você só percebe a escala do edifício a partir do momento em que você se aproxima dele ou se você tem uma relação com uma pessoa entrando ou saindo do edifício.

Alexandre Brasil: E o próprio recorte dos blocos minimiza a presença de um grande volume na paisagem, então como o volume é todo recortado, ele acaba dificultando o entendimento daquilo como um prédio único com uma massa muito grande, construída sobre o terreno.

Carlos Alberto: Aqui tem também uma estratégia de inserção na paisagem que decorre do material, não é? Uma pedra que tem uma coloração que se aproxima, assim distancia ele fica diluído na paisagem, mas é um volume construído, não é?

FONTE 6: CARLOS MACIEL: ARQUITETOS ASSOCIADOS. Escola da cidade. **Youtube**. 23 Jul. 2014. 53min53s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SvSkoerKwGA&t=3s>>. Acessado em: 06 Jun. 2017.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

(Aula ministrada em 5 de maio de 2014)

Essa galeria, é uma galeria que tem um programa muito específico, que é abrigar cinco obras do Hélio Oiticica, que são as Cosmococas. É a segunda vez que elas foram reunidas, a primeira vez foi uma montagem no Rio de Janeiro. E as Cosmococas são obras que são 'quasi cinema' dos anos 70 do Oiticica e do Neville d'Almeida, e que tem assim uns dados programáticos muito bem definidos. Há uma publicação do Inhotim que define dimensões e como deve ser a montagem.

E a questão que se colocava aqui na discussão com os curadores era: como dispor essas cinco Cosmococas de uma maneira a não predeterminar a experiência delas. Então era um pouco a idéia de criar um edifício que pudesse ter uma experiência mais labiríntica, que você pudesse entrar num hall e visitar uma ou duas e sair, e daí veio uma proposta que é um pouco próxima disso, que é conformar cinco salas com um hall que tem uma geometria muito variada com quatro portas de entrada, e que nunca é possível perceber as portas das cinco salas, então as pessoas ficam um pouco perdidas ali dentro intencionalmente.

E há uma mudança de luz, uma gradação do espaço externo em relação ao interior de modo a

fazer com que essa transição que muda também a escala, porque o hall é bastante baixinho (...) e depois tem a experiência da sala maior (...) Isso promove, de certo modo, uma preparação para quem chega para visitar essas obras, que são muito fortes em relação a som, imagem, cor, textura.

E pra resolver isso a gente usou uma única pedra, uma pedra da região, a lagoa santa, que estabelece esse volume de maneira meio ambígua na paisagem. Visto dessa posição ele é um volume lá colocado contra a paisagem, mas ele está ancorado no terreno de tal modo que quando se vê de cima ele é um espaço contínuo em relação ao jardim. Isso é uma resposta também a uma questão colocada pelos curadores de que havia, e como foi feito depois também, um plano de desenvolver, acima disso, um conjunto de esculturas, de obras de escala escultural. Então a idéia é de que o edifício não competisse com essas obras que estavam por vir. Então ele se coloca um pouco como uma extensão da própria paisagem.

É uma vista desde essa parte alta, uma aérea. Eu gosto muito dessa imagem que é do Google, porque o prédio quase desaparece, não é? No verde ali, fica só um redesenho da topografia.

FONTE 7: CARLOS ALBERTO MACIEL - X SEMINÁRIO INTERNACIONAL: TEMPO LIVRE NA CIDADE. Escola da cidade. **Youtube**. 18 Mai. 2015. 44min32s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CmyVN7A0hJo>>. Acessado em: 20 Jun. 2018.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

Palestra com Carlos Alberto Maciel (realizada em 25 de Março de 2015)

Bom, e a última obra que eu selecionei para apresentar, eu acho que também tem haver com a idéia do tempo livre, muito pela obra de arte que o edifício abriga que são as Cosmococas do Hélio Oiticica e do Neville de Almeida que são quasi cinemas (...) que pressupõe uma experiência, ainda que tenha uma mediação, é o edifício talvez mais visitado do Instituto, e é o edifício que tem maior demanda de manutenção porque é muito usado e é o momento em que as pessoas estabelecem uma relação com a obra que não é de fruição passiva, porque tem uma interação efetiva com o espaço.

E o que os curadores nos pediram, quando a gente começou a fazer esse projeto, seria assim: só uma vez essas cinco obras foram montadas em conjunto, no projeto do Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, e eles queriam fazer uma montagem permanente, mas que não fosse exatamente nesse sentido de instituir uma pequena margem de liberdade aí na experiência das obras que não fosse uma seqüência 12345 (...). Que você tivesse que visitar quase de uma maneira programada as obras, mas que esse edifício pudesse se oferecer como uma experiência que as pessoas pudessem entrar e visitar 1 ou 2 ou 3 e sair ali ou passar o dia ali, e o desenho que realizou foi algo próximo disso em que as salas se colocam de tal maneira que o espaço de transição que dá acesso a elas é um espaço um pouco labiríntico, de pé direito mais baixo e escuro, que nunca as cinco portas são vistas ao mesmo tempo, então às vezes as pessoas entram em uma, na outra e aí entram de novo naquela que já tinham visto, e tem uma descoberta dentro do edifício. E aí pra reforçar um pouco isso, que é uma coisa que até no uso não está sendo reforçado, no intervalo entre as salas as entradas se fazem em maior número, de tal modo que o edifício está em um lugar que se pudesse vir de vários pontos do museu, e entrar por entradas diferentes, então essas entradas diferentes também reforçam um sentido mais labirinto desse hall de entrada. E em oposição a diversidade das experiências das salas, o edifício é bastante neutro materialmente, ele é um edifício revestido em pedra, tanto no interior quanto no exterior, e que se coloca um pouco em oposição a experiência, que é muito tátil e visual e sonora das obras.

E acontece aqui uma outra coisa que era, também uma questão curatorial que tem haver com o planejamento inteiro do museu que era: esse edifício está num lugar em que havia o plano de fazer exposições de obras esculturais logo depois dele assim no momento em que foi implantado. E aí toda a estratégia de implantação não é? de um lado ele aparece como um volume, mas de outro lado ele aparece como uma extensão da paisagem, então ele se ancora na topografia de tal modo que desse lado em que há esse parque de escala escultural acontece, o edifício tem uma certa descrição (...) ele é quase um redesenho da própria paisagem, e isso é bem visível aqui. E a imagem que eu mais gosto é essa do Google em que o edifício quase desaparece a gente só vê esse redesenho ali quase que como um perfil geométrico que modifica a paisagem.

FONTE 8: BRASIL, Alexandre. et al. **arquitetos associados**. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017. p. 76-77.

CITAÇÃO DIRETA (grifo meu)

A demanda surgiu junto a outro projeto, a Grande Galeria, concebida em estreita colaboração com a equipe curatorial ao longo de um ano, mas não construída, que propunha um equipamento de grande escala que pudesse receber exposições itinerantes e apresentasse algumas obras permanentes. Dentre essas estava o conjunto das Cosmococas, de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. No primeiro diagnóstico, acordamos que, por sua especificidade, deveriam ocupar um pavilhão exclusivamente destinado a elas. A localização que propusemos era um pasto remanescente com uma suave variação topográfica, com previsão de um campo de grandes obras esculturais a montante. Uma experiência não sequencial das obras era uma sugestão da curadoria.

A ambígua presença na paisagem - volumes monolíticos para quem vem do núcleo inicial do museu, redesenho do chão para quem vê do alto - evita a definição de uma figura contra o fundo da paisagem para quem está no campo de esculturas. A variação de escala e luz no hall, de geometria recortada, alternando quatro entradas e cinco portas para as salas, nunca visualizadas todas em conjunto, produz a desorientação que amplia a indeterminação na experiência do conjunto. O reconhecimento da natureza multissensorial das Cosmococas sugeriu a adoção do único material - a pedra lagoa santa - cuja textura e variação dos tons, do cinza ao azul, a um só tempo introduzem uma dimensão tátil à fruição do edifício, respondem a um desejo de permanência digna e conformam um artefato silencioso que se integra à paisagem - jardim e céu - preparando o visitante para a potente experiência da arte.

FONTE 9: ENCONTROS CAU/RS - BRUNO SANTA CECÍLIA - ARQUITETOS ASSOCIADOS (MG). CAU/RS. Youtube. 22 Set. 2017. 54min36s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tf1QPNIbuS8&t=1832s>>. Acessado em: 20 Jun. 2018.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

Palestra com Bruno Santa Cecília (realizada em 6 de Abril de 2017)

Um dos primeiros projetos que nós construímos lá foram as Cosmococas, um conjunto de cinco obras ambientais do Hélio Oiticica e do Neville de Almeida, que eles fizeram na década de 60, 70. (...) O museu comprou e, pela primeira vez, essas obras foram colocadas, expostas em condição permanente juntas. E então o terreno tinha uma paisagem diferente dos jardins, era uma paisagem de pasto, com uma vista muito bonita daquela serra que leva para Belo Horizonte. E as obras do Hélio e do Neville (...) uma obra ambiental, é uma obra que convida o espectador a interagir com ela, não é? Na visão do Hélio Oiticica a obra só acontece na interação com o espectador, então ele te convida a deitar na rede e escutar o Jimi Hendrix, te convida a nadar numa piscina enquanto você escuta o John Cage. Então é uma experiência muito singular da obra de arte. (...) O visitante faz parte da obra, não é aquela ação distante da obra de arte moderna.

E quando nós fomos começar o projeto, discutindo com os curadores do museu, uma das grandes questões era como agenciar essas cinco cosmococas, não é? O Hélio e o Neville deixaram descrições muito precisas de como eles queriam cada espaço desse, mas como agenciar esses cinco lugar, essas cinco experiências sem criar uma sequência narrativa, sem criar uma hierarquia entre elas. Elas já são numeradas de um a cinco, mas como organizar elas de um jeito que fosse não hierárquico?

Então o que fizemos foi dispor elas de tal forma que você pudesse entrar no prédio por vários pontos, entrar por entre as obras. Pudessem entrar, sair de novo, por cima, pelo lado ou por trás, e fazer o seu percurso, fazer a sua opção, ver aquelas cosmococas que você quisesse, eventualmente poderia ver o edifício sem entrar a nenhuma. Quer dizer, dá ao espectador a possibilidade de escolha, que normalmente os edifícios não dão: Te coloca numa porta e te faz sair por uma porta ou por outra, mas normalmente os edifícios não dão escolha para as pessoas. O que nós fizemos então foi criar um arranjo espacial de tal forma que de nenhum lugar do hall você vê as cinco portas, você só vê no máximo três. Então você entra por um lado, você entra e sai, geralmente as pessoas ficam confusas aqui, isso era uma intensão nossa, criar uma certa

desorientação espacial para que não tivesse uma leitura sequencial das cinco cosmococas.

E ao mesmo tempo a oportunidade de reconstruir ou repaginar essa paisagem na cobertura através de uma intervenção sutil, de um redesenho do limite dessa topografia. Então esse é o projeto final, ele tem uma inserção intencionalmente ambígua porque quando você vê de baixo ele é um objeto quase escultórico em que você não vê atributos arquitetônicos, você não vê portas, não vê janelas, que é uma coisa que dissimula a escala desse edifício, mas a medida que você vai percorrendo, se você chega por cima, por exemplo, que é uma possibilidade, o edifício vai desaparecendo e vai se misturando com a paisagem, de tal forma a ficar completamente integrado com esse jardim e você não sabe onde é que começa o edifício e onde é que está o jardim.

FONTE 10: ARQUITETOS ASSOCIADOS | EXPOSIÇÃO NA ESCOLA DA CIDADE. ArqFuturo Brasil. **Youtube.** 18 Mai. 2018. 7min16s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jt722DOMznY>>. Acessado em: 20 Jun. 2018.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

Entrevista com Bruno Santa Cecília

A gente tenta, de alguma maneira, reduzir a presença física do edifício, colocar a paisagem de uma forma mais silenciosa, cravada na topografia do terreno, de tal forma que se você chega por baixo dele, ele aparece como um grande volume escultórico sem sem atributos arquitetônicos visíveis, portas, janelas. E isso, de certa forma, oculta a escala dele.

Mas, se você vem de cima, ele comparece com uma espécie de continuidade do terreno, da paisagem. O edifício quase que desaparece, e você percebe basicamente só o contorno dele. Essa interação, essa relação entre edifício e paisagem na perspectiva de que um pode tornar o outro mais potente é uma questão que nos interessa muito pesquisar.

GALERIA MIGUEL RIO BRANCO

FONTE 1: Memorial Descritivo do Projeto (texto disponível no *site* oficial do escritório *arquitetos associados*)

CITAÇÃO DIRETA (grifo meu)

INTRODUÇÃO

O projeto desta nova galeria tem por propósito integrar e ampliar o conjunto de espaços expositivos do museu, acrescentando-lhe um edifício especialmente projetado para receber a obra do artista Miguel Rio Branco, ampliando as possibilidades de exposição da sua obra em variadas montagens.

LUGAR

A Galeria Miguel Rio Branco está implantada em um terreno localizado em uma confluência de duas vias, com acentuada declividade inicial e um platô elevado na parte posterior. A área disponível para implantação do edifício é delimitada por duas massas arbóreas significativas que conformam uma clareira na qual se ergue a massa edificada principal do edifício.

PROGRAMA

O novo edifício se organiza em três níveis, sendo o acesso pelo nível intermediário, que abriga uma praça coberta e espaços de apoio - sanitários e lanchonete. Deste nível, escadas e elevador dão acesso a um espaço expositivo no pavimento inferior conformado por uma sala quadrada de 11,7 por 11,7 metros e altura de 6,5 metros. Esta sala integra-se visualmente com o nível de chegada através de um plano transparente que permite visadas elevadas em relação ao plano expositivo. Também do nível de chegada se acede ao pavimento superior, abrigado em um bloco fechado, com amplo espaço expositivo flexível, com capacidade de acomodação de grande variedade de conformações de salas. Enquanto a sala inferior possibilita uma interação visual com o pavimento de chegada e com a paisagem através da transparência de seu trecho superior, as salas superiores definem uma ambiência introspectiva, com fechamento total para o exterior e uso de iluminação zenital, com luz natural indireta em 3 dos quatro lados do grande salão. No acesso a esse andar, a escada é também iluminada naturalmente de maneira a reforçar sua presença e a ampliar o convite

à visitação deste pavimento. Completam o conjunto área para carga e descarga com acesso ao pavimento superior, central de utilidades com subestação e reservatório para água de consumo, reservatório para prevenção e combate a incêndio, casa de bombas e depósito de material de limpeza.

FORMA E CONSTRUÇÃO

Em resposta à imagem proposta pelo artista, a maior massa construída do edifício se assenta sobre a paisagem como uma pedra esculpida pousada sobre o lugar. Para isso, apenas o volume superior se conforma como volume aparente, e a sala inferior e o pavimento de chegada se definem a partir da intervenção na topografia. Para isso, um volume de aterro existente no terreno foi redesenhado, de maneira a construir uma nova topografia que constitui um dos apoios do volume principal. Enquanto a sala inferior se localiza semi-enterrada, a praça de chegada se conforma como um vazio, intervalo entre chão e construção.

A fim de reforçar o caráter mineral do bloco principal, pretendido pelo artista que dá nome à galeria, sua construção utiliza estrutura metálica com vedação em aço Usisac com acabamento patinado natural. A pátina favorece sutis variações de cor e textura das superfícies, acentuadas pela ação do tempo e das intempéries. Para reforçar tal característica, o projeto procurou reduzir ao mínimo a presença de atributos arquitetônicos tradicionais, tais como portas, janelas, paredes, telhados, tratando a volumetria com intencional abstração e aplicando sobre o volume principal uma sutil deformação através de inclinações variadas dos planos de vedação.

FONTE 2: ARQUITETOS - GALERIA MIGUEL RIO BRANCO. Inhotim. **Youtube**. 30 Set. 2010. 4min12s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3w2_EGpL6KU&t=1s>. Acessado em: 06 Jun. 2017.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

Entrevista com Carlos Alberto Maciel e Alexandre Brasil

Alexandre Brasil: O convite para fazer a galeria do Miguel veio dos curadores, eles nos chamaram lá e nos apresentaram um desenho feito pelo Miguel que simulava uma rocha saindo de dentro da montanha, e os curadores definiram os tamanhos médios para as salas e a gente trabalhou em cima dessas dimensões e desses espaços.

Carlos Alberto Maciel: Ele tinha a demanda de uma sala de alto pé direito que era a sala de baixo, e um outro conjunto de salas, mais flexíveis, que pudessem ser intercambiáveis com arranjos variados que é esse pavilhão de cima. E uma das preocupações nossas era evitar como isso constituísse um volume construído muito grande, então daí veio toda a estratégia do projeto, que nasce daqui: essa sala inferior, ela está embutida na topografia. O volume principal, que é esse visível e que caracteriza a imagem da obra, ele fica mais flutuando assim em cima dessa praça; e a presença do volume é muito mais impactante do que esse vazio aí que está embaixo, ele se destaca e fica solto mesmo do chão. Então o que a gente vê mesmo é predominantemente o elemento metálico, tanto o revestimento metálico quanto a estrutura metálica, mas na verdade é uma estrutura que usa as duas tipologias estruturais, do concreto e do aço para explorar o que cada uma tem de melhor.

Alexandre Brasil: A gente fez três estudos, todos com essa forma lapidada. O primeiro é um volume todo de espelho, todo espelhado para justamente ele desaparecer na mata, ele ficar espelhando a mata e você não enxergar muito bem aonde é que está o volume. O segundo a gente fez um volume totalmente preto, e depois o de aço corten que é um material que a gente já tinha utilizado em outros projetos de arquitetura e que tinham muito haver com o local: aquela tonalidade da terra do minério que existe lá, por conta da mineração, quando a gente usa a chapa enferrujada ela trás um pouco da coloração que existe lá na região. Quanto mais o tempo passa, mais bonito ele vai ficando, porque ele vai ficando com essa cor enferrujada natural. O Miguel adorou porque esse volume de cima ficou com a dramaticidade que aparece na obra dele, assim essa coisa pesada, não é? Ele inclusive sugeriu que a chapa ficasse aparente por dentro.

Carlos Alberto Maciel: É, tem uma questão que é, nesse aspecto conceitual, de como gerar uma imagem que não vai, também, ser neutra demais. E ter alguma presença na paisagem e de alguma maneira completar e melhorar a paisagem, o que é difícil em Inhotim (você melhorar a paisagem). E em segundo lugar tem o aspecto mais pragmático assim de uma adequação ao uso mesmo, não

é? O tipo de obra que é uma obra de fotografia, então tem um cuidado com a luz, a existência de sol, daí essa caixa mais fechada que esse volume de aço configura, não é? Que dá uma certa autonomia para o tratamento interno das subdivisões e das apresentações da obra de arte. Então a gente força um pouco a circulação no seguinte sentido: para atenuar a percepção de que tem três pavimentos. Então a gente chega no pavimento intermediário e com isso a gente tem percursos menos para descer para a sala inferior ou para subir para o pavilhão.

Alexandre Brasil: A imagem do edifício que resulta da solução que a gente adotou ela vem muito de encontro com o que o artista queria: o artista queria essa imagem dessa pedra solta lapidada que saísse de dentro da montanha. Então a resolução do projeto dessa forma foi uma resposta a demandas do artista. Então na medida que a gente está respondendo ao artista, imagino que a gente está atendendo a ele e não está criando conflito com a obra dele.

FONTE 3: CONFERÊNCIA ARQUITETOS ASSOCIADOS Universidad de Navarra Escuela de Arquitectura. Universidad de Navarra. **Youtube.** 8 Abr. 2011. 47min46s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZNZIE1F7pns>> Acessado em: 06 Jun. 2017.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

Palestra com Bruno Santa Cecília e Alexandre Brasil (realizada em 8 de Abril de 2011)

(...) Depois fomos convidados a fazer uma galeria de arte para o artista Miguel Rio Branco. Miguel Rio Branco é um fotógrafo muito importante no Brasil. E o edifício está localizado aqui, em uma pendente também. Essas são algumas fotografias do Miguel Rio Branco, um trabalho com espelhos (...)

A idéia inicial era tentar esconder a massa construída. Tínhamos uma sala de 7 metro de pé-direito e um grande pavilhão com 6 metros de altura. Isso foi o que os curadores nos pediram, mas com o desenvolvimento do projeto trouxemos essa sala para aqui, tentando escondê-la. E então criamos uma praça, de onde você acessa o edifício. Dessa praça você pode ver a sala de baixo ou subir ao grande pavilhão.

Essa é a sala 12 por 12m com 7 metros de pé-direito. Este é o nível de chegada, (...) uma praça onde existe aqui um café, banheiros. E aqui fizemos somente um vidro para você ver a exposição desse ponto. Você pode subir para o pavilhão de cima, ou descer para a galeria de baixo. Existe também um elevador. E este é o grande pavilhão. Esse pavilhão possui esse formato porque o artista nos pediu que fizéssemos um edifício em forma de pedra. Uma pedra lapidada. Ele queria um edifício que parecesse uma pedra lapidada, e a conformação do sítio nos permitiu isso porque existe um bosque aqui e outros aqui, e os acessos.

A topografia sugeria que fizéssemos um formato diferente para atingir os objetivos do artista. E esse espaço é totalmente flexível. Pode se montar aqui qualquer tipo de exposição. E essa é a cobertura. O sistema construtivo é concreto aqui e depois uma grade metálica, como um water frame. Aqui são fotos da construção. (...) Aqui acaba a estrutura de concreto, aqui começa a estrutura metálica, como um grande navio.

As chapas metálicas de aço corten e a laje comum de ladrilho e concreto. A colocação das chapas, as chapas são soldadas (...). A sala inferior, o acesso para a sala inferior, o acesso para a sala superior e o edifício pronto. O edifício aqui não estava muito enferrujado. (...) A idéia é que o edifício vá mudando a sua cara, com o tempo a cor do edifício vai mudar. E o interior fizemos o cobrimento com gesso drywall, e aqui algumas obras do artista. A praça, os banheiros, o café e o acesso para a sala inferior. A sala inferior, o vidro.

FONTE 4: PALESTRA DE CARLOS ALBERTO MACIEL - Arq.Futuro MG 2012. ArqFuturo Brasil. **Youtube.** 8 Mai. 2013. 74min50s. Disponível em: <<https://youtu.be/mZpG2kE91bl>>. Acessado em: 06 Jun. 2017.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

E por último, um edifício que a gente projetou na mesma ocasião da Cosmococa e da Grande Galeria, é essa galeria para o Miguel Rio Branco que é um artista brasileiro que foi quem motivou a

primeira imagem que, de certo modo, constituiu a própria idéia do edifício.

Quando nós visitamos o terreno e tivemos os primeiros contatos com o Miguel, ele colocou uma questão que ele achava que aquele terreno sugeria que o edifício fosse como uma pedra pousada nesse lugar. E a gente ficou com essa imagem na cabeça e começamos a estudar a questão do lugar, do terreno, entender a obra do Miguel, que é uma obra em que a idéia do tempo, da incompletude, das cicatrizes e de uma certa dureza, rudeza da vida também tava muito presente. E isso, contraposto a esse lugar, que era uma paisagem já modificada, isso aqui era uma área de aterro em que a primeira ideia programática era a sobreposição de dois espaços, que são espaços de menor escala, e um outro mais flexível que pudesse abrigar (...). Embora seja um pavilhão dedicado ao Miguel, a obra (...) o acervo do Miguel no Inhotim é muito maior do que o edifício comporta, então a idéia é que ele possa ter montagens variadas ao longo do tempo.

Então, dessa idéia inicial que sobrepunha dois espaços, e geraria um edifício com uma escala talvez desproporcional para o lugar, a gente retrabalhou a topografia, escavando, reconstruindo e re-aterrando, de tal modo que essa sala pudesse aparecer quase como um desenho do chão, não como uma construção. E se criasse um intervalo sombreado que reforçasse essa possibilidade de interação com a paisagem, quase como que a paisagem se estendesse por sob o edifício.

E o volume principal, que está elevado, se destaca na paisagem contra a presença da mata. Há aqui uma estratégia muito distinta da Cosmococa, que foram projetos que foram feitos no mesmo momento. Enquanto a Cosmococa tem uma preocupação em se diluir, um pouco, na paisagem em função de outras obras, que vão aparecendo no seu entorno. Aqui essa obra é singular porque ela está em um lugar que é uma pequena clareira, e ela praticamente não terá vizinhos. Então, ela, embora tenha uma expressividade, ela é sempre percebida muito de perto, ela não é um edifício que impacta a paisagem a distância.

Esse partido, então, define uma grande sala quadrada que introduz, no Inhotim, um tipo de espaço novo, um espaço que é uma sala que tem uma outra área toda envidraçada, que tem uma interação visual possível com esse espaço de chegada, que é uma extensão do próprio desenho e abriga aqui algumas áreas de apoio. E em cima, um pavilhão, bastante flexível, que se constrói com uma estrutura metálica, e era uma maneira possível e econômica de construir essa geometria, bastante variada do edifício a partir de uma estrutura de concreto e uma gaiola metálica que conforma esse corpo principal, que é ao mesmo tempo uma estrutura e uma pele de aço.

Essa é uma das vistas mais bonitas do momento da construção, em que a pele ainda não estava instalada. E o que eu acho muito importante ressaltar é que essa estrutura foi totalmente realizada em Inhotim, com a mão de obra de Inhotim, com um serralheiro maravilhoso que existe lá que é o Gabriel, que viabilizou essa geometria complexa de uma maneira absolutamente artesanal.

Naturalmente, a idéia da caixa branca era, ainda, muito forte para esse espaço e, durante todo o momento da concepção do projeto, sempre havia demanda para que houvesse fechamentos neutros para que esse espaço expositivo fosse o mais neutro possível.

Um momento bem singular dessa obra foi quando o Miguel foi a obra, viu essa estrutura e falou: Deixa assim! Isso tem muito haver com a minha obra, a estrutura fica aparente, não pode revestir. Esse foi um momento muito importante do reconhecimento de que aquela obra, de alguma maneira, embora seja absolutamente diferente do que é a obra dele, mas tinha, de alguma forma, um diálogo com o que ele faz.

E o aço é simplesmente deixado como feito, e ele vai, com o tempo, mudando a sua fisionomia. Essa é a sala que é semi-enterrada ainda durante a obra. Hoje, na primeira montagem, aqui o vidro é translúcido, pode ser revertido em uma transparência total, com uma interação com a mata nesse intervalo que constitui recinto de respiro no conjunto.

E, essa sala aí embaixo com a sombra do edifício pousado em poucos elementos de apoio, que reforça essa idéia de quase um barco ancorado ali na paisagem, com um único material que organiza todas as superfícies. Essa idéia do aço corten ela é muito interessante nesse lugar porque ela cria a possibilidade do edifício responder ao lugar, o edifício muda de cor com o passar do tempo e, ao mesmo tempo, é uma resposta a própria manutenção.

FONTE 5: ARQUITETURAS: INSTITUTO INHOTIM. SescTV. **Youtube.** 29 Out. 2014. 50min34s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ODKi0n-2oT4>>. Acessado em: 06 Jun. 2017.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

Entrevista com Carlos Alberto Maciel e Bruno Santa Cecília.

Carlos Alberto Maciel: A obra do Miguel Rio Branco, por exemplo, ela tem uma presença muito mais monumental na paisagem justamente porque é uma paisagem contida em que portanto envolvida pela vegetação, isso equilibra em certo sentido essa presença monumental da obra, e em oposição a isso, a Cosmococa tem uma estratégia absolutamente oposta que é um edifício que, por princípio, procura se mimetizar na paisagem.

Bruno Santa Cecília: E quando nós fomos visitar o terreno junto com os curadores, o caminho talvez mais natural que nos pareceu foi colocar uma sala sobre a outra aproveitando o declive do terreno, de tal forma que a gente colocaria a galeria maior embaixo e outra galeria sobrepondo ela. Mas isso geraria um impacto visual na paisagem, que para a gente pareceu pouco desejável, nós gerariamos o volume construído de mais de 10 metros de altura, o que naquele contexto do museu seria uma situação muito agressiva. A primeira ação que a gente faz é enterrar a galeria de baixo no terreno e recompor o terreno através de uma manipulação dos aterros.

Carlos Alberto Maciel: Desde o início a gente quis deixar as paredes inclinadas, então foi uma felicidade grande quando o Miguel chegou e viu a estrutura e falou: vamos deixar assim! E o que é interessante é que é uma obra que vai ser sempre inacabada, porque como ela supõe sempre montagens variadas é possível que isso desapareça um dia e depois reapareça, e que outras coisas aconteçam, e vão transformando a experiência do prédio.

Há um detalhe interessante, que o próprio artista solicitou, que esse material, o mesmo material e estrutura que está conformando a estrutura do prédio na sua imagem externa ficasse aparente do lado de dentro dessa sala. Foi uma coisa que nos agradou muito porque em certo sentido reforça a própria ideia do edifício e mostra um pouco da sua construção.

Bruno Santa Cecília: O aço a gente achou que ele reforçava o caráter mineral do edifício, e ele tinha uma peculiaridade que é o fato dele ser um aço patinado, não é? Ele cria uma camada de corrosão e essa própria camada estabiliza a corrosão do aço, então é um edifício que, pelo seu material, ele vai mudando ao longo do tempo, ele deixa a marca do tempo.

FONTE 6: CARLOS MACIEL: ARQUITETOS ASSOCIADOS. Escola da cidade. **Youtube.** 23 Jul. 2014. 53min53s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SvSkoerKwGA&t=3s>>. Acessado em: 06 Jun. 2017.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

(Aula ministrada em 5 de maio de 2014)

O último projeto é o da galeria Miguel Rio Branco, foi feito simultaneamente a Cosmococa e é uma galeria que, diferente da outra, é para um artista específico vivo, que é o Miguel. E cuja obra, no Inhotim, é muito maior do que uma galeria comporta. Então a idéia é que se criasse um espaço de grande escala e que fosse suscetível de modificações ao longo do tempo, que seriam de dois em dois ou três em três anos, de modo que essa coleção do Miguel, que inclusive está vivo e está produzindo e, eventualmente, pode crescer, pudesse rodar ali dentro, de tempos em tempos, mudando a lógica da exposição.

E uma imagem que o artista tinha era que o edifício tivesse um caráter mineral, como uma pedra brotando ali na paisagem, e daí essa ausência de atributo arquitetônico, não é? O terreno dado pra fazer isso era esse lugar, que tinha já uma modificação na topografia, isso aqui era já um aterro, era uma clareira no meio da mata, portanto, já estava dado mais ou menos o limite possível de construção, e o que a gente fez foi redesenhar isso de modo a fazer com que esse volume em balanço tivesse essa presença um pouco impactante para quem está chegando, mas, ao mesmo tempo, bastante discreta porque era envolvida pela mata. Então há uma certa ambigüidade entre configurar um artefato muito potente na paisagem, mas ter uma escala que fosse uma escala

compatível com os demais edifícios do lugar.

E, para fazer isso, a gente fez uma estrutura que até a cota dessa laje do pavilhão principal é em concreto nervurada, e sobre ela uma estrutura que é praticamente uma gaiola, toda travada e estável, que permite conformar aquelas angulações que seria muito difícil com outra técnica construtiva. Então essa gaiola, ela cria essa estrutura, que dava um pouco de vontade de deixar assim um pouco aberta, não é? Mas que, na verdade, foi revestida em aço.

E houve um momento muito interessante em que o Miguel chegou e, os curadores insistiam muito que as paredes fossem brancas internamente para se aproximar da lógica dos espaços de exposição, e aquela estrutura ia desaparecer, quando o Miguel chegou na obra e viu aquilo pronto, ele pediu que aquilo ficasse do jeito como estava. Isso foi muito interessante, porque revelou um pouco da estrutura que ia ficar oculta pelo desejo da curadoria.

E basicamente é um pavilhão que tem um hall de entrada, que articula aqui os acessos possíveis a uma outra grande sala, que hoje é subdividida por uma sala que tem acesso lá e a outra maior aqui. E que pode ter outras conformações.

Esse volume inteiro revestido com aço corten, e com as soldas aparentes, a gente se preocupou em deixar isso tal qual feito artesanalmente pelo Gabriel, que é um serralheiro lá de Inhotim. Quer dizer, supostamente uma obra de tecnologia, você pensa que uma obra em estrutura metálica seria uma coisa industrializada, mas foi totalmente artesanal. E guarda uma certa relação com a obra do Miguel, essa é uma questão que a gente tentou observar porque a obra dele tem uma relação com tempo assim, com o desgaste e é um pouco uma expressão muito potente, não é? Esse trabalho dos espelho, tem os espelhos envelhecidos e aquele aço corten vai mudando de cor, principalmente quando está no meio da mata, ele vai ficando muito laranja, e tem essa relação, então.

E embaixo daquele volume tem uma área de sombra, não é? Que cria aquela transição que a gente está sempre bem preocupado com ela, de modo que o espaço, que é um pouco aberto, pudesse se estender por sobre o edifício. E há um espaço que é uma sala que acontece enterrada no redesenho da topografia. Então esse espaço da sombra, não é? A escada, essa caixa de vidro, que está aqui originalmente imaginada transparente, nessa montagem translúcida, isso pode ir se alterando com o tempo.

E naquele terreno que a gente tinha, a idéia inicial dos curadores eram fazer uma sala em cima da outra, uma sala de sete metros e a outra de seis. A gente percebia que isso geraria uma escala muito diferente da escala usual dos pavilhões, sempre de um pavimento. E a gente propôs então o redesenho da topografia e o desaparecimento total desta sala, de tal modo que há uma operação sobre a topografia que cria um recinto que não é um volume e, com isso, um redesenho que também cria a sombra nesse intervalo.

E ao criar esses dois níveis, a gente estabelece a possibilidade de umas interações visuais com um tipo de sala expositiva que não existia até então no museu. E esse volume ganha um certa presença porque ele flutua um pouco em cima de tudo isso, fazendo a sombra.

Essa é a sala de baixo, não é? Quando ainda em construção, essa idéia de um espaço aberto, no dia que isso for transparente a gente vai ter uma vista da mata ali atrás, não é? A descida, e a sala que a gente praticamente não vê a estrutura, não é? Esse vidro dos quatro lados conformam um pouco a idéia de que esse negócio flutua entre a sombra do pilar. Então reforça um pouco isso, a idéia de que o uso do material, o aço entra aqui inclusive no forro de modo a conformar um volume único que defina a expressão do edifício.

FONTE 7: CARLOS ALBERTO MACIEL - X SEMINÁRIO INTERNACIONAL: TEMPO LIVRE NA CIDADE. Escola da cidade. **Youtube**. 18 Mai. 2015. 44min32s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CmyVN7A0hJo>>. Acessado em: 20 Jun. 2018.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

Palestra com Carlos Alberto Maciel (realizada em 25 de Março de 2015)

Nesse contexto, a gente fez esse projeto para a galeria do Miguel Rio Branco, que é um artista

brasileiro vivo, e o Miguel inclusive participou nos imputes iniciais. (...) Até a imagem que o edifício têm decorre de uma imagem que o Miguel tinha, de que o edifício deveria ser como uma pedra, algo que tivesse uma relação muito mais geológica do que arquitetônica, com o lugar. E esse era o lugar que a gente tinha, que era uma clareira que já existia com um terreno que já tinha sido modificado.

E o que a gente desenvolveu partiu um pouco das conversas com os curadores, de tentar criar um espaço que pudesse ser, ao mesmo tempo, adequado para exposição das obras do Miguel, mas que tivesse um nível de indeterminação e flexibilidade, na medida em que o acervo que o museu tem do artista é maior do que um edifício comportaria. E como ele está vivo e produzindo, e o acervo, portanto, pode crescer, que ele pudesse ter uma primeira montagem que está lá até hoje, há dois ou três anos, mas que pudesse isso ir sendo modificado à medida que o tempo passasse.

E para isso a gente fez essa caixa que é estruturada até o nível do chão, que é o nível superior em concreto, e depois com aquela gaiola metálica que, embora seja uma estrutura metálica, é algo completamente artesanal, feito no Instituto pelo serralheiro Gabriel, que é um cara maravilhoso, que montou tudo, cortou as estruturas no local e construiu isso. E basicamente essa estrutura com a grelha de suporte das chapas, que conforma esse espaço de grande escala, que hoje tem uma compartimentação, mas que pode ter outras no futuro. E essas chapas foram soldadas uma a uma, quase como o casco de um barco conformando essa espécie de um suporte perene.

E a escolha do material não foi gratuita, ela tem tanto uma relação com o trabalho do Miguel, foi em uma discussão com ele que a gente chegou a essa escolha, como também tem um desempenho interessante em relação à paisagem, na medida em que essa é uma paisagem muito agressiva, está no meio da mata e, hoje o prédio já está ali muito mais escondido no meio da mata do que tava nessas fotos. É um material que vai modificando com o tempo um pouco, ele não exige uma manutenção.

O que a gente fez, então, é elevando essa caixa a tentativa de estender um pouco o espaço do parque por debaixo do prédio, não é? Criando um recinto que é meio aberto, ventilado naturalmente, e que era uma discussão que a gente teve em todos esses projetos com os curadores.

As primeiras experiências de arquitetura do Inhotim elas tinham umas caixas brancas em que você tinha uma experiência da obra de arte numa caixa neutra, branca climatizada, você abria a porta e saía numa paisagem exuberante. E a gente entendia que era preciso instituir alguns níveis, algumas gradações entre dois extremos, então essa idéia de elevar o edifício e permitir um passeio por baixo dele era uma das questões, não é? E a instituição de outras escalas de espaço dentro que pudessem também ter outras relações, que não fossem só espaços fechados e interiorizados, era outra, que aparece nessa articulação.

A primeira idéia dos curadores era sobrepor dois espaços expositivos que geraria uma escala aqui a uma altura muito dissonantes de todos os edifícios que são pequenos lá. E a gente propôs, então, interiorizar essa sala redesenhando a topografia e criando esse intervalo que essa sala fica quase como uma piscina ali, um aquário que gera uma certa surpresa, porque a gente chega e vê só aquela caixa em aço e, de repente, descobre que embaixo dela tem um espaço expositivo com uma altura de 7,5m e com uma escala que permite perceber esse volume que passa como uma sombra sobre esse espaço.

FONTE 8: BRASIL, Alexandre. et al. **arquitetos associados**. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017. p. 50-51.

CITAÇÃO DIRETA (grifo meu)

Uma pedra perdida em meia à floresta era a imagem poética do artista. A sobreposição de duas salas, uma menor, e outra ampla e flexível, e a introdução de uma maior variedade ambiental entre os domínios da paisagem e do edifício eram demandas dos curadores. O desgaste, a imperfeição, o efeito do tempo e da vida sobre os corpos e a potência do inacabado eram aspectos notáveis na obra fotográfica de Miguel Rio Branco que nos interessava abordar.

O forte aclave resultante de uma modificação prévia na topografia da clareira sugeriu a ação fundamental que redesenha o chão para ocultar o espaço expositivo inferior, de maior altura, e assim destacar do solo o volume de maior área, que caracteriza o edifício. Sua elevação através de uma estrutura pesada em concreto permitiu introduzir um novo tipo de espaço expositivo: a sala rebaixada que, aos modos de uma piscina, recebe uma luz natural filtrada e permite observar a aparente flutuação do volume superior. A construção do volume principal, como uma gaiola estrutural angulosa envolvida por uma delgada pele de aço patinável cujas marcas da solda artesanal ficam aparentes, acentua a distinção entre uma operação estereotômica da base que recebe e suporta uma articulação tectônica de elementos leves, cuidadosamente construída por Gabriel, serralheiro do Museu. A eleição da matéria ao mesmo tempo leve e resistente, cuja pátina é também proteção, busca conciliar a permanência digna e a transformação constante, em estreita relação com a mata que a circunda e cujo crescimento segue alterando a percepção do edifício.

FONTE 9: ENCONTROS CAU/RS - BRUNO SANTA CECÍLIA - ARQUITETOS ASSOCIADOS (MG). CAU/RS. Youtube. 22 Set. 2017. 54min36s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tf1QPNlbuS8&t=1832s>>. Acessado em: 20 Jun. 2018.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

Palestra com Bruno Santa Cecília (realizada em 6 de Abril de 2017)

Um projeto que nós fizemos junto com a Cosmococa, foi uma galeria (...) para um fotógrafo - hoje ele pode chamar carioca, mas ele nasceu nas ilhas canárias - que é o Miguel Rio Branco. Ele tem um trabalho muito bonito, mas também muito forte de vídeo e fotografia, e que tem imagens muito cruas de contextos sociais em que a questão da luz, da textura e da passagem do tempo é muito marcante.

O terreno que a gente tinha para trabalhar era esse aqui, com um desnível de 13 metros basicamente formado por um aterro de uma movimentação que tem uma implantação viária, circundado por uma mata em que a gente tinha que colocar aqui uma grande galeria com um espaço de 800m² que pudesse ser subdividido, e uma sala com 7,5m de altura.

Então o que a gente tentou fazer foi criar um novo desenho da topografia com uma construção mista, não é? fazer uma estrutura de concreto armado até a primeira laje, uma laje nervurada não é? com balanço de 9 metros e em cima dessa laje, fazer um edifício leve com uma estrutura metálica que pudesse gerar um vazio possível aqui, com maior flexibilidade também. Ao mesmo tempo liberando o nível do chão como uma praça coberta que pudesse também ser um elemento articulador do museu, não é? que você pudesse atravessar ele aqui e passar por um caminho na mata que levaria a outros percursos expositivos.

Então essa aqui é uma vista da montagem desse galpão, foi todo montado dentro do museu pela serralharia do próprio museu, esse foi o Gabriel que montou (...). Uma estrutura aparentemente complexa mas montada lá artesanalmente pelo pessoal. Para fazer isso, a gente teve que criar lá com eles um sistema para a soldagem das chapas, não é? propusemos também utilizar o aço como vedação externa. O aço aqui tinha uma razão muito forte, primeiro porque essas montanhas em que o Inhotim está elas são de aço, não é? são minério puro. Tem uma mineradora logo aqui atrás (...). Ao mesmo tempo tentando responder a imagem inicial do artista que pensada no edifício como uma pedra mineral, alguma coisa assim. Mas também porque o aço a gente achava que respondia bem a obra do Miguel, tinha a marca do tempo, da corrosão e que deixa a marca do tempo, não é? Ela começa com esse aspecto cinza, e depois ela vai ficando com essa coloração mais alaranjada, mais marrom, então cada vez que você chega lá no edifício, ele está com uma cor, com uma presença.

Isso tudo foi soldado como um casco de navio um solda contínua (...) foi um desafio fazer com uma chapa fina de 3mm, então nós criamos um sistema de resfriamento simultâneo das chapas, enquanto vinham as soldas a chapa era resfriada com água. Então foi um trabalho muito delicado, mas muito bem feito. E o que a gente tinha aqui, a estratégia consiste em, mais uma vez, propor um redesenho da topografia tentando compreender o programa com essas duas áreas: uma grande área livre, não é? com subdivisões flexíveis, e uma área menor de 150m² com pé direito mais alto. E confrontando isso com o terreno, naturalmente essa situação é que se coloca mais natural, a sala menor em baixo, com o pé direito mais baixo e a sala maior em cima, fazendo essa sobreposição. Só que isso gerava um edifício de 13, 15 metros de altura, que, mais uma vez,

parecia indesejável para o contexto de Inhotim, ainda mais para o contexto de uma mata ali muito bonita.

O que nós fizemos então foi empurrar a sala menor para o fundo do terreno, e redesenhar a topografia da frente, de tal forma que você não veria mais essa sala. Essa sala deixa de ser percebida como um volume construído para poder ser percebido como uma coisa que tem 7m de altura porque você passa a chegar pelo meio dela. Também é uma estratégia para reduzir os percursos verticais, é um edifício que tem três pavimentos e a partir da chegada ou você desce um ou sobe um. Então esse é o resultado final em que você não vê a sala inferior, você vê só o edifício a parte superior, o prisma triangular que tem esse formato por conta da mata que já existia (...).

Então esse aqui é o pavimento de chegada, você chega e pode circular e ver essa sala, ver a obra por cima e subir para esse pavimento que hoje ele está com uma montagem diferente, tem algumas visões aqui na montagem atual, ou descer para essa sala em que você pode ver cruzadamente a mata ou as pessoas.

FONTE 10: ARQUITETOS ASSOCIADOS | EXPOSIÇÃO NA ESCOLA DA CIDADE. ArqFuturo Brasil. **Youtube.** 18 Mai. 2018. 7min16s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jt722DOMznY>>. Acessado em: 20 Jun. 2018.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

Palestra com André Luiz Prado

Foi um projeto que a gente desenvolveu no escritório a partir de conversas com a curadoria do museu Inhotim e também com o artista.

Outro ponto de partida importante foi o próprio sítio, porque era uma mata fechada e no topo de um pequeno morro, então isso criou uma condição de que o prédio seria visto de baixo para cima. E isso nos alertou para a necessidade de tentar, de alguma maneira, reduzir a massa construída do edifício para que essa proporção vertical não assustasse o visitante.

Enterrar parte do volume: ele está na verdade envolto no próprio terreno natural, e o que a gente vê como volume, na verdade, é uma das duas galerias, então a gente cria uma espécie de confusão visual que o volume que você vê, na verdade é só uma parte do que está construído.

Um outro aspecto que é interessante, também da galeria Miguel Rio Branco, é a formação de uma envoltória toda em aço patinado. O aço corten, que é um material que vai mudando de tonalidade ao longo do tempo, o processo de oxidação da chapa vai acentuando. No início ele era mais escuro, mais acinzentado, e ele foi ficando mais alaranjado, e isso tinha um pouco a ver, para nós, com a própria fotografia do Miguel Rio Branco, que tem sempre um aspecto muito áspero, não é? Num sentido mais poético de uma certa verdade das coisas, sem nenhum tipo de maquiagem.

GALERIA CLAUDIA ANDUJAR

FONTE 1: Memorial Descritivo do Projeto (texto disponível no *site* oficial do escritório *arquitetos associados*)

CITAÇÃO DIRETA (grifo meu)

A Galeria Claudia Andujar, em Inhotim, foi projetada para receber a obra fotográfica da artista radicada no Brasil. O edifício localiza-se em uma encosta densamente arborizada com acesso por trilhas em meio à vegetação. A topografia define um pequeno promontório que descortina vistas da paisagem circundante. Esta localização informa a estratégia de implantação, que recorta o terreno na parte alta, a fim de reduzir a presença do volume edificado, e destaca a presença singular de três elementos que se projetam sobre a encosta, direcionados para diferentes visadas da mata.

Esta diferenciação entre uma parte assentada sobre o chão recortado e outra parte elevada busca um equilíbrio entre a necessária discrição da maior porção edificada e a presença marcante de elementos destacados que identificam a galeria na paisagem, evitando qualquer intento de mimetismo. O edifício se organiza em um único nível, em uma sequência de salas definida em estrita colaboração com a Curadoria do Instituto. A área expositiva se divide em três conjuntos principais,

intercalados com ambientes de transição que promovem a mediação entre espaços expositivos e paisagem. A variedade dos espaços expositivos é assegurada pela exploração da alternância entre introspecção e abertura, visadas para o exterior e para o pátio interno, espaços de grande escala e dimensões intimistas, presença de luz artificial e iluminação natural.

A escassa paleta de materiais explora as texturas dos planos de vedação em tijolos artesanais requemados, desenhando sombras que repercutem a densidade e variedade da luz filtrada da mata circundante.

Denominada pelos índios Yanomamis presentes no dia de sua inauguração de Maxita Yano – casa de barro, na língua Yanomami – a galeria propõe, em sua materialidade, espacialidade e luz, uma interpretação ampliada das relações possíveis entre arquitetura e natureza.

FONTE 2: PALESTRA DE CARLOS ALBERTO MACIEL - Arq.Futuro MG 2012. ArqFuturo Brasil. Youtube. 8 Mai. 2013. 74min50s. Disponível em: <<https://youtu.be/mZpG2kE91bl>>. Acessado em: 06 Jun. 2017.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

Palestra com Carlos Alberto Maciel

Depois que orientaram esses dois trabalhos, de certo modo, elas orientam um trabalho que nós estamos neste momento desenvolvendo, que é esse projeto pra Galeria Cláudia Andujar, que tem um trabalho excepcional de fotografia com os índios Yanomami, e que a curadoria vem trabalhando, já sistematicamente, com a Claudia pra apresentar isso no Inhotim.

E aí algumas questões se colocaram, primeiro pela escolha do terreno, que está no meio da mata, tem uma relação muito forte do edifício com a paisagem e daí veio uma série de questões, trata-se de um lugar elevado numa cota mais alta e que há uma possibilidades de ver outras áreas do parque desde esse lugar, e isso de certa forma orientou o desenho do próprio prédio. Esse edifício vai se colocar nesse topo, o que também exige uma consideração da sua inserção na paisagem, além do que se vê do edifício também, como é que ele vai ser percebido nesse lugar, e daí a gente partiu para uma solução que trabalha dois materiais, uma base de pedra e um volume um corpo principal em tijolo, que são dois materiais que de certo modo vão reagir a paisagem, reagir a natureza naquele local, a chuva, ao vento, ao limo que a mata pode deixar nesse corpo edificado.

E essa foto é uma foto de uma torre, uma casa em San Gimignano na Itália, em que a pedra aparece como algo que constitui uma base mais resistente, o tijolo como um material que constitui a maior parte da edificação, e pequenas aberturas geram visuais para o entorno. Essa idéia editada de uma maneira contemporânea, vem orientar a definição de um sistema construtivo que seja mais ágil, mais rápido, menos artesanal, mas que use o tijolo, que é um material muito fácil de encontrar na região, através de painéis que, dispostos de um modo mais ou menos aleatório, constitua tramas variadas para a definição da imagem do prédio. E é basicamente um edifício com três seqüências expositivas autônomas, com um pátio central que promove um intervalo e recupera a presença da paisagem no meio do percurso expositivo, quase como um respiro, intervalo em que o edifício e a natureza se encontram novamente".

FONTE 3: BRASIL, Alexandre. et al. **arquitetos associados**. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017. p. 134-135.

CITAÇÃO DIRETA (grifo meu)

Maxita Yano, ou Casa de Barro. Assim designou-a o Xamã Yanomami Davi Kopenawa no dia da sua inauguração. Cinco anos de trabalho em estreita colaboração com o curador Rodrigo Moura permitiram a mais profunda investigação que tivemos a oportunidade de desenvolver sobre as possibilidades de integração entre os domínios da arte, da arquitetura e da paisagem no Inhotim. A experiência acumulada ao longo dos anos em projetos e obras no instituto permitiu compreender e otimizar a potência dos artesãos e mestres de ofício do lugar e aplicá-la aos materiais de construção artesanal então fartamente disponíveis: a madeira, o concreto, o tijolo, a pedra.

Da interação com a obra da artista e a estratégia curatorial, concebida simultaneamente ao projeto, surgiram os quatro volumes edificados, fracionando a grande massa construída de modo a adequar a escala do edifício, integrando-o à paisagem. Das discussões conduzidas com os curadores ao longo de um ano para a concepção do projeto da Grande Galeria veio a alternância entre interior e

exterior, paisagem e espaço expositivo, introduzindo gradações de luz e visadas controladas por frestas e janelas que recuperam, no espaço da obra de arte, a presença da natureza, em diálogo com a obra fotográfica da Claudia Andujar.

Interessava-nos, particularmente, o reconhecimento da natureza como fenômeno e sua exploração variada na experiência da obra: a gravidade, a chuva, a luz, o tempo. As massas de tijolos paginadas com relevos complexificam a sombra cambiante da floresta circundante; as gárgulas da drenagem da cobertura revelam-se de modo sutil nas bases das paredes, evitando deliberadamente ocultar os efeitos da água, que alteram a umidade do tijolo e da mata e cuja evidência permite reconhecer o caráter de natureza modificada que a arquitetura em última instância almeja. O tijolo, a pedra e a madeira aparelhada, se não são os materiais da casa comunal Yanomami, feita de palha e galhos de árvore, redesenham na sua materialidade bruta um lugar comunal que é do homem branco, mas que se dedica à memória indígena. Este talvez seja o sentido maior da "casa de barro" a que Kopenawa se referia.

FONTE 4: ENCONTROS CAU/RS - BRUNO SANTA CECÍLIA - ARQUITETOS ASSOCIADOS (MG). CAU/RS. Youtube. 22 Set. 2017. 54min36s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tf1QPNlbuS8&t=1832s>>. Acessado em: 20 Jun. 2018.

CITAÇÃO DIRETA via transcrição (informação verbal) (grifo meu)

Palestra com Bruno Santa Cecília (realizada em 6 de Abril de 2017)

Logo atrás do Miguel, o último projeto que nós fizemos em Inhotim, inaugurado final de 2015, é uma galeria também de fotografia, de uma fotografia que chama Cláudia Andujar. A Cláudia, na verdade, ela é suíça, mas ela veio para o Brasil na década de 70 para fotografar e fazer uma reportagem sobre a Amazônia. Conheceu os índios yanomami nessa vinda pra cá, se interessou pela história e pela cultura deles e passou a morar com eles. Ficou morando um tempo com eles fazendo trabalho, mas se engajando na causa deles. Então ela foi um pessoa muito importante para a demarcação das terras yanomami e para a questão da terra indígena no Brasil. Ela tem uma importância muito grande não só artística, mas também nesse engajamento político.

Então a ideia era fazer uma galeria que pudesse abrigar a obra da Cláudia e pudesse, ao mesmo tempo, criar alguns percursos expositivos que pudesse dialogar com ela. Então o edifício ele está implantado próximo do Miguel Rio Branco, que está aqui. Você pega um percurso por dentro da mata e chega nele. E o edifício tenta criar uma relação visual com outros pontos importantes do museu, umas outras obras de interesse do museu. Ele está implantado no meio da mata, a ideia era que ele ficasse o mais próximo possível da mata, o mais próximo que a obra permitisse fazer. Então ele é composto de quatro alas expositivas, cada qual com um tempo da obra da Claudia, com características diferentes, com pisos diferentes: um é concreto, outro é madeira, um com uma luz zenital, um tem um pé direito mais alto, outro mais baixo. Pequenas variações ambientais dentro deste edifício conectados por uma circulação mais baixa que vai criando algumas aberturas para a paisagem e para esses vazios aqui que vão complementando o uso dessas áreas. Então essa é uma das salas, ela tem iluminação zenital, piso de madeira, ela tem uma ambiência muito particular que vai te permitir inclusive algumas visadas das áreas externas. Toda a hora a gente procurou pontuar o percurso expositivo com alguns descansos físicos e visuais, não é? Você usar a paisagem, nessas área externa, como pontuação do percurso, não é? da experiência expositiva.

E é um lugar em que a mata sugeriu a aparência desse edifício, não é? a gente queria de alguma forma criar um diálogo com a mata e a gente tentou fazer isso de forma não literal, e o que ficou pra a gente foi essa impressão da mata, essa impressão negativa da mata, ou essa sombra que a mata gera. E a gente procurou trazer isso para o edifício de alguma forma, esse desenho com a sombra. Então o que nós criamos foi uma paginação com o tijolo maciço que é fabricado lá perto com uma argila muito peculiar da região, a gente já tinha usado em outros projetos, criamos uma paginação que é basicamente um regra, uma regrinha, nós passamos para o pessoal, não desenhemos a paginação inteira, fomos lá na obra, explicamos a regrinha para o pessoal e eles aplicaram que tem esse resultado, que gera um desenho de linhas verticais não contínuas, em faixas alternadas, mas que gera um desenho de sombra sobre o edifício, que a sombra dessa árvore se projeta e a sombra desses elementos verticais se projetam alterando a aparência do edifício a todo o momento, conforme a luz incidente.

FONTE 5: ARQUITETOS ASSOCIADOS | EXPOSIÇÃO NA ESCOLA DA CIDADE. ArqFuturo Brasil. Youtube. 18 Mai. 2018. 7min16s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jt722DOMznY>>. Acessado em: 20 Jun. 2018.

CITAÇÃO DIRETA (grifo meu)

Entrevista com Carlos Alberto Maciel

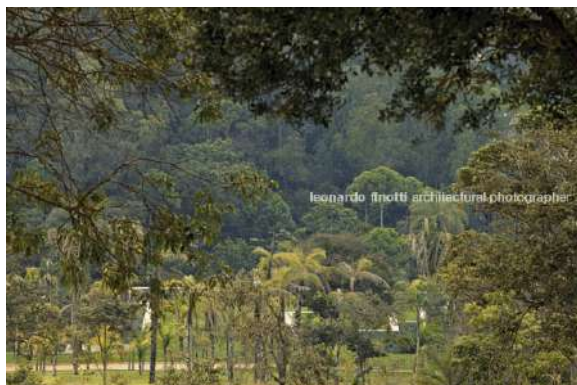
A galeria Claudia Andujar tinha por princípio a integração entre os domínios da natureza e da arquitetura, criando diversas gradações entre essas duas instâncias. O edifício foi pensado para abrigar a obra da Claudia Andujar, que viveu durante muito tempo da sua vida com os índios yanomami, então essa experiência modulada de uma arquitetura, feita para abrigar isso no meio natural, porque o edifício é circundado por uma mata, foi algo que informou muito o desenho do edifício.

Sempre se pensa muito na natureza como verde, não é? mas eu acho que é mais interessante pensar na natureza como uma relação que é mais ampla, não é? que tem a ver com a gravidade, com a chuva, em como o edifício interage e envelhece. As obras que estão ali de certa maneira também estão lidando com isso, a relação dos índios e a vida deles em diversos momentos, em relação a floresta, ao seus hábitos, a terra e a água. Então talvez seja um dos edifícios em que a gente teve uma experiência mais completa na relação entre o conteúdo, o lugar e a proposta da arquitetura. Então a sua experiência vai acontecendo entre espaços expositivos, espaços de transição, espaços de jardim, espaços de terraço, nova exposição.

ANEXO B - Fotografias da Galeria Cosmococa

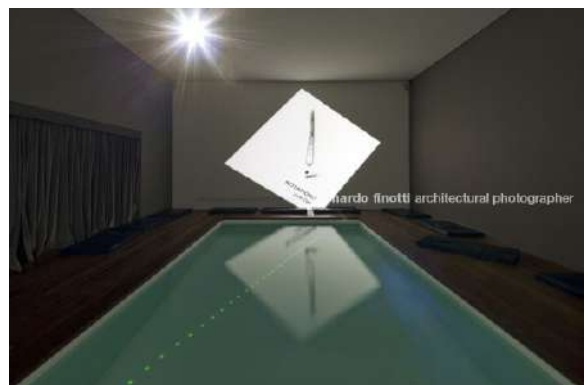
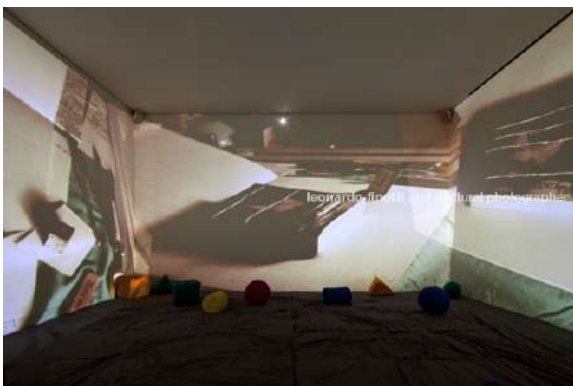
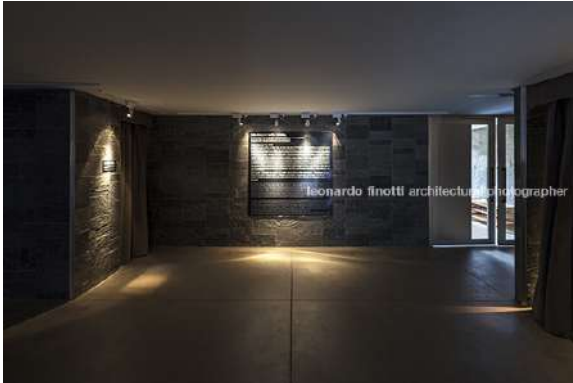
(FONTE: Leonardo Finotti)

FOTOGRAFIAS EXTERIORES





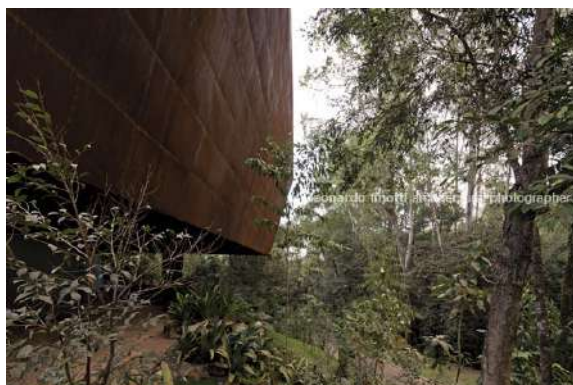
FOTOGRAFIAS INTERIORES



ANEXO C - Fotografias da Galeria Miguel Rio Branco

(FONTE: Leonardo Finotti)

FOTOGRAFIAS EXTERIORES



FOTOGRAFIAS INTERIORES





ANEXO D - Fotografias da Galeria Claudia Andujar

(FONTE: Leonardo Finotti)

FOTOGRAFIAS EXTERIORES



FOTOGRAFIAS INTERIORES

