

Karen Emmerich D’Arc Bruder Lários

## ONDE MORA A ARTE

Um olhar sobre a arquitetura, a arte e o espaço urbano:  
Círculo de Artes Plásticas de Coimbra | Jardim da Sereia e  
Museu de Arte Moderna de São Paulo | Parque Ibirapuera

Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais,  
orientada pelo Professor Doutor Nuno Alberto Leite Rodrigues Grande e coorientada pela Professora Armandina Desirée Tomás Pedro,  
apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Agosto 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



**Karen Emmerich D’Arc Bruder Lários**

## **ONDE MORA A ARTE**

**Um olhar sobre a arquitetura, a arte e o espaço urbano:  
Círculo de Artes Plásticas de Coimbra | Jardim da Sereia e  
Museu de Arte Moderna de São Paulo | Parque Ibirapuera**

**Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais, orientada pelo Professor Doutor Nuno Alberto  
Leite Rodrigues Grande e coorientada pela Professora Armandina Desirée Tomás Pedro,  
apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra**

**2017**



**CA COLÉGIO DAS ARTES  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA**



Ao Márcio e ao Felipe, por tudo.



“Many people, other than the authors, contribute to the making of a book, from the first person who had the bright idea of alphabetic writing through the inventor of movable type to the lumberjacks who felled the trees that pumped for its printing. It is not customary to acknowledge the trees themselves, though their commitment is total”<sup>1</sup>.

Richard Forsyth e Roy Rada

Aos professores que inspiraram todo o percurso do meu aprendizado,  
Nuno Grande, Désirée Pedro, Delfim Sardo, Dalila Rodrigues, Isabel Corte-Real, Carlos Antunes, António Olaio e José António Bandeirinha.

Ao secretariado do Colégio das Artes,  
Isabel Teixeira e Paula Lucas.

Aos amigos, colegas e artistas pelo apoio e companhia,  
Inês Ferreira, Maria Marques, Maria João Neves, Tomás Dias, Firmino Alegre, Nuno Nina, Pedro Valentim, Jorge das Neves, Ivone Antunes, Luisa Cunha, Vasco Araújo, Miguel Palma e Rui Chafes.

À família pelas ideias, apoio, sugestões, paciência e torcida,  
Márcio Lários, Felipe Bruder Lários, Joana D’Arc Bruder, Valdomiro Bruder Neto, Rosana Vivian Schulze e Loyde Mello Bruder.

Muito obrigada.

---

<sup>1</sup> FORSYTH, Richard; RADA, Roy. **Machine Learning: applications in expert systems and information retrieval**. Ellis Horwood Limited: London, 1986, p. 12. “Muitas pessoas, além dos autores, contribuem para a feitura de um livro, desde a primeira pessoa que teve a brilhante ideia de inventar a escrita alfabética, passando pelo inventor dos tipos móveis até os lenhadores que cortaram as árvores transformadas em papel para ser impresso. Não é habitual agradecer-se às próprias árvores, muito embora o empenho delas seja total” (Tradução nossa).





“De um traço nasce a arquitetura. E quando ele é bonito e cria surpresa, ela pode atingir, sendo bem conduzida, o nível superior de uma obra de arte”<sup>2</sup>.  
Oscar Niemeyer

---

<sup>2</sup> NIEMEYER, Oscar. **Conversa de arquiteto**. Editora Revan: Rio de Janeiro, 1993, p. 09.



## RESUMO

LÁRIOS, Karen Emmerich D’Arc Bruder. **ONDE MORA A ARTE. Um olhar sobre a arquitetura, a arte e o espaço urbano: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra | Jardim da Sereia e Museu de Arte Moderna de São Paulo | Parque Ibirapuera.** 2017. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Coimbra.

A abordagem central deste trabalho é a arquitetura com um olhar pela arte. A dissertação promove uma reflexão sobre o edifício expositivo contemporâneo e as tipologias museológicas herdadas; e analisa as relações interdisciplinares do complexo «arte-arquitetura-cidade», assinalando a valoração dos parques verdes envolventes nessa convivência.

Através de dois casos-de-estudo, o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra no Jardim da Sereia e o Museu de Arte Moderna de São Paulo no Parque Ibirapuera, a dissertação expõe os contextos históricos-culturais; analisa a ocupação da arquitetura concebida para função diversa e a adaptação espacial ao novo uso como centro de arte contemporânea; e reflete sobre as relações interdisciplinares entre a arquitetura, a arte contemporânea e os espaços verdes envolventes, sinalizando as articulações entre o interno e o externo e entre o público e o privado.

Nessa demonstração, a dissertação manifesta-se sobre a arte, a arquitetura e a cultura a partir de uma análise das instalações, histórias e coleções, reafirmando a identidade e a vocação cultural do CAPC Sereia em Portugal e do MAM Ibirapuera no Brasil.

Em síntese, o presente trabalho impulsiona uma reflexão sobre o fomento e a valorização do intercâmbio cultural entre a arquitetura, a arte e o contexto urbano.

**Palavras chave:** arquitetura museológica, museus, centro de arte contemporânea, arte contemporânea, espaço urbano, CAPC Sereia, MAM Ibirapuera.



## ABSTRACT

LÁRIOS, Karen Emmerich D'Arc Bruder. **WHERE DOES THE ART LIVE / A look at architecture, art and urban space: Circle of Plastic Arts of Coimbra | The Mermaid Garden and São Paulo Museum of Modern Art | Ibirapuera Park.** 2017. Master's thesis in Curatorial Studies, College of Arts at Coimbra University, Coimbra.

The central approach of this study is architecture with an eye for art. The thesis promotes a reflection on the contemporary expository building and the inherited museological typologies; and analyzes the interdisciplinary relations of the complex «art-architecture-city», indicating the valuation of the surrounding green parks in this coexistence.

Through two case studies, the Circle of Plastic Arts of Coimbra at The Mermaid Garden and São Paulo Museum of Modern Art at Ibirapuera Park, the thesis exposes the historical-cultural context; analyzes the occupation of the architecture designed for a diverse function and its spatial adaptation to its new use as a center of contemporary art; and reflects on the interdisciplinary relations between architecture, contemporary art and the green areas surrounding it, evidencing the links between internal and external and between public and private.

In this demonstration, the thesis reveals art, architecture and culture from an analysis of the installations, stories and collections, reaffirming the identity and the cultural vocation of Circle of Plastic Arts of Coimbra at The Mermaid Garden, Portugal and São Paulo Museum of Modern Art at Ibirapuera Park, Brazil.

In short, the present study promotes a reflection on the encouragement and appreciation of the cultural exchange between architecture, art and the urban context.

**Keywords:** museological architecture, museum, center of contemporary art, contemporary art, urban space, CAPC Sereia, MAM Ibirapuera.



## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAC	Associação Académica de Coimbra
ADTRC	Associação para o Desenvolvimento do Turismo na Região Centro
AICA	Associação Internacional de Críticos de Arte
APPACDM	Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental
BMC	Biblioteca Municipal de Coimbra
CAC	Centro de Arte Contemporânea
CAP	Círculo de Artes Plásticas
CAPC	Círculo de Artes Plásticas de Coimbra
CAPC SEREIA	Centro de Arte Contemporânea do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra
CAUC	Colégio das Artes da Universidade de Coimbra
CITAC	Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra
CONDEPHAAT	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico
CMC	Câmara Municipal de Coimbra
DARQ	Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra
DETRAN	Departamento Estadual de Trânsito
EUA	Estados Unidos da América
FAUUSP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
FCG	Fundação Calouste Gulbenkian
FDUC	Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra
IBEC	International Basic Economic Corporation
IPHAN	Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAAT	Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia
MACUSP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo MAM
	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAMRJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MNMC	Museu Nacional Machado de Castro
MoMA	Museum of Modern Art of New York
PRODAM	Companhia de Processamento de Dados do Município
SESC	Serviço Social do Comércio
TEUC	Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra
UC	Universidade de Coimbra
UE	União Europeia
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
USP	Universidade de São Paulo





# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>17</b>
<b>I. ESTADO DA ARTE E EXEMPLOS DE REFERÊNCIA</b>	<b>21</b>
1.1. A arte contemporânea no contexto urbano	21
1.2. Arquitetura museológica: o edifício expositivo contemporâneo	27
1.2.1. Arquitetura adaptada: do provisório ao permanente	40
1.3. Parques verdes: o espaço público envolvente	48
<b>II. CASO-DE-ESTUDO UM: CAPC SEREIA</b>	<b>57</b>
2.1. Círculo de Artes Plásticas De Coimbra	57
2.1.1. CAPC Sereia ou Círculo Sereia	64
2.2. Parque de Santa Cruz   Jardim da Sereia	72
<b>III. CASO-DE-ESTUDO DOIS: MAM IBIRAPUERA</b>	<b>87</b>
3.1. Museu de Arte Moderna de São Paulo	87
3.1.1. Panorama 33: exposição e reflexões para o MAM e Ibirapuera	101
3.2. Parque Ibirapuera	107
<b>EPÍLOGO</b>	<b>129</b>
Conclusões	129
CAPC Sereia	131
MAM Ibirapuera	135
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>139</b>
<b>APÊNDICE</b>	<b>151</b>
Transcrição da Entrevista I	151
Transcrição da Entrevista II	158
Mensagem eletrônica	162
<b>FONTES DE IMAGENS</b>	<b>163</b>



## INTRODUÇÃO

“In the desert the complexities of our concrete life-world are reduced to a few, simple phenomena: the infinitive extension of the monotonous barren ground; the burning sun which gives an almost shadowless light; the dry, warm air, which tell us how important breathing is for the experience of place”<sup>3</sup>

Christian Norberg-Schulz

A amplitude da temática abordada nesta dissertação - arte, arquitetura e espaço urbano - manifesta-se na multiplicidade de caminhos e propostas não excludentes. Por isso, sem possibilidade de atender a sua totalidade, pretende-se conservar alguma generalidade como ponto de apoio às discussões vindouras, considerando a descrição e historicidade, ainda que em sacrifício do aprofundamento e da originalidade.

O título desta dissertação - Onde Mora a Arte - revela a abordagem central do presente estudo, tomada pela arquitetura dos centros de exposição de arte contemporânea e das inter-relações destes equipamentos culturais com a arte e com o espaço público envolvente numa perspectiva da cultura urbana.

Ao fazer a leitura das tipologias museológicas que influenciam a criação do equipamento cultural contemporâneo percebe-se que a arquitetura não pode ser compreendida de forma isolada, antes é preciso contextualizá-la nas relações que desenvolve e estabelece com a arte e com a cidade.

A apresentação da arquitetura como uma figura complexa dentro do sistema cultural urbano - autónoma, mas reveladora da decadência e/ou da prosperidade citadina - evidencia a necessidade de correção dos seus erros, de adaptação das suas formas e de definição dos seus usos na formação da cidade culta.

No primeiro capítulo, a dissertação apresenta o Estado da Arte ao identificar os tópicos de investigação deste estudo - arquitetura, arte e espaços públicos circundantes, compreendidos aqui como parques públicos -, e revelar as suas principais características, apresentando um breve discurso sobre essas estruturas no contexto urbano contemporâneo. A análise caracteriza o lugar-comum dos temas abordados e formaliza a contextualização dos casos-de-estudo.

---

<sup>3</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture**. Rizzoli: New York, 1980, p. 45. “No deserto toda a complexidade do nosso mundo de concreto é reduzida a poucos e simples fenômenos: a infinita extensão de um monótono e estéril chão; o sol escaldante que oferece uma luz quase sem sombra; o ar seco e quente que nos mostra o quão importante é respirar para experimentar o lugar” (Tradução nossa).

O segundo capítulo apresenta um dos casos-de-estudo propostos nesta dissertação, designadamente o CAPC Sereia - Centro de Arte Contemporânea do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra situado no Parque de Santa Cruz ou Jardim da Sereia.

O diagnóstico do Centro de Arte Contemporânea conimbricense, um dos principais agentes culturais da região centro de Portugal, revela a natureza e a importância histórica da instituição na representatividade da produção artística contemporânea portuguesa através da Coleção CAPC. Esse equipamento cultural apresenta-se como exemplo do panorama cultural português em contraposição ao modelo brasileiro apresentado no terceiro capítulo.

O terceiro capítulo expõe o MAM Ibirapuera - Museu de Arte Moderna de São Paulo, situado no Parque Ibirapuera da capital paulista, como contraponto à realidade portuguesa apontada no segundo capítulo. A história do museu é também a história da arte moderna e contemporânea brasileira, representada na coleção atual e na coleção doada ao MACUSP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 1963.

A convivência interdisciplinar faz-se presente no modelo brasileiro: os equipamentos culturais do conjunto arquitetónico de Oscar Niemeyer, o jardim de esculturas de Roberto Burle Marx e o Parque Ibirapuera revelam a integração harmoniosa da arte, da arquitetura e do espaço urbano, numa clara vontade administrativa de manutenção dessa relação e de promoção do parque urbano mais apreciado pela comunidade paulistana.

A escolha dos casos-de-estudo, brasileiro e português, fundamenta-se nas similaridades possíveis entre o CAPC Sereia e o MAM Ibirapuera, tratando de destacar as relações interdisciplinares e as políticas culturais como fenómenos parcialmente equivalentes.

As situações análogas dos casos contrapostos decorrem dos discursos históricos e culturais representativos dos cenários nacionais, do acolhimento da arte contemporânea nas coleções, da ocupação e adaptação de arquiteturas preexistentes e concebidas para uso diverso e das relações entre os edifícios, os parques verdes circundantes e a arte em si.

A dissertação não pretende esgotar a temática abordada, mas refletir acerca dos conteúdos disponibilizados e das estratégias e intervenções propostas aos casos-de-estudo de contextos culturais distintos, num reforço intelectual sobre a significação das relações entre a arte, a arquitetura e a cidade numa perspectiva sociocultural.

Ao discorrer sobre a temática, os caminhos compreendem-se no estudo do estado da arte e na análise das informações produzidas, sob a perspectiva dos casos-de-estudo. Entretanto, o enfoque principal consiste em «dar voz» às personagens envolvidas aos tópicos de investigação propostos.

Desse modo, realiza-se o estudo do edifício expositivo contemporâneo contraposto ou favorável às heranças da arquitetura museológica e dos usos da arquitetura requalificada ou de raiz no fomento das atividades artísticas e culturais, além das relações interdisciplinares correspondentes ao convívio do complexo «arte-arquitetura-cidade».

Sobre «dar voz», refere Michael Gardiner,

“[...] Bakhtin sublinha constantemente a presença do que Roland Barthes um dia chamou o ‘grão da voz’, o traço da personalidade de carne-e-osso que reside por detrás de toda a elocução ou ato”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> GARDINER, Michael E. apud CAEIRO, Mário. **Arte na Cidade. História Contemporânea.** Temas & Debates - Círculo de Leitores: Lisboa, 2014, p. 354.



## I. ESTADO DA ARTE E EXEMPLOS DE REFERÊNCIA

“The laws of gravity, of statics and of dynamics, impose themselves by a *reductio ad absurdum*: everything must hold together or it will collapse”<sup>5</sup>

Le Corbusier

### 1.1. A arte contemporânea em contexto urbano

A caverna de Lascaux de Montignac, “o primeiro sinal sensível que nos chegou do homem e da arte”<sup>6</sup>, é onde o homem cria do nada aquilo que conhecemos por mundo da arte, onde deixa-se seduzir pelas emoções, liberta-se do caráter da bestialidade e faz da vida para si humana ao reconhecer a própria dignidade.

Ao libertar-se, o homem de Lascaux comunica a riqueza do mundo que descobre através da transfiguração. Neste sentido, há “um secreto parentesco da arte de Lascaux com a arte das mais instáveis épocas, as mais profundamente criadoras. A arte de Lascaux revive nas artes nascentes, abandonando vigorosamente a rotina”<sup>7</sup>.

Assim como a arte de Lascaux, a arte contemporânea não está isolada do mundo, estabelece relações como objeto de um vasto movimento de ideias aplicadas nas mais diversas vertentes da expressão artística, na medida em que emerge das grandes transformações sociais do pós-guerra e prolonga-se até a atualidade.

No contexto do surgimento da arte contemporânea, o crítico de arte Giulio Carlo Argan afirma que,

“O arbítrio dos regimes totalitários e a tragédia da Segunda Guerra Mundial, destruindo a ideia da história como progresso, cansativo mas constante, da humanidade em direção à liberdade e à concórdia, apagam também a ilusão de uma função social da arte: ao artista não resta outra escolha (e Picasso é o primeiro a aperceber-se disso) senão a luta política ou a evasão. [...] se a história é violência e terror, a arte não pode ser arte, a não ser colocando-se fora da história”<sup>8</sup>.

No rasto das intensas transformações artísticas e culturais dos anos 60 e 70, a arte contemporânea consolida-se, revelando especialidades e diversificando conceitos simultâneos numa mistura de estilos, escolas, técnicas e variantes artísticas.

<sup>5</sup> CORBUSIER, Le. **Towards a New Architecture**. Dover Publications: New York, 1986, p. 74. “As leis da gravidade, da estática e da dinâmica se impõem por meio de uma *reductio ad absurdum*: tudo tem que se manter ligado ou desmoronará” (Tradução nossa).

<sup>6</sup> BATAILLE, Georges. **O nascimento da Arte**. Sistema Solar: Lisboa, 2015, p. 15.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>8</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. 2ª Edição. Editorial Estampa: Lisboa, 1995a, p. 87 e 88.

O crítico de arte Boris Groys explica que “se a arte tradicional trabalhava a nível da forma, a arte contemporânea trabalha a nível do contexto, enquadramento, pano de fundo, ou de uma nova interpretação teórica”<sup>9</sup>.

Na nova tendência cultural, os artistas questionam e criticam a linguagem artística contemporânea e a própria obra, refletindo sobre os valores e a importância da arte no cotidiano. A liberdade de criação e a infinidade de recursos materiais ecléticos possibilitam múltiplos caminhos, ampliando o campo de atuação da arte que passa a ser instrumento dos novos conceitos, conteúdos e comportamentos.

Para Catherine Millet,

“«arte contemporânea» são apenas palavras, uma forma cómoda de reunir obras dissemelhantes e frequentemente contraditórias e de exprimir que a comunidade social se reapropria de uma arte, que demonstrou a sua capacidade para lhe escapar”<sup>10</sup>.

No fundo, a expressão generalizante «arte contemporânea» que se impôs nos anos 80 quer expor um panorama artístico o mais amplo possível e que abrigue as inúmeras formas de arte que se faz na atualidade. Da Pop Art de Andy Warhol à Op Art de Bridget Riley, do Minimalismo de Donald Judd à Arte Conceitual de Joseph Beuys, do Assemblage de Jean Dubuffet ao Happening de Allan Kaprow, do Expressionismo Abstrato de Jackson Pollock ao Graffiti de Jean-Michel Basquiat são todas, entre outras, vertentes da arte contemporânea.

A discussão sobre essa nova era verifica a contribuição que a arte contemporânea oferece à forma e ao conteúdo da obra artística e a relação que estabelece com o mundo para enriquecer a compreensão da estética contemporânea. A coexistência e legitimidade de tudo, o direito à diferença ou o ecletismo cultural remetem ao fenômeno social do individualismo, não no sentido egoísta da ausência de solidariedade, mas da autenticidade do indivíduo e da arte que ele apresenta ao mundo.

Compreender a arte contemporânea implica aceitar essa mudança de comportamento do artista e de ambição da arte. Como aponta o filósofo Luc Ferry, “a exigência de autenticidade não implica uma retratação total e definitiva dos princípios de excelência ou de mérito”<sup>11</sup> e complementa,

“[...] Cada vez mais a autenticidade tende a não ser valorizada a não ser quando é acompanhada ou pela coragem da virtude, ou por uma força de sedução e, portanto, quando é a autenticidade de uma riqueza interior cuja manifestação

<sup>9</sup> GROYS, Boris apud CAEIRO, 2014, p. 43.

<sup>10</sup> MILLET, Catherine. **A arte contemporânea**. Instituto Piaget: Lisboa, 1997, p. 124.

<sup>11</sup> FERRY, Luc. **Homo Aestheticus. A Invenção do Gosto na Era Democrática**. Almedina: Coimbra, 2003, p. 289.



suscita o assentimento ou a admiração de outrem. A expressividade pela expressividade deixou de ser uma receita consagrada [...]”<sup>12</sup>.

Os parâmetros políticos da atividade artística, estabelecidos especialmente nos anos 60 e 70, são agora assimilados como factores significativos da produção e da recepção artística<sup>13</sup>, segundo Michael Archer. Para o filósofo,

“A maneira como a obra de arte funciona em termos políticos não é uma questão que possa ser respondida independentemente de qualquer consideração sobre seu mérito artístico. Em vez disso, ela é básica para a maneira pela qual a arte é capaz de exercer qualquer influência estética no observador. A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado”<sup>14</sup>.

A tendência do pensamento contemporâneo, segundo o filósofo Theodor Adorno, é a que “hoje aceitamos sem discussão que, em arte, nada pode ser entendido sem discutir e, muito menos, sem pensar”<sup>15</sup>.



01 | 02

Andy Warhol, Twenty-Five Colored Marilyns, 1962 | Donal Judd, Untitled, 1967

<sup>12</sup> FERRY, 2003, p. 289.

<sup>13</sup> ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. Martins Fontes: São Paulo, 2001, p. 236.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 236.

<sup>15</sup> ADORNO, Theodor apud ARCHER, op. cit., prefácio.

Hannah Arendt afirma que o pensar sobre a arte não trata de mero atributo humano como os desejos e as necessidades, mas da capacidade de materializar coisas - só possível através da transformação do pensamento em realidade. E estabelece que,

“A fonte imediata da obra de arte é a capacidade humana de pensar, [...]. A capacidade de pensar relaciona-se com o sentimento, transformando a sua dor muda e inarticulada, [...] uma capacidade humana que, por sua própria natureza, é comunicativa e votada para o mundo, transcende e transfere para o mundo algo muito intenso e veemente que estava aprisionado no ser. No caso das obras de arte, a reificação é algo mais que mera transformação; é transfiguração, verdadeira metamorfose [...]. As obras de arte são frutos do pensamento, mas nem por isto deixam de ser coisas”<sup>16</sup>.

Nesse contexto, a arte na forma urbana é mais uma postura, um modo de ver e fazer como propõe Mario Caetano<sup>17</sup>. Segundo o autor,

“[...] o projeto artístico na cidade é o dispositivo por excelência para nos apropriarmos do quotidiano de forma produtiva. As ações exemplares e experimentais tornam-se assim patrimônio coletivo, isto é, um logos artístico para além dos lugares-comuns a que são usualmente confinados pela organização sociocultural e suas indústrias”<sup>18</sup>.

A arte urbana, entendida como arte na cidade, pode-se encontrar num espaço urbano mais amplo ou restrito, aberto ou fechado como os museus, as galerias, as construções adaptadas ou multifuncionais, as ruas, os parques, as praças e os jardins, os recantos e as interseções urbanas. O cenário citadino é o mais amplo dos cenários de acolhimento e promoção da arte, numa entonação presente e marcante à arte contemporânea.

A própria cidade ao abrigar a arte é como um museu, mas com um caráter próprio; é lugar privilegiado da arte e da cultura; é um espaço mais amplo em que se pode ter experiências diversas e estabelecer conexões sociais, políticas, económicas, educacionais e culturais; é contexto da produção e da criação da arte, da arquitetura e da cultura.

A viabilização de políticas e planeamento urbano com maior relevo à cultura traduz-se numa postura de democratização da arte e da experimentação cultural e urbana. Neste sentido, a história da cidade e a história da arte são cúmplices, tal como propõe a lição de Giulio Argan<sup>19</sup>.

O ensaio do sociólogo alemão Georg Simmel sobre a estética e as inter-relações entre a cidade, a sociedade e a cultura, embora tendo como objeto de estudo a cidade de Roma do final do século XIX, apresenta consideráveis semelhanças com a dinâmica das cidades

---

<sup>16</sup> ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10ª Edição. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2007, p. 181 e 182.

<sup>17</sup> CAEIRO, 2014, p. 25.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>19</sup> ARGAN, Giulio C. **História da arte como história da cidade**. Martins Fontes: São Paulo, 1995b.

contemporâneas. Simmel revela a cidade como um objeto estético que só pode ser compreendido na sua totalidade, como uma obra de arte<sup>20</sup>,

“O mais forte atractivo da beleza consiste porventura no facto de ela constituir sempre a forma de elementos que, em si, são indiferentes e alheios à beleza e que só juntos adquirem valor estético; [...] talvez que isto tenha a sua explicação naquela indiferença estética dos elementos e átomos do mundo, que só são portadores de beleza um em relação com o outro, e este apenas na relação com o primeiro, de modo que ela lhes é inerente, é certo, mas não é inerente a nenhum deles separadamente”<sup>21</sup>.

A estratégia contemporânea e multifacetada da ocupação urbana pela arte pretende reaproveitar espaços com memória, construir novos e inovadores, implementar-se na paisagem e, com isso, propor discussões concernentes à vida urbana e participar do cotidiano em diferentes circunstâncias. É nesse exercício que a cidade amplia os usos da sua arquitetura e promove a arte contemporânea, quebra a rigidez do discurso museológico e consolida-se como importante equipamento cultural.

A articulação da arte e da estética na vida urbana provoca intensas mudanças culturais e nessa convivência a moradia da arte é posta em causa, assim como a herança cultural e o legado museológico.

Josep Montaner afirma que toda cidade, enquanto organismo vivo, deve comunicar o passado ao futuro, já que este não pode existir sem aquele e é nisto que radicam os valores simbólicos dos elementos da cidade que representam a memória<sup>22</sup>. Para o autor,

“Uma memória coletiva que se materializa e se expressa nos nomes dos lugares, nos monumentos, nas tipologias arquitetônicas, os recintos dos trabalhos, nos espaços públicos nas áreas para a vida comunitária, nos restos arqueológicos, na fotografias e documentos antigos. Precisamente, uma das missões fundamentais da arte na metrópole é a de colaborar para que esses vestígios, lembranças e forças sejam desvelados. [...] A cidade deve possibilitar lugares de comunicação, de informação gratuita, itinerários lúdicos. A luta por defender os espaços públicos consitiu, definitivamente, um elemento básico para a democratização da sociedade”<sup>23</sup>.

O conceito de cidade criativa<sup>24</sup>, introduzida no espectro da globalização, quer promover a acessibilidade da arte e estabelecer um diálogo entre o local e o global através do fomento de eventos culturais que revitalizem os espaços urbanos e criem conexões culturais

<sup>20</sup> FORTUNA, Carlos. Simmel e as cidades históricas italianas. Uma Introdução. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Coimbra, nº 67, p. 101-107, Dezembro de 2003, p. 102.

<sup>21</sup> SIMMEL, Georg. Veneza. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Coimbra, nº 67, p. 109-116, Dezembro de 2003, p. 109.

<sup>22</sup> MONTANER, Josep M. **A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX**. Gustavo Gili: Barcelona, 2001, p. 163.

<sup>23</sup> MONTANER, 2001, p. 163.

<sup>24</sup> Cidade Criativa propõe uma discussão multidisciplinar sobre as deficiências urbanas e sociais, apresentando soluções de transformação urbana e social através da arte e da cultura.

multidisciplinares. Com isso, há um regeneração da cidade e uma consequente implementação da arquitetura que passa a ser um medidor da projeção cultural cidadina.

Nos paralelos traçados entre a arquitetura, a arte e a cidade, o ritmo e a identidade urbana são conservadas ou alteradas, essa dinâmica estabelece relações que se traduzem naquilo que entendemos por discurso urbano<sup>25</sup>. Este processo de transformação, sob influências históricas, políticas, económicas e sociais, revela-se na forma cultural do espetáculo urbano.

Entretanto, como bem aponta Italo Calvino, a cidade não deve ser confundida com o discurso que incide sobre ela: “ninguém sabe melhor que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. E contudo entre eles há uma relação”<sup>26</sup>.

Os museus, os centros de arte contemporânea e outras instituições culturais têm características dependentes do contexto urbano em que se inserem, do público que se quer atingir, da qualidade da arte que se quer expor e, por conseguinte, da formação intelectual coletiva que se quer promover. Ao tornarem-se parte na paisagem urbana, os edifícios expositivos desempenham o papel permeável nas relações entre a arquitetura, a arte e a cidade.

Para Montaner, “o museu e o centro de arte se converteram nos máximos focos de transmissão de civilidade, urbanidade e gosto”<sup>27</sup>.

Nesse diálogo, como aponta Mario Caeiro, a arte inscreve-se no generoso tecido urbano de maneiras e sentidos infinitos, tornando a cidade em palco do comportamento recíproco da ‘conversação’ para que hajam experiências possibilitadas pela arte e para que ela própria seja uma experiência<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Discurso Urbano pode ser compreendido como um conjunto de enunciados sobre a cidade, produzidos a partir de experiências vivenciadas no espaço urbano.

<sup>26</sup> CALVINO, Italo apud SEMEDO, Alice; LOPES, João T. (Coord). **Museus Discursos e Representações**. Edições Afrontamento: Porto, 2005, p. 13.

<sup>27</sup> MONTANER, 2001, p. 162.

<sup>28</sup> CAEIRO, 2014, p. 354 e 355.

## 1.2. Arquitetura museológica: o edifício expositivo contemporâneo

As vanguardas modernas surgem no final do século XIX e estendem-se até a primeira metade do século XX, abrigando o conjunto de movimentos culturais que buscaram examinar e desconstruir os sistemas estéticos da arte tradicional. Essas ações argumentavam em favor das novas realidades em detrimento da herdadas e da necessidade de ultrapassá-las com uma nova visão de mundo em busca do progresso social, artístico e cultural, sob clara influência da Revolução Industrial europeia.

À época, Paris era o grande centro cultural europeu e de onde esses movimentos irradiavam para o resto do mundo ocidental. A necessidade de mudança e experimentação de novos conceitos desenvolve novas técnicas de criação e reprodução e, sobretudo, novas formas de pensamento e atitudes perante os processos da modernidade.

O Movimento Moderno exerceu grande influência nos campos culturais como a arquitetura, o design, a literatura, o teatro, o cinema, a música e as artes plásticas. Nesse contexto, grandes modificações programáticas, políticas, estéticas e espaciais surgem pela evocação modernista nas instituições museológicas.

Para o arquiteto Josep Montaner,

“É importante destacar que a instituição museu, apesar das contínuas crises que tem sofrido desde a própria fundação, agravadas pelas críticas da arte de vanguarda e pelas destruições causadas pela Segunda Guerra Mundial, foi ampliando o seu papel crucial dentro das sociedades contemporâneas. Paradoxalmente, tais crises acabaram por reafirmar o poder do museu como instituição de referência e de síntese, capaz de evoluir e de oferecer modelos alternativos especialmente adequados para assinalar, caracterizar e transmitir os valores e os signos dos tempos”<sup>29</sup>.

Após a museofobia das vanguardas, a luta radical com propósito de romper com as formas tradicionais da arquitetura museológica, busca-se uma nova concepção de espaço para a apresentação da coleção da arte moderna e uma completa renovação no cenário cultural e artístico. A transformação do paradigma da arte reclamava a construção de uma nova arquitetura, um novo museu.

No início dos anos 30, destaca-se o surgimento de um novo modelo de arquitetura, designado Estilo Internacional, preocupado com a função e a volumetria espacial - cuidado nas proporções, prevalência da regularidade sobre a simetria, perfeição técnica em detrimento de ornamentação, uso de aberturas cortantes e planos interpenetrantes - e a aplicação de novos materiais e tecnologias.

---

<sup>29</sup> MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI**. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2003, p. 08.

O modelo museológico modernista mais próximo do Estilo Internacional concretiza-se no Novo Mundo, em 1939, no edifício sede do MoMA - Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, projeto da dupla de arquitetos americanos Goodwin & Stone fundamentado na configuração departamental do diretor Alfred Barr Jr.

O arquiteto Nuno Grande define o modelo MoMA,

“Este modelo institucional - que introduzia o organigama corporativo americano no espaço do museu - consagrava novos serviços curatoriais para áreas como a arquitectura, a fotografia, e o design, ainda que, e seguindo uma lógica funcionalista, raramente promovesse cruzamentos entre essas disciplinas”<sup>30</sup>.



03  
MoMA New York,  
Goodwin & Stone, 1939

<sup>30</sup> GRANDE, Nuno. **Museumania. Museus de Hoje, Modelos de Ontem**. Fundação Serralves: Porto, 2009a, p. 08.

Classificado como «museu reduto» pelo arquiteto - por partir de uma redução de meios ao nível espacial, mas também da expressão plástica, arquitetônica e inserção urbana -, o MoMA dava os primeiros passos na criação do espaço do “white cube” (cubo branco) que seria difundido amplamente por todo o mundo ao longo das décadas de 40 e 50<sup>31</sup>.

Para o curador Martin Grossmann, o MoMA revela o contexto expositivo de significativa parcela da produção de arte do século XX,

“No espaço de exposição asséptico e atemporal das galerias desse museu, a obra de arte é individualizada e apresentada em ambiente homogêneo que sublima as nuances arquitetônicas do edifício. A obra assim se destaca como uma coisa em si mesma e também contracenava com outros trabalhos de arte dispostos no mesmo ambiente, formando uma composição balanceada especialmente”<sup>32</sup>.

O paradigma da arte do século XX manifesta-se na arquitetura moderna idealizada no «cubo branco», de tal modo que a história da arte moderna confunde-se com a história desse espaço branco ideal - da galeria/museu que permite que a arte seja isolada da realidade do espaço envolvente, do tempo e da vida urbana moderna para ser melhor apreciada como bem explica Brian O’Doherty:

“A galeria é constituída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, ‘para assumir vida própria’. [...] Sem sombras, branco, limpo, artificial - o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se, espalham-se obras de arte para estudo. Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes. A arte existe numa espécie de eternidade de exposição e, embora haja muitos ‘períodos’ (Último Modernismo), não existe o tempo. Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo; é preciso já ter morrido para estar lá”<sup>33</sup>.

No amplo panorama da arquitetura dos museus, a valoração plástica e o estreito relacionamento com o espaço envolvente são tomados por Frank Lloyd Wright no Guggenheim Museum New York em 1959, transformando-o num ícone da arquitetura moderna. O arquiteto americano privilegia o uso das formas puras e orgânicas e a sobreposição de planos, criando um edifício voltado para dentro, sem diálogo com a grande metrópole americana. Internamente os espaços são fluidos, caracterizados pelo átrio central, rampa em espiral e iluminação zenital em forma de cúpula. O desenho simples e único da fachada em espiral oferece grande impacto visual e serve como pano de fundo para a crescent paisagem urbana por trás do museu.

<sup>31</sup> GRANDE, 2009a, p. 34.

<sup>32</sup> GROSSMANN, Martin. In: O’DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte**. Martins Fontes: São Paulo, 2002. Apresentação: Isso não é uma galeria de arte, p. XI - XIV.

<sup>33</sup> O’DOHERTY, 2002, p. 04.



04

Guggenheim Museum New York, Frank Lloyd Wright, 1959

Nas palavras do crítico Paul Goldberger, “Wright’s building made it socially and culturally acceptable for an architect to design a highly expressive, intensely personal museum. In this sense almost every museum of our time is a child of the Guggenheim”<sup>34</sup>.

No contexto norte europeu, em 1958, diferente proposta museológica é apresentada pelos arquitetos Jørgen Bo e Wilhem Wohlert para o Louisiana Museum of Modern Art, nos arredores de Copenhague, tornando-se num marco da arquitetura moderna dinamarquesa. A reutilização de uma antiga vila residencial proporciona a criação de pavilhões interligados por corredores de vidro que integram os edifícios a um parque de esculturas, concebendo uma arquitetura despreziosa e envolvente, num perfeito equilíbrio entre paisagem, arquitetura e arte.

O modelo dinamarquês viria a influenciar a criação de um dos mais importantes museus de arte contemporânea português, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves na cidade do Porto, inaugurado em 1999, pela semelhança inevitável entre as instalações das instituições constituídas por residências aristocráticas inseridas em parques verdes privados. O projeto de autoria do premiado arquiteto português Álvaro Siza Vieira prevê um núcleo autónomo

<sup>34</sup> GOLDBERGER, Paul apud THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION. New York Solomon R. Guggenheim Museum. **About Us**. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/about-us>>. Acesso em: 04 de Junho de 2017. “O edifício de Wright tornou social e culturalmente aceitável para um arquiteto projetar um museu altamente expressivo e intensamente pessoal. Nesse sentido, quase todos os museus do nosso tempo são filhos do Guggenheim” (Tradução nossa).



da Casa de Serralves integrado aos jardins circundantes; e desenvolve-se a partir de um eixo longitudinal, orientado na direção norte-sul, com volumetria distribuída entre o corpo principal e corpos secundários que abrigam foyer, galerias de exposição em diferentes cotas, auditório, biblioteca, livraria, restaurante, cafeteria e espaços administrativos e de serviços.

Ainda em Portugal, o Museu Calouste Gulbenkian é construído em 1969 para abrigar a eclética coleção do fundador arménio Calouste Sarkis Gulbenkian. A modernidade do edifício sede - abrigo da Fundação, do Museu e da Biblioteca, é resultado do projeto concursado de autoria dos arquitetos portugueses Ruy d’Athouguia, Alberto Pessoa e Pedro Cid. O edifício acolhe a horizontalidade das sucessivas plataformas de piso, cobertura e terraços e a volumetria dispositiva nos moldes dos últimos ensaios de Le Corbusier para o mundo oriental, entre os quais destaca-se o Museu de Arte Ocidental de Tokyo. Nuno Grande relata o interior do edifício,

“A modernidade do Museu Gulbenkian estendia-se ainda ao seu interior, onde, à adoção de uma lógica labiríntica e ‘descontextualizada’ das peças da Coleção - na esteira conceptual do ‘modelo MoMA’ - se aliava a depuração dos elementos estruturais em betão brut e das paredes revestidas a alvenaria de granito [...] e, de uma museografia de inspiração europeia-meridional, a partir da influência de G. H. Riviére e F. Albini e, em geral, de toda a ‘escola’ italiana do pós-guerra”<sup>35</sup>.

No Brasil, os anos 50 e 60 revelam uma preocupação cultural na intensa construção de museus do período, especialmente no eixo Rio-São Paulo. As diversas iniciativas para a criação de museus de arte moderna no país propiciaram a construção de novos modelos de museus com uma concepção de modernidade adaptada aos trópicos.

O MAMRJ - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, projeto de Affonso Eduardo Reidy, situado nos jardins do Aterro do Flamengo, apresenta a adaptação da arquitetura modernista à cultura latina com estrutura brutalista. O edifício é sustentado por quatorze pórticos em concreto armado aparente que permitem que a planta seja completamente livre internamente, um retângulo de cento e quarenta metros de extensão por vinte e oito metros e trinta centímetros de vão. O emprego da estrutura vazada e a aplicação dos panos de vidro na fachada proporcionam a liberdade desejada para a composição expositiva e a relação do edifício com o paisagismo de Roberto Burle Marx.

---

<sup>35</sup> GRANDE, Nuno. **Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa**. 2009b. Tese de Doutoramento em Arquitetura, Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, p. 124.



05  
Louisiana Museum of Modern Art, Jørgen Bo and Wilhem Wohlert, 1958



06  
Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy d'Athouguia, 1969



07

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Affonso Eduardo Reidy, 1954-2006

Em São Paulo, o projeto da arquiteta Lina Bo Bardi para o MASP - Museu de Arte de São Paulo, inaugurado em 1969, culmina numa arquitetura brutalista, audaciosa e democrática, influenciada pelo traço de Mies van der Rohe. O vão de mais de setenta metros sob o volume paralelepipedal suspenso por quatro generosos pilares tem uso diverso, co-participado entre o museu e a população paulistana. A museografia concebida para o museu abriga novas formas de apresentação das obras de arte como o polémico cavalete de vidro - base em cubo de concreto e encaixe de painel de vidro, numa proposta que sugere a abertura e transparência da galeria, e a eliminação de hierarquias visuais, superando o modelo tradicional como relata Josep Montaner,

“Esta experiência de dispor de toda a arte acessível, sem hierarquias e sem condicionantes de ordem cronológico ou de escolas, só poderia acontecer no Novo Mundo, em uma América Latina na qual o legado da história da arte chegava de uma só vez, como um todo que se fazia visível e contemporâneo”<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> MONTANER, 2003, p. 39.



08

MASP, Lina Bo Bardi, 1969

O edifício abandonado de uma escola pública em Long Island, Queens, Nova Iorque, foi palco da ocupação alternativa do Institut for Art and Urban Resources, fundado em 1971 por Alanna Heiss, que viabilizava o aproveitamento de espaços subutilizados e abandonados para a atividade cultural emergente, originando o espaço multicultural P.S.1 - Public School 1. Em 2000, torna-se uma filial do MoMA num engajamento desta instituição para ampliar o alcance da arte contemporânea.

A partir dos anos 70, os movimentos da contracultura<sup>37</sup> irão lentamente perdendo força e Paris retoma o protagonismo cultural com a construção do Centre Georges Pompidou no decadente distrito de Beaubourg. O edifício do Musée National d'Art Moderne é criado como resposta às reivindicações da nova geração de artistas, críticos e ativistas, tendo sido inaugurado em 1977. Segundo Nuno Grande,

“Contrariando o determinismo funcional e a clausura espacial do ‘modelo MoMA’, o Beaubourg - como ficou popularmente conhecido - desejou

<sup>37</sup> A contracultura refere-se a um fenômeno sociocultural *anti-establishment* desenvolvido inicialmente nos EUA e no Reino Unido, espalhando-se posteriormente por grande parte do mundo ocidental, desde os anos 60 até meados dos anos 70, com um posicionamento contrário ao *lifestyle* de consumo e conformismo sociopolítico do pós-guerra. Os movimentos da contracultura rompem as relações históricas do capitalismo e da cultura. Os ativistas reivindicavam uma mudança nos padrões comportamentais da sociedade de massas, tendo gerado o movimento hedonista *hippie* conhecido pelas máximas “paz e amor” e “*sex, drugs and rock’n roll*” que deu origem a um novo *lifestyle* nômade e comunitário. O discurso da contracultura era intenso e múltiplo em significações por todo o mundo e, por vezes, contraditório. O ápice da contracultura ocorre em Paris, em Maio de 1968, numa revolta estudantil contrária à todas as formas de imperialismo, combatente das políticas urbanas de segregação modernista e defensora dos direitos das minorias.

proporcionar uma vivência ‘des-sacralizadora’ da arte, abrindo-se à cidade envolvente, através de uma sucessão vertical de ‘espaços-hangar’ diáfanos e polivalentes, capazes de gerar uma maior relação não apenas entre as obras expostas, mas também, destas com o público, que ali ocorreria, em massa, desde o primeiro dia. [...] Nesse novo museu laboratório parisiense - polivalente interdisciplinar, interactivo - ‘a imaginação tomava poder’, e a contracultura convertia-se, paradoxalmente, em ‘cultura’<sup>38</sup>.

Numa visão realista daquilo que classifica como ‘civismo pop’, Hal Foster observa que o Centre Pompidou ou Beaubourg, como é também conhecido, foi recebido como um manifesto, oferecendo resposta ao possível aspecto do projeto pós-industrial. Para o autor,

“De certa maneira, os tubos e instalações funcionam como uma forma contemporânea de ornamento - conferem ao Beaubourg tanto o detalhe quanto a escala - e o movimento das pessoas na praça, entrando no piso térreo e subindo pela escada rolante, não só dá vida ao centro como também o conecta à cidade”<sup>39</sup>.

O centro de arte multifuncional, projeto concursado de autoria dos arquitetos Richard Rogers e Enzo Piano, renova a imagem da instituição museológica e ocasiona grande impacto sobre a população parisiense que é seduzida ou indignada pelo aspecto futurista do edifício-caixa, pelo uso de forte suporte tecnológico e, principalmente, pela exteriorização de toda a infraestrutura que posiciona o seu interior no versátil modelo da planta livre. O arquiteto Renzo Piano descreve o aspecto do edifício,

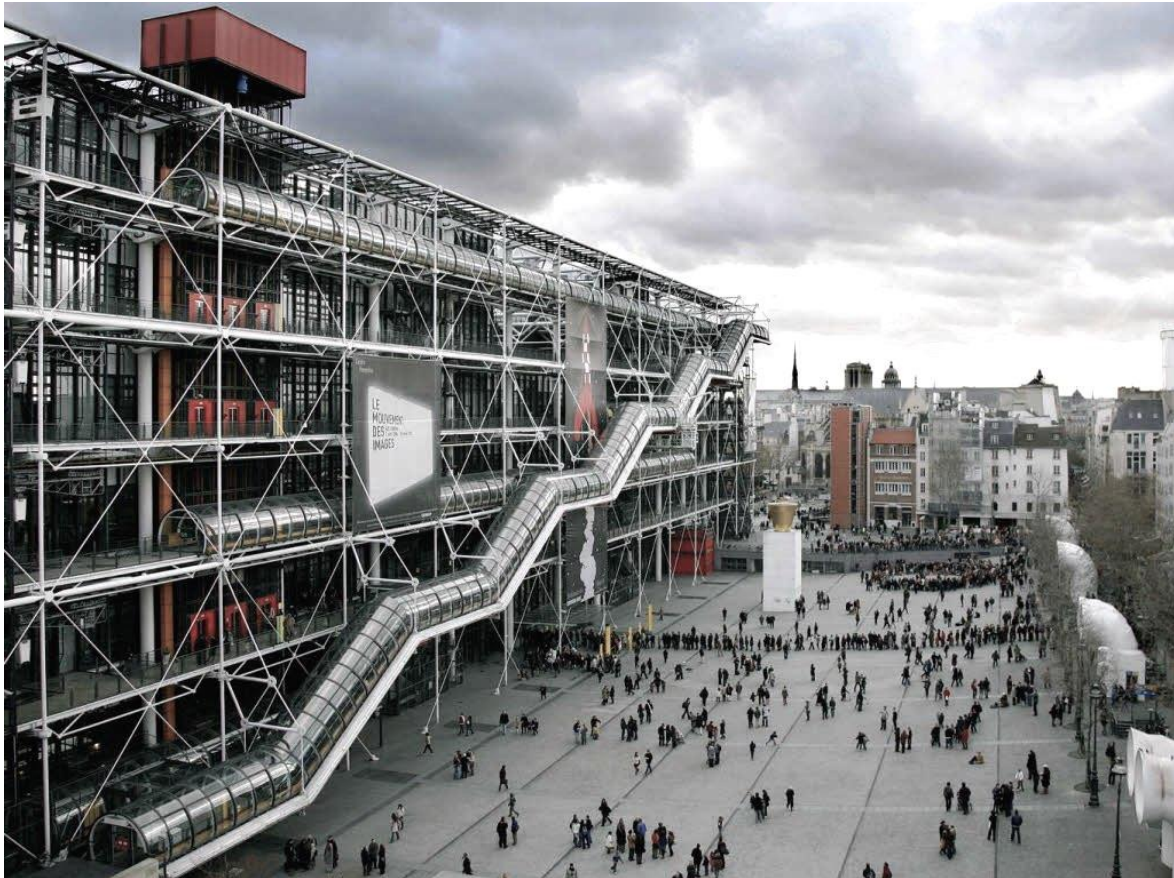
“On the Piazza side, and outside the usable volume, all public movement facilities have been centrifuged. On the opposite side, all the technical equipment and pipelines have been centrifuged. Each floor is thus completely free and it can be used for all forms of cultural activities - both known and yet to be discovered”<sup>40</sup>.

Em contrapartida, ao longo da década de 80, vê-se um retorno às tradições construtivas, anteriormente dispensadas de uso pela vanguarda modernista, que recupera os paradigmas da arquitetura e posiciona os museus novamente como monumentos urbanos reformulados e, assim, situa-os na pós-modernidade. A partir desse período, a cultura passa a ser o espelho da riqueza e do desenvolvimento dos países e a arquitetura apresentada como obra de arte.

<sup>38</sup> GRANDE, 2009a, p. 11.

<sup>39</sup> FOSTER, Hal. **O complexo da arte-arquitetura**. Cosac Naify: São Paulo, 2015, p. 42.

<sup>40</sup> PIANO, Renzo. Discover The Centre Pompidou. **Centre Pompidou Website**. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/en/The-Centre-Pompidou/The-Building>>. Acesso em: 17 de Maio de 2017. “Na Praça, e fora do volume utilizável, todas as instalações de movimento público foram centrifugadas. No lado oposto, todos os equipamentos técnicos e tubulações foram centrifugados. Cada andar é assim completamente livre e pode ser usado para todas as formas de atividades culturais - as conhecidas e as ainda por serem descobertas” (Tradução nossa).



09  
Centre Georges Pompidou, Enzo Piano & Richard Rogers, 1977

O Museo Guggenheim de Bilbao, projeto de autoria do arquiteto Frank Gehry, apresenta-se como marco da nova monumentalidade. A museografia historicista é evidenciada nos espaços do museu, apresentada no enfileiramento convencional das galerias expositivas da arte moderna e no modelo atelier das galerias da arte contemporânea com pé direito duplo e planta baixa singular, mas não sem evidenciar a arquitetura ímpar e extravagante, visível no exterior, proporcionada pelo uso do titânio e novas tecnologias.

Com a Europa em foco, o iconicismo americano de 1959, iniciado por Frank Loyd Wright para o Guggenheim Museum New York, é retomado na política de expansão global da Fundação Guggenheim iniciada em Bilbao com a construção da franquia da marca na cidade basca em 1997. O modelo ícone de museu foi premissa da intervenção de Frank Gehry,



10

Museo Guggenheim Bilbao, Frank Gehry, 1997

“I wanted the Guggenheim Bilbao to have an iconic presence in the city. I wanted it to work for the arts. I wanted it to connect to the city, to the bridge, to the water, to the 19<sup>th</sup> century, so that it became a usable part of the city [...]. That is the spirit of urbanism I tend to be interested in”<sup>41</sup>.

A obra mais popular de Frank Gehry fez renascer a cidade de Bilbao - que passava por um processo de desindustrialização e buscava afirmação política e capitalização financeira -, situando-a como uma das protagonistas da rota turística e cultural espanhola e europeia. O sucesso instantâneo dá origem ao ‘efeito Bilbao’, uma corrida das cidades e das marcas de museus pela autoafirmação no contexto da globalização.

Para Hal Foster, ao privilegiar a forma da configuração total do edifício, ou seja, ao tornar o museu legível ao aludir um navio despedaçado, a conexão com o espaço envolvente só é possível apenas a partir das reproduções da mídia, mas não do nível do solo: “a forma do edifício serve como signo e por vezes assume uma escala que domina o cenário, assim

<sup>41</sup> GEHRY, Frank apud BARRANHA, Helena. Arquitectura de museus e iconografia urbana: concretizar um programa/construir uma imagem. In: SEMEDO, Alice; LOPES, João T. (Coord). **Museus Discursos e Representações**. Edições Afrontamento: Porto, 2005, p.181-196, p. 189. “Eu queria que o Guggenheim Bilbao tivesse uma presença icónica na cidade. Eu queria que ele trabalhasse para as artes. Eu queria que ele se conectasse à cidade, à ponte, à água, ao século XIX, para que se tornasse uma parte utilizável da cidade [...]. Esse é o espírito do urbanismo que tende a me interessar” (Tradução nossa).

como o Guggenheim de Bilbao domina o seu entorno”<sup>42</sup>. A midiaticização envolta ao ‘hiperedifício’ transforma-o em modelo bem-sucedido, tanto para o museu quanto para a cidade.

Ao longo do novo século, outras tipologias museológicas vêm sendo construídas, numa mistura de estilos e tendências que contemplam todos os paradigmas da arquitetura tradicional e contemporânea.

Nesse âmbito, a concentração de um conjunto de instituições culturais em espaços desativados, num reavivamento de estruturas e de áreas urbanas com vocação para constituírem-se em verdadeiros ‘quarteirões culturais’, confere poder de reabilitação espacial voltada à atividade multidisciplinar da cultura contemporânea.

Em 2006, o antigo Matadouro Municipal de Madrid - um conjunto de pavilhões do início do século XX de autoria do arquiteto Luis Bellido -, desativado em 1996, transforma-se no Matadero Madrid, um centro cultural contemporâneo criado pelo Município de Madrid em parceria com diversas instituições culturais. O projeto de ocupação e revitalização espacial considerou o desenvolvimento de atividades como o intercâmbio de residências artísticas, as artes performativas, as intervenções site-specific, a interação entre as personagens do design e o cinema. Na intervenção de Arturo Franco para o espaço Intermediae, o arquiteto reforça o valor das ruínas do edifício e estabelece uma gestão mínima e criteriosa, no ideal de uma arquitetura despojada e despreziosa.

Os mais recentes museus e centros de arte contemporânea têm recuperado os diversos modelos museológicos herdados e, por vezes, usufruem um conjunto de possibilidades provindas do mix existente para ativar a produção e a difusão da arte e as relações culturais. A depender da ocupação da arquitetura ser de raiz ou de estruturas preexistentes, da morfologia e integração urbana pretendida e da coleção a expor, a coexistência dessas diferentes tipologias permite diversas leituras e usos potencializadores do espaço cultural contemporâneo. Para Nuno Grande,

“À diversidade de modelos museológicos que encontramos hoje, pode corresponder, enfim, uma idêntica multiplicidade de práticas artísticas que os coloquem em confronto, entre si. Não será necessário, para isso, um novo paradigma político, programático e espacial que encerre e cuide da arte contemporânea. Será necessário, tão-somente, que a arte contemporânea se disponha a operar, criticamente, entre os diversos paradigmas herdados”<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> FOSTER, 2015, p. 35.

<sup>43</sup> GRANDE, 2009a, p. 15.





11

Matadero Madrid, Arturo Franco, 2006-2011

E conclui Josep Montaner,

“Com o tempo, a chave do museu consistiu em conferir urbanidade, representatividade e vida coletiva. Os museus e as coleções converteram-se em polo de atração, turístico, mas decisivo, enquanto também se consolidavam como elemento básico para conseguir que os cidadãos se sentissem membros de uma cidade que dispõe de cultura e capacidade recreativa. [...] comportaram uma total mutação tipológica: de organização estética o museu passou a ser um lugar em contínua transformação, com princípios sempre relativos e revisáveis e uma multiplicidade de modelo e formas que tem muito a ver com o caráter poliédrico e multicultural do século XX”<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> MONTANER, 2003, p. 150 e 151.

### 1.2.1. Arquitetura adaptada: do provisório ao permanente

A adaptação da arquitetura preexistente a novos usos não se trata de uma prática recente, por vezes faz-se necessária uma intervenção na forma ou no uso do edifício construído para que não este se torne obsoleto e degradado.

Nesse sentido, relata o arquiteto londrino Bernard Feilden,

“The practice of adapting buildings for new uses is as old as time. A classic example is the Castel St Angelo, which began as Hadrian’s Mausoleum, was turned into a fortress, a papal residence, a prison and now is a museum and tourist attraction. [...] In each case, the building was re-evaluated and found useful, so it survived, but with some rehabilitation”<sup>45</sup>.

O processo de reabilitação de edifícios tem grandes vantagens, mas requer um estudo prévio do equipamento urbano, do contexto em que se insere e dos possíveis usos das estruturas existentes a fim de evitar alterações desnecessárias, prejudiciais e de custos altamente elevados, especialmente as edificações históricas em que essa condição deve ser sobretudo considerada.

Em época mais recente, os equipamentos urbanos da demanda industrial do século XIX situavam-se em zonas privilegiadas da malha urbana, servindo o propósito funcional de organização das grandes cidades da época.

Com a modernidade, o deslocamento da função industrial para zonas periféricas, especialmente destinadas, passa a ser uma exigência do próprio urbanismo. Os grandes equipamentos urbanos, antes ocupados pelas indústrias e armazéns, são então delegados ao abandono, tornando-se numa problemática da vida social urbana.

Numa política contemporânea de reinserção desses equipamentos em desuso à multifuncionalidade da cidade surgem, como resposta à problemática urbana, os novos modelos de instituições culturais e artísticas. A ocupação desses espaços obsoletos, plataformas excepcionais de exploração e adaptação a novos usos, busca reavivar áreas históricas, industriais e outros espaços em desuso ou subutilizados, numa tentativa qualificada de reinseri-los na paisagem, de reorganizar a cidade e de reaproveitar o património arquitetónico para a cultura urbana.

Ao satisfazer as novas necessidades socioculturais da urbanidade, esses edifícios passam por um processo de renovação espacial e adequação aos novos serviços. Nesta requalificação, importa considerar a herança arquitetónica, a memória coletiva e o contexto

---

<sup>45</sup> FEILDEN, Bernard M. **Conservation of Historic Buildings**. Architectural Press: Oxford, 2003, p. 277. “A prática de adaptar edifícios para novos usos é tão antiga como o tempo. Um exemplo clássico é o Castelo de Santo Ângelo, que teve início como Mausoléu de Adriano, tendo sido transformado em uma fortaleza, uma residência papal, uma prisão e agora é um museu e atração turística. [...] Em cada caso, a edificação foi reavaliada e posta em uso, por isso sobreviveu, embora com alguma reabilitação” (Tradução nossa).

social e territorial na idealização de soluções revitalizadoras da malha e da vida social urbana.

Considerando que não há futuro sem a memória histórica<sup>46</sup>, a ponte entre o passado e o futuro é a própria cidade, segundo Josep Montaner. É nesta memória que os valores simbólicos da urbe se radicam, materializando-se, no âmbito da estética, através da arquitetura e da arte.

Como aponta o crítico Hal Foster, a arte não é um objeto passivo nas alterações urbanas contemporâneas,

“algumas vezes a simples expansão de suas dimensões provocou a transformação de armazéns e fábricas abandonados em galerias e museus, e nesse processo algumas regiões operárias degradadas renasceram como sofisticados destinos do turismo de arte”<sup>47</sup>.

O Minimal Art, movimento da escultura contemporânea de origem norte-americana - frequentemente partidário de técnicas, materiais e escala industrial e que teve o seu grande período de afirmação nas décadas de 60 e 70 -, revela a necessidade de adaptação da arquitetura expositiva às obras de arte de grande escala daquele período. A corrente minimalista desenvolveu-se em diversas formas artísticas como a música, a dança, a literatura, a fotografia, a moda, o cinema, as artes visuais e a própria arquitetura.

A tendência minimalista produz obras contemporâneas reveladoras do «complexo arte-arquitetura» de Hal Foster, tendo sido a Dia Art Foundation o melhor exemplo da fusão das esferas cultural e económica numa “[...] «estética Dia» - que combina a transparência modernista da estrutura com uma sensibilidade minimalista para com a luz e o espaço [...]”<sup>48</sup>. Segundo o autor,

“as obras minimalistas tinham aberto uma lacuna estrutural nas instituições de arte: nem privadas nem públicas em seu dimensionamento, estavam acima dos recursos financeiros da maior parte dos colecionadores assim como dos limites físicos da maioria dos museus, e a Dia foi uma tentativa de cobrir essa lacuna”<sup>49</sup>.

Nessa esteira, o primeiro projeto da Dia Art Foundation transforma um edifício de lofts no Soho em Nova Iorque em um espaço de exposição permanente da obra *The Broken Kilometer* do artista Walter De Maria. Na sequência, converte também outro edifício de lofts no Chelsea na atual sede da instituição.

No entanto, o apogeu da «estética Dia» resulta do Dia:Beacon, inaugurado em 2003, numa proposta de reaproveitamento de um galpão industrial de uma antiga fábrica de impressão,

---

<sup>46</sup> MONTANER, 2001, p. 163.

<sup>47</sup> FOSTER, 2015, p. 09.

<sup>48</sup> FOSTER, 2015, p. 135.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 134.

construído em 1929, às margens do rio Hudson. O projeto, de autoria de Robert Irwin e OpenOffice, realiza adaptações espaciais condicionadas ao abrigo de acervo específico, de obras de diversas escalas e movimentos artísticos como a Double Torqued Ellipse de Richard Serra e a Today Series de On Kawara. Segundo Nuno Grande,

“Cobrimo uma área de 23.000 m<sup>2</sup>, o projecto procura manter a memória e a materialidade industrial, no lado exterior do edifício, uniformizando o seu espaço interior por recurso a pavimentos contínuos e a cores neutras. Todo o protagonismo é assim deixado à luz natural proveniente das clarabóias existentes, cujo trajecto, ao longo do dia, interage com a leitura das peças expostas. Esta presença do “tempo” no espaço da arte afasta o Dia:Beacon do ambiente asséptico normalmente imposto pelo “cubo branco” no interior dos museus”<sup>50</sup>.



12  
Dia:Beacon, Robert Irwin, 2001-2003

---

<sup>50</sup> GRANDE, 2009a, p. 84.

Outro modelo recente de arquitetura adaptada é a Tate Modern em Londres, o galpão industrial desativado da central elétrica Bankside Power Station, projetado na década de 40 por Giles Gilbert Scott, passa por processo de reconversão ao centro de arte moderna e contemporânea, tornando-se numa das três principais atrações turísticas do Reino Unido<sup>51</sup>.

O projeto concursado da dupla Jacques Herzog & Pierre de Meuron, inaugurado em 2000, contempla a remoção de toda a maquinaria do edifício e de construções internas para revelar a estrutura de aço original e contemplar “o convencionalismo do “cubo branco” dos museus de arte moderna e a informalidade polivalente dos centros de arte contemporânea”<sup>52</sup>. A dramática “turbine hall” converteu-se em entrada principal, um grande lounge que funciona como praça de referência e como área expositiva de obras de grande escala. Para acolher o acervo permanente do museu, as caldeiras transformaram-se em galerias de exposição de dimensões variadas dispostas em três pavimentos. A implantação privilegiada à margem do rio Tâmisa e a monumentalidade do edifício conferiu-lhe o status de marco urbano. Atualmente, o Tate Modern encontra-se em fase de ampliação com o acréscimo da área da subestação da usina como espaço de galeria e outras instalações.



13

Tate Modern, Herzog &amp; Meuron, 2000

<sup>51</sup> TATE MODERN. History of Tate. **Tate Website**. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/history-of-tate#modern>>. Acesso em: 04 de Junho de 2017.

<sup>52</sup> GRANDE, 2009a, p. 80.

Em Portugal, a Fundação EDP converte as antigas instalações industriais da Central Tejo, arquitetura da primeira metade do século XX, em Museu da Eletricidade. Inaugurado em 1990, no espaço conviviam o museu de ciência das energias, galerias de exposição de arte e espaços para eventos culturais e empresariais.

Atualmente, o Museu da Eletricidade está integrado ao MAAT - Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, projeto de autoria de Amanda Levet Architects, inaugurado em 2016. A nova proposta cultural “cruza três áreas num espaço de debate, de descoberta, de pensamento crítico e de diálogo internacional”<sup>53</sup>.

No Brasil, o SESC Pompeia na Barra Funda em São Paulo, projeto de autoria da arquiteta italiana Lina Bo Bardi, cria uma volumetria em concreto nos três novos edifícios do conjunto que mantém a estrutura original dos galpões da antiga fábrica de tambores construída em 1938. Inaugurado em duas etapas, a primeira em 1982 contempla o centro onde funcionava a antiga fábrica, a segunda em 1986 abre ao público o bloco esportivo nas novas estruturas.

A arquiteta revela os sentidos social e estético do projeto,

“Toda a restauração foi feita com elementos industriais, utilizando materiais fortes e duradouros (os pisos, os grandes portões de madeira, os moveis em laminados maciços de madeira), objetivando o uso por parte da população de forma mais ampla possível, em todas as suas dependências. A ideia inicial de recuperação foi de ‘arquitetura pobre’, isto é não no sentido da indigência, mas no sentido artesanal que exprime Comunicação e Dignidade máxima agraves dos menores e humildes meios”<sup>54</sup>.

Outro exemplo brasileiro, também em São Paulo, é o antigo edifício do Liceu de Artes e Ofícios, projetado por Ramos de Azevedo e construído na última década do século XIX que nunca chega a ser concluído. Em 1905, após projeto de reconversão, o edifício neoclássico passa a abrigar a primeira coleção de arte da Pinacoteca de São Paulo. Desde então, o museu de arte mais antigo de São Paulo passa por grandes transformações, diferentes ocupações e processos de desprezo e abandono do poder público.

No final da década de 90, o interesse público avança com um projeto de requalificação do edifício para abrigar o acervo da Pinacoteca de São Paulo constituído por obras nacionais e internacionais do século XIX até a atualidade, embora com maior ênfase na representatividade da arte brasileira.

---

<sup>53</sup> MUSEU DE ARTE, ARQUITETURA E TECNOLOGIA Sobre. **MAAT Website**. Disponível em: <<https://www.maat.pt/pt/sobre>>. Acesso em: 04 de Junho de 2017.

<sup>54</sup> BO BARDI, Lina apud SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **SESC Pompeia**. SESC: São Paulo, 2013, p. 23.



14  
Fundação EDP - MAAT, Amanda Levete, 2016



15  
SESC Pompeia, Lina Bo Bardi, 1982-1986



16 | 17

Pinacoteca de São Paulo, Paulo Mendes da Rocha, 1905-1998 | Interior: passarelas e abertura zenital.

O projeto de revitalização da Pinacoteca de São Paulo, de autoria dos arquitetos Paulo Mendes da Rocha, Eduardo Colonelli e Weliton Ricoy Torres, contempla transformações espaciais e tecnológicas, adaptando a arquitetura preexistente às necessidades expositivas contemporâneas de acolhimento do acervo permanente do museu e de exposições internacionais. Os pátios internos foram cobertos por clarabóias, expandindo as áreas de exposição e permitindo a criação de um novo eixo de circulação longitudinal com a mudança de acesso ao edifício pela Praça da Luz e novas articulações internas com a implantação de passarelas metálicas em dois níveis.

As interferências mínimas na arquitetura original, mas nada sutis, resultaram na simplicidade aparente e elegante do edifício da Pinacoteca de São Paulo, oriunda do duplo condicionamento do projeto: o respeito ao legado arquitetônico do passado e o pensamento voltado às necessidades contemporâneas.

Dar novos usos às edificações do património histórico é um dos meios mais eficazes de preservá-las, legando às gerações futuras o conhecimento e a compreensão desse mesmo património e da sua história. Além disso, o reuso e a preservação contribuem com a prática da arquitetura sustentável, uma preocupação ecológica pertinente ao estado contemporâneo da construção.

A racionalização na utilização de materiais e técnicas construtivas voltadas à sustentabilidade significa menos construção, menos resíduos sólidos, menos poluição, menos descarte de materiais e energias sustentáveis, menos consumo, menos desperdício e mais reciclagem, situações estas que só beneficiam a qualidade da vida urbana e não comprometem as características arquitetônicas e urbanísticas do equipamento urbano.



De algum modo, o slogan minimalista do arquiteto Mies van der Rohe «less is more» coincide com os valores contemporâneos da arquitetura sustentável como afirma Montaner,

“[...]pode coincidir com as exigências ecologistas e com a cultura e a economia da sustentabilidade: conseguir o máximo rendimento e qualidade de vida com o mínimo sacrifício de recursos, a mínima hipoteca do futuro e o máximo de ciclos de reciclagem; potencializar uma cultura menos consumista e esbanjadora [...]”<sup>55</sup>.

A convivência do novo com o antigo é possível e desejável, não só porque a correspondência histórica é característica da própria contemporaneidade, mas porque nesse diálogo as vantagens históricas, sociais, culturais, económicas e urbanísticas sobrepõem-se às eventuais perdas mínimas.

“Rehabilitation has social, cultural and economic advantages. Social, in that people and towns keep their identity; cultural, in that artistic, architectural, archaeological and documentary values can be preserved both for their intrinsic value and their contribution to the identity of the town; economic, in that (a) existing capital is used, (b) energy is saved, (c) demolition costs are avoided, and (d) the existing infrastructure of roads and services is utilized. In addition, rehabilitation causes far less human upheaval, political friction and physical delay, so it is not surprising that when the total budget is considered, rehabilitation in most cases saves money”<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> MONTANER, 2001, p. 172.

<sup>56</sup> FEILDEN, 2003, p. 277. “A reabilitação tem vantagens sociais, culturais e económicas. Social, na medida em que pessoas e cidades mantêm sua identidade; Cultural, na medida em que os valores artísticos, arquitetónicos, arqueológicos e documentais podem ser preservados tanto pelo valor intrínseco quanto pela contribuição para a identidade da cidade; Económico, na medida em que (a) o capital existente é usado, (b) a energia é poupada, (c) os custos de demolição são evitados e (d) a infra-estrutura existente de estradas e serviços é utilizada. Além disso, a reabilitação causa muito menos transtorno humano, fricção política e atraso construtivo, por isso não surpreendente que, quando o orçamento total é considerado, a reabilitação na maioria dos casos economiza dinheiro” (Tradução nossa).

### 1.3. Parques verdes: o espaço público envolvente

Até o século XVIII, a história refere o jardim como lugar reservado às classes privilegiadas, às práticas filosóficas e religiosas, à contemplação e à meditação; e lugar de abrigo de plantas medicinais e árvores frutíferas.

A partir do renascimento da cultura, a renovação do pensamento sobre as artes, ciências, literatura e filosofia contribuem para a evolução do paisagismo como expressão artística. As principais manifestações dessa renovação dos jardins ocorrem principalmente em Itália, França e Inglaterra. Mas, é no Iluminismo cultural do século XVIII que a perfeição estética transcende nas áreas verdes a partir do uso da racionalidade geométrica e da sistematização, ocasionando a difusão dos jardins botânicos e das orangeries.

Com a revolução industrial, profundas modificações ocorrem no cenário urbano que passam a contar com as indústrias em sua silhueta e a vivenciar transformações na arquitetura, no transporte, na comunicação e no urbanismo. A cidade medieval de ruas estreitas e higiene precária passa a ser substituída pela cidade industrial sem infraestrutura para suportar tudo o que acompanha o aparato tecnológico.

Nesse cenário, o crescimento da cidade e a paisagem são ignorados pelo planejamento urbano com o descontrole na devastação de áreas verdes para fontes de energia e matérias-primas e com a ocupação destas áreas pelas construções industriais e bairros operários - também conhecidos como “slums” (favelas) -, catalisando verdadeira catástrofe urbana.

Coube ao poder público enfrentar os problemas da expansão territorial urbana assistida pelo aumento da densidade populacional em consequência do êxodo rural, estabelecendo um planejamento urbano com visão de futuro. Passam a integrar o novo plano de urbanização do século XIX, os parques públicos e outros espaços verdes em busca da melhoria da qualidade de vida urbana.

Segundo o sociólogo Jacinto Rodrigues,

“Importa relacionar o séc. XIX com os jardins públicos e o usufruto popular de espaços até ali reservados às classes privilegiadas. No séc. XIX, são várias as experiências de jardinagem: os jardins dos camponeses desenvolvem-se por todos os países. A horta coletiva é a expressão da iniciativa popular tendo em vista a utilidade. Porém, estes jardins desenvolvem também uma artisticidade de simplicidade cheia de imaginação. Por outro lado, os jardins botânicos e a agro-indústria têm o seu crescimento”<sup>57</sup>.

Para o arquiteto Josep Montaner,

---

<sup>57</sup> RODRIGUES, Jacinto. **Arte, Natureza e a Cidade**. Inova-Artes Gráficas: Porto, 1993, p. 47.

“Foi na Inglaterra, precisamente, no mesmo lugar e momento em que ocorreu a revolução industrial, onde a estética do pitoresco se desenvolveu: parques como Stowe ou Stourhead buscaram imitar uma natureza virgem que começava a ser um bem escasso. O paisagismo e os parques surgiram, portanto, a partir da revolução industrial e da consciência da perda dos valores sagrados da natureza”<sup>58</sup>.

A nova etapa de urbanização do século XIX viria a contemplar os boulevards, os passeios, as praças e os parques públicos, propondo condições de saúde e bem-estar à uma população amontoada nos cortiços urbanos, contemplando assim as propostas das políticas higienistas da época. O plano de diretor da cidade passa a contar com um projeto de requalificação do existente e de previsão de desenvolvimentos urbanos futuros.

A cidade de Londres corresponde ao processo de mudança industrial com a implementação e criação de estruturas urbanas, tornando-se uma das precursoras na realização de parques urbanos. A requalificação dos parques St. James Park e Regent’s Park, projetos do arquiteto John Nash, e posterior abertura ao público pela Coroa Britânica correspondem à nova realidade face à insalubridade urbana. Nesse âmbito surge uma nova tipologia de parques públicos ingleses, mais racional e imponente. A historiadora e urbanista Françoise Choay descreve o paisagismo inglês,

“O modelo inglês funda-se sobre uma simulação do campo, cujos fragmentos pitorescos são incorporados à cidade. Os animais domésticos (carneiros, vacas, cavalos) têm aí seu lugar. A ambientação natural requer uma apropriação do espaço pelo corpo inteiro, o público é convidado a se deitar sobre os prados e a cavalgar nos caminhos. O parque é sinônimo de esporte e de jogo, de cultura ao corpo”<sup>59</sup>.

A nova racionalidade urbanística é também empregada na cidade de Paris, dando origem à construção de novas infraestruturas e parques urbanos correspondentes às necessidades de higiene e reestruturação da metrópole industrial. O Bois de Boulogne representa essas novas articulações do planejamento urbano de grande escala, o projeto de Georges Eugène Haussmann e Jean-Charles Alphand persegue a tradição do jardim francês que promove a sociabilização e o encontro de gerações através da diversidade das instalações e atividades.

Ainda na Europa, o conceito «cidade-jardim» é idealizado pelo urbanista inglês Ebenezer Howard, consistindo numa comunidade cercada por um cinturão verde, num misto urbano-rural. Deste pensamento, o arquiteto catalão Antoni Gaudí cria o Parque Güell em Barcelona, entre 1900 e 1914. A área do distrito de Gràcia destinada à urbanização revela-se um fracasso comercial, tendo sido vendida ao Município de Barcelona e transformada em parque público em 1926.

<sup>58</sup> MONTANER, 2001, p. 193 e 194.

<sup>59</sup> CHOAY, Françoise; KAVAKAMA, Eveline (Trad.). A Natureza Urbanizada, A Invenção dos “Espaços Verdes”. **Projeto História de São Paulo**. São Paulo, nº 18, p. 103-106, Maio, 1999, p. 105.



18  
Regent's Park, Londres



19  
Central Park, Nova Iorque

Nos EUA, o alargamento do território urbano e o aumento considerável da densidade populacional na cidade de Nova Iorque demandava por um parque público de grande porte. Para suprir as exigências públicas é criado o Central Park, a partir de 1858, com desenho do famigerado arquitecto paisagista Frederick Law Olmsted, “transformando-se rapidamente num extraordinário centro de animação cívica e cultural”<sup>60</sup>.

A partir da Segunda Guerra Mundial, a ideia dos parques urbanos expande-se como política de abrandamento e controle da poluição das grandes cidades, funcionando como verdadeiros pulmões urbanos. A integração de áreas verdes ao urbanismo quer enriquecer a vivência urbana, aproximar a natureza ao homem e transformar a cidade e o estilo de vida que dela provém.

Giulio Argan reflete sobre o urbanismo moderno,

“O urbanismo é uma disciplina moderna. [...] As cidades desenvolveram-se de uma maneira que chamamos espontânea, mas que, na realidade, era determinada pela evidencia que a figura histórica da cidade tinha na consciência individual e coletiva. É perfeitamente compreensível que a complexidade das situações urbanas atuais, a extensão e a densidade dos aglomerados, a quantidade das exigências, tornem necessária a figura do especialista, do administrador dos valores culturais da cidade. [...] Sua verdadeira tarefa é mais de educador do que de técnico; sua verdadeira finalidade não é criar uma cidade, mas formar um conjunto de pessoas que tenham o sentimento da cidade. E a esse sentimento confuso, fragmentado em milhares e milhões de indivíduos, dar uma forma em que cada qual possa reconhecer a si mesmo e à sua experiência da vida associada”<sup>61</sup>.

No Brasil, o Parque Ibirapuera, inaugurado em 1954 em comemoração ao IV Centenário da cidade de São Paulo, surge em conformidade com o planeamento urbano desenvolvido na década de 20 para a cidade de São Paulo, visando melhorias infraestruturais em função do adensamento populacional decorrente da industrialização. O projeto do arquiteto Oscar Niemeyer apresenta o país como potência industrial moderna e inovadora e consolida o Brasil no panorama das relações internacionais.

A filosofia contemporânea de espaços urbanos revela preocupações ecológicas, estruturais, sociais, recreativas e culturais, numa perspectiva de articulação entre o local e o global, de visão mais compartilhada e de adaptação do ambiente urbano às exigências públicas.

Os espaços públicos urbanos, como os parques e os museus, são equipamentos que colaboram na criação da identidade, da história e da cultura da cidade, articulam relações interdisciplinares, tornam-se referência e símbolo da urbe e contribuem na construção da paisagem da cidade.

---

<sup>60</sup> RODRIGUES, 1993, p. 47.

<sup>61</sup> ARGAN, Giulio C. **História da arte como história da cidade**. Martins Fontes: São Paulo, 1995b, p. 240 e 241.

A consciência cultural contemporânea inaugura novos valores e práticas estéticas que consideram a cidade como lugar da arte, em busca de uma maior aproximação com a realidade. A partir da década de 60, novas manifestações artísticas inscrevem-se em espaços alternativos ao ‘cubo branco’ como a paisagem e o urbanismo. É neste sentido que afirma Giulio Argan, “faz urbanismo o escultor, faz urbanismo o pintor, faz urbanismo até mesmo quem compõe uma página tipográfica [...]”<sup>62</sup>.

O planejamento dos parques e jardins urbanos constitui uma arte, “uma parte integrante da vida civilizada, uma necessidade espiritual e emocional profundamente sentida, profundamente enraizada”<sup>63</sup>.

No contexto do ‘isolamento cultural’ de Robert Smithson, a arte é limitada, reduzida e neutralizada pelo espaço estéril das galerias, sendo transformada num produto consumível pela sociedade. O conseqüente ingresso da arte no espaço público - no parque, na cidade - propõe uma dialética fora desse isolamento cultural. O artista expõe o seu interesse sobre o processo artístico dentro das ‘salas neutras’:

“O processo confinado não é processo. Seria melhor acabar com o isolamento em vez de executar ilusões de liberdade. Sou a favor de uma arte que leve em conta o efeito directo exercido dia após dia pelos elementos fora da representação”<sup>64</sup>.

Sobre o papel dos parques nesse percurso revela,

“Os parques que rodeiam alguns museus decompõem a arte em objetos de deleite formal. Os objetos de um parque sugerem o repouso estático e não o decurso de uma qualquer dialética. Os parques são paisagens acabadas para uma arte acabada. [...] Os parques são idealizações da natureza, mas na verdade a natureza não é uma condição do ideal. [...] A natureza nunca esta terminada. Quando uma obra acabada de escultura do século XX é colocada num parque do século XVIII, ela é absorvida pela representação do ideal do passado, reforçando desse modo valores políticos e sociais que já não estão entre nós. [...] Os museus e parques são cemitérios onde as memórias do passado sepultadas constituem um pretexto para a realidade”<sup>65</sup>.

As obras de arte ou monumentos públicos são essenciais para a apropriação coletiva dos espaços públicos, dão significado à vida urbana ao reconhecer o passado e comunicar a história e promovem uma ação reflexiva e mediadora da cidade frente aos problemas sócio-políticos-económicos-estruturais-culturais contemporâneos. A arte dos espaços públicos é também um remédio urbano que tenta recuperar as relações entre o homem e a cidade, considerando as problemáticas urbanísticas que os afetam. É sobre o homem e para o homem que as esferas do desenvolvimento se revelam.

<sup>62</sup> ARGAN, 1995b, p. 224.

<sup>63</sup> BURLE MARX, Roberto.; TABACOW, José (Org.). **Roberto Burle Marx. Arte & Paisagem.Conferências Escolhidas.** Studio Nobel: São Paulo, 2004, p. 51.

<sup>64</sup> SMITHSON, Robert. Isolamento Cultural. In: GRANDE, Nuno. **Museumania. Museus de Hoje, Modelos de Ontem.** Fundação Serralves: Porto, 2009a, p. 141-142, p. 142.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 142.

Segundo Giulio Argan,

“É óbvio que, não obstante o que se programe, planeje ou projete, o objeto é sempre a existência humana como existência social e que não se planejaria ou projetaria se não se pensasse que a existência social será, deverá ou deveria ser diferente e melhor com relação ao que é”<sup>66</sup>.

Tanto em Portugal quanto no Brasil, além dos casos-de-estudo a serem apresentados - CAPC Sereia e MAM Ibirapuera -, há diversos modelos de equipamentos culturais fomentadores das interrelações entre a arte, a arquitetura, o parque e o cidadão.

Em Portugal, o exemplo mais significativo encontra-se na cidade do Porto, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves que, integrado ao Parque de Serralves num conjunto com a Casa de Serralves, “não se compreende sem a paisagem que o envolve e lhe dá sentido”<sup>67</sup>. A arte em exposição no museu e no seu «parque de esculturas» exerce o papel de mediadora entre a arquitetura do museu, da Casa e o parque envolvente, num estímulo à interdisciplinaridade da trilogia «arte- arquitetura-parque» e desta na integração com o homem.

A exposição «Pode o Museu Ser um Jardim?», realizada de 06 de Fevereiro a 13 de Setembro de 2015 e modificada ao longo das estações do ano, teve como abordagem as relações entre o museu e o jardim, entre o interior e o exterior, através de obras da coleção do Museu de Serralves. A curadoria de João Ribas propunha uma reflexão e uma experiência sobre o Parque de Serralves, este cenário único em que se insere o museu, onde o «caminhar» tornava-se ferramenta do pensamento e das sensações. Experimentar o museu através dos diversos percursos do parque para, em contrapartida, experimentar o parque através das múltiplas aberturas do museu que o emolduram.

No ensaio sobre os jardins de autoria de Francis Bacon - um dos textos considerados para o catálogo da exposição -, o filósofo reflete,

“(…) Um jardim é o mais puro dos prazeres humanos. Nada há de mais refrescante para a alma humana; sem jardim todos os edifícios e palácios não passam de obras grosseiras. E qualquer um verá que, à medida que os séculos crescem em civilização e elegância, o homem começa a construir edifícios imponentes mais rapidamente do que a criar jardins - como se na arte dos jardins residisse a mais alta perfeição”<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> ARGAN, 1995b, p. 212.

<sup>67</sup> GRANDE, 2009a, p. 58.

<sup>68</sup> BACON, Francis. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES. COUTINHO, Andreia; SANTOS, Sofia (Coord). **Pode O Museu Ser Um Jardim?** Fundação Serralves: Porto, 2015, p. 13-14.



20  
Museu de Arte Contemporânea e Parque de Serralves, Porto

No Brasil contemporâneo, o modelo revelação foi idealizado pelo empresário Bernardo de Mello Paz para a cidade de Brumadinho em Minas Gerais. O Instituto Inhotim, inaugurado em 2006, apresenta-se como “um lugar singular, com um dos mais relevantes acervos de arte contemporânea do mundo e uma coleção botânica que reúne espécies raras e de todos os continentes”<sup>69</sup>.

O parque verde do maior centro de arte contemporânea brasileiro ganha status de Jardim Botânico nacional em 2010 pela exuberância da vegetação nativa e das plantas ornamentais e destaca-se, principalmente, pela relação que estabelece com a arte e a paisagem. O parque de esculturas, área destinada à visitação projetada sob a influência da obra de Roberto Burle Marx, revela apenas 30% da área verde do Instituto e apresenta um conjunto de pavilhões e esculturas contemporâneas que tornaram-se no paradigma da arte contemporânea nacional.

Para o curador botânico de Inhotim, Eduardo Gonçalves,

“O acervo botânico é diferenciado porque é disposto paisagisticamente. Até mesmo a pessoa que não gosta de planta, dificilmente não se sensibilizará com uma paisagem bem construída, com um jardim bem feito. Temos uma frase em nosso meio, segundo a qual não há planta feia, mas mal colocada. Quem vem aqui, com certeza, fica com outro olhar para a biodiversidade”<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> INHOTIM. Sobre. **Histórico**. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/sobre/historico>>. Acesso em: 03 de Junho de 2017.

<sup>70</sup> GONÇALVES, Eduardo. In: OLIVEIRA, Junia. Inhotim ganha status de jardim botânico nacional. **ProMutuca**. Publicação de 08 de Abril de 2010. Disponível em: <[http://promutuca.org.br/noticias/08\\_04\\_10\\_inhotim\\_jardim\\_botanico.htm](http://promutuca.org.br/noticias/08_04_10_inhotim_jardim_botanico.htm)>. Acesso em: 03 de Junho de 2017.





21

Instituto Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais, Galeria Adriana Varejão



22

Instituto Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais, Galeria True Rouge

Ainda que as instituições modelo apresentadas sejam ambas semi-públicas, Inhotim no Brasil e Serralves em Portugal, no sentido de não estarem completamente abertas ao público por acolherem horários de abertura e cobrança pelo acesso, de facto mostram-se como alternativas necessárias à insuficiência de espaços verdes que proporcionem maior qualidade de vida urbana às pessoas e à própria cidade. É na oportunidade de viver melhor que o pensamento contemporâneo pode voltar-se às problemáticas da atualidade e desenvolver-se na interdisciplinaridade proposta por esses espaços contemporâneos.

Atualmente, embora haja uma manifesta e crescente política de criação de cidades verdes, assiste-se a manutenção de metrópoles áridas como São Paulo, desprovidas de áreas verdes suficientes em nome do progresso, numa situação desproporcional às condições ideais da vida urbana contemporânea. A correção desse processo destrutivo da qualidade do bem viver faz-se necessária, só possível através da conscientização política e social acerca da importância dos espaços verdes na vida cidadina.

Para Roberto Burle Marx, numa referência ao Brasil mas que pode perfeitamente ser interpretada numa visão global, o pensamento voltado à preservação do ambiente e à construção de espaços verdes públicos “é talvez a única medida viável para salvar nosso país da desertificação total e assegurar como herança das futuras gerações uma natureza mais equilibrada”<sup>71</sup> e sugere medidas de reforço desse pensamento,

“ [...]é necessário que nos compenetremos da importância dos parques. Cada cidade, cada município, deve tê-los com dimensões adequadas para a sua população. E cada estado deverá ter seu horto, onde plantio intensivo das espécies valiosas da região permita sua distribuição para as diversas prefeituras e particulares, de modo que possam figurar nos jardins, na arborização das ruas, nas praças e nos parques”<sup>72</sup>.

Para o paisagista brasileiro, os parques verdes e os jardins podem “nos proporcionar o sentimento estético e o sentido ético da existência”<sup>73</sup>, para isso basta que ajamos com consciência ecológica e com a certeza da importância desses espaços na vida urbana cotidiana. E formaliza um pensamento romântico, talvez utópico, mas potencializador da qualidade da vida social urbana através da criação de áreas:

“Há uma coisa que tenho sempre que pensar que é importantíssima, o jardim tem que ter funções. A função estética é sine qua non, ela existe sempre que se faz jardins, mas outras funções como os lugares para velhos, crianças e esportes dependem do tipo de jardim que se vai fazer. Se faço um jardim para o particular, ele tem um caráter. Se faço um jardim para uma cidade, forçosamente o caráter muda. Se me perguntarem se prefiro fazer um jardim particular ou para uma cidade, digo que prefiro fazer um jardim onde o povo possa participar da vida desse jardim que se criou. Nesse sentido, seja um jardim zoológico ou um jardim botânico é importante criar características que sejam para educar o povo a participar de uma forma de viver mais bela e mais justa”<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> BURLE MARX; TABACOW, 2004, p. 186.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 188.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 212.

<sup>74</sup> Depoimento de Roberto Burle Marx gravado em 1990. In: FAUUSP. Jardins para a cidade. 2006. Documentário em vídeo (23min). **Vimeo**. Disponível em: <<https://vimeo.com/36426481>>. Acesso em: 15 de Abril de 2017.

## II. CASO-DE-ESTUDO UM: CAPC SEREIA

### 2.1. Círculo de Artes Plásticas de Coimbra

Em meados dos anos 50 do século XX, o sentimento coletivo da classe artística era de insatisfação com as condições insuficientes da divulgação da arte e da cultura na cidade de Coimbra. A limitação na oferta de espaços culturais onde artistas e autodidatas pudessem expor as suas obras e a lacuna existente pela ausência de uma escola de artes onde pudessem aprender, criar, desenvolver e experimentar a arte eram as causas do descontentamento.

A UC - Universidade de Coimbra não contemplava o ensino das Artes e essa deficiência traduzia-se no desenvolvimento de atividades extra-curriculares por instituições outras como o CITAC - Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, o TEUC - Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra e o Orfeon Académico de Coimbra.

O regime ditatorial do Estado Novo vigorava em Portugal sob o governo de António de Oliveira Salazar. A ditadura salazarista durou 48 anos ininterruptos, tendo início com o Golpe de Estado de 28 de maio de 1926 e o seu fim com a Revolução de 25 de Abril de 1974. As revoltas e turbulências subversivas eram constantes durante todo o período fascista, tendo sido Coimbra palco na luta contra o Decreto-Lei 40.900 que visava encerrar as atividades das associações estudantis em Maio de 1957.

No crescente desenvolvimento da politização da sociedade, em especial da coletividade académica, assiste-se ao descolamento da política cultural de propaganda salazarista e ao nascimento de grupos e instituições de postura liberal, propensas a manifestações de insubordinação política e de abstração da censura através da arte e da cultura.

A partir da Exposição de Artes Plásticas da Queima das Fitas de 1958, que teve lugar no Salão do Turismo<sup>75</sup>, estudantes membros da AAC - Associação Académica de Coimbra aspiravam fundar um espaço cultural coletivo que atendesse às necessidades artísticas e culturais de Coimbra através do desenvolvimento de novas possibilidades de criação artística, de divulgação e ensino da estética e da promoção de novos talentos.

Do grupo idealizador destacam-se os estudantes<sup>76</sup> da Universidade de Coimbra, amantes de arte ou artistas autodidatas, como Emílio Rui Vilar, estudante de Direito; Alfredo Rasteiro, estudante de Medicina; Joaquim Thomé, estudante de Ciências; Mário Silva, estudante de Engenharia; Augusto Mota, estudante de Letras, Jorge Mira Coelho, estudante de Medicina e António Pimentel, estudante do liceu Tópi.

---

<sup>75</sup> FRIAS, Hilda M. **50 Anos do CAPC: Uma Faceta das Artes Plásticas em Coimbra**. Mar da Palavra Edições: Coimbra, 2010, p. 33.

<sup>76</sup> Segundo o depoimento de Emílio Rui Vilar. In: FRIAS, 2010, p. 25.

O fomento da atividade cultural na cidade através das exposições de artes coletivas e da divulgação das bienais de Veneza e São Paulo, aliado à necessidade de alargamento cultural dos jovens estudantes e artistas pela ausência da atividade artística na formação universitária e ao apoio da FCG - Fundação Calouste Gulbenkian foram factores determinantes para a criação do CAP - Círculo de Artes Plásticas em Novembro de 1958.

O CAP seria constituído, com o apoio da direção da AAC e da FCG, como uma secção cultural da AAC, mas não encontrava lugar no edifício da associação para a sua instalação devido a superlotação dos espaços por diversas outras secções. Inicialmente, e em decorrência da falta de verbas, o CAP instala-se num andar da Rua Montarroio e, pouco tempo depois, o MNMC - Museu Nacional Machado de Castro cedeu duas salas para a instituição, onde permanece por dois anos, promovendo exposições e artistas com o apoio de Luís Reis Santos<sup>77</sup>, diretor do museu.

Por sugestão do Professor Doutor Ferrer Correia<sup>78</sup>, professor da FDUC - Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra e responsável pela área cultural da Fundação Calouste Gulbenkian, o CAP ocupa o edifício da Rua Castro Matoso, nº 18, permanecendo como sede da instituição até os dias atuais. Segundo Ferrer Correia, “[...] trata-se de um prédio onde tem estado instalado o Instituto de Música, ao fundo das escadas monumentais. Esse prédio, quer pela sua localização, quer pelas dimensões das suas salas servia perfeitamente para os nossos fins”.<sup>79</sup> O edifício sofreu adaptações para que pudesse abrigar o novo programa de necessidades da instituição.

O balanço da primeira década do CAP é positivo, podendo contar sempre com apoios e subsídios da FCG e de outras instituições, realizando atividades diversas como exposições temporárias e itinerantes, conferências, colóquios, ciclos de cinema, assim como investimentos na contratação de professores para aulas práticas e teóricas, na compra de materiais para o atelier, na divulgação da instituição e da sua programação cultural e na criação de uma Biblioteca de Artes.

O interesse pela arte cresceu e, com isso, também o número de associados e de público do CAP. Ao fim dos anos 60, momento de mudanças políticas, artísticas e culturais no país, a instituição tinha grande projeção na cidade e na região, contribuindo significativamente para a promoção e alterações da arte e do seu mercado na conjuntura portuguesa.

---

<sup>77</sup> Luís Reis Santos (Turcifal, 1898 - Coimbra, 1967). (...) Em 1951, tornou-se director do Museu Machado de Castro, cargo que exerceu em simultâneo, a partir de 1953, com o de professor da cadeira de História da Arte da Universidade de Coimbra. Os seus estudos contribuíram, decisivamente, para a consolidação da história da pintura portuguesa e flamenga dos séculos XV e XVI. Foi, na juventude, bailarino e integrou o grupo de Almada Negreiros, com o nome de Luís Turcifal. (Cf. FRIAS, 2010, p. 41).

<sup>78</sup> António de Arruda de Ferrer Correia (Miranda do Corvo, 1912 - Coimbra, 1999). Licenciado em Direito pela Universidade de Coimbra, Professor Catedrático e Reitor entre 1976-1982. Reitor Honorário, distinção conferida pela primeira vez na história da Universidade de Coimbra. Membro do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian, vice-presidente em 1991 e presidente em 1993, cargo que manteve até o ano de 1999. (Cf. *Ibidem*, p. 38.).

<sup>79</sup> FRIAS, 2010, p. 44.



23

CAPC Sede | Fachada

Em 1969, a greve estudantil iniciada em Coimbra abala a ditadura portuguesa. Ao pedir a palavra na inauguração do Departamento de Matemática da UC em 17 de Abril, Alberto Martins, presidente da Direção-Geral da AACC, dá causa ao encerramento abrupto da cerimónia, iniciando a crise que culminou em quatro meses de luta contra o regime ditatorial em vigor. Com a paralisação estudantil há o boicote aos exames com excepcional adesão de 86,9%<sup>80</sup>, entre outras iniciativas anárquicas, que culmina na incorporação compulsiva de quarenta e nove estudantes no exército português sob regime disciplinar.

No campo das artes plásticas, os anos 70 mostravam-se promissores em Portugal. O retorno dos bolseiros apoiados pela Fundação Calouste Gulbenkian nos anos 60, as diversas iniciativas, apoios e mecenato de instituições e empresas privadas à arte e à cultura, a reestruturação e intervenções da AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte na imprensa nacional e o desenvolvimento consequente do mercado de obras de arte eram factores determinantes para a institucionalização da arte contemporânea em Portugal<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> CARINA, Miguel. Crises, história e memória. **esquerda.net**. Publicado em 21 de Abril de 2013. Disponível em: <<http://www.esquerda.net/artigo/crises-hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/27525>>. Acesso em: 04 de Junho de 2017.

<sup>81</sup> FRIAS, 2010, p. 69.

O ano de 1974 é marcado pela ruptura com o regime autoritário do Estado Novo. A Revolução de 25 de Abril, iniciada com o golpe do Movimento das Forças Armadas em Lisboa, dá os primeiros passos em direção à democracia e às aspirações generalizadas da sociedade portuguesa como o acesso às liberdades fundamentais, a descolonização e o fim da guerra colonial e o desenvolvimento económico. Entretanto, no processo de transição de regime, visões políticas distintas proporcionam agitações no país até a formação do primeiro governo constitucional português em Junho de 1976.

Em 1976, no meio de um tumulto académico-político-artístico resultante da Semana da Arte (da) na Rua, provoca-se um incêndio em parte da sede do CAP, queimando documentos importantes do seu acervo histórico e artístico<sup>82</sup>. O incidente e difamações na imprensa periódica evidenciaram a necessidade da instituição tornar-se autónoma da AAC - Associação Académica de Coimbra onde algumas das suas secções já haviam solicitado a extinção do CAP por causa de divergências políticas<sup>83</sup>.

O CAP cumpria a área pedagógica através do ensino artístico extra-curricular e mantinha o intuito de tornar-se verdadeira Escola de Artes, embora iniciativas junto à Secretaria da Cultura e à UC não tivessem tido êxito.

A linha programática e pedagógica do CAP manteve o seu curso com a implementação de atividades e exposições significativas no contexto cultural da cidade como o Living Theatre<sup>84</sup> em 1977 e o colóquio O Panorama Artístico Português<sup>85</sup> em 1978, além da Criação Colectiva, do Curso de Desenho, Serigrafia e Gravura e da Semana Cultural da Ilha da Madeira<sup>86</sup>, uma iniciativa da Secretaria Regional da Educação e Cultural do Funchal.

Diante da impossibilidade de continuação dos subsídios da Acção Cultural da Secretaria de Estado da Cultura e dos conflitos entre as secções da AAC, inicia-se o processo de autonomização da instituição, visto como remédio para a difícil situação económica daqueles tempos.

Em 05 de Novembro de 1980, após um longo e lento processo, o CAP passa a ser um organismo autónomo da AAC, sendo designado CAPC - Círculo de Artes Plásticas de Coimbra<sup>87</sup>, passando também a ter estatutos próprios. A instituição continua a receber subsídios e apoios da FCG e da Secretaria de Estado da Cultura para a modernização das suas instalações e para a criação de um novo programa de atividades.

---

<sup>82</sup> FRIAS, 2010, p. 92.

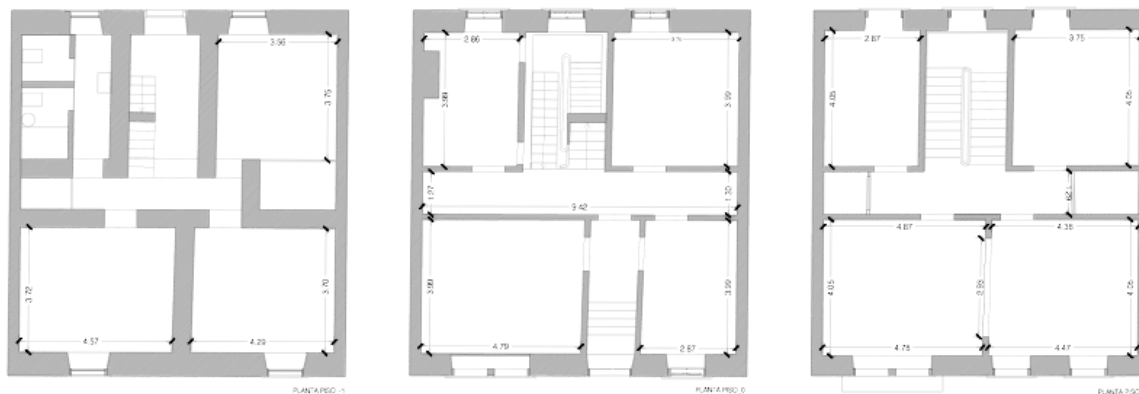
<sup>83</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>84</sup> Living Theatre, fazendo parede uma extensão itinerante realizada no âmbito da Iniciativa Alternativa Zero, [...] apresentou no Pátio da Universidade "Sete Meditações Políticas Sado-Masoquistas". Em complemento, realizaram-se seminários organizados por elementos do grupo e um ritual da Páscoa Judia seguido de uma ceia no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. (Cf. FRIAS, 2010, p. 94).

<sup>85</sup> O Panorama Artístico, colóquio com a presença de críticos de arte convidados pelo CAP e apresentação de mostras e trabalho de sócios e alunos dos cursos da instituição, a par de obras de artistas consagrados e conhecidos no meio contemporâneo. Ibidem, p. 95.

<sup>86</sup> Exposições em espaços urbanos e duas galerias, uma no Museu de Arte Sacra e outra no Salão Nobre do Teatro Municipal. Ibidem, p. 96.

<sup>87</sup> Ibidem, p. 103.



24

CAPC Sede | Plantas Baixas: Piso -1, Piso 0 e Piso 1

Diante da nova realidade, novos espaços eram concebidos como o Arquivo de Documentação Artística, Laboratório de Fotografia e três galerias: Galeria CAPC, Galeria Espaço Branco e Galeria Espaço Aberto. Segundo Alberto Carneiro e Túlia Saldanha, responsáveis pela orientação artística e pedagógica da instituição:

“[...] assumimos assim a vocação pedagógica do CAPC e procuramos que as nossas exposições fossem lugares para o corpo estético de cada pessoa, nos espaços e nos tempos de Coimbra. Desenhamos três galerias, três espaços onde simultaneamente aconteceram obras diferentes. Buscamos as relações pelo confronto das diferenças de concepção e de filosofia dos autores no campo estético habitado por cada espectador. Variamos os suportes e as formas na convicção de que as tendências do novo se definem presente por opção transitória e dialética de quem frui”<sup>88</sup>.

A década de 80 revelava-se como um grande momento para grandes nomes da arte contemporânea portuguesa e para o CAPC que, apesar das dificuldades financeiras constantes, empreendia na promoção da arte, dava visibilidade aos artistas e às suas obras de vanguarda. Num período de três anos, entre 1981 e 1983, cinquenta e quatro exposições eram realizadas nas três galerias da instituição. Entre os artistas destacam-se Ernesto de Sousa, Eduardo Nery, Julião Sarmento, Alberto Carneiro, Jorge Vieira, José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis, entre outros.

Os anos 90 do CAPC seriam marcados especialmente pela relação entre instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian, Encontros de Fotografia, Bial Universal de Coimbra e Teatro Académico Gil Vicente, conferindo uma abordagem programática cada vez mais exigente de novos espaços físicos.

A Coleção CAPC de Arte Contemporânea constitui-se numa importante narrativa da história da arte contemporânea em Portugal, tendo sido composta por aquisições diretas,

<sup>88</sup> CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS DE COIMBRA. CARNEIRO, Alberto; SALDANHA, Túlia (Org.). **Galeria CAPC, Galeria Espaço Branco, Galeria Espaço Aberto: 54 Exposições, 1981-1983**. Impressora Económica: Figueira da Foz, 1981, p. 05.

obras de artistas e colecionadores em depósito e, especialmente, doações de artistas que passavam pela instituição.

Em 1995, período de grande otimismo e ausência de conformação da instituição, o CAPC Sede ou Círculo Sede passa por uma readequação espacial para receber exposições de visibilidade nacional e, em 1997, após longo período de negociações, a Câmara Municipal de Coimbra cede ao CAPC um espaço no piso térreo do edifício da Casa da Cultura para a criação do CAC - Centro de Arte Contemporânea, atualmente conhecido como CAPC Sereia ou Círculo Sereia.

Nas duas décadas seguintes, as atividades da instituição dividiram-se entre o CAPC Sede e o CAPC Sereia como exposições de arte contemporânea, workshops, conferências, ciclos de cinema e outros eventos convergentes, solidificando-se no cenário cultural da cidade de Coimbra, da Região Centro e do país.

O percurso da instituição no século XXI regista inúmeros acontecimentos artísticos de relevância nacional que a destacaram como importante entidade cultural independente de promoção e difusão das artes visuais. Destacam-se as exposições<sup>89</sup>: Mono (Coletiva, 2010); Mapping The Process (Coletiva, 2011); A Song To Heaven (Marta Pedro, 2012); O Mapa do Mar (Fernando Calhau, 2012); Ciclo Santa Cruz (Alberto Carneiro, 2013); Há Água em Marte (Valdemar Santos, 2013); Ciclo Santa Cruz (Nuno Sousa Vieira, 2014); Mostra Espanha (2015); Obrigatório não ver (Ana Hatherly, 2016), Sair do Livro (2016); Habitar Portugal 12-14 (2016) e Prova de Estado (José Pedro Croft, 2017).

Além das exposições de artes, conferências, colóquios, ciclos de cinema e outras atividades convergentes, o CAPC organiza em conjunto com a UC e a CMC, a primeira edição do Anozero: Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra<sup>90</sup> em 2015, demonstrando o intuito em firmar-se cada vez mais como instituição fomentadora da arte contemporânea em Portugal.

O Anozero promoveu uma reflexão sobre a classificação da Universidade de Coimbra, Alta e Sofia como Património Mundial da Humanidade pela UNESCO, numa iniciativa de valorização do património histórico e cultural da Região Centro do país, realizando um vasto programa de exposições de arte contemporânea em espaços classificados e outros lugares de relevante valor patrimonial da cidade de Coimbra, além de diversas atividades artísticas e culturais como concertos musicais, performances, conferências e ciclos de cinema.

Em 2016, o edifício-sede do CAPC é classificado como Monumento de Interesse Público pelo Governo português. Segundo o Ministério da Cultura, através da Portaria nº 266/2016:

---

<sup>89</sup> CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS DE COIMBRA. **Exposições**. Disponível em: <<http://capc.com.pt/site/index.php/pt/>>. Acesso em: 18 de Abril de 2017.

<sup>90</sup> ANOZERO: BIENAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE COIMBRA. **Anozero'15: Um Lance de Dados**. Disponível em: <<http://anozero-bienaldecoimbra.pt/editorial/>>. Acesso em: 18 de Abril de 2017.



“Apesar de não constituir um imóvel de particular interesse artístico e arquitetónico, o edifício constitui o símbolo material da CAPC, funcionando como espaço físico privilegiado para a produção e difusão das vanguardas artísticas coimbrãs, desde os anos 70 até à atualidade. Para além da sua função enquanto polo criativo e de reflexão, onde iniciaram atividade algumas das maiores personalidades da cultura nacional, nele se guarda a coleção CAPC de arte contemporânea, para além de diversos acervos bibliográficos e documentais. O Edifício-sede do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra apresenta-se, desta forma, como um equipamento cultural de referência a nível nacional”<sup>91</sup>.

Para 2017, encontra-se em fase de produção a segunda edição do Anozero com inauguração prevista para 11 de Novembro. O evento decorrerá ao longo de sete semanas, tendo por objeto uma exposição única repartida por vários lugares relevantes do cenário patrimonial e cultural conimbricense que acolhem tanto exposições de arte contemporânea como outras atividades convergentes<sup>92</sup>.

A importância do CAPC no cenário da arte contemporânea de Coimbra desde os seus primórdios e, por consequência, no cenário nacional manifesta-se nas palavras do artista plástico António Olaio,

“O CAPC era aquele lugar misterioso onde aconteciam coisas, suspenso numa outra dimensão duma cidade que he era estranha, mas da qual simultaneamente vivia [...]. De facto, o CAPC permanecia uma espécie de reduto de resistência de uma cidade que, sem ele, numa imanente recusa de criatividade, se arriscaria a manter-se uma mera caricatura de si própria”<sup>93</sup>.

E conclui ao revelar o sentimento de pertença que a instituição faz nascer naqueles que dela participam, “[...] o CAPC tem esta coisa de fazer crer aos que por ele passam, sobretudo aos que nele se envolvem, que este lugar lhes pertence, porque pertencem a este lugar”<sup>94</sup>.



**Círculo de  
Artes Plásticas  
de Coimbra**



**anozero**  
bienal de arte  
contemporânea  
de coimbra

25

Logótipos CAPC e Anozero: Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, 1ª Edição, 2015

<sup>91</sup> PORTUGAL. Portaria nº 266/2016. Classificação como monumento de interesse público o Edifício-sede do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), na Rua Castro Matoso, 18, Coimbra. **Diário da República**, nº 181/2016, Série II, de 20 de setembro de 2016.

<sup>92</sup> ANOZERO: BIENAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE COIMBRA. **Pré-Programa Anozero'17: Curar e Reparar**. CAPC: Coimbra, 2017, Memória Descritiva, p. 05.

<sup>93</sup> OLAIO, António. Breves. Círculo das Artes Plásticas e futuro. O CAPC depois dos 50. **Rua Larga**. Coimbra, nº 23, p. 32-34, Janeiro, 2009, p. 32.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 34.

### 2.1.1. CAPC Sereia ou Círculo Sereia

Desde os anos 80, o CAPC pretendia tornar-se um espaço de maior visibilidade e difusão da arte contemporânea e, para isso, mudanças programáticas constantes exigiam novos espaços físicos. Embora o edifício-sede sofresse transformações sempre que as demandas das novas programações reclamassem, os espaços existentes eram insuficientes para atendê-las.

Na década de 90, torna-se evidente a necessidade de aquisição de um novo espaço contemporâneo para o CAPC. Assim, as negociações do CAPC com a Câmara Municipal e a Universidade de Coimbra intensificaram-se nesse objetivo que passou a ser comum às três entidades.

Ao escrever sobre o aniversário de cinquenta anos da instituição, o artista plástico António Olaio relata:

“O seu novo director, Victor Diniz, perante as novas realidades da cena artística portuguesa, amplia a dimensão do CAPC como atelier (cujas dimensões locais começavam a perder sentido), para ser o principal espaço de visibilidade para o que de mais estimulante e activo existia e que não se conformava com o espaço das galerias e instituições de então”<sup>95</sup>.

A Casa Municipal da Cultura de Coimbra, inserida no Jardim da Sereia, cede ao CAPC um novo espaço situado no piso térreo do seu edifício. Para a realização do projeto de adaptação da arquitetura preexistente, o diretor do CAPC Victor Diniz convida Carlos Antunes e Désirée Pedro, finalistas da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto e membros da instituição desde 1987. Os arquitetos realizam assim o primeiro projeto do Atelier do Corvo, iniciado em 1994 e finalizado em 1997.

A filial do CAPC é inaugurada como CAC do CAPC - Centro de Arte Contemporânea do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, atualmente conhecida como CAPC Sereia ou Círculo Sereia, em 21 de Maio de 1997. A exposição coletiva inaugural, intitulada *The Above: Um Olhar Parcelar em Torno de Uma Coleção*, reflete sobre as obras do acervo da instituição, entre as quais a obra do artista português Miguel Palma, intitulada *Projecto 2080*.

Importa considerar a sistemática dependência financeira do CAPC de subsídios, apoios e mecenato para o seu pleno funcionamento desde a sua fundação, facto que confere vastas limitações à instituição, especialmente no que tange ao projeto da nova galeria de arte contemporânea.

---

<sup>95</sup> OLAIO, 2009, p. 32.



26

Folha de Sala da Exposição inaugural: The Above, Maio de 1997.

Diante dos novos ensejos culturais da instituição, previa-se ampliar as salas expositivas, organizar a coleção de obras de arte, realizar eventos e promover os serviços educativos com a criação de um auditório, além de criar uma livraria para a promoção e venda da literatura artística, construir espaço de cyber-café - à época havia escassez da internet, mas acabou por não se concretizar nesses termos -, escritório administrativo e outros espaços de apoio como copa, casas de banho e depósitos.

Com o programa de necessidades definido em conjunto pela direção do CAPC e pelos arquitetos Carlos Antunes e Désirée Pedro, o projeto contempla três galerias expositivas, um auditório, um depósito para o acervo, uma livraria de arte contemporânea e um pequeno escritório administrativo, além de copa e casas de banho. Estes dois últimos espaços de serviços são compartilhados com a Mediateca da Biblioteca Municipal, equipamento cultural locado no mesmo piso do edifício. No decorrer do projeto, havia também o intuito de inserir um bar/cafeteria no pátio externo da edificação, caso houvesse financiamento suficiente até o fim da obra.

O espaço da Casa da Cultura destinado ao Círculo Sereia havia sido antes definido como arquivo da Biblioteca Municipal, embora estivesse desocupado e sem uso. Nesse âmbito, não havia nenhuma relação da arquitetura com o Jardim da Sereia em função das poucas aberturas de ventilação existentes.

O diálogo com o espaço verde circundante era uma das propostas do projeto para a nova filial, o jardim era certamente inspiração. Segundo o Atelier do Corvo, a adaptação arquitetural edificou:

“grandes panos de parede revestindo a estrutura existente, não tanto por forma a autorizar as novas salas como células independentes e mostrar distintivamente dois tempos de intervenção, mas antes para resolver a necessidade de criação de área expositiva. A demolição da parede poente, procurou estabelecer uma forte cumplicidade entre interior e exterior, tirando partido da luz filtrada pelas copas das grandes árvores, enfatizando a relação visual com o jardim ao reforçar a axialidade da estrutura existentes”<sup>96</sup>.

O projeto prevê o alinhamento dos pilares internos à edificação na subdivisão das galerias, tendo sido reforçados externamente para que ficassem com sessenta centímetros de largura. Desse modo, foi possível aumentar a área de paredes expositivas e dissimular a presença das vigas existentes.

Segundo o arquiteto Carlos Antunes, para absorver a irregularidade dos pilares era preciso que a parede construída tivesse expressão, quase como uma arquitetura secular, e que marcasse o ritmo sequencial da passagem de sala para sala<sup>97</sup>. Interessava aos arquitetos:

“a marcação da individualidade das salas na fortíssima relação com o exterior. As salas são todas iguais e são todas diferentes porque a paisagem é diferente de sala para sala. Nós reconhecemos a sala em que estamos, em qualquer uma delas eu sei se estou na primeira, segunda ou terceira. Aquela sutileza em que a paisagem muda e aquele banco, no fundo, fecha todas as salas e até promove essas janelas que é paisagem, cumpre também uma função evidente que é um terreno de sol para o lado de fora”<sup>98</sup>.

O banco referido resolve um problema de transição de cotas, a porta de entrada principal do novo edifício faz referência com o ponto mais baixo da rampa externa e o banco a absorve internamente, numa solução técnica que se fez funcional ao espaço. O banco é mobiliário de apoio à equipe de montagem e desmontagem das exposições, de descanso e de convívio dos utilizadores dos espaços.

As exigências mecânicas da arte contemporânea induziram à utilização de materiais resistentes, de fácil manutenção e baixo custo nas galerias, escritório e depósitos como o cimento queimado ou betonilha afagada no piso, paredes brancas de fácil manutenção e a conservação do reboco areado grosso original no teto.

---

<sup>96</sup> ATELIER DO CORVO. **Portifólio: CAPC | CAC**. Coimbra, 2013, p. 04.

<sup>97</sup> ANTUNES, Carlos F. C.; PEDRO, Armandina Désirée T. **Entrevista I: Atelier do Corvo, Projeto CAPC Sereia, 1994-1997**. [17/03/2017]. Entrevistador: Karen E. D. Bruder Lários. Coimbra, 2017. 01 arquivo .mp4 (18min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

<sup>98</sup> *Ibidem*.



27  
Fachada



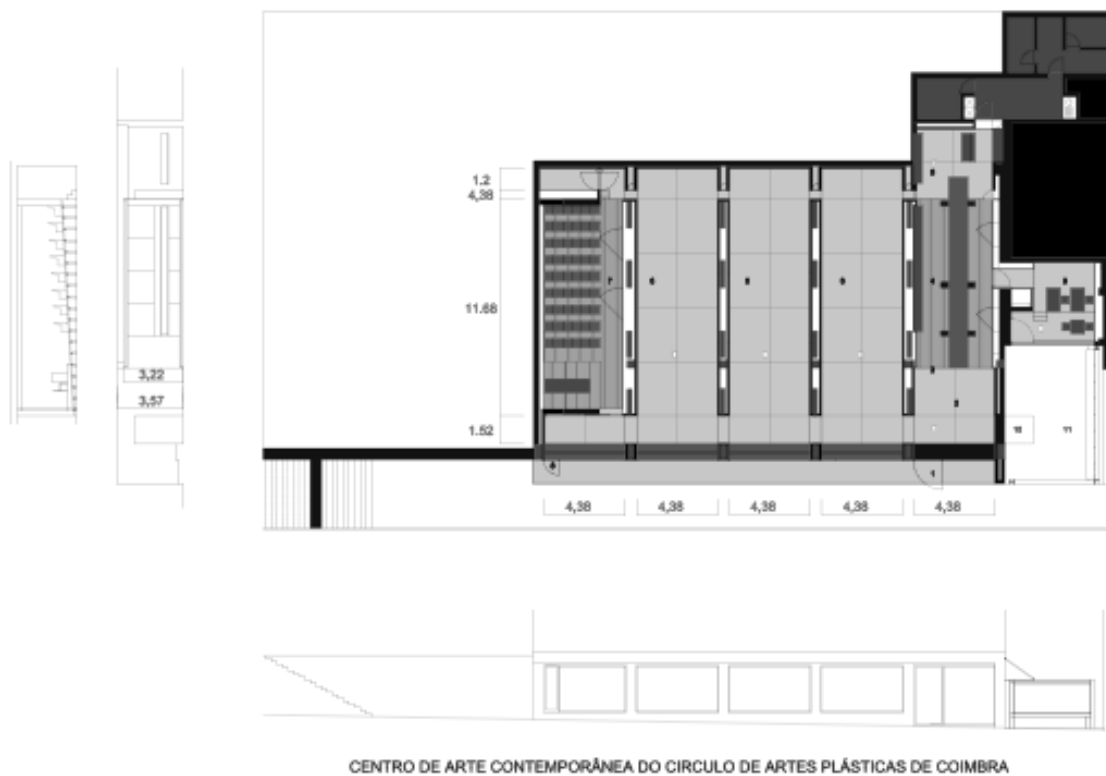
28 | 29  
Fachada, ANTES | Fachada, DEPOIS



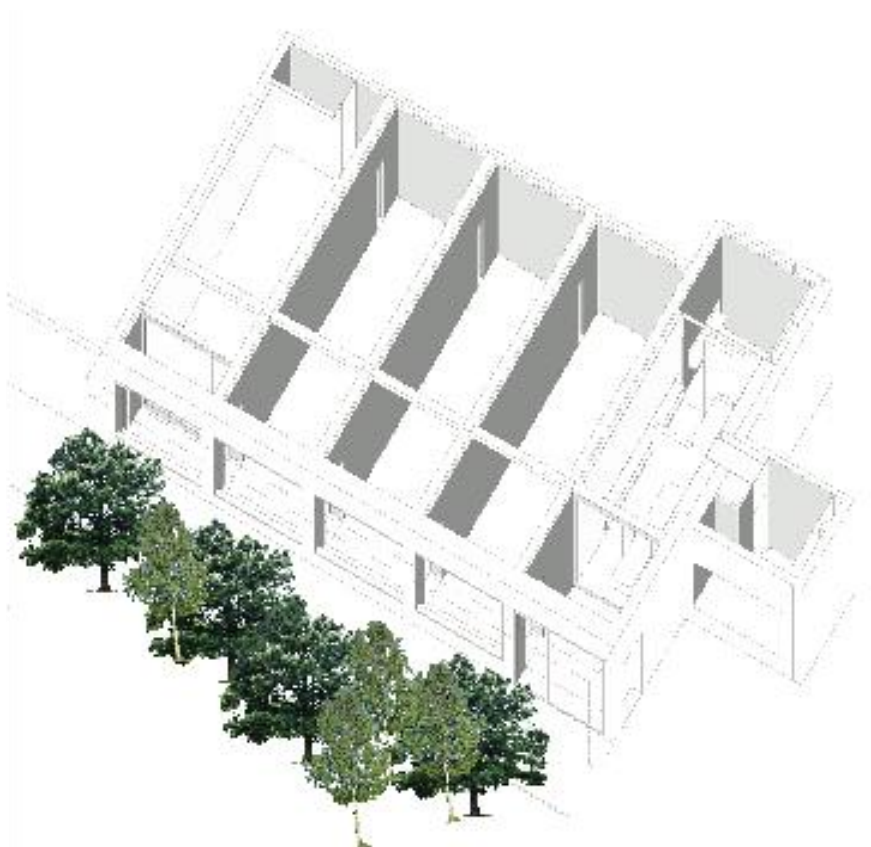
30  
Auditório



31  
Galeria



32  
Planta Baixa, Cortes e Fachada, Atelier do Corvo, 1997.



33  
Perspectiva  
Isométrica

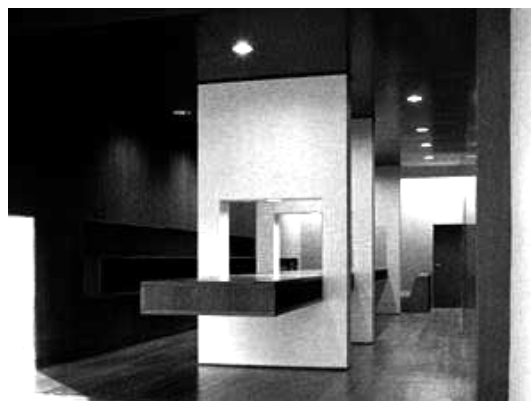
Segundo a arquiteta Désirée Pedro, os materiais utilizados nas paredes tinham o propósito de permitir a reparação cada vez que fosse necessária:

“Nós não queríamos sistemas que tivessem coisas penduradas, queríamos que as paredes fossem usadas. Se são usadas têm que permitir a reparação. É alvenaria de tijolo rebocado, estanhado e que leva uma pintura plástica que permite estar sempre a ser reparada”<sup>99</sup>.

Para os espaços da livraria e auditório optaram pela utilização de madeira no piso e paredes, reaproveitando nichos estruturais verticais para a criação de espaços de armazenamento. Ao aquecer esses ambientes com o uso da madeira, o projeto torna-se mais acolhedor e mais bem tratado acusticamente, com possibilidades de criação de espaços de arrumação e de contraste intencional com as outras áreas.

Os espaços de uso comum entre o CAPC e a Casa da Cultura como a copa e as casas de banho resultam do aproveitamento de estruturas já existentes. Para o arquiteto Carlos Antunes:

“Isso foi uma condicionante natural, o Círculo apesar de tudo pertence a uma outra ordem, de um edifício maior que é a Casa da Cultura e com a escassez de recursos, acabamos por utilizar serviços que já estavam disponíveis e feitos e que poderiam ser utilizados de forma repartida. Era mais ou menos óbvio que assim fosse e não havia nenhuma incompatibilidade para nós ou para a Casa da Cultura que assim fosse”<sup>100</sup>.



34 | 35  
Livraria

---

<sup>99</sup> ANTUNES; PEDRO, 2017.

<sup>100</sup> Ibidem.



No decorrer dos anos, algumas pequenas modificações ocorreram relativamente ao projeto original como a desconfiguração do cyber-café, transformado num local de apoio à livraria, lugar de descontração e leitura, assim como a cedência de um novo espaço de reserva para o Coleção CAPC pela Casa da Cultura.

Do projeto original, apenas uma pequena parte da construção ficou a meio, a estrutura metálica construída no pátio externo receberia o bar e cafeteria. No entanto, mediante a escassez de recursos financeiros no fim da obra deixa de ser realizada.

Em 2005, o Atelier do Corvo realiza uma nova proposta de ampliação na estrutura arquitetónica e funcional, prevendo a inclusão de novo bar e cafeteria na estrutura metálica externa existente, conforme intuito do projeto original. O objetivo era atender a demanda do público da Casa da Cultura, da Biblioteca Municipal de Coimbra e do CAPC Sereia e integrar todo o edifício cultural. No entanto, acaba por não ser executado novamente pelas mesmas razões económicas.

Segundo António Olaio, as novas instalações do CAPC no Jardim da Sereia:

“[...] que, com seu auditório e livraria, se assumem numa manifesta procura de maior comunicabilidade, acreditando na eficácia da sua dimensão urbana, acreditando que a própria cidade se está a renovar, testando, assim, a renúncia inconformista a uma marginalidade a que, involuntariamente, estaria voltado, não no país, mas na sua cidade”<sup>101</sup>.

Com o novo edifício CAPC, a instituição passa a realizar uma vasta programação cultural e artística na cidade de Coimbra, procurando atender a demanda local e nacional da arte contemporânea. Com a possibilidade de novas interações socioculturais, o CAPC revela-se capaz de partilhar com o público novos mundos e novas ideias, estimulando o sentimento de pertença cultural, o processo de democratização da arte contemporânea, os debates plurais, os discursos, as críticas e as perspectivas sócio-políticas-culturais.

---

<sup>101</sup> OLAIO, 2009, p. 32 e 34.

## 2.2. Parque de Santa Cruz | Jardim da Sereia

O Convento de Santa Cruz e a Igreja de Santa Cruz, fundados respectivamente nos reinados de D. Afonso Henriques e D. Sancho I, em 1131 e em cerca de 1150 pelos cruzios, pertencia aos membros da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho.

Segundo arquiteto Rui Lobo, os edifícios eram implantados:

“em sítio exposto, fora das muralhas da cidade, sobre o vale a norte da colina da Alta, facto que obrigou à construção de uma cerca própria com um sistema de torres defensivas. A cidade crescia progressivamente para fora de portas, contando com quatro freguesias exteriores à Almedina, já em pleno século XII”<sup>102</sup>.

Assim, Santa Cruz constituía-se como uma cercania econômica cada vez mais importante no cotidiano citadino e, em conjunto com a Praça Velha, estabeleceu-se como um dos “[...] pólos dinamizadores do arrabalde extramuros, espaço das atividades económicas, das ruas comerciais, dos ofícios, das hortas periurbanas [...]”<sup>103</sup>.

No início do século XVI, a reforma manuelina empreendeu a reformulação do convento cruzio e, paralelamente, intervenções de melhoramento urbano na cidade de Coimbra.

No século XVIII, segundo a arquiteta Maria Rita Fonseca, a cidade de Coimbra encontrava-se “circunscrita à Baixa, à Alta e a alguns núcleos periféricos, com ligações rudimentares entre si”<sup>104</sup>. A cidade era envolvida por extensas propriedades privadas, quintas e cercas conventuais, que definiam a malha e o perímetro urbano. Para a autora, “o domínio de Santa Cruz foi-se expandindo progressivamente pelo Vale da Ribela, acabando por contornar a colina da Alta e por chegar até Celas”<sup>105</sup>.

Nesse contexto, a Quinta de Santa Cruz apresentava-se como vasto espaço verde, estrategicamente localizado junto à cidade e às suas principais vias de circulação.

Durante a reforma monástica de D. João V, a quinta sofre grandes obras como a construção do Parque de Santa Cruz, entre 1723 e 1752, executada pelo Prior D. Gaspar da Encarnação. O parque, de traçado e arquitetura barroca, destinava-se ao recolhimento, meditação, contemplação e recreação dos cruzios, representando o poder da ordem religiosa.

<sup>102</sup> LOBO, Rui. **Santa Cruz e a rua da Sofia: arquitectura e urbanismo no século XVI**. Coleção Debaixo de Telha, Série B, nº6. Edição e|d|arq: Coimbra, 2006, p. 27.

<sup>103</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>104</sup> FONSECA, Maria Rita. **Coimbra, cidade verde: introdução à análise dos espaços verdes de Coimbra**. 2009. Prova final de licenciatura em Arquitetura, Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, p. 07.

<sup>105</sup> Ibidem, p. 09.

A entrada principal do jardim situa-se junto à Praça da República e é ladeada por torreões arrematados por um arco triplo central que recebe três esculturas representativas das virtudes teológicas - a Fé, a Esperança e a Caridade. Segundo a arquiteta, a entrada principal do Parque de Santa Cruz:

“[...] conduz a um imenso jogo da péla, cenograficamente rematado por uma cascata de gosto naturalista, que se assemelha a um altar de igreja. Esta é ladeada por duas escadarias simétricas, que sobem a encosta envolvidas pela densidade do arvoredo”<sup>106</sup>.

O eixo longitudinal da entrada principal à cascata artificial de três corpos, o ponto focal do jardim, cria uma interessante continuidade visual, reforçada pelos imponentes painéis laterais de azulejos que a emolduram. Nesse percurso, o traçado evidencia o apreço dos cruzios pelo jogo da bola ou da péla.

O Parque de Santa Cruz é vulgarmente conhecido como Jardim da Sereia, devido a estátua da Fonte da Nogueira ou Fonte do Tritão representar um tritão abrindo a boca de um golfinho por onde jorra água para uma concha. O equivalente feminino do tritão é a sereia, daí o nome popular do jardim.

William Dalrymple, em suas viagens por Portugal em 1774, descreve o seu encantamento pelo parque do Convento de Santa Cruz:

“The gardens of the monastery of Santa Cruz, founded by Alfonso I, who reigned in the twelfth century, are very extensive, with a few jets d'eau, which render them cool and refreshing, and a profusion of orange and lemon trees. This monastery is richly endowed”<sup>107</sup>.



36  
Fonte da Nogueira ou do Tritão

<sup>106</sup> FONSECA, 2009, p. 10.

<sup>107</sup> DALRYMPLE, William. **Travels Through Spain and Portugal, in 1774; With a Short Account of the Spanish Expedition Against Algiers, in 1775.** J. Almon Piccadilly: London, 1777, p. 131. “Os jardins do mosteiro de Santa Cruz, fundado por Alfonso I, que reinou no século XII, uma mentira enterrada na igreja, são muito extensos, com alguns jatos d’água, que os tornam frescos e refrescantes, e uma profusão de laranjais e limoeiros. Este mosteiro é ricamente dotado” (Tradução nossa).



37

Eixo longitudinal da entrada principal, Cascata artificial de três corpos, século XVIII.

Com a extinção das ordens religiosas em 1834, uma iniciativa de Joaquim António de Aguiar<sup>108</sup>, e as fugas do Prior Geral de Santa Cruz e do Bispo de Coimbra das forças liberais de D. Pedro IV<sup>109</sup>, a Quinta de Santa Cruz era expropriada. Segundo o historiador Yann Araújo:

“o Governo da Nação doou à Câmara Municipal todos os edifícios e terrenos do extinto Mosteiro de Santa Cruz, desde o Terreiro de Sansão até a Fonte Nova [...]. Tornava-se assim a Câmara, senão o maior, um dos maiores proprietários do concelho [...]”<sup>110</sup>.

Da quinta, o Convento de Santa Cruz seria atribuído à administração camarária e seriam instalados o Tribunal de Justiça, Audiências e Casas de Jurados, os Correios e outras repartições, além da Câmara Municipal em definitivo. O terreno chamado Horta, parte agrícola da quinta, seria posteriormente indicado para a construção do novo mercado municipal.

<sup>108</sup> Joaquim António de Aguiar (Coimbra, 1972 - Lavradio, 1884) foi um importante jurista e político português, tendo sido Presidente do Conselho de Ministros de Portugal por três vezes durante a sua carreira. Em 15 de outubro de 1833 foi, pela primeira vez, chamado aos conselhos da Coroa, para o cargo de ministro do Reino, e em 23 de abril de 1834 para o de ministro da Justiça, cargo que exerceu até à morte de D. Pedro IV. Entre as medidas que decretou avultam as que reorganizaram os municípios e a promulgação da célebre lei de 30 de Maio de 1834 que extinguiu as ordens religiosas, mandando incorporar os seus bens na Fazenda Nacional. Esta medida enérgica valeu-lhe a alcunha de Mata-frades.

<sup>109</sup> D. Pedro I & IV, respectivamente do Brasil e de Portugal, membro da Casa de Bragança, quarto filho do Rei João VI de Portugal e da infanta Carlota Joaquina da Espanha. Como I Imperador do Brasil (1822-1831), declarou a independência do país do Reino de Portugal e, por curtíssimo período, Rei de Portugal e Algarves (1826).

<sup>110</sup> ARAÚJO, Yann L. M. M. **A Quinta de Santa Cruz: Contributo para o Estudo da sua História Contemporânea**. Fundação Passos Canavaro: Santarém, 2002, p. 10.

Os outros prédios urbanos e rurais integrantes do património conventual seriam arrendados ou vendidos. Dessa forma, a parte mais suntuosa da quinta, o Parque de Santa Cruz, torna-se propriedade privada, passando por vários donos até a sua compra pela Câmara Municipal de Coimbra em 1882.

O Plano de Urbanização da Quinta de Santa Cruz surge em 1885, propondo uma reestruturação urbana do vasto território conventual. As políticas urbanas da era industrial exigiam espaços de melhor qualidade, com traçados amplos e ordenados e a incorporação de infraestruturas essenciais para a salubridade urbana. Nesse longo e moroso processo de construção e de expansão do tecido urbano, nasce o Bairro de Santa Cruz.

Para o historiador de arte Pedro Dias, “o século XIX é o momento em que a malha quinhentista rompe os seus tradicionais limites e se espalha por zonas antes desabitadas”<sup>111</sup>. Os ideais oitocentistas de modernização e requalificação urbana promovem a criação de novos espaços de convivência, lazer e participação pública sob novos padrões de sociabilidade.

Nesse contexto, o Parque de Santa Cruz era visto como espaço de arborização a preservação, pois permitiria a renovação e o arejamento da cidade, atendendo aos novos ideais higienistas.

Até ao final do século XIX, poucas eram as áreas verdes que se voltavam ao uso público por iniciativa do poder governamental na cidade de Coimbra. O uso e a fruição dessas áreas decorriam da iniciativa espontânea da população sobre terrenos públicos e privados.

Ainda assim, a renovação do Jardim da Sereia acontece por iniciativa autárquica, decorrente do Plano de Urbanização da Quinta de Santa Cruz, tendo sido apresentado como novo espaço verde público da comunidade e equipamento de promoção de novas relações sociais, políticas, econômicas e urbanas entre a cidade e os cidadãos.

No início do século XX, em 1917, a Câmara cede parte do terreno do Jardim da Sereia para a Associação Académica de Coimbra construir um campo de jogos, ainda hoje um espaço vedado por altos muros.

Nos anos 20, o parque sofre degradação significativa por causa da exploração mercantil da Câmara através da constante cedência dos jardins para a realização de festas populares como as tradicionais festas de São João, São Pedro e Santa Isabel. Os azulejos setecentistas destruídos eram posteriormente tapados com cimento, as estátuas quebradas permaneciam sem restauro, a substituição injustificada do mobiliário urbano original e a devastação da vegetação denotavam o abandono autárquico, o vandalismo e a conseqüente decadência do espaço público.

---

<sup>111</sup> DIAS, Pedro. **Coimbra. Arte e História**. Paisagem Editora: Porto, 1983, p. 18.

O grande defensor dos ataques constantes ao Parque de Santa Cruz, naqueles tempos conturbados de regime republicano, era o Conselho de Arte e Arqueologia de Coimbra. Para Yann Araújo, “um contributo para que ainda hoje, no centro da cidade, possamos apreciar o parque de Santa Cruz envoltos num ambiente e paisagem não muito diversos daqueles que cercavam os frades crúzios há perto de duzentos anos”<sup>112</sup>.

Nos fins da década de 60, seria escolhido o terreno do horto municipal, o Parque de Santa Cruz, para as novas instalações da BMC - Biblioteca Municipal de Coimbra, projeto de autoria do arquiteto António Serra e Moura. No entanto, a localização seria confirmada pela CMC apenas em 1980, o edifício da Casa Municipal da Cultura e da BMC seria implantado na cota mais alta do Jardim da Sereia, junto à Rua Pedro Monteiro, e inaugurado em 1993. Nesse centro cultural encontram-se também o CAPC Sereia e o Teatro Bonifrates.

O Parque de Santa Cruz é classificado como imóvel de interesse público em 1970 através do Decreto nº 251/70, artigo 2º, de 03 de Junho, publicado no Diário do Governo.

Com o passar dos anos, as mudanças culturais acentuadas, a sub-utilização e a marginalização do Jardim da Sereia, este lugar de contemplação e encanto torna-se também lugar de vandalismo e perigo.

No novo milênio, surgem propostas e intervenções que refletem sobre o atraso a defasagem urbana e cultural do espaço público. Alguns projetos desenvolvidos para o Parque de Santa Cruz, realizados por arquitetos portugueses e estrangeiros, destacam-se como tentativas de reabilitar o espaço e integrá-lo de forma mais eficaz à malha urbana da cidade e aos edifícios circundantes, especialmente à Casa da Cultura Municipal da cidade.

No início do século XXI, é desenvolvida uma proposta de inserção da linha do metropolitano de superfície em Coimbra<sup>113</sup>, de autoria dos arquitetos Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez. No projeto, prevê-se o atravessamento do jardim, proporcionando uma redefinição dos seus limites e o redesenho desse espaço público como forma de oferecer novas articulações com o edifício da Casa da Cultura e com a malha urbana envolvente.

Num trajeto circular, a Estação da Sereia é o ponto focal de todo o percurso, a linha faz ligação entre o Jardim da Sereia e o Jardim Botânico, com passagem pela Penitenciária e pelo Aqueduto de São Sebastião. Segundo os arquitetos:

“A demolição do muro exterior da penitenciária permitirá dar continuidade aos arcos, [...]. Aumentamos passeios, plantamos arvores, diminuímos a placa central e descentralizamos o Papa para libertar a leitura do Aqueduto. Tentamos

---

<sup>112</sup> ARAÚJO, 2002, p. 26.

<sup>113</sup> No âmbito de workshop realizado pelo Departamento da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Coimbra (DARQ), o projeto Inserções convida dez arquitetos, oriundos de diversos contextos, para projectar diferentes áreas urbanas de Coimbra.

regularizar e simplificar o trânsito sob os arcos, procuramos chegar com serenidade ao Botânico”<sup>114</sup>.

O percurso prevê ainda descer a Rua Alexandre Herculano até a Praça da República, fechando o circuito circular e retornando ao Jardim da Sereia.

Pela tendência aos embargos políticos, o projeto do metropolitano de superfície não fora ainda construído, embora a cidade de Coimbra sofra com a decadência da rede de transportes públicos. Claramente, faz-se necessária uma transformação eficaz que revitalize social e economicamente os espaços centrais da cidade.

Para o arquiteto José António Bandeirinha, “[...] é preciso reiterar o inequívoco apoio a esta modalidade de transportes em comum, a única capaz de revitalizar uma rede de transportes urbanos em acelerada decadência”<sup>115</sup>. E ainda:

“A instalação de um sistema de metro ligeiro de superfície, em Coimbra [...]. Deve ser, no essencial, uma medida integrada de planeamento, que transforma a cidade e a sua área envolvente num espaço muito mais organizado, abrangendo tendencialmente um leque de cidadãos muito mais vasto que o actual. Deve contribuir para qualificar os territórios urbanos onde se insere. [...], servem para revitalizar áreas em decadência acentuada”<sup>116</sup>.



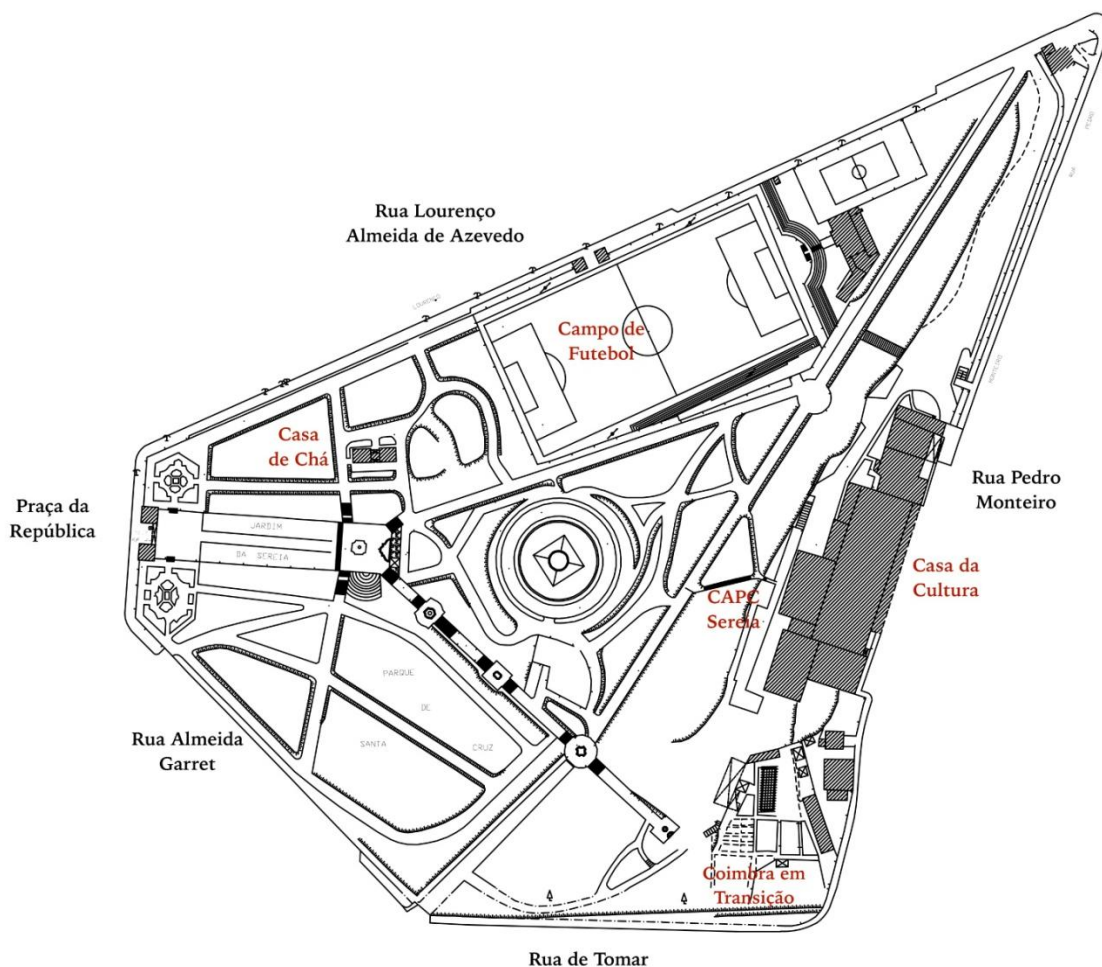
38

Edifício da Casa Municipal da Cultura e Biblioteca Municipal de Coimbra

<sup>114</sup> ECDJ.6.7. **Inserções: seminário internacional de desenho urbano**. UCFCT|DARQ: Coimbra, 2003, p. 64.

<sup>115</sup> BANDEIRINHA, José António. O metro ligeiro em Coimbra: uma necessidade urgente. **Público**. Publicado em 04 de Agosto de 2016. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2016/08/04/sociedade/noticia/o-metro-ligeiro-em-coimbra-uma-necessidade-urgente-1740176>>. Acesso em: 30 de Abril de 2017.

<sup>116</sup> BANDEIRINHA, 2016.



39

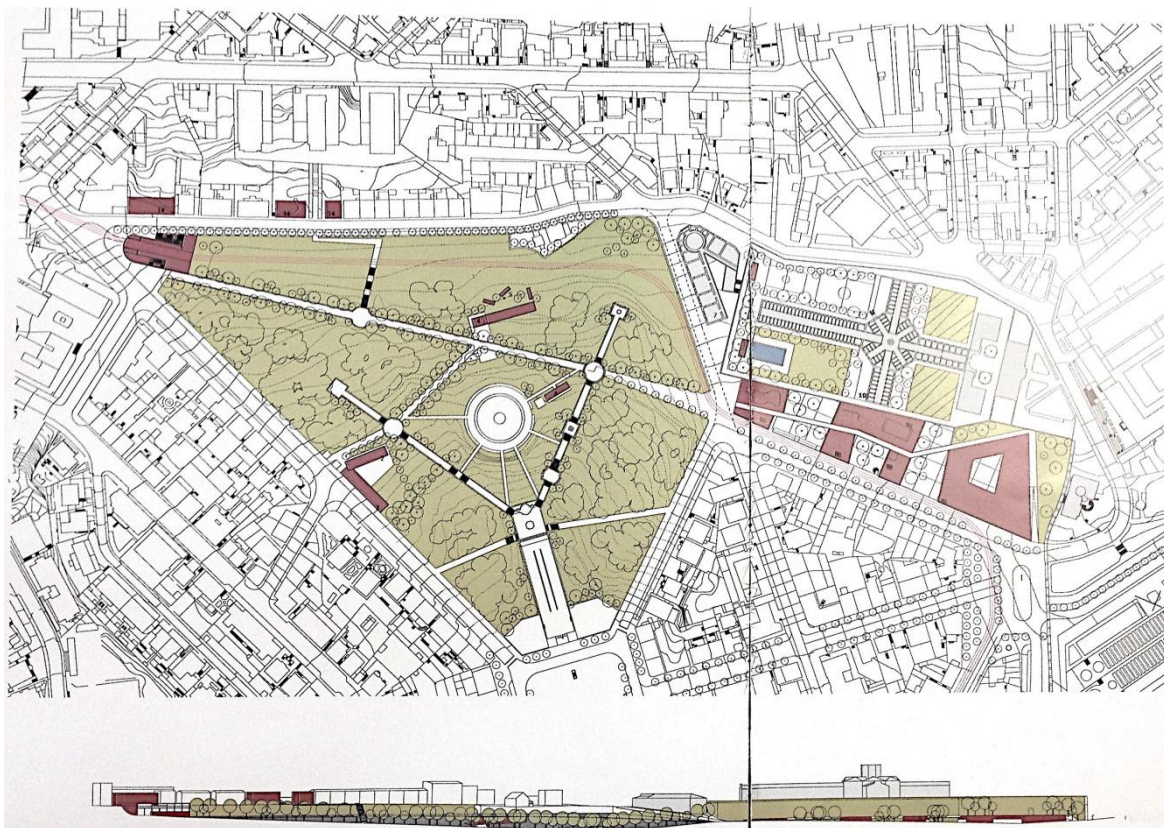
Parque de Santa Cruz, Planta Baixa

Noutra proposta, de autoria do arquiteto japonês Toyo Ito e colaboração da arquiteta portuguesa Marta Navarro Pedro, contempla-se a reabilitação do Parque de Santa Cruz e a construção de um Pavilhão, projeto este da arquiteta em colaboração com o engenheiro Cecil Balmond. Embora reuniões tivessem ocorrido entre o arquiteto japonês e a CMC para a viabilização da obra, a proposta não chega a ser concretizada pela autarquia municipal.

Em 2004, no âmbito do projeto Espelho da Sereia, desenvolvido pelo CAV – Centro de Artes Visuais em parceria com a CMC e a ADTRC - Associação para o Desenvolvimento do Turismo na Região Centro, um conjunto escultórico de sete peças de ferro é construído para o jardim pelo artista português Rui Chafes<sup>117</sup>.

<sup>117</sup> Rui Chafes nasceu em Lisboa em 1966. Vive e trabalha em Lisboa. Estudou Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Trabalha com o ferro e com o aço desde 1987. Expõe regularmente em diversas galerias e museus em Portugal e no estrangeiro e o seu trabalho encontra-se representado em várias coleções europeias. Representou Portugal, em 1995, na XLVI edição da Bienal de Veneza, com José Pedro Croft e Pedro Cabrita Reis e, em 2004, na XXVI edição da Bienal de São Paulo, com Vera Mantero. (Cf. CENTRO DE ARTES VISUAIS. PEREIRA, Albano Silva (Org.). **Ao Espelho da Sereia**. CAV: Coimbra, 2011, p. 169).





40

Metro Mondego | Metropolitano de Superfície de Coimbra

Para Albano Silva Pereira, diretor do CAV, as esculturas de Rui Chafes para o Jardim da Sereia:

“[...] são, simultaneamente, sedutoras e seduzidas. Seduzem como a própria Sereia seduz os que se “perdem” no mar do bosque ou como seduz todo o processo criativo que assistiu à sua formação e desenvolvimento botânico. E são seduzidas pelo prazer epicurista do imediato [...]”<sup>118</sup>.

Rui Chafes tem esculturas instaladas em parques e jardins públicos em diversos países e reconhece que “[...] a arte do espaço público é sempre um risco”<sup>119</sup>:

“Na altura, o jardim em si estava muito estragado como aliás continua, é um problema. Era murado e depois tiraram os muros, sempre houve muito vandalismo. Na altura, era perigoso e havia histórias de roubos, de assaltos e de prostituição. Agora continua a haver vandalismo: as esculturas estão

<sup>118</sup> CENTRO DE ARTES VISUAIS, 2011, p. 15.

<sup>119</sup> CHAFES, Rui. **Entrevista II: Conjunto escultórico de 07 peças no Jardim da Sereia, 2004**. [28/04/2017]. Entrevistador: Karen E. D. Bruder Lários. Coimbra, 2017. 01 arquivo .mp4 (19min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

permanentemente vandalizadas, o que é uma tristeza para todos, para mim e para a Câmara. É uma tristeza.”<sup>120</sup>.

No entanto, para o artista a possibilidade e a importância da relação da arte com o espaço público supera toda insegurança existente:

“Correndo todos os riscos, é total. É claro que a arte devia estar onde as pessoas estão, devia atravessar-se um caminho e devia fazer parte do dia das pessoas porque o contrário disso é o white cube, é o espaço branco onde a pessoa entra para ver uma coisa isolada do mundo. Esse aspecto quase de aquário, quase frígido da relação entre a arte e o mundo é muito questionável e é muito invenção do século XX, do modernismo que isolou a arte do mundo e que a pôs em espaços agnósticos, isolados, em galerias e museus onde não têm relação com as pessoas, apenas com pessoas que as procuram. Por outro lado, no final do século XX e princípio do século XXI, esses espaços até se democratizaram. Os museus têm milhares de espectadores e, portanto, cria-se outra vez uma relação com o público, mas que não é com o público do dia-a-dia, continua a ser um sítio especial para ver. Essa questão é um bocado questionável... não é criticável, é questionável. A arte sempre esteve ao pé das pessoas, quando as pessoas iam à igreja estavam rodeadas de arte, esculturas, as paredes eram pintadas, os tetos eram pintados e as pessoas que estavam na igreja ou viam a igreja de fora - e era em si uma obra de arte.”<sup>121</sup>.



41

Escultura de Rui Chafes: the world becomes silent, 2004.

---

<sup>120</sup> CHAFES, 2017.

<sup>121</sup> Ibidem.

As esculturas de Rui Chafes no Jardim da Sereia são constantemente vandalizadas, tendo a CMC realizado a reparação de todo o conjunto em Outubro de 2016 para apenas uma semana depois as obras serem novamente alvo de vandalismo.

Sobre isso disse o Presidente da CMC, Manuel Machado: “É inadmissível. Estes atos são crimes e quem os pratica deve ser punido, de acordo com o que diz a lei”<sup>122</sup>. O artista tem uma visão particular sobre o vandalismo na cidade:

“Não sei se pode ser resolvida porque isso tem a ver com o civismo das pessoas. Eu nunca vi nada assim, nem conheço nenhuma cidade com uma intensidade tão grande de vandalismo como Coimbra. Não sei se é por ser uma cidade de estudantes, não percebo. Já fiz várias peças públicas, não só em Portugal como em outros países e nunca vi nada assim, acho que é uma especialidade de Coimbra. Podia ser resolvido com câmaras de vigilância que já pedimos ao presidente da CMC, mas nunca foi posto. [...] Nunca há (policiamento no jardim), não há luz, retiraram os muros. Podia ter muros e ser fechado à noite e não é. Mas, é uma coisa mesmo congênita porque, em 2004, restauraram os dois torreões de entrada, tiveram um trabalho louco com andaimes e um mês depois aquilo estava todo pichado. Parece-me uma cidade de vândalos, não percebo. Não tenho explicação para isso. A solução, de facto... não faço ideia. [...] É de facto uma questão perdida”<sup>123</sup>.

A Câmara Municipal de Coimbra recupera algumas construções existentes no Jardim da Sereia em 2009, designadamente as antigas instalações sanitárias e a casa do guarda localizadas junto à Rua Lourenço Almeida de Azevedo. O primeiro registo das construções é datado de 1904 e, apesar das alterações ocorridas ao longo do tempo, mantiveram-se preservadas as características formais e materiais das instalações.

Do restauro e requalificação dos edifícios surge a Casa de Chá do Jardim da Sereia, inaugurada em Fevereiro de 2011, resultado da parceria da CMC com a APPACDM - Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental de Coimbra, cabendo o seu funcionamento à esta entidade. O espaço agradável é propício para uma pausa após um passeio pelos jardins.

Noutra tentativa de integrar o edifício da Casa Municipal da Cultura ao Parque de Santa Cruz, em Outubro de 2014, o Atelier do Corvo propôs à Câmara Municipal de Coimbra a implantação de átrio vertical e auditório ao ar livre no Jardim da Sereia. A exploração dessa relação entre a arquitetura e o espaço público deve-se, especialmente, ao desperdício evidente da oportunidade de integração naturalmente oferecida ao edifício pelo jardim.

Na Memória Descritiva da proposta de arquitetura, os arquitetos Carlos Antunes e Désirée Pedro evidenciam as dificuldades de acesso ao Parque de Santa Cruz em consequência da implantação em cota superior do edifício da Casa da Cultura que secundariza o Jardim.

<sup>122</sup> CÂMARA MUNICIPAL DE COIMBRA. CMC Repara esculturas de Rui Chafes instaladas no Jardim da Sereia. **Notícias**. Disponível em. <<http://www.cm-coimbra.pt/index.php/areas-de-intervencao/cultura/atualidade/item/4296-cmc-repara-esculturas-de-rui-chafes-instaladas-no-jardim-da-sereias>>. Acesso em: 20/04/2017.

<sup>123</sup> CHAFES, 2017.



42  
Casa de Chá

A proposta de criação do átrio vertical e auditório ao ar livre para a Casa da Cultura no Jardim da Sereia tem como objetivos estabelecer uma maior relação entre o edifício e o jardim e permitir uma maior fluidez de circulação e usos entre os equipamentos públicos. Para os arquitetos, o átrio vertical:

“permitiria uma grande fluidez de circulações e de um modo relativamente simples faria a conexão direta do edifício com o jardim. Propomos a criação de uma grande escala que permitisse vencer a diferença de boas em continuidade espacial e que simultaneamente fizesse a distribuição para áreas nucleares do edifício”<sup>124</sup>.

A criação do auditório ao ar livre viria a complementar a atividade cultural no município através da realização de concertos musicais, peças teatrais ou simples lugar de contemplação e permanência.

Essas soluções espaciais permitem o acesso ao edifício pelo Jardim da Sereia, numa integração desejada pelo Círculo Sereia de forma a tornar-se, segundo os autores, verdadeiro “equipamento na e da Casa Municipal da Cultura, situação hoje totalmente inexistente”<sup>125</sup>, além de promover uma maior utilização e fruição da Casa da Cultura, Biblioteca Municipal e do próprio Jardim da Sereia.

O CAPC é o único espaço do edifício da Casa da Cultura que verdadeiramente integra-se diretamente com o Jardim da Sereia, num aproveitamento da circunstância do seu acesso ser a partir do próprio jardim. Esta é uma relação residual na medida em que o restante do edifício não permite uma relação de integração com o Parque de Santa Cruz. A exceção acontece através da recente permissão de acesso à Mediateca da Biblioteca Municipal que

<sup>124</sup> ATELIER DO CORVO. **Memória Descritiva da proposta para a criação de átrio vertical e auditório ao ar livre para a Casa Municipal da Cultura de Coimbra.** Coimbra, 2014, p. 03.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 04.

ocorre também pelo piso -1, além da fruição visual pelas esquadrias envidraçadas do edifício.

O edifício da Casa da Cultura, o campo de jogos e as diferenças de cotas na área circundante do Jardim da Sereia dificultam o acesso aos seus caminhos, criando barreiras físicas e visuais que impossibilitam uma relação mais fluída entre as construções, o jardim, a malha urbana e o cidadão. Talvez seja por isso que o sentimento temporal setecentista ainda esteja presente quando se visita o jardim, apesar de toda a contemporaneidade que o cerca.

O Parque de Santa Cruz é criação dos cruzios, lugar de meditação e contemplação, mantendo essa sua circunstância original ainda hoje. Para Yann Araújo, o Jardim da Sereia, apesar de tudo, “sobrevive, quase incólume, às depredações do tempo e dos homens”<sup>126</sup>.

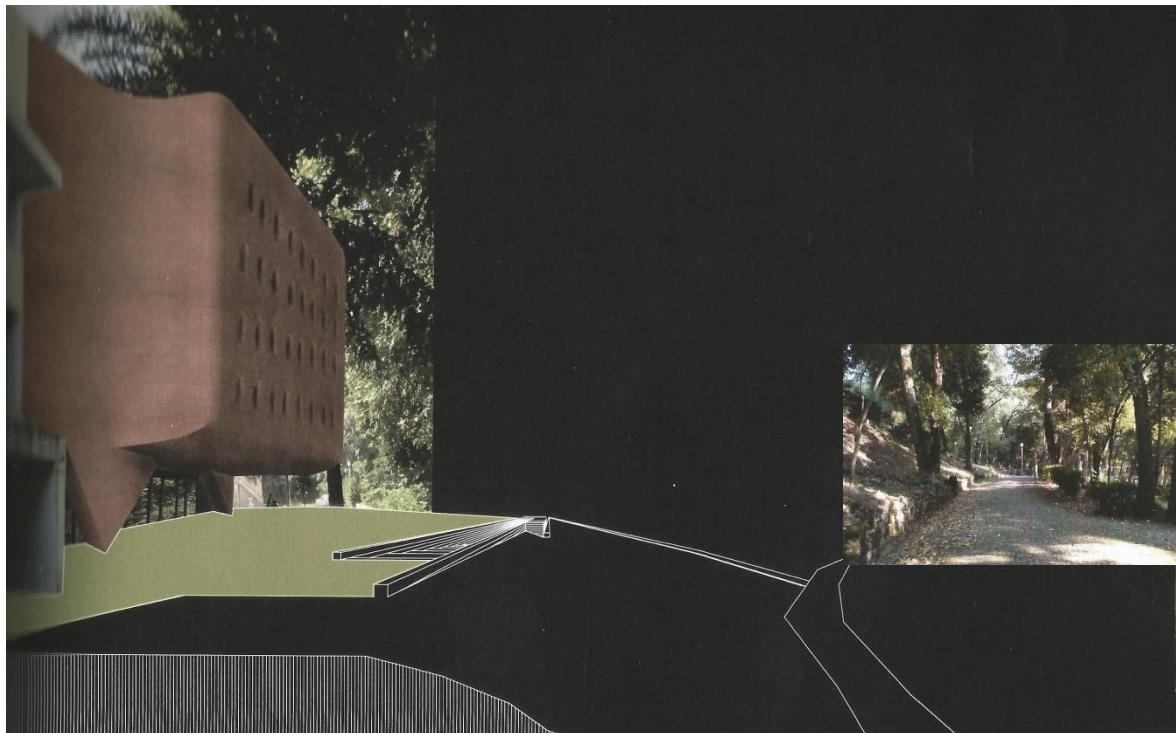
---

<sup>126</sup> ARAÚJO, 2002, p. 25.



43

Proposta Versão 1 para criação de átrio vertical e auditório ao ar livre, Planta Baixa, Atelier do Corvo, 2014

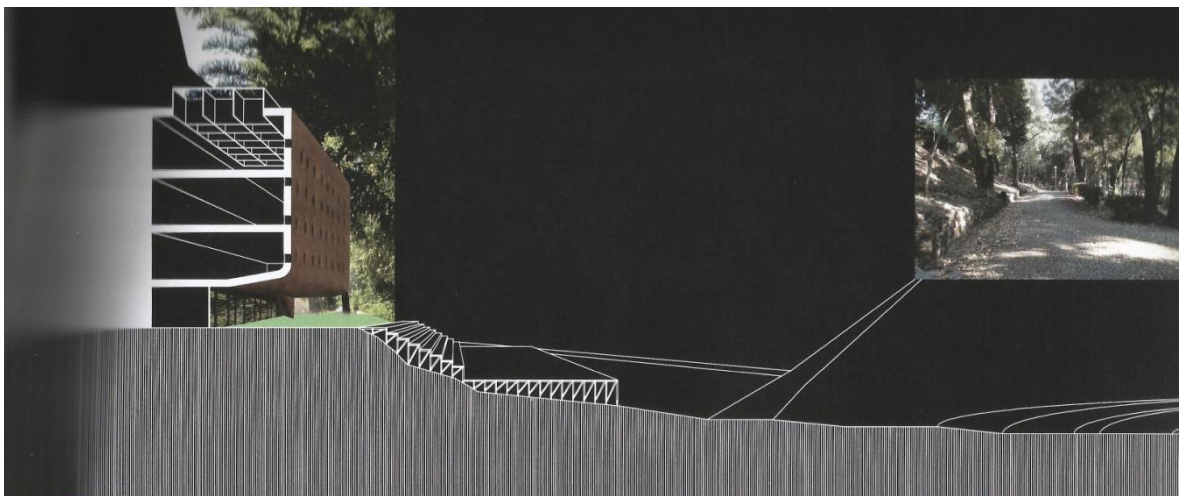


44

Proposta Versão 1, nova volumetria do edifício e conexão direta (rampa) com o Jardim da Sereia



45  
Proposta Versão 2 para criação de átrio vertical e auditório ao ar livre, Atelier do Corvo, Planta Baixa, 2014



46  
Proposta Versão 2, nova volumetria do edifício e conexão direta (escada) com o Jardim da Sereia





### III. CASO-DE-ESTUDO DOIS: MAM IBIRAPUERA

#### 3.1. Museu de Arte Moderna de São Paulo

Os contatos entre brasileiros e norte-americanos no período anterior à constituição do MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, especialmente entre Francisco Matarazzo Sobrinho<sup>127</sup> e Nelson Rockefeller, evidenciam uma parceria para a criação de um museu de arte moderna no Brasil nos moldes do MoMA - Museum of Modern Art de Nova York.

Nelson Rockefeller, o segundo filho de Abby e John D. Rockefeller, fundadores do MoMA, visita o Brasil em Novembro de 1946 e, na ocasião, doa para os futuros museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro quatorze obras, treze pinturas e uma escultura, dos artistas Alexander Calder, Byron Browne, George Grosz, Morris Graves, Fernand Léger, André Masson, Everett Spruce, Robert Gwathmey, Jacob Lawrence, Arthur Osver, Yves Taguy, Max Ernst e Marc Chagall. Na viagem, trazia as intenções de aproximar o Brasil e os EUA pela indústria e pela cultura e sem esconder o afeto pelo país tropical:

“Todo o povo dos Estados Unidos se sente preso, cada vez mais, ao Brasil. A amizade entre os dois países é secular e esta amizade está mais consolidada depois do papel magnífico desempenhado por vós, durante a guerra. Sem a cooperação integral do Brasil à causa dos aliados, - bases materiais, forças armadas e inestimável patriotismo - o resultado do conflito talvez tivesse sido bem outro. Chegando justamente no aniversário da fundação da República brasileira, saúdo o povo e o governo do Brasil, neste dia que é tão grande para os Estados Unidos e, na realidade, para todas as Américas”<sup>128</sup>.

A parceria entre os museus - MAM e MoMA - oficializa-se em 1951 a partir de um acordo de cooperação e assistência mútua, visando o intercâmbio cultural entre o Brasil e os EUA.

Esse esforço de aproximação revela tanto o interesse norte-americano pelas expressões culturais latino-americanas quanto o interesse político-econômico no investimento para o desenvolvimento dos países latino-americanos em troca de apoio às políticas estadunidenses, provenientes em grande parte da Política da Boa Vizinhança do Presidente Franklin Delano Roosevelt (1933-1945) - “Good Neighbor Policy”. Nessa esteira, o “way of life” americano ganha espaço na sociedade brasileira como parte da estratégia norte-americana de intercâmbio entre os países interamericanos.

<sup>127</sup> Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho (1898 - 1977), mais conhecido por Ciccillo Matarazzo, foi um industrial e mecenas ítalo-brasileiro. Em 1948 foi fundador, junto com sua esposa Yolanda Penteadó, do MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo e, em 1951, da Bienal Internacional de São Paulo. Foi também Presidente da Comissão organizadora das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo.

<sup>128</sup> Chegou ao Rio o Sr. Nelson Rockefeller. **Folha da Noite**. São Paulo, 16 de Novembro de 1946, p. 01. (Cf. TOLEDO, Carolina R. **As doações Nelson Rockefeller ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. 2015. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 23).



47  
Cicillo Matarazzo e Nelson Rockefeller assinam acordo de intercâmbio cultural Brasil-EUA, 1951

Em 1948, numa iniciativa civil, o MAM é fundado por Cicillo Matarazzo e sua esposa Yolanda Penteado. Com as obras de reforma da sede oficial em atraso, o museu seria instalado provisoriamente no sétimo andar da Metalúrgica Matarazzo e inaugurado com uma pré-exposição de 25 telas e 04 esculturas em Setembro do mesmo ano.

O registo da fundação, datado de 15 de Julho de 1948, recebe 68 assinaturas, entre artistas, intelectuais, críticos, arquitetos e membros da elite paulistana. Entre os presentes estavam Anita Malfati, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Oswald Andrade, Sérgio Milliet, João Batista Vilanova Artigas, Roberto Cerqueira César, Rino Levi, além do próprio Cicillo Matarazzo e de Yolanda Penteado.

Na escritura pública de constituição da sociedade civil do MAM, à altura denominado Fundação de Arte Moderna, declara-se que a entidade volta-se à formação e difusão das artes:

“Art. 2º - Terá a Fundação de Arte Moderna o objetivo de promover e incrementar o desenvolvimento da arte moderna em todo os setores de sua atividade, seja na pintura, escultura e, arquitetura, música, seja na literatura, cinema, teatro e artes aplicadas, resguardando, exibindo, e transmitindo à posteridade obras de arte de artistas contemporâneos do Brasil e do estrangeiro”<sup>129</sup>.

A sede do MAM viria a ser o terceiro andar do Edifício Guilherme Guinle na Rua Sete de Abril no centro da cidade de São Paulo, mesmo edifício onde funcionavam os Diários Associados e o recém inaugurado MASP - Museu de Arte de São Paulo, ambos pertencentes ao amigo e mecenas Francisco de Assis Chateaubriand.

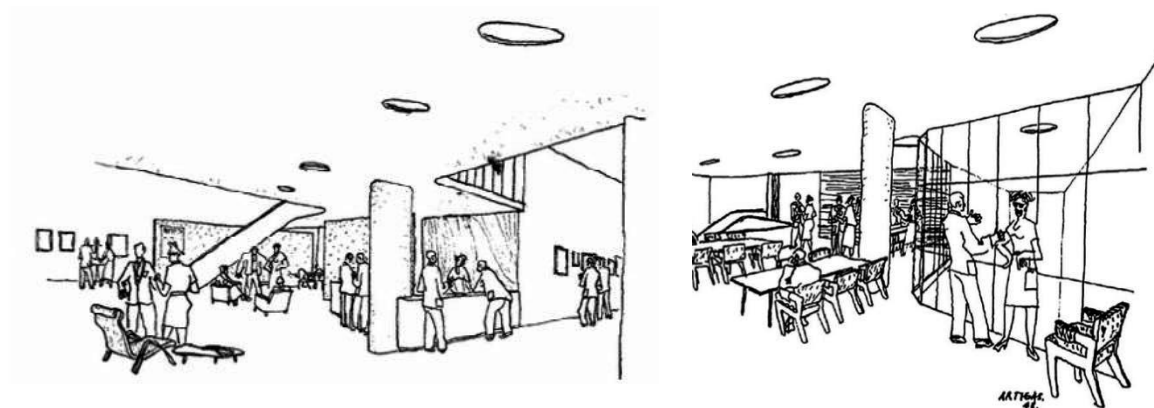
<sup>129</sup> Escritura pública de constituição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 15 de Julho de 1948. (Cf. NASCIMENTO, Ana Paula. **MAM: museu para a metrópole**. 2003. Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 245).

O projeto da sede do MAM fica a cargo de João Batista Vilanova Artigas, o arquiteto tira partido da ideia do “white cube” através da criação de espaços neutros com plantas livres e flexíveis. Sobre o repercussão do projeto elaborado, Artigas declara: “lembro-me do clima de entusiasmo que cercava os artistas e intelectuais no dia da inauguração e do sucesso causado pela disposição arquitetural fornecida à estrutura interior do Museu”<sup>130</sup>.

A adaptação do espaço de escritório para um espaço museológico encontrava dificuldades como a grande extensão de aberturas e esquadrias que limitavam a área de superfície expositiva. Para ajustar a arquitetura ao programa de necessidades e ampliar a metragem linear dessas superfícies, algumas intervenções foram necessárias, designadamente a colocação de painéis fixados junto às esquadrias e a criação de painéis móveis autoportantes a serem usados como elementos expositivos no interior das salas e do corredor. A fixação das obras dava-se por meio de trilhos fixados às superfícies, de modo que a cada troca de exposição não houvesse danos às paredes. As esculturas eram dispostas em plintos brancos para o realce das obras.

A inauguração oficial ocorre em 08 de Março de 1949 com a exposição Do Figurativismo ao Abstracionismo, da qual fazia parte obras dos artistas Jean Arp, Joan Miró, Fernand Léger, Robert Delaunay, Wassily Kandinsky e tantos outros.

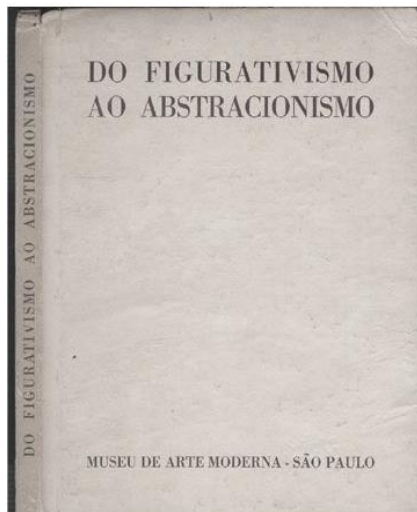
O movimento modernista legitimava-se no Brasil, repercutindo sobre a cena artística e a sociedade brasileira, sobretudo no campo da literatura e das artes plásticas. Os movimentos artísticos e literários europeus e norte-americano foram sendo assimilados no contexto artístico brasileiro com enfoque nos elementos da cultura nacional.



48

MAM | Rua Sete de Abril, Croquis do arquiteto João Batista Vilanova Artigas, Recepção e Mezanino, 1948

<sup>130</sup> ARTIGAS, Vilanova apud NASCIMENTO, 2003, p. 166 e 167. Depoimento do arquiteto Vilanova Artigas sobre Francisco Matarazzo Sobrinho e o MAM, 10 de Janeiro de 1977. Centro Cultural Francisco Matarazzo Sobrinho | Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.



49  
Catálogo da exposição  
Do Figurativismo ao Abstracionismo, 1949.

Sobre o seu interesse pela arte, Ciccillo Matarazzo pronuncia-se:

“Eu sempre me interessei por arte. Não sei porque. Nós somos uma família essencialmente de homens de negócios, mas eu sempre tive ligações com a arte. Devo confessar que quando comecei, trinta, quarenta anos atrás, era o acadêmico mais acadêmico de todos. Gostava de pintura clássica, de tudo o que se parecesse o mais possível comigo. Depois, comecei a ver a evolução da arte”<sup>131</sup>.

Por ocasião de um tratamento de saúde no sanatório Schatzalp, na Suécia, em 1947, Ciccillo Matarazzo conhece o curador alemão Karl Nierendorf, também em tratamento na instituição no mesmo período. Assim, os mecenas Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteadó, sob a orientação do curador, encontram na Europa do pós-guerra a oportunidade ideal para a formação da coleção do MAM que, posteriormente, junta-se à doação de Nelson Rockefeller para o novo museu - das quatorze obras doadas, sete foram destinadas ao MAM São Paulo. Dessa forma, constituía-se os primeiros passos do acervo museológico representativo da arte moderna brasileira e internacional.

“Quero lembrar rapidamente o que foi para mim a gênese de todo esse movimento artístico: lembro-me que, por volta de 1946, na Suíça, tive, através de um crítico alemão [Nierendorf], a noção da importância do movimento de arte moderna. Até aquele momento, estava ligado à arte antiga e contínuo, até hoje, em certo sentido, fiel à expressão acadêmica. Em meu retorno à São Paulo, lancei o Museu de Arte Moderna, ou melhor, a Galeria de Arte Moderna, como denominamos no início, com a colaboração entre outros, dos saudosos Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado”<sup>132</sup>.

Paralelamente, àquela altura já discutia-se o projeto do Parque do Ibirapuera como espaço verde de embelezamento da cidade e de recreação para os habitantes da metrópole. No entanto, o parque só viria a ser inaugurado em 1954, por ocasião do IV Centenário da

<sup>131</sup> ALMEIDA, Fernando Azevedo de. **O franciscano Ciccillo**. Pioneira, São Paulo, 1967, página. 31.

<sup>132</sup> Discurso de Ciccillo Matarazzo por ocasião da XIV Bienal de São Paulo, 1977. (Cf. NASCIMENTO, 2003, p. 107).

cidade de São Paulo, do qual Ciccillo Matarazzo presidia a Comissão organizadora do evento.

Sobre a ideia da construção de uma sede própria para o museu, Yolanda Penteado escreve: “Ciccillo teve muita visão ao comprar as obras ao invés de pensar inicialmente num prédio”<sup>133</sup>. O casal privilegia a aquisição da coleção do museu e solicita junto à Prefeitura, em diversas ocasiões, a doação de terreno para a construção do edifício sede do MAM, sem sucesso.

Em 1952, Ciccillo Matarazzo encomenda ao arquiteto carioca Affonso Eduardo Reidy um projeto para abrigar o MAM e a Bienal de São Paulo no Belvedere Trianon, mas sem a doação do terreno pelo governo não havia meios para a sua consolidação.

Apesar do sucesso do MAM, com mais de 800 sócios no primeiro ano, Ciccillo Matarazzo pretendia alcançar vãos mais altos, dar maior visibilidade para o museu e para a Arte.

O industrial viaja à Itália como delegado do Brasil, em 1950, para inaugurar a presença do país na 25ª Bienal de Veneza e reconhece no modelo expositivo uma oportunidade ideal para o destaque desejado no cenário cultural nacional e posicionamento do país no panorama artístico internacional.

Em 1951, o MAM organiza a I Bienal do Museu de Arte de São Paulo com regulamento fundado no regulamento da Bienal de Veneza e tendo por missão apresentar e debater a arte moderna e contemporânea por meio de seus eventos. A primeira edição, inaugurada em 20 de Outubro de 1951, na esplanada do Belvedere do Trianon<sup>134</sup>, contava com a participação de artistas de 21 países - além da representação nacional - e apresentação de cerca de 1.300 obras.

Sobre a realização da I Bienal do MAM, Ciccillo Matarazzo afirmou:

“Uma expressão do espírito humano só atinge seu ponto de plenitude - e para a arte, isto é da máxima importância - quando encontra projeção e eco, correspondência e compreensão de outros homens, em outros povos. A ideia inspiradora e animadora de todo o esforço do Museu de Arte Moderna de São Paulo consistiu em concorrer para que se realizasse em nosso meio essa expressiva manifestação de alta cordialidade humana”<sup>135</sup>.

A II Bienal do MAM viria a ser adiada para coincidir com as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, tendo sido realizada de Dezembro de 1953 até Fevereiro de 1954. A “Bienal de Guernica”, assim lembrada em referência à obra mais

<sup>133</sup> PENTEADO, Yolanda apud NASCIMENTO, 2003, p. 126.

<sup>134</sup> O Belvedere do Trianon localizava-se na Avenida Paulista, centro da capital paulista, onde hoje encontra-se o MASP - Museu de Arte de São Paulo. Foi cedido pela Prefeitura de São Paulo para a realização da Bienal.

<sup>135</sup> MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. MAM: São Paulo, 1951, p. 14.

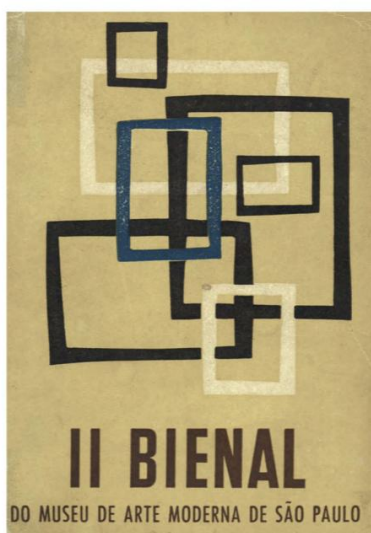
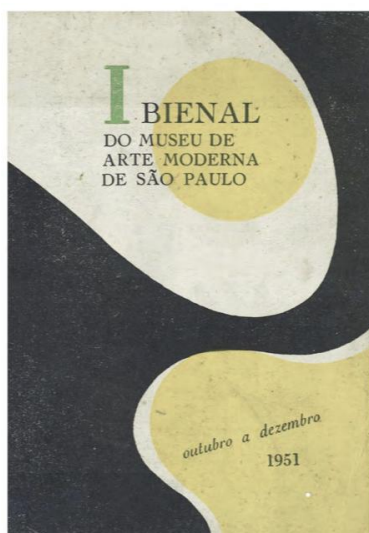
famosa de Pablo Picasso (1937) que participou do daquele evento, ocupava dois pavilhões do Parque Ibirapuera: Palácio dos Estados, atual Palácio das Culturas Brasileiras, e o Palácio das Nações, atual Museu Afro Brasil.

O crítico Mario Pedrosa escreve sobre as repercussões da Bienal ao Brasil:

“Antes de tudo, a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira. Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi romper com o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil. Ela proporciona um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais ‘novo’ e de mais audacioso no mundo”<sup>136</sup>.

Na medida em que a Bienal ganhava importância, o MAM perdia visibilidade para o próprio evento que organizava. Era preciso desvincular as instituições e, para isso, é criada a Fundação Bienal de São Paulo, em 1962, que tem como sede o Pavilhão das Indústrias, atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo, projetado por Oscar Niemeyer no Parque Ibirapuera. A Bienal do Museu de Arte Moderna passa a ser a Bienal de São Paulo.

A partir desse momento, Ciccillo Matarazzo e diretores do MAM decidem extinguí-lo, iniciava-se uma crise de gestão que culminaria na doação de todo o seu acervo, cerca de 1.200 obras, para o MACUSP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 15 de Janeiro de 1963. Com esse ato, o MAM perde a sua identidade e quase a sua existência.



50  
Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, I Edição, 1951

51  
Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, II Edição, 1953

<sup>136</sup> FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **50 Anos de Bienal de São Paulo. 1951-2001**. FBSP: São Paulo, 2001, p. 73.

A ilegalidade na dissolução do museu era evidente, especialmente pela revelia aos procedimentos estatutários e urgência com que era tratada. A arte que se apresentava pública era agora administrada como privada.

Os sócios e amigos do MAM opunham-se à dissolução do museu e lutaram para salvá-lo, conseguindo na justiça a manutenção do nome MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo para futuramente construí-lo novamente. O acervo doado não seria recuperado por falta de cumprimento dos prazos legais. Sem sede e sem acervo, o MAM sobrevive do seu nome por cinco anos em quase inatividade.

Em 1968<sup>137</sup>, o MAM reclama junto ao Parque Ibirapuera o espaço sob a marquise de Niemeyer<sup>138</sup> que havia sido utilizado para a exposição Bahia no Ibirapuera, em 1959, por ocasião da V Bienal de São Paulo. Antes dessa exposição, o pavilhão “temporário” ou “Pavilhão da Marquise” como passou a ser conhecido, já tinha histórico de usos: o Museu de Cera, de 1954 a 1955, construído por empresa de engenharia; o Clube Paulista de Patinação, Setembro de 1955; e, entre 1956 e 1958, eventos diversos arrendavam o espaço.

Uma sequência de acontecimentos faz ressurgir o MAM no cenário da cultura nacional em 1969: a cedência do espaço sob a grande marquise, a contratação de Diná Lopes Coelho<sup>139</sup>, a doação da Coleção de Carlo Tamagni<sup>140</sup> contendo 81 obras contemporâneas e a criação do novo logótipo do museu por Danilo Di Prete.

O Panorama da Arte Atual Brasileira é a primeira exposição inaugurada na nova sede do MAM, no dia 02 de Outubro de 1969. A mostra é também grande oportunidade de ampliação do novo acervo museológico, a partir de obras doadas pelos artistas participantes de cada edição, outras doações e aquisições. O foco da nova coleção do MAM torna-se claro: a arte contemporânea brasileira.

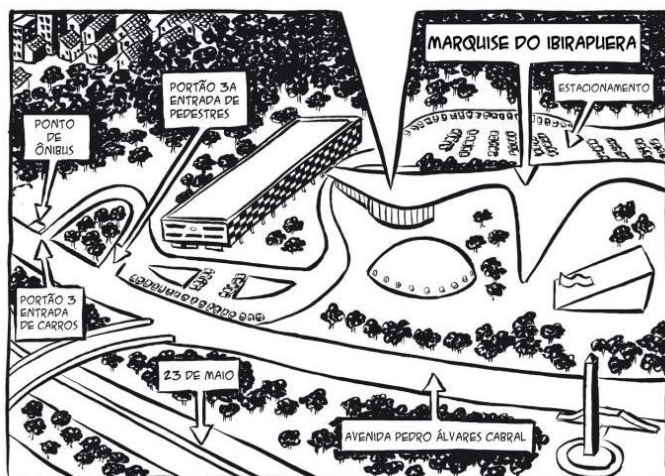
<sup>137</sup> Em 1968 a ditadura militar já vigorava há quatro anos no Brasil, o ano foi marcado pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5) configurado durante o governo do Marechal Arthur da Costa e Silva. Os homicídios dos estudantes Edson Luís de Lima Souto e Benedito Frazão Dutra, no Restaurante Central dos Estudantes no Rio de Janeiro, conhecido também como Calabouço, marcam o período de intensas mobilizações contra o governo militar. A Passeata dos Cem Mil, a mais importante manifestação estudantil de resistência contra o regime militar, ocorre no Rio de Janeiro em protesto aos homicídios e à ditadura. Em resposta à passeata e outras manifestações subsequentes, instituiu-se o AI-5, o mais infame de todos os dezessete decretos ditatoriais. O AI-5 fora redigido para restabelecer a ordem, dava plenos poderes executivos e legislativos ao Presidente e aos Governadores de Estado, resultando no fechamento do Congresso Nacional e das Assembleias Legislativas Estaduais; proibia reuniões políticas não autorizadas pela polícia; ordenava o toque de recolher em todo o país; censurava previamente a música, o cinema, o teatro, a televisão, a imprensa e outros meios de comunicação; e suspendia quaisquer garantias constitucionais, resultando na institucionalização da tortura.

<sup>138</sup> O espaço de 400 m<sup>2</sup>, subtraído do espaço aberto da grande marquise de Oscar Niemeyer, fora idealizado pela arquiteta Lina Bo Bardi e pelo diretor teatral Martim Gonçalves para abrigar a exposição da V Bienal de São Paulo intitulada Bahia no Ibirapuera, em 1959. Esse uso designa o nome popular como passou a ser conhecido, Pavilhão da Bahia. Após a exposição, no período entre o final de 1959 e o início de 1969, o espaço temporário não foi demolido, tendo sido utilizado como depósito da Fundação Bienal de São Paulo.

<sup>139</sup> Maria Ricardina Diná Lopes Coelho (1912 - 2003) torna-se o braço direito de Francisco Matarazzo Sobrinho na Fundação Bienal de São Paulo. Trabalha para o Museu de Arte Moderna de 1969 a 1982, período em que cria o Panorama de Arte Brasileira, exposição que traça a produção artística dos anos seguintes no Brasil.

<sup>140</sup> Carlo Alessandro Tamagni (1900 -1966), empresário e colecionador. Nos anos 60, une-se a outros associados do MAM na tentativa de reaver o acervo doado ao MACUSP, o que não se efetiva. Torna-se tesoureiro do MAM entre 1964 e 1965. É doada ao acervo do museu, pelos seus herdeiros, a coleção de 81 obras de artistas brasileiros como Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano e Sérgio Milliet.

## o mam é bem aqui



52

Mapa ilustrado: localização sob a Marquise de Niemeyer no Parque Ibirapuera.

Atualmente, o acervo permanente do MAM possui mais de 5.500 obras, predominantemente de arte contemporânea. A coleção inclui pinturas, esculturas, gravuras, instalações, vídeos e fotografias de artistas como José Resende, Alfredo Volpi, Ligia Clark, Mira Schneidel, Leonilson, Leda Catunda, Louise Bourgeois e Dora Longo Bahia.

Para a realização do primeiro Panorama Atual de Arte Brasileira, atual Panorama de Arte Brasileira, o projeto de instalação da instituição sob a Marquise de Niemeyer, que acabaria por consolidar a sede permanente do MAM, realiza-se pelas mãos do arquiteto e diretor do museu Giancarlo Palanti.

A adaptação arquitetônica da nova sede do museu é noticiada nos periódicos da época, o jornalista Geraldo Ferraz relata:

“A exposição com que se inaugurou o edifício, adaptado com muito senso arquitectónico e bem determinado para o fim em vista, responde a uma planificação intitulada Panorama de Arte Atual Brasileira”<sup>141</sup>.

Em 1982, a arquiteta Lina Bo Bardi, com os arquitetos André Vainer e Marcelo Ferraz, é convidada para desenvolver o projeto de remodelação do MAM sob a Marquise de Niemeyer, com a ampliação de área para 900 m<sup>2</sup>. Para a arquiteta,

“o espaço que ocupa hoje o MAM é um espaço sagrado: em 1959, montamos ali, com a Escola de Teatro da Universidade da Bahia (Reitor Edgar Santos), com a ajuda do Estado (Governador eleito Juracy) e com a ajuda dos Diários Associados da Bahia e de São Paulo (Odorico e Edmundo), a Exposição Bahia.

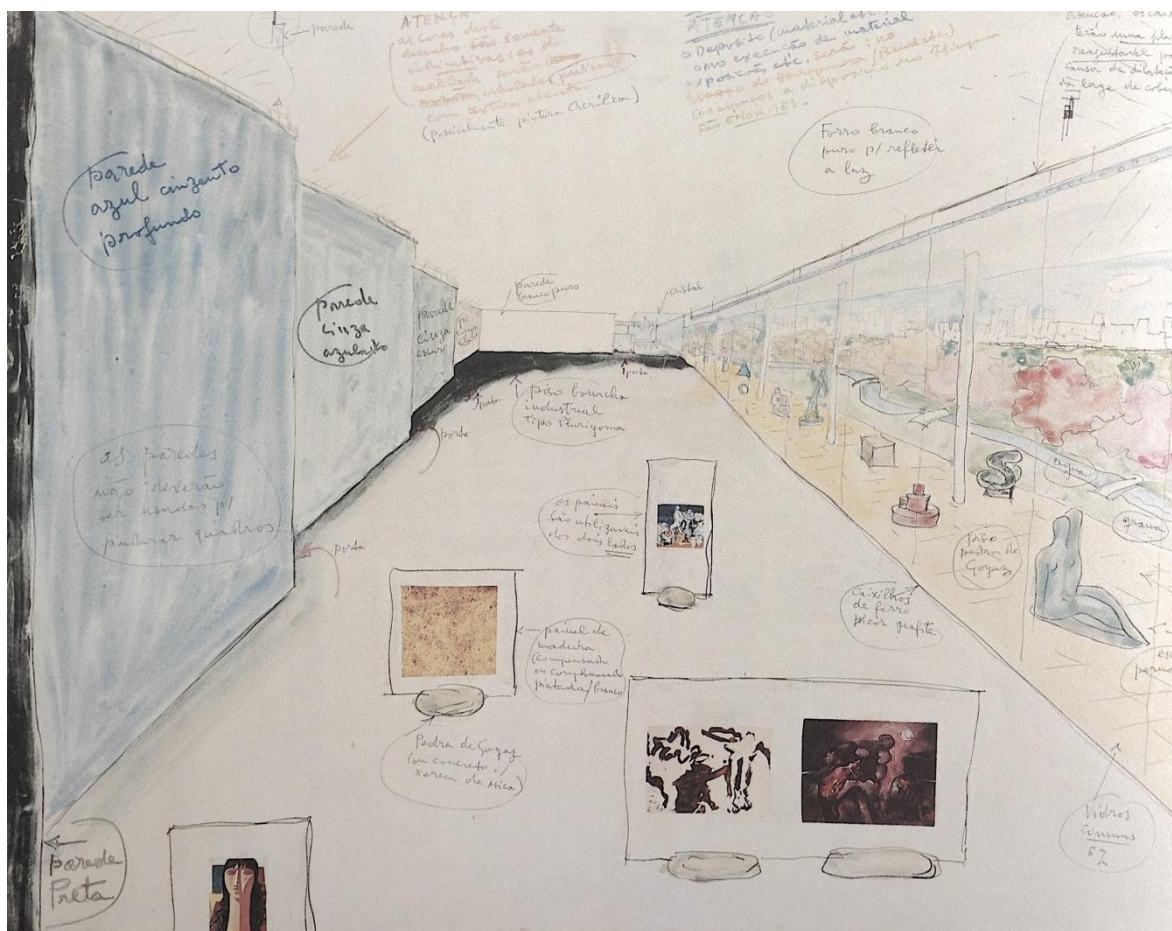
<sup>141</sup> FERRAZ, Geraldo. MAM antigo ganha casa nova: uma clarinada a convocar artistas. **O Estado de São Paulo**. Publicação de 09 de Maio de 1969, página 10. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19690509-28858-nac-0010-999-10-not/busca/Museu+Arte+Moderna>>. Acesso em: 08 de Maio de 2017.



Foi na V Bienal de São Paulo. [...] Quero dizer que o Terreiro já tem uma história”<sup>142</sup>.

O projeto valoriza as relações entre a arte, arquitetura e espaço público com a implantação de planos de vidro na fachada da sala de exposições. Essa integração desejada, a transparência vislumbrada por Lina Bo Bardi para o edifício, foi antes uma ideia do arquiteto italiano Giancarlo Piretti em projeto de reforma realizado para o museu em 1971 que, no entanto, não é concretizado.

Internamente, o projeto demarcava paredes coloridas que correspondiam ao percurso do visitante e separavam a sala de exposições de outros espaços do edifício como a reserva da coleção, a administração, o atelier, a biblioteca e a livraria.



53

Croqui de Lina Bo Bardi, 1982.

<sup>142</sup> FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). **Lina Bo Bardi**. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: São Paulo, 1996, p. 257.

Mara Gama, jornalista da Folha de São Paulo, relata a ocupação da marquise e evidencia a polémica envolta à questão:

“Sua mais importante intervenção foi abrir o prédio ao parque. Lina substituiu uma parede de alvenaria que fechava uma lateral do museu por um imenso painel de vidro recuado da estrutura superior. O objetivo era deixar o prédio transparente. De fora, suas exposições poderiam ser apreciadas por quem passeia pelo parque. De dentro, se poderia ver o jardim e a silhueta da cidade. As obras deveriam ser dispostas no sistema de cavaletes que Lina fez para o MASP ou suspensas. O corpo do museu teria de permanecer sem divisórias. Apesar do projeto resgatar em parte a idéia da marquise, liberando a passagem da luz, a reforma deu ao MAM uma área de 900 metros quadrados, retirados da área livre”<sup>143</sup>.

Lina Bo Bardi e arquitetos associados, descontentes com o resultado do próprio projeto e intervenções realizadas pela equipe do MAM, realizam uma auto-crítica em carta pública:

“A respeito das críticas e equívocos sobre o novo Museu de Arte Moderna, instalado na marquise do Parque Ibirapuera, temos que esclarecer o seguinte: a remodelação do conjunto foi projetada por nós, nos moldes da simplicidade e seguindo os mais modernos esquemas relativos a museus e galerias. Isto é, espaços livres não comprimidos por paredes, uma idéia de amplidão e liberdade. No caso, a visão do Parque através da grande parede de vidro com espaço para esculturas ao ar livre e a cidade de São Paulo ao longe. Infelizmente tudo isto não foi compreendido. A exposição montada apinhadamente e diletantemente pela equipe do MAM destruiu as bases arquitetônicas do projeto. O MAM teve a ajuda do Poder Público para servir a população de São Paulo e o resultado obtido demonstra que nossa atitude profissional foi errada. Ao invés de reconstituir o MAM, devíamos ter reconstituído o projeto original do arquiteto Oscar Niemeyer e liberado a marquise”<sup>144</sup>.

Em 1984, Lina Bo Bardi reafirma publicamente o seu descontentamento:

“Tendo chegado ao meu conhecimento que, para ampliar o Museu de Arte Moderna (...), foi invadido um ulterior espaço da marquise, esclareço o seguinte: o projeto do museu (...) teve como princípio a preservação visual da marquise de Oscar Niemeyer, através de uma grande parede de vidro, recuada da estrutura portante. Dita ampliação, feita à revelia do arquiteto, fere (como intervenção descontrolada) não somente a ética profissional, como permite, democraticamente e legalmente a ocupação (...) de parques e áreas públicas pelas

---

<sup>143</sup> GAMA, Mara. Arquitetura. **Um prédio polémico**. Publicação de 14 de Julho de 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj14079811.htm>>. Acesso em: 09 de Abril de 2017.

<sup>144</sup> Texto com rascunho manuscrito e cópias datilografadas, datado de 15/12/1983, assinado por Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e André Vainer. (Cf. INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI. O novo MAM. **Acervo**. Ref. no IL- BPMB 01.0776.07. Publicação de 15 de Dezembro de 1983. Disponível em: <[institutobardi.com.br/banco\\_documentos.asp](http://institutobardi.com.br/banco_documentos.asp)>. Acesso em: 09 de Abril de 2017).

entidades mais diversas, o que representaria um perigo a mais para as áreas públicas da comunidade”<sup>145</sup>.

No entanto, conforme aponta a curadora Lisette Lagnado, o posicionamento de Lina Bo Bardi é ambíguo<sup>146</sup> ao afirmar que “[...] se eu fosse o projetista da marquise, isto é, Oscar Niemeyer, já teria pedido a demolição de tudo aquilo”<sup>147</sup> para em sequência dizer “mas a vivência popular é como o ‘caminho natural’ que destroniza, modificado pela realidade, o projeto da prancheta”<sup>148</sup>, afinal parece ser este o argumento que pretendia fazer prevalecer.

Como bem refere a curadora Ana Maria Maia: “destroniza, no caso, o que Niemeyer idealizou para a marquise”<sup>149</sup>.

A arquiteta Cecilia Scharlach diz que,

“Independente das excelentes relações que sempre prevaleceram entre os arquitetos Lina Bo Bardi e Oscar Niemeyer, essa intervenção em sua obra foi feita sem que este fosse consultado, no período em que se encontrava fora do país durante a ditadura imposta pelos militares, em 1964. Quando o edifício do Palácio das Exposições, hoje Oca, foi recuperado e restaurado (2000), Oscar Niemeyer propôs que o MAM-SP fosse ali instalado para que a grande marquise, liberada de toda e qualquer construção, recuperasse sua feição original”<sup>150</sup>.

Acerca da demolição da estrutura do MAM sob a marquise, em 2002, Oscar Niemeyer menciona o edifício como “uma coisa bastarda e que deveria ser retirada”<sup>151</sup>.

Em inícios da década de 90, o MAM passa por uma reformulação para eliminar deficiências e reposicionar o Layout. A curadora Ana Maria Maia relata,

“Em 1995, a arquiteta Maria Lucia Pereira de Almeida é contratada para contornar algumas falhas do projeto anterior (como a alta incidência de raios solares sobre obras do acervo e a iluminação de 1.000 spots galopar individualmente embutidos no teto, de difícil manutenção) e agregar ao programa de atividades do museu uma loja, um restaurante e a Sala Paulo Figueiredo, uma nova galeria de exposições projetada a partir da relaxação do auditório. O restaurante e a loja, por sua vez, tomaram parte da fachada de vidro, aumentando a zona protegida da galeria principal. O conjunto de novos espaços ganhou visibilidade com o deslocamento da entrada do museu para a lateral do edifício.

<sup>145</sup> GAMA, 1998.

<sup>146</sup> MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **P33: Formas únicas da continuidade no espaço. Panorama da Arte Brasileira 2013**. MAM: São Paulo, 2013, p. 15.

<sup>147</sup> FERRAZ, 1996, p. 257.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 257.

<sup>149</sup> MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, *op. cit.*, p. 36.

<sup>150</sup> NIEMEYER, Oscar. SCHARLACH, Cecilia (Org.). **Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do Parque Ibirapuera**. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: São Paulo, 2006, p.106.

<sup>151</sup> Entrevista com Oscar Niemeyer a Ricardo Resende, 2002. (Cf. MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2013, p. 32 e 39).

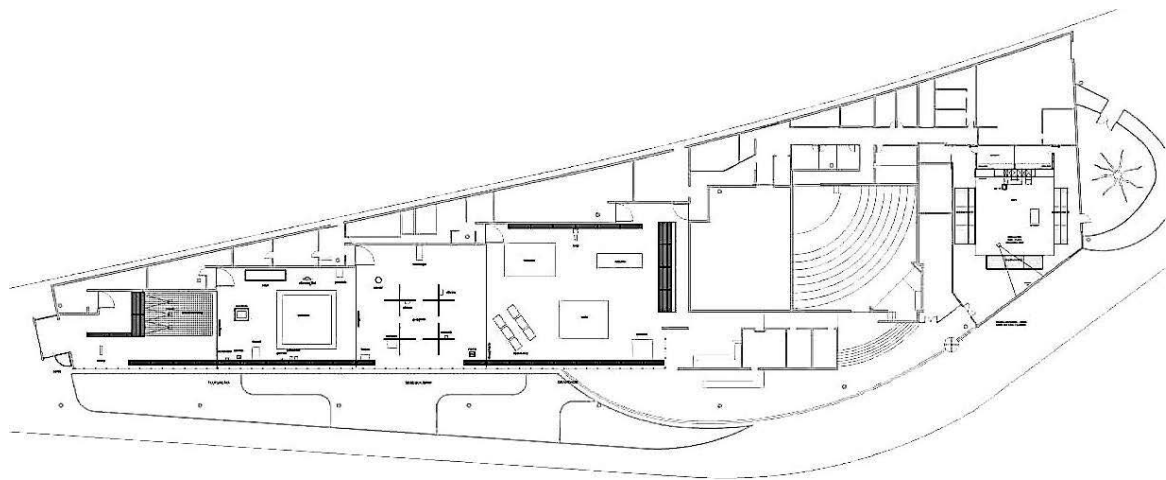
Em 1998, essa área da planta foi ainda mais favorecida com a criação de 95 m<sup>2</sup> na marquise para mostra permanente da escultura de Bourgeois<sup>152</sup>.

Em 2016, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha faz novas alterações no edifício do MAM, contemplando melhorias internas. O projeto de reforma do Parque Ibirapuera, encomendado pela Prefeitura de São Paulo, pretende modernizar as instalações e edifícios do conjunto arquitetônico de Oscar Niemeyer. Em aprovação nos órgãos competentes pelo patrimônio histórico e artístico de São Paulo, aguarda-se pela execução do projeto.

Embora seja esperado que o MAM deixe de usar o espaço improvisado para ocupar outras áreas do Parque Ibirapuera, facto é que o museu consolidou-se sob a Marquise de Niemeyer e, ainda que pese o caráter precário da sua instalação, não busca nova sede. Em 1992, o edifício foi tombado pelo CONDEPHAAT - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico e, por isso, até nova decisão do poder público, o MAM permanece sob a marquise.

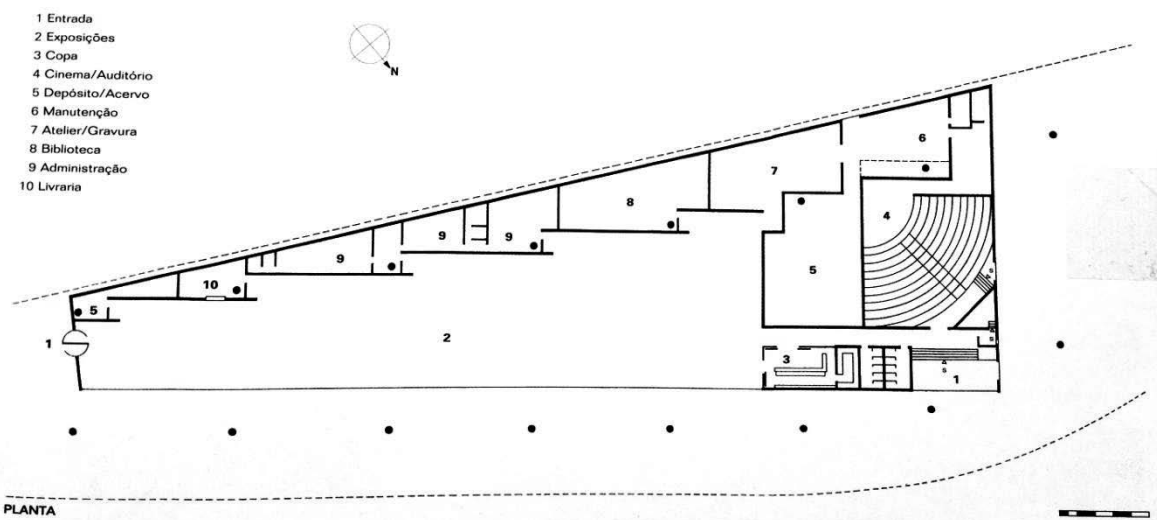
---

<sup>152</sup> MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2013, p. 36 e 37.



planta  
1 5 10 20

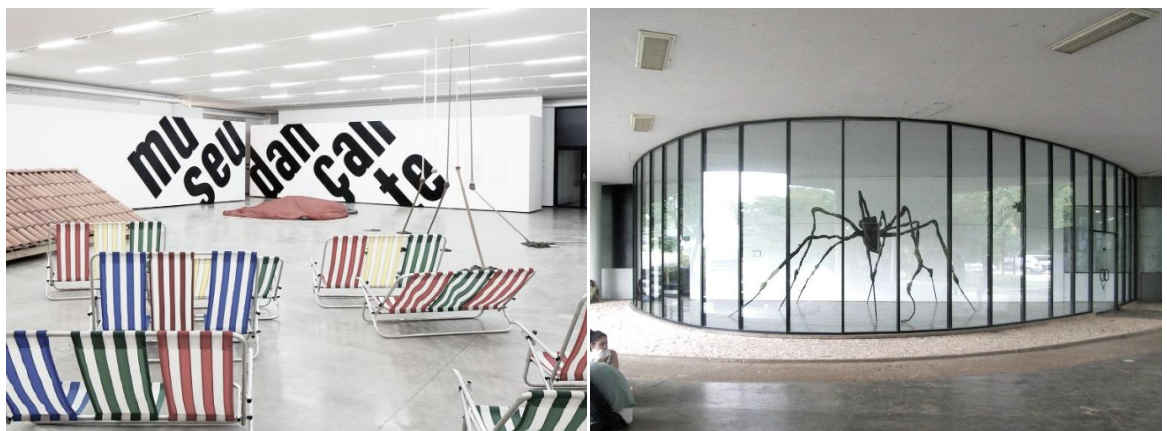
54  
Projeto de Lina Bo Bardi, 1982



55  
Planta Baixa atual, Exposição Museu Dançante, 2015



56 | 57  
Entrada do museu | Marquise de Oscar Niemeyer



58 | 59  
Sala de exposição | Galeria da escultura de Louise Bourgeois



60 | 61  
Loja | Restaurante

### 3.1.1. Panorama 33: exposição e reflexões para o MAM e Ibirapuera

O Panorama da Arte Brasileira, inicialmente intitulada Panorama da Arte Atual Brasileira, é uma das exposições mais importantes do Museu de Arte Moderna de São Paulo e do circuito cultural brasileiro, contribuindo generosamente para a promoção e reflexão da arte e da cultura no Brasil.

A primeira edição do Panorama inaugura a nova sede do MAM sob a Marquise de Niemeyer, em Março de 1969, e tem o intuito de reconstruir o acervo do museu com obras de arte contemporânea - após a sua coleção ser transferida para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 1963. Na sua primeira edição, integra 70 obras para a nova coleção do MAM por meio de premiações e doações dos artistas que participam da exposição.

Até 1993, a mostra é realizada todos os anos. O ano de 1994 é sabático e o Panorama da Arte Brasileira é reinventado em várias vertentes, colocadas em prática no ano seguinte: o intervalo passa a ser de dois anos, em anos ímpares, a curadoria é realizada por um curador convidado e a habitual divisão da mostra por linguagem artística é abandonada.

Em sua 33ª edição, realizada em 2013, o Panorama da Arte Brasileira recebe patrocínio dos associados do Núcleo Contemporâneo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, inaugurando uma nova forma de financiamento da mostra em que parte deste investimento transforma-se em patrimônio. A Festa Panorama, realizada em parceria com as galerias de arte paulistanas, assim como a venda de convites e produtos e a doação de uma obra de arte para o acervo possibilitam novas fontes de rendimento para o museu.

Segundo o curador do MAM Felipe Chaimovich<sup>153</sup>,

“O 33º Panorama da Arte Brasileira toma o Museu de Arte Moderna de São Paulo como fio condutor da exposição. A posição do MAM no Ibirapuera, o parque urbano mais apreciado pelos moradores de São Paulo, é objeto de extensa pesquisa documental apresentada na abertura da mostra, assim como se torna tema predominante entre os arquitetos convidados a participarem da exposição. [...]. Destaca-se nesta edição a presença da arquitetura. Os arquitetos foram desafiados a pensar em utopias para o MAM e responderam com diferentes projetos que, em sua maioria, reafirmam a identidade entre o MAM e o Ibirapuera”<sup>154</sup>.

Para Milú Villela, presidente do MAM,

“Em P33: Formas únicas da continuidade no espaço, as curadoras Lisette Lagnado e Ana Maria Maia relacionam arte e arquitetura, lançando aos

<sup>153</sup> Felipe Soeiro Chaimovich é curador do Museu de Arte Moderna de São Paulo desde 2002. Foi curador do “29º Panorama da Arte Brasileira” (MAM-SP, 2005) e é membro do Conselho Consultivo de Artes Plásticas do MAM/SP.

<sup>154</sup> MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2013, p. 09.

participantes o desafio de pensar o papel do MAM na cena cultural brasileira a partir de suas instalações, sua história e sua coleção. Com esta mostra, o MAM dá continuidade à missão de promover ações que contribuam para o debate sobre interesses e as necessidades da sociedade contemporânea”<sup>155</sup>.

Nesse contexto, o Panorama 33 convida vinte e cinco artistas e sete escritórios de arquitetura a responderem a provocação da curadoria em lançarem-se em projetos especulativos e utópicos que integrem o diálogo entre a arte, a arquitetura e o espaço público na criação de um novo MAM.

Das propostas e projetos apresentados, destacam-se dois: Um Novo MAM para São Paulo e o Parque do Ibirapuera para o V Centenário, do atelier SPBR Arquitetos; e Montante, do atelier de arquitetura SUBdV.

Na primeira proposta, Um Novo MAM para São Paulo e o Parque do Ibirapuera para o V Centenário, de autoria da SPBR Arquitetos, comandada por Angelo Bucci, o edifício do MAM deixa o espaço sob a marquise e passa a circunscrever o Parque Ibirapuera:

“[...] como um quadrado perfeito, com arestas de 750 metros de extensão e cerca de dez de largura cada, o museu se converteria em um privilegiado mirante sobre o Pavilhão da Bienal, a Oca, o Museu Afro Brasil, o Pavilhão das Culturas Brasileiras, o Auditório Ibirapuera, a marquise e os espaços verdes. [...] Essa nova construção, suspensa a dez metros do chão, atravessaria a Av. Pedro Álvares Cabral e restabeleceria um vínculo com o Pavilhão da Agricultura (ex-DETRAN e atual MAC-USP), projeto integrado com o parque. Seu desenho retilíneo criaria um diálogo com as curvas de Oscar Niemeyer. [...] Em seu interior, o edifício teria uma estrutura simples e flexível, podendo mudar a disposição de seus espaços e atender diversos programas do museu”<sup>156</sup>.

Para o arquiteto Angelo Bucci, a proposta justifica-se por apresentar o MAM numa perspectiva de integração com o conjunto arquitetônico de Oscar Niemeyer e do Parque Ibirapuera: “em vista aérea, na configuração atual, o MAM não se mostra, ele está oculto sob a marquise”<sup>157</sup> e revela,

“Um novo MAM como qualquer outro museu: como um dispositivo que aguça a nossa percepção sobre o mundo. Por que? Um museu cujo acervo é constituído, em igual valor, tanto pelo que está dentro quanto pelo que está fora dele, feito de tal modo que o que ele contém explode e o que está fora é tragado para o seu interior. Enfim, um museu de tudo. Para quem? Um museu que exiba o seu acervo aos visitantes, mas, além disso, que surpreenda também quem passeie pelo parque, quem passe apressado e preso num carro e no tráfego das avenidas. Enfim, um museu de todos. Como? E, então, ele se distingue de qualquer outro museu. A proposta é óbvia, mas não tão evidente porque ela combina com

<sup>155</sup> MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2013, p. 05.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 102.

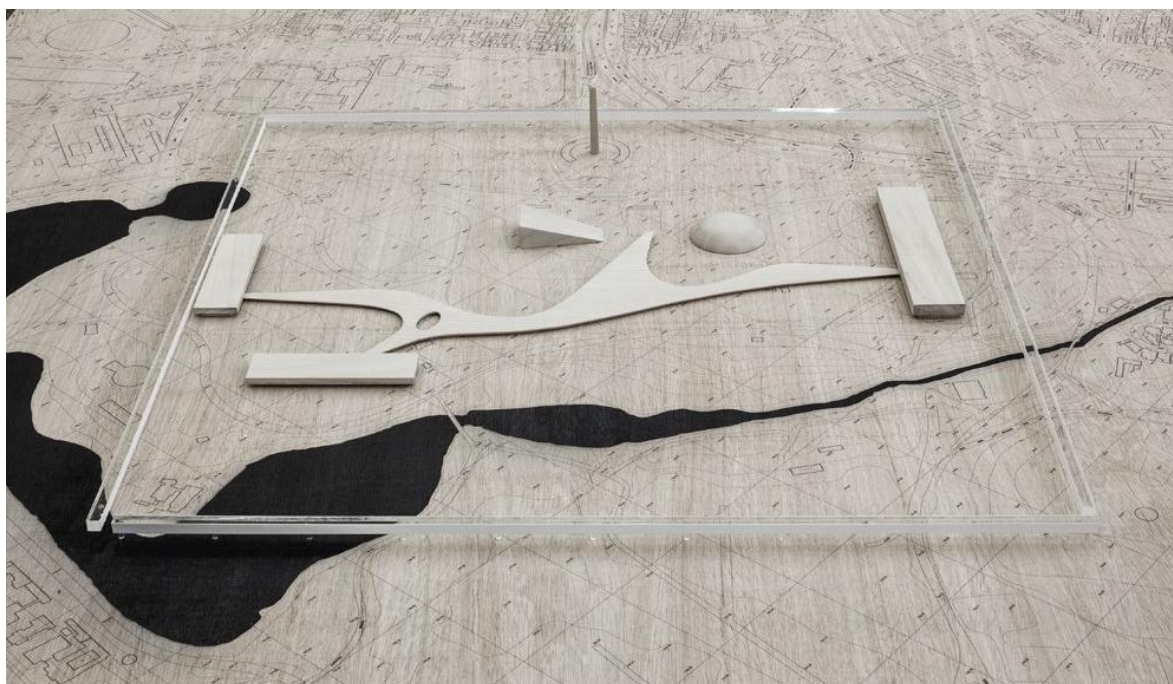
<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 209. Memória Descritiva da proposta Um Novo MAM para São Paulo e o Parque do Ibirapuera para o V Centenário, SPBR Arquitetos, 2013.



aparentes opostos: é extenso, como aquilo que a vista não pode abarcar, e meticulosamente preciso, como um artefato que só pode ser feito com lupa; [...]. Ao mesmo tempo, alcança a perfeição de uma forma geométrica pura. Pode-se dizer que, de certo modo, é mais um achado do que uma proposta, porque é como se ele já estivesse ali perfeitamente delineado, apenas a espera de ser descoberto”<sup>158</sup>.

Além da nova sede do MAM, o projeto propõe vivências arquitetônicas no parque e no novo museu como um manifesto entre a arquitetura, a arte e o espaço público. Segundo o projeto, o teto da marquise transforma-se em jardim, numa extensão do próprio parque; o túnel abandonado de 150 metros <sup>159</sup> do Parque Ibirapuera serve como espaço para exposições e outros eventos culturais e a construção da Oca invertida como rampa para skaters.

O projeto do novo Museu de Arte Moderna de São Paulo, de autoria do atelier SPBR Arquitetos, foi o único escolhido para representar o Brasil na Bienal de Veneza em 2016.

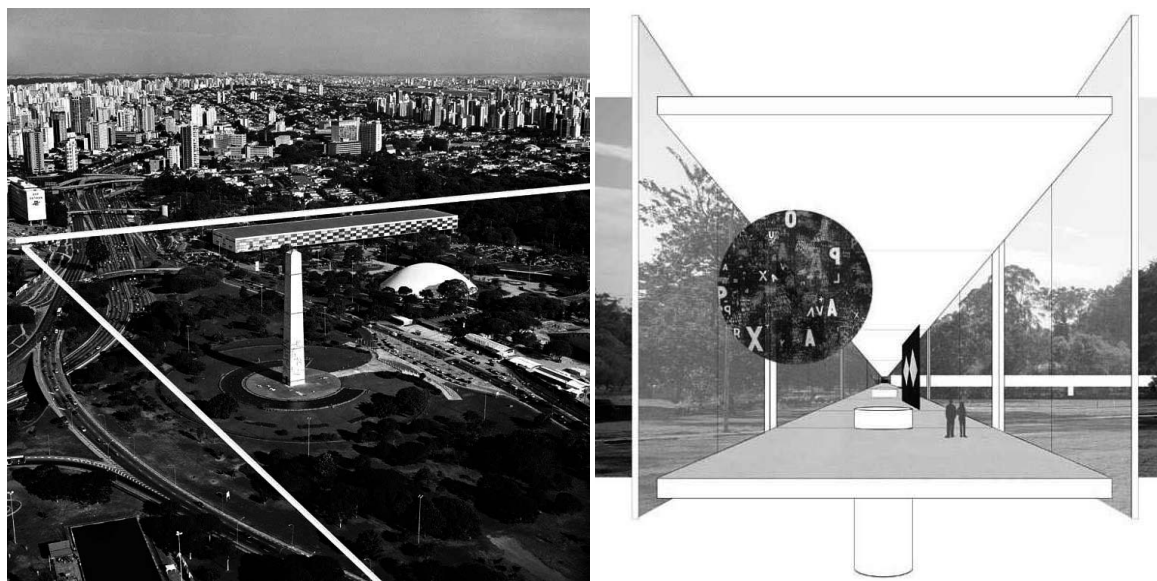


62

PANORAMA 33 | Maquete: Um Novo MAM para São Paulo e o Parque do Ibirapuera para o V Centenário, SPBR, 2013

<sup>158</sup> MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2013, p. 210.

<sup>159</sup> O túnel ligaria a Av. 23 de Maio no sentido centro, tendo sido abortado durante a obra pela constatação tardia do tráfego intenso que seria provocado no túnel naquele sentido.



63 | 64

Novo MAM | Vista aérea da Implantação e Corte transversal na galeria expositiva, SBPR, 2013

A segunda proposta, de autoria do atelier SUBdV, analisa o desenho de elementos arquitetônicos dos três museus de arte moderna do Brasil: a marquise curvilínea de São Paulo, os pórticos do Rio de Janeiro e a escada espiral de Salvador. A manipulação digital destes elementos deu origem ao projeto Mutante, uma fusão entre as identidades criadas por Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e Lina Bo Bardi. A Memória Descritiva do projeto explica:

“[...] a planta em curva da marquise é usada verticalmente em seções para criar as novas condições de acessibilidade entre a cota da cidade, o piso suspenso do MAM Rio de Janeiro e o novo traço-galeria sobre a marquise, inspirado em espaços como a instalação DIA, de Dan Graham, ou o espaço sobre o Metropolitan Museum, ambos em Nova York. Para criar mais interesse entre as várias galerias, a proposta apresenta uma organização radial policêntrica derivada da escada em espiral do MAM Bahia, criando uma circulação em loop, para criar a oportunidade de mais referências cruzadas entre as várias galerias e os trabalhos de arte. O MAM Mutante cria novas - mais fluidas e interconectadas - relações entre diferentes obras e diferentes galerias e espaços públicos”<sup>160</sup>.

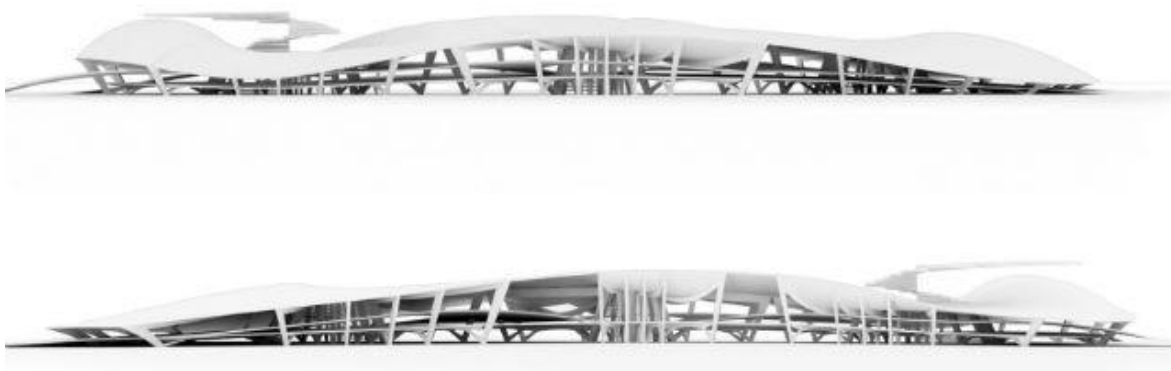
Para Felipe Chaimovich, “o 33º Panorama marca a maturidade dessa mostra periódica do museu, cuja relevância para a história da própria instituição enseja agora uma curadoria reflexiva que inscreve o MAM como tema da arte contemporânea brasileira”<sup>161</sup>.

<sup>160</sup> MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2013, p. 213. Memória Descritiva da proposta Mutante, SUBdV, 2013.

<sup>161</sup> Ibidem, p. 09.

Numa reflexão, a curadora do Panorama 33, Lizette Lagnado encerra:

“Não por acaso, o título da mostra, Formas únicas da continuidade do espaço, foi tomado emprestado da escultura do artista italiano Umberto Boccioni, peça que pertenceu à primeira ‘fase’ do museu, e que completa cem anos. Hoje, essa peça integra a coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). A história dessa escultura, a passagem dela de um museu de arte moderna para um museu de arte contemporânea, ressalta o caráter especulativo de um Panorama que se debruça sobre a condição inalienável de ‘museu nômade’, como diz seu curador, Felipe Chaimovich, ou seja, museu em movimento”<sup>162</sup>.



65  
PANORAMA 33 | Projeto Mutante, SUBdV, 2013

---

<sup>162</sup> MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2013, p. 25. Museu em Movimento, arquitetura em Construção.



66 33º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA | P33: Formas únicas da continuação no espaço, Capa do Catálogo com cronologia das sedes do MAM, 2013

### 3.2. Parque Ibirapuera

O processo de formação do Parque Ibirapuera é complexo, longo e muito precede a sua data de inauguração, em 21 de Agosto de 1954, quando construído como monumento à São Paulo em celebração do IV Centenário da cidade.

As terras da região conhecidas como Várzea do Ibirapuera<sup>163</sup> eram consideradas devolutas<sup>164</sup>, tendo sido incorporadas ao patrimônio do município, pelo Decreto Estadual nº 2669 de 17 de Maio de 1916, após longa disputa jurídica entre a municipalidade e particulares que vislumbravam o enriquecimento por causa da expansão da cidade e da valorização das terras. O uso da área permanece inalterado até 1918, quando pelas investidas do mercado imobiliário era realizado um loteamento no mandato do Prefeito Washington Luís que, entretanto, seria revogado no trecho correspondente ao Parque Ibirapuera na gestão Prestes Maia.

O facto das terras serem públicas condiciona a sua ocupação, tendo sido a criação do parque considerada em todos os planos de discussão sobre São Paulo até a sua concretização. Naqueles tempos, o debate urbanístico trazia o discurso comparativo entre São Paulo e os grandes centros urbanos internacionais, colaborando na construção do urbanismo brasileiro.

A área do Ibirapuera, como hoje é conhecida, é uma conexão estratégica com os núcleos urbanos da zona sul da cidade de São Paulo. Para o arquiteto e historiador Benedito Lima de Toledo:

“a zona Sul de São Paulo não é apenas um território situado entre o centro urbano da capital e a vila de Santo Amaro. É uma área de comunicação muito mais importante e de maior abrangência, entre a planície e a baixada santista, entre o campo e o mar”<sup>165</sup>.

A primeira ideia de criação de um parque público na região do Ibirapuera ocorre em 1926, durante o mandato do Prefeito Pires do Rio. Àquela época, a necessidade era amenizar o adensamento da cidade e contribuir para o argumento higienista.

Para a futura instalação do parque, a Prefeitura de São Paulo realiza algumas intervenções na área destinada à sua construção como a realização de drenagem inicial do terreno

<sup>163</sup> Na época da colonização, a região alagadiça havia sido uma aldeia indígena, terras do cacique tupiniquim Caiubi, daí originou-se o nome Ibirapuera que significa, na língua tupi-guarani: Ybyra = pau, árvore, tronco; puêra = equivale ao sufixo “ex” latino, como pretérito corresponde a antigo, extinto. Outras interpretações sugerem “árvore velha/caída/apodrecida”. (Cf. TORRES, Maria Celestina T. M. **Ibirapuera. História dos Bairros de São Paulo**. Editora Novos Horizontes: São Paulo, 1977, Anexo I, p. 137).

<sup>164</sup> O Ibirapuera, em 1938, era considerado oficialmente um bairro no sub-distrito de Santo Amaro. Assim, as terras devolutas de Santo Amaro, objeto de prolongado litígio judicial entre o Município de São Paulo e particulares, correspondem às terras devolutas da Várzea de Ibirapuera. (Cf. *Ibidem*, p. 88 e 89).

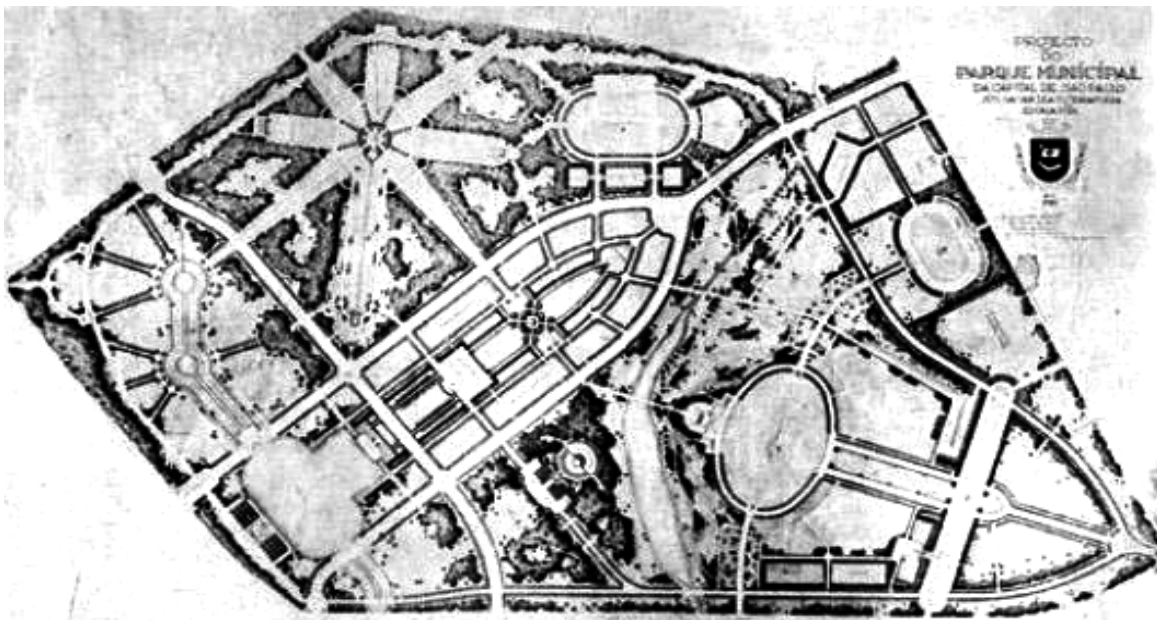
<sup>165</sup> TOLEDO, Benedito apud SANABRA, Joel B. **São Paulo: Urbanidade, Projeto e Oportunidade**. 2015. Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 100).

através da plantação de eucaliptos australianos e a abertura de sistema viário que garantisse o seu acesso.

Em 1928, o entomologista e chefe da Divisão de Matas, Parques e Jardins da prefeitura, Manoel Lopes de Oliveira Filho, mais conhecido como Manequinho Lopes, além da plantação dos eucaliptos na área, implanta um viveiro de mudas municipal com 48.000 m<sup>2</sup>. O Viveiro Manequinho Lopes, batizado com o nome do seu criador em 1939, proporciona a formação de árvores, arbustos, flores e outras plantas ornamentais para o parque e para a cidade.

O primeiro projeto para o parque municipal era realizado em 1929, de autoria do arquiteto e paisagista Reinaldo Dierberger. O arquiteto idealiza um suntuoso pórtico de entrada e extensos jardins; reserva áreas para a recreação e prática de desporto como corridas, natação, tênis, golfe e futebol; cria um teatro ao ar livre, o Cassino Municipal, restaurantes, estufas, passeios, habitação de funcionários, lagos e cascatas.

Após o projeto de Reinaldo Dierberger, recusado pela Repartição de Águas e Esgotos da prefeitura, mais oito propostas foram idealizadas antes do projeto de Oscar Niemeyer ter sido aprovado e construído. Apesar dos esforços de alguns, a ideia da construção do Parque Ibirapuera perde força, especialmente a partir de 1935, pois para o governo paulista o momento era de investir e de modernizar o sistema viário e o centro da capital do Estado de São Paulo.



Em meados da década de 30, o antropólogo Claude Lévi-Strauss vive em São Paulo e narra os aspectos da cidade,

“O encanto da cidade, o interesse que ela suscitava vinham primeiro de sua diversidade. Ruas provincianas onde o gado retardava a marcha dos bondes; bairros deteriorados que sucediam sem transição às mais ricas residências; perspectivas imprevistas sobre vastas paisagens urbanas: o relevo acidentado da cidade e as defasagens no tempo, que tornavam perceptíveis os estilos arquitetônicos, cumulavam seus efeitos para criar dia após dia espetáculos novos. Bairros nasciam. [...] Aqui e ali na cidade, cartazes evocavam atividades industriais ou políticas.”<sup>166</sup>.

Com o Plano de Urbanização da Prefeitura Municipal de 1948, a ideia retorna ao debate público com força especial após a criação da Comissão Executiva dos Festejos Comemorativos do IV Centenário da Fundação da Cidade, composta por sete membros e instituída em 1951, da qual Ciccillo Matarazzo era presidente. A Comissão objetivava organizar as festas comemorativas, mas também a construção da memória e do futuro da cidade.

Ciccillo Matarazzo, dirigente do maior parque industrial da América Latina à época - Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, identifica a tendência de expansão urbana para a região do Ibirapuera e sugere a utilização das terras públicas da várzea para a criação do Parque do Ibirapuera, local idealizado para a execução do vasto programa das comemorações do aniversário de 400 anos da cidade de São Paulo. O símbolo da modernidade nacional, alinhado às vanguardas internacionais, seria construído como recanto de lazer, recreação e cultura como um presente à população e à cidade.

O Prefeito Lineu Prestes, nomeado pelo Governador do Estado Ademar Pereira de Barros em Fevereiro de 1950, encomenda um estudo à IBEC - International Basic Economic Corporation, empresa dirigida por Nelson Rockefeller, tendo sido nomeado diretor de estudos o engenheiro norte-americano Robert Moses. No Programa de Melhoramentos Públicos para São Paulo, Moses defende a ideia do subúrbio conectado com a cidade por vias expressas ou parkways e a inclusão de estímulos culturais próprios das metrópoles; elabora uma proposta de zoneamento; menciona a necessidade da mecanização da recolha de lixo, programa de aterros sanitários e construção de incineradores de resíduos; e referencia a carência de estações de tratamento de água e esgoto e a necessidade de ampliação dessas redes. Esse estudo, concluído em 1950, é estratégico para a cidade de São Paulo.

Sobre o Parque Ibirapuera, Robert Moses relata:

---

<sup>166</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude apud ROCHA, Francisco A. **Figurações do ritmo. Da sala de cinema ao salão de baile paulista**. 2006. Tese de Doutorado em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 31.

“[...] os planos presentes deveriam ser reconsiderados, visando o fornecimento de áreas mais convidativas para a recreação ativa. A propósito, grande parte deste parque central está sendo usado para a estufa de mudas para arborização. Tal viveiro deveria ser trasladado pouco a pouco, para um lugar nos subúrbios, e sua área direcionada ao parque”<sup>167</sup>.

Claramente, Moses prioriza a ampliação do parque com a oferta de áreas recreativas que atendessem os diferentes segmentos da população urbana.

Segundo a arquiteta Maria Cristina da Silva Leme, o urbanismo no Brasil:

“[...] de 1930 a 1950, é marcado pela elaboração de planos que têm por objeto o conjunto da área urbana na época. Com uma visão de totalidade, são planos que propõem a articulação entre os bairros, o centro e a extensão das cidades através de sistemas de vias e transportes. Neste período são formuladas as primeiras propostas de zoneamento. Organizam-se os órgãos para o planejamento urbano como parte da estrutura administrativa das prefeituras das principais cidades”<sup>168</sup>.

“O Plano de Avenidas, elaborado por Francisco Prestes Maia para São Paulo em 1930, é um exemplo expressivo desta forma de planejar a cidade. Propondo um sistema articulado de vias radiais e perimetrais, este engenheiro, formado pela Escola Politécnica de São Paulo, transforma a comunicação entre o centro da cidade e os bairros e dos bairros entre si e a cidade”<sup>169</sup>.

Ao longo da década de 40, a cidade de São Paulo ganha as feições por nós hoje conhecidas. O Plano de Avenidas estabelece a nova configuração espacial, influenciada pela arquitetura e urbanismo norte-americanos e evidenciada na nova infraestrutura viária e nos arranha-céus da cidade.

A década de 50 destaca-se nas grandes transformações e desenvolvimento na capital do Estado de São Paulo, o evento do IV Centenário da cidade parece ser a oportunidade para São Paulo firmar-se como potência hegemônica de produção do país e consolidar-se no panorama nacional e nas relações internacionais. A grandiosidade das comemorações seria adequada às inovações e ao progresso da cidade e do Estado de São Paulo.

---

<sup>167</sup> MOSES, Robert apud GURIAN, Eduardo Pereira. **Marquise do Ibirapuera: suporte ao uso indeterminado**. 2014. Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 17.

<sup>168</sup> LEME, Maria Cristina da S. **Urbanismo no Brasil (1895 - 1965)**. Studio Nobel: São Paulo, 1999, p. 25 e 26.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 26.



Importa considerar que, em 1953, a cidade de São Paulo torna-se a cidade mais populosa do país, com cerca de 2,7 milhões de habitantes e, em 1960, o número de pessoas atinge a 3,7 milhões. O slogan da campanha do IV Centenário da cidade “São Paulo, a cidade que mais cresce no mundo”<sup>170</sup>, era a síntese das perspectivas de progresso, modernidade e trabalho que a cidade vivenciava; e outras campanhas como “São Paulo não pode parar” e “Arranha-céus pulam para cima” apresentam o momento de aceleração nas construções que acompanhavam o crescimento demográfico.

Sobre esse período, Maria Cristina da Silva Leme afirma que:

“No Brasil, a década de 50 é um momento de importantes transformações no campo dos estudos urbanos pela emergência de novos temas, a introdução de novos métodos e a participação de profissionais de outras disciplinas que, até aquele momento, não haviam se ocupado da questão urbana. [...] Não são apenas novos temas que emergem, constata-se também novos perfis dos profissionais que passam a atuar na área. [...] Trata-se de uma nova geração de urbanistas, formados pelas escolas de engenharia e que ocupam de forma permanente os quadros das prefeituras. [...] Contratados pelas prefeituras e formando os primeiros departamentos de urbanismo”<sup>171</sup>.

A Equipe de Planejamento da Comissão do IV Centenário era formada por arquitetos convidados, na qual faziam parte Rino Levi, Roberto Cerqueira César, Eduardo Kneese de Mello, Helio Uchôa Cavalcanti, Zenon Letufo, Carlos Lemos e Oswald Bratke. O plano das comemorações dos 400 anos da cidade de São Paulo, realizado pela equipe de arquitetos, prevê a abrangência das áreas metropolitanas, identifica as necessidades futuras da cidade e prioriza a adequação do sistema viário.

Em Janeiro de 1952, após o afastamento da equipe de planejamento pela Comissão por desentendimentos relacionados aos honorários dos arquitetos, Ciccillo Matarazzo convida o arquiteto Oscar Niemeyer para projetar o Parque do Ibirapuera que viria a ser o palco das comemorações culturais no aniversário da cidade. Esse convite não foi alheio à posição do empresário de patrono das artes modernas, pois viria a ser com a intervenção do arquiteto modernista que a arquitetura nacional se elevaria às vanguardas internacionais, por meio do diálogo entre Oscar Niemeyer e Le Corbusier, e estabeleceria a identidade desejada da São Paulo moderna, inventiva e inovadora.

Ao aceitar o convite, o arquiteto estabelece uma execução em grupo com o colega carioca Hélio Uchôa Cavalcanti e os arquitetos paulistanos, Eduardo Kneese de Mello, Zenon Letufo, Carlos Lemos e Gauss Estelita.

<sup>170</sup> Sobre *slogans* do IV Centenário da cidade de São Paulo e a invenção da paulistaneidade. MATOS, Maria Izilda Santos de. A invenção da paulistaneidade: “da cidade que mais cresce no mundo” a “um só coração” (São Paulo – 1954 e 2004). In: Simpósio Nacional de História, 2005. Londrina. **Anais ANPUH - XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz**. Disponível em: <<https://anais.anpuh.org/?p=15771>>. Acesso em: 09 de Abril de 2017.

<sup>171</sup> LEME, 1999, p. 32 e 33.

Em Maio de 1952, três meses após a contratação da equipe de Niemeyer, era apresentado o anteprojeto do Parque Ibirapuera, desenhos esquemáticos e memória descritiva, onde era prevista a construção do conjunto de edifícios permanentes ligados pela grande marquise.

Sobre o conjunto arquitetônico e a marquise, o arquiteto Yves Bruand refere:

“Pode parecer estranho que, num conjunto arquitetônico como o Parque Ibirapuera, composto de vários pavilhões cuja importância já foi ou seja sublinhada, possa-se considerar uma marquise, embora sendo gigantesca, como elemento de base da composição. Mas o fato é indiscutível. Ela é o verdadeiro traço de união entre os edifícios; o gabarito e a disposição destes foram calculados de modo a obter um equilíbrio; nenhum deles devia sobressair, impor-se aos demais; eles deviam existir apenas em função de um todo, cuja parte central era, sem dúvida, o meio de ligação constituído pela marquise”<sup>172</sup>.

O anteprojeto representava o caráter moderno da arquitetura de Oscar Niemeyer, a expressão estética internacional coincidia com o grau de importância e desenvolvimento técnico e industrial do Estado de São Paulo que se queria fazer conhecer.

O Presidente da República Getúlio Vargas<sup>173</sup> anunciava a São Paulo cosmopolita e entoava os ideais paulistas em discurso proferido em jantar em sua homenagem, oferecido pelo Governo do Estado, no dia 24 de Janeiro de 1954:

“Esta é a metrópole poderosa, população ordeira, disciplinada e laboriosa, os que vêm de todos os rincões do Brasil e do mundo, em busca de um viver melhor. São Paulo não conhece preconceitos de qualquer ordem. Abre a perspectiva generosa de suas oportunidades que absorve e integra, num só povo a todos e a cada um, porque sabe que o progresso de cada um será o progresso de todos”<sup>174</sup>.

<sup>172</sup> BRUAND, Yves apud. GURIAN, Eduardo Pereira, 2014, p.17.

<sup>173</sup> O primeiro Governo de Getúlio Vargas durou quinze anos ininterruptos (1930-1945), conhecido como a Era Vargas, período em que impôs o novo regime do Estado Novo com a Constituição de 1937, diluindo o Congresso Nacional do Brasil e assumindo um regime político caracterizado pela centralização do poder, nacionalismo, anticomunismo e autoritarismo. Entre interesses políticos e econômicos, o Presidente volta-se à defesa do trabalhador, instituindo a CLT (Consolidação das Leis do Trabalho) na qual incorpora o salário-mínimo, a limitação da jornada de trabalho, as férias remuneradas, a proibição de demissão sem justa causa e o 13º salário. Até 1942, o Brasil manteve-se neutro durante a Segunda Guerra Mundial, mas acabou por romper oficialmente com o Eixo sob pressão dos EUA. Com o fim da Grande Guerra, Vargas foi deposto pelos mesmos militares que o levaram ao poder em 1930, dando início à Quarta República Brasileira (1946-1964). Neste período, marcado por uma ideologia populista, Vargas retorna ao poder em 1951 pelo voto direto e defende a criação do monopólio estatal do petróleo brasileiro com a criação da Petrobrás em 1953. Em 1954, o mesmo ano da inauguração do Parque Ibirapuera, Vargas comete suicídio após a crise política à volta do “Atentado da Rua Tonelero” - a tentativa de assassinato contra o jornalista e político Carlos Lacerda, em frente à sua residência em Copacabana na madrugada de 05 de Agosto 1954. O atentado constituiu o marco da derrocada de Getúlio Vargas, culminando no seu suicídio, dezoito dias depois. Na altura, Lucas Nogueira Garcez era o Governador do Estado de São Paulo e Jânio Quadros era o Prefeito da capital. A Quarta República teve fim com o Golpe Militar de 1964 que derrubou o governo de João Goulart, presidente eleito democraticamente em 1961, iniciando um regime militar ditatorial de 21 anos (1964-1985).

<sup>174</sup> Discurso proferido em 24/01/1954 no banquete oferecido ao Presidente pelo Governo do Estado, transcrito na íntegra pelo Diário da Noite, São Paulo, 25 de Janeiro de 1954. In: MARINS, Paulo C. G. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, Vol. 6|7, nº 01, p. 09-36, (1998/1999) Revisão de 2003, p. 30.

O Parque do Ibirapuera, a maior área pública da cidade de São Paulo, torna-se o novo marco zero da capital do Estado através da relação entre a maior cidade do país e o arquiteto brasileiro mais consagrado.

Do anteprojeto ao projeto executivo, fizeram-se alterações essenciais perante as necessidades programáticas que surgiram no desenvolvimento do projeto como o redimensionamento dos pavilhões; ajustes no terreno como o reposicionamento da implantação do conjunto arquitetônico e o redesenho do lago, considerando a topografia e a vegetação existentes; e o redesenho da marquise que teve seus contornos suavizados.

O projeto de Oscar Niemeyer contempla grandes edifícios culturais unidos por uma grande marquise. Do conjunto arquitetônico construído, destacam-se:

- Palácio das Exposições ou Palácio das Artes, atual Pavilhão Governador Lucas Nogueira Garcez, popularmente conhecido como Oca;
- Palácio dos Estados, antigo Pavilhão Engenheiro Armando de Arruda Pereira e antiga sede do PRODAM - Companhia de Processamento de Dados do Município, atualmente Pavilhão das Culturas Brasileiras;
- Palácio das Nações, atual Palácio Padre Manuel da Nóbrega, sede da Prefeitura de São Paulo até 1992, atual sede do Museu Afro Brasil;
- Palácio da Agricultura, antiga sede do DETRAN - Departamento Estadual de Trânsito, atual sede do MACUSP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, encontra-se localizado fora do perímetro do parque;
- Palácio das Indústrias, atualmente conhecido como Pavilhão Ciccillo Matarazzo e Pavilhão da Bienal, é sede da Fundação Bienal de São Paulo;
- Marquise, elo de ligação entre os equipamentos culturais do parque, onde situa-se o MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Para a arquiteta Cecília Scharlach,

“A grande marquise, por sua vez, com 27 mil quadrados de extensão, revela toda a liberdade plástica característica da obra de Niemeyer. Garantindo a unidade do conjunto arquitetônico, marcando a importância dada às áreas livres como às áreas ocupadas, cria em meio ao parque-símbolo da cidade um abrigo de cobertura sinuosa, leve, se adelgçando ainda mais no perímetro de suas extremidades. Uma zona de sombra projetada, uma nova possibilidade de promenade em meio aos pilotis circulares, dispostos com regularidade, entre vãos generosos”<sup>175</sup>.

<sup>175</sup> NIEMEYER; SCHARLACH, 2006, p. 104.

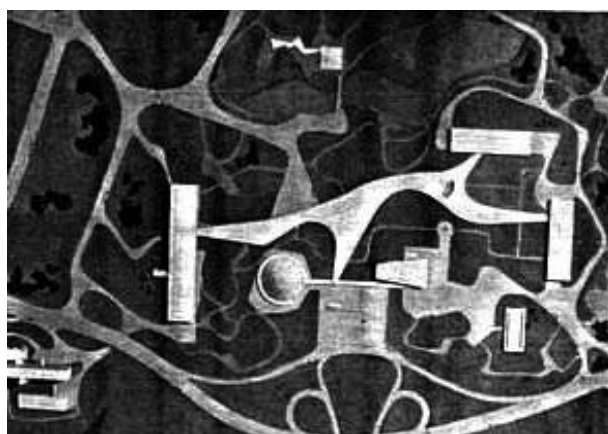
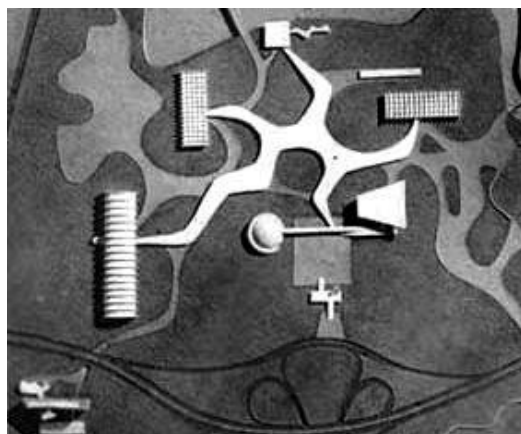
O arquiteto Carlos Lemos disse ter sido a ideia genial de Niemeyer, pois a marquise simultaneamente ligava os edifícios e criava a identidade dos espaços:

“A marquise foi mesmo um achado que veio a personalizar o Parque Ibirapuera. Ela é, antes de tudo, um ponto de convergência dos visitantes e área de convívio nos dias bons e nos dias ruins de muita chuva”<sup>176</sup>.

A arquiteta e pesquisadora Ruth Verde Zein revela a sua preferência na obra de Oscar Niemeyer:

“A Marquise do Ibirapuera - com nome, sobrenome e endereço, e sem precisar ser considerada como anexo de nada, porque tem estatuto próprio - é um dos espaços públicos mais lindos desta cidade, e uma das obras mais perfeitas dentre as produzidas pelo gênio de Niemeyer. Poderia concorrer facilmente ao prêmio de melhor espaço público coberto gerado pela modernidade do século 20. E, mesmo assim, é apenas e tão somente um vazio qualificado. Aberto. Generoso. E esta última palavra, tão desgastada pela sua presença excessivamente frequente, e nem sempre bem empregada, no jargão dos arquitetos, merece ser aqui recuperada com honras e louvores porque, afinal de contas, explica tudo”<sup>177</sup>.

A grande marquise de curvas sinuosas viria a tornar-se não apenas em elemento de ligação entre os equipamentos culturais do parque, mas em espaço de convívio centralizador de atividades sociais de recreação e de cultura.

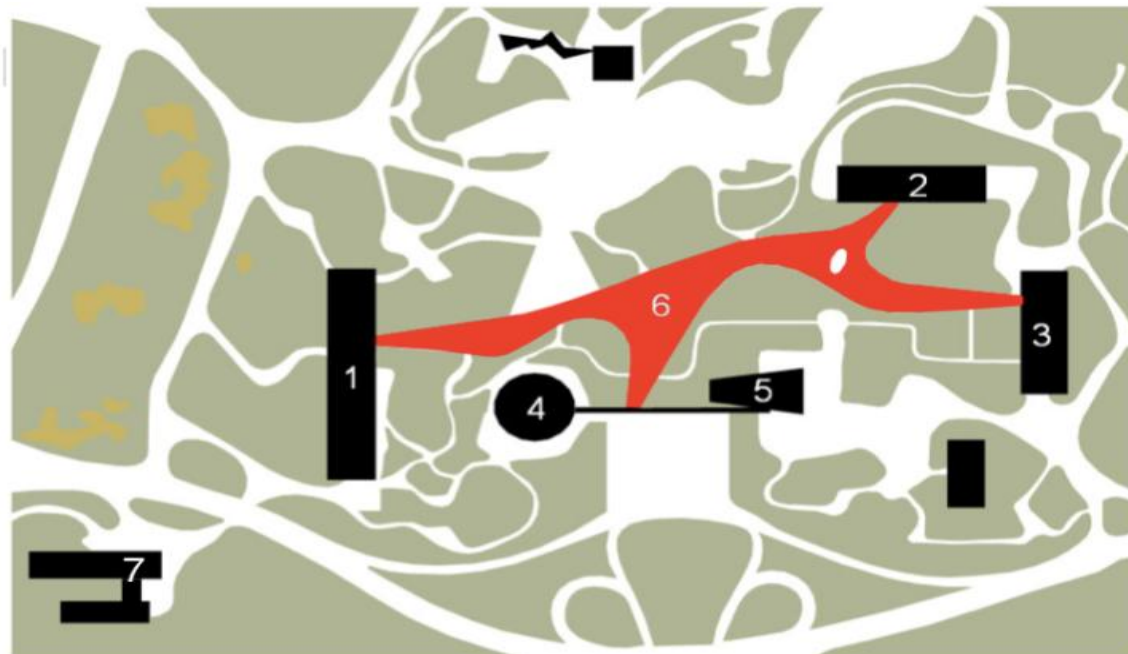


68 | 69

Maquete 1º estudo | Maquete 2º estudo, Oscar Niemeyer,

<sup>176</sup> ITAÚ CULTURAL. **Oscar Niemeyer: Clássicos e Inéditos**. Itaú Cultural: São Paulo, 2014; Paço Imperial: Rio de Janeiro, 2014, p. 90.

<sup>177</sup> ZEIN, Ruth Verde. A Marquise do Ibirapuera. **Revista Pini**. Edição 226, Janeiro de 2012. Disponível em: <<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/226/memoria-sem-monumento-comentarios-sobre-a-marquise-do-ibirapuera-275965-1.aspx>>. Acesso em: 09 de Abril de 2017.



70

Diagrama do conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera, obra de Oscar Niemeyer:

LEGENDA:

1. Pavilhão Ciccillo Matarazzo (Bienal)
2. Pavilhão das Culturas Brasileiras
3. Museu Afro Brasil
4. Oca
5. Auditório
6. Marquise
7. Museu de Arte Contemporânea da USP

O artista plástico e arquiteto paisagista Roberto Burle Marx, indicado pela equipe de arquitetos de Oscar Niemeyer, apresentou proposta para o paisagismo do parque em 1953, mas a Comissão do IV Centenário a recusa, tendo como justificativa os altos custos de execução e conservação e a escassez do tempo. O urbanismo e paisagismo do parque foram realizados pelo chefe da Seção de Parques, Jardins e Arborização da Prefeitura Municipal de São Paulo, o engenheiro agrônomo Octavio Augusto Teixeira Mendes.

Esse episódio evidencia o facto de que mesmo com o projeto final do Parque Ibirapuera, de autoria de Oscar Niemeyer e equipe, aprovado pela Comissão do IV Centenário, por razões económicas não havia garantia da completa construção do conjunto arquitetônico.

Do projeto final ao construído, muito deixa de ser concretizado para a inauguração do Parque Ibirapuera. Numa publicação da revista Módulo #1, fundada por Oscar Niemeyer, era lamentada a não construção do Auditório e da marquise de extensão até a praça da entrada principal.

“Devido à falta de compreensão ou de sensibilidade, o projeto original sofreu rudes alterações que, examinadas a frio, não se justificam. [...] A medida inicial

mais clamorosa foi a supressão do Auditório. Destinado a abrigar cerca de 2.000 pessoas, apresentava um traço de forte beleza e plástica perfeitamente justificável... Nem mesmo necessidade imperiosa de tal construção foi levada em conta. [...] Suprimiram o Auditório - e o conjunto ficou inegavelmente capenga. Basta atentar para o seu traçado atual e se compreenderá o que foi dito. A arrojada “marquise” parece algo inacabado (e realmente, o é) ou mal iniciado: Sai de um ponto qualquer, desgarrado. É que foi suprimido o seu alongamento até o Auditório, também suprimido”<sup>178</sup>.

O Auditório previsto no projeto original é equipamento não construído à época da inauguração do parque, assim como o teatro e o mural - projetos de autoria do arquiteto de Le Corbusier -, e as obras artísticas do pintor Fernand Léger e do escultor Henry Moore.

As causas para a não construção dos elementos arquitetônicos foram várias e complexas, entretanto, as razões econômicas e o tempo curto para a execução parecem ter colaborado nas decisões que implicavam prioridade de construção.

Para o historiador Nelson Werneck Sodré, “O erro principal foi não terem construído o auditório que marcaria, com o museu circular, a entrada do conjunto”<sup>179</sup>.

Na circunstância do aniversário de 50 anos do Parque Ibirapuera e 450 anos da cidade de São Paulo, depois da polémica acerca da classificação do parque como patrimônio histórico, Oscar Niemeyer manifesta-se novamente - e com certa impaciência - a favor da construção do Auditório:

“Será que o Parque Ibirapuera, o centro de artes mais importante da América Latina, merece tanto desprezo? Será que o Estado de São Paulo, o mais rico deste país, não tem condições de construir e vai deixar aquela cúpula que desenhei solta, como coisa inútil e secundária, sem o auditório que com ela compõe a entrada do parque? (...) O que fazer? Talvez mostrar estes dois desenhos que elaborei. Um com a praça inacabada, a marquise incompleta, a cúpula de lado, sem o auditório que a devia complementar. O outro, com o auditório construído, e a arquitetura a se destacar pela pureza e unidade desejadas”<sup>180</sup>.

“É evidente que eu quero fazer o auditório. O Parque Ibirapuera é muito importante para São Paulo. É um parque que tem exposições, as bienais, é uma coisa muito importante. Não se compreende que durante 50 anos o auditório não tenha sido feito. A cidade merece, não pode ficar em um parque daqueles capengas, sem a entrada concluída”<sup>181</sup>.

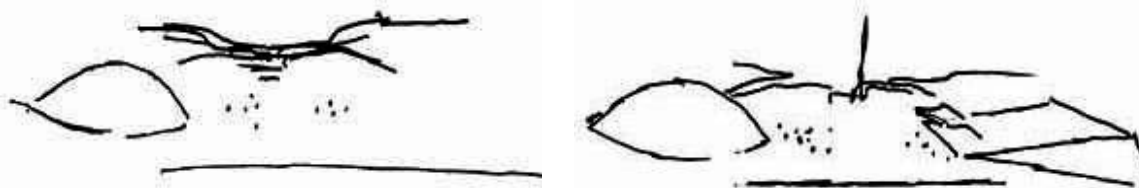
---

<sup>178</sup> NIEMEYER, Oscar apud GURIAN, Eduardo Pereira, 2014, p. 65. Trecho extraído da revista Módulo #1 Rio de Janeiro, 1955, p. 18.

<sup>179</sup> NIEMEYER; SCHARLACH, 2006, p. 105.

<sup>180</sup> Ibidem, p. 107.

<sup>181</sup> GURIAN, 2014, p. 113. Depoimento de Oscar Niemeyer extraído da reportagem intitulada “Niemeyer defende o auditório no Ibirapuera e rebate críticas”, publicado no jornal O Estado de São Paulo no dia 06 de Novembro de 2003.



71

Croquis de Oscar Niemeyer, Praça principal, estudos sem e com o Auditório, 2003.

A controvérsia chega a um consenso e o arquiteto atende às alterações que lhe foram solicitadas, por razões económicas e ambientais. Assim, o Auditório pôde finalmente ser construído em 2004 com volumetria mais simples e maiores dimensões.

Do projeto original de 1951, a Praça que une o Auditório, a Oca e a marquise também não é construída. Para a entrada principal do parque, a nova integração dos edifícios proposta por Oscar Niemeyer demanda a demolição de pequeno trecho da grande marquise, 40 m<sup>2</sup> dos 27.000 m<sup>2</sup> existentes. Isto, para que a estrutura curvilínea não ultrapasse o espaço do Auditório. O arquiteto defende a intervenção dessa nova ideia:

“Para a entrada do Parque Ibirapuera foi sempre prevista uma praça, tendo em cada lado um edifício - a cúpula destinada a exposições (Oca) e o Auditório. Uma praça importante, com piso coberto de placas de concreto. A cúpula foi o primeiro prédio a ser construído, uma forma pura toda pintada de branco. E foi para preservar a unidade arquitetônica da praça que procurei fazer o Auditório com uma forma igualmente simples: um triângulo pousado na praça. A marquise que servia de entrada ao Ibirapuera ficou como que cortando a praça em duas. E, como é imprescindível eliminar tal desacerto, pedi que uma parte dela fosse suprimida, dando-lhe uma forma arquitetônica mais bonita, [...]. Contrariar o que proponho, mantendo a praça dividida em duas, é desmerecer o Parque Ibirapuera, tão importante para São Paulo”<sup>182</sup>.

“A marquise dividindo a praça [entre a Oca e o Auditório] é de uma burrice fantástica. Nunca mais vou lá [ao Ibirapuera] se não tirarem a marquise”<sup>183</sup>.

O Auditório é inaugurado em 14 de Dezembro de 2004 e a não construção da praça que o liga à Oca e à marquise faz com que Oscar Niemeyer cumpra a promessa não comparecendo ao evento inaugural. Para o arquiteto, “o resto está bom. Demorou, mas está bem construído. Só a praça é que está dividida”<sup>184</sup>.

Ao completar 100 anos, em 2007, o arquiteto encaminhou uma lista para o IPHAN - Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional com 28 obras da sua autoria que

<sup>182</sup> NIEMEYER; SCHARLACH, 2006, p. 19.

<sup>183</sup> Frases de Oscar Niemeyer. FOLHA DE SÃO PAULO. **Cotidiano**. Frases. Publicação de 27 de Setembro de 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2709200503.htm>>. Acesso em: 10 de Abril de 2017.

<sup>184</sup> Depoimento de Oscar Niemeyer. O ESTADO DE SÃO PAULO. Auditório do Ibirapuera é inaugurado. **Cultura**. Publicação de 14 de Dezembro de 2004. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,auditorio-do-ibirapuera-e-inaugurado,20041214p6241>>. Acesso em: 12 de Maio de 2017.

gostaria de ver classificadas como patrimônio nacional, entre as quais o conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera. O processo de tombamento das obras do parque obstruiu a construção da praça por considerá-la demasiada intrusiva, embora efetivamente o tombamento tenha ocorrido apenas em 06 de Maio de 2016.

Logo após a inauguração do Parque Ibirapuera, surge o reconhecimento ao espaço cívico criado, condicionando a ocupação dos edifícios construídos por órgãos administrativos da função pública, para os quais não foram criados, como o DETRAN, a Prefeitura do Município de São Paulo e o PRODAM, entre outros. Essa ocupação administrativa desvirtuou as funções essenciais de recreação, turismo e cultura.

Em 1975, Roberto Burle Marx volta a ser convidado pela Prefeitura Municipal de São Paulo para realizar um projeto de revitalização das áreas verdes do Parque Ibirapuera, uma reforma com objetivo de recuperar o verde e resgatar as funções de lazer e cultura do espaço público.

Antes da contratação de Roberto Burle Marx, era anunciado a colocação de gradis à volta do parque com o objetivo de oferecer maior tranquilidade e segurança aos frequentadores e funcionários. No entanto, a notícia causa nova controvérsia.

O administrador do parque, Anísio Ribeiro de Lima Filho justifica as mudanças:

“O Ibirapuera há muito deixou de ser parque e disciplinar a entrada - seis portões dos oito foram fechados ao trânsito, para evitar congestionamento nas avenidas República do Líbano e IV Centenário - é uma das primeiras medidas que será adotada para que possa ser executado o Projeto de Burle Marx, que pretende exatamente isto: um retorno ao conceito de Parque”<sup>185</sup>.

Em 1976, o Prefeito Miguel Colassuonno contrata novamente o arquiteto Oscar Niemeyer para a revitalização do conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera. Para o arquiteto,

“O Ibirapuera se resume hoje numa série de lotes cortados por circulação de veículos, os prédios estão adulterados, a marquise completamente ocupada, a finalidade da área acabou se desvirtuando, o que é lamentável. O Ibirapuera é atualmente um recanto da cidade com circulação de veículos por todos os lados, quando a ideia era justamente o contrário, ou seja, a implantação de um grande jardim. [...] eu e meus colegas - porque meu trabalho é de equipe - temos interesse em ajudar na reconstituição do Parque Ibirapuera, que tanto interessa à nossa arquitetura e muito mais ao povo de São Paulo. Nosso interesse é realmente fazer voltar a área verde que ele constitui e que se foi desvirtuando com o correr dos tempos. O desvirtuamento começou a ocorrer desde o início, quando não se fez o auditório, junto ao prédio do Museu da Aeronáutica (Oca), com capacidade para mil pessoas. Isso deu ao parque um aspecto indefinido que eu não sabia

---

<sup>185</sup> TORRES, 1977, p. 123 e 124.



como funcionava, considero que agora chegou a oportunidade de se refazer tudo.  
 „186

Na época, os projetos de Burle Marx e de Niemeyer não foram executados na totalidade, pois não tendo sido possível realizar o que era considerado início da reforma - a mudança da Prefeitura de São Paulo para o edifício do Montepio Municipal na região leste da cidade, atual Instituto da Previdência Municipal de São Paulo -, não havia possibilidade de se concretizar todo o planejamento. Ainda assim, algumas medidas paliativas foram tomadas pela prefeitura acerca da poluição dos lagos e da insegurança - com a colocação de obstáculos aos veículos nas entradas, gradis de ferro no perímetro e fechamento do parque das 22h às 06h.

Ao longo dos anos, intervenções ocorreram sob a marquise como a implantação de equipamentos culturais temporários. O Museu dos Presépios teve início em 1949 com a doação de Ciccillo Matarazzo do Presépio Napolitano, do século XVIII, obra italiana com 1.600 peças elaboradas por artistas italianos renomados. Em 1956, o conjunto é transferido para o Parque do Ibirapuera e permanece no precário espaço conhecido por Pavilhão do Folclore<sup>187</sup> sob a Marquise de Niemeyer. Por mais de doze anos, de Novembro de 1956 a Abril de 1969, as peças ficam guardadas até que o Governo disponibiliza verbas para a reforma do pavilhão. A abertura ao público acontece em 27 de Novembro de 1970.

Com as intervenções de Oscar Niemeyer em 1976, era suposto o acervo ser deslocado para um dos edifícios culturais do conjunto arquitetônico. No entanto, o Museu dos Presépios permanece sob a marquise até 1985 quando seu acervo é, finalmente, doado para o Museu de Arte Sacra, localizado no centro da cidade de São Paulo.



72  
 Museu do Presépio, localização  
 na Marquise de Niemeyer

<sup>186</sup> TORRES, 1977, p. 126 e 127.

<sup>187</sup> O Pavilhão do Folclore não pode ser confundido com o Museu do Folclore (Oca), o pavilhão era um amplo depósito sob a Marquise de Niemeyer.

Em 1969, o Museu de Arte Moderna de São Paulo também é implantado sob a Marquise de Niemeyer, com projeto de Giancarlo Palanti, exatamente no mesmo espaço encerrado por Lina Bo Bardi para a exposição Bahia no Ibirapuera em 1959. Embora, o projeto de 1976 de Oscar Niemeyer previsse a deslocação do museu para o Pavilhão das Exposições (Oca), essa ação acaba por não ser realizada.

No Plano Diretor apresentado no projeto de Oscar Niemeyer para a reforma de 1996 consta referido que “a marquise perdeu a importância que lhe dávamos, suas dimensões pareciam exageradas, e algumas construções foram sob ela surgindo”. Na secção de Prédios a Demolir encontra-se sugerida a destruição da estrutura construída sob a marquise e a destinação do MAM ao novo espaço de 3.000 m<sup>2</sup>, um edifício autônomo a ser construído numa das áreas de estacionamento junto à marquise. No entanto, o museu permanece sob a marquise e sem planos futuros de mudar o endereço.

Em 1982, novas intervenções ocorrem no projeto original de Oscar Niemeyer sem que o arquiteto fosse consultado. O MAM recebe projeto da arquiteta Lina Bo Bardi e a sua reformulação chega à configuração predominante do museu atual.

O projeto de Roberto Burle Marx para o Jardim das Esculturas é inaugurado em 1993 e concebido em 6 mil m<sup>2</sup>, recebe 30 esculturas da coleção do MAM, obras brasileiras produzidas a partir da segunda metade do século XX. O jardim entre o MAM, o Pavilhão da Bienal e a Oca, traduz-se num dos principais acervos brasileiros expostos a céu aberto. Destacam-se as obras dos artistas Antonio Lizárraga, Carlos Fajardo, Emanuel de Araújo, José Resende, Amélia Toledo, Elisa Bracher e Nuno Ramos. A escultura A Caçadora, de Lélío Coluccini é a única obra pertencente à Prefeitura de São Paulo.



73  
Jardim de Esculturas,  
projeto de Roberto  
Burle Marx, 1993

Sobre o Jardim das Esculturas o artista e paisagista brasileiro revela,

“Eu creio que é muito importante saber valorizar a escultura num espaço em que uma não prejudique a outra. Num jardim onde a escultura vai ser o centro de expressão ela precisa ser valorizada e de maneira que cada uma por si possa ser vista através de seus diversos perfis, procurando ver-se a qualidade da textura e a qualidade do material com que ela é realizada”<sup>188</sup>.

No mesmo ano, o arquiteto paisagista elabora novo projeto para o Viveiro Manequinho Lopes, visando a sua recuperação e a valorização das edificações e acervo paisagístico.

No decorrer dos anos, outras intervenções acontecem na marquise como reformas, exposições e outras atividades culturais e de recreação. O prefeito Jânio Quadros autoriza reforma na marquise em 1988 e, sem respeitar o projeto original, desconfigura a leitura fluida do espaço com a colocação de luminárias retangulares. Em 2011, nova reforma faz-se necessária por causa da sua deterioração, com duração de três anos causa alvoroço na mídia quando o canteiro de obras é invadido por skaters que desejam retornar a usar o espaço e constroem rampas e obstáculos improvisados com os materiais e resíduos da construção.

Em Fevereiro de 2016, os arquitetos Paulo Mendes da Rocha e Milton Braga, dos ateliers Paulo Mendes da Rocha Arquitetos Associados e MMBB Arquitetos, realizam um projeto de restauro e requalificação do Parque Ibirapuera, encomendada pela Prefeitura de São Paulo. A principal alteração no mais famoso parque paulistano ocorre com ampliação da abertura da entrada principal e a criação da praça que liga o Auditório à Oca, assumindo plenamente a função de entrada principal do Parque Ibirapuera, tal como desejava Oscar Niemeyer. Além disso, passam por melhorias internas os edifícios culturais como o MAM, o Pavilhão da Bienal, o Museu Afro Brasil e a Oca.

Paulo Mendes da Rocha fala sobre a praça principal do Ibirapuera,

“Não é um projeto arquitetônico novo. O que está se fazendo é a manutenção daquilo que o patrimônio [histórico] já tombou, que é a obra do Niemeyer. Naquele lugar há uma entrada principal do Parque Ibirapuera, que coincide com a porta, digamos assim, da marquise, que é uma peça chave do parque todo. No transversal há o museu chamado Oca, e do outro lado o grande auditório. Portanto, esse espaço entre os quatro eventos - porta do parque, porta da marquise, porta da Oca, porta do auditório - já é por si mesmo uma praça. O que estamos cuidando é que pavimento se deveria fazer, examinando as soleiras dessas quatro entradas, porque é possível fazer uma praça perfeitamente horizontal, permeável. Para um lugar assim, de onde saem ou esperam para entrar 1.000, 1.500 pessoas para o auditório ou, em exposições de grande sucesso, filas que dão a volta no museu, pressupõe-se uma área no exterior capaz de abrigar essa movimentação um tanto

<sup>188</sup> Depoimento de Roberto Burle Marx gravado em 1990. In: FAUUSP. Jardins para a cidade. 2006. Documentário em vídeo (23min). **Vimeo**. Disponível em: <<https://vimeo.com/36426481>>. Acesso em: 15 de Abril de 2017.

quanto desordenada anterior aos próprios episódios que silenciosamente vão se dar lá dentro. Isso é comum de nossa experiência. Você não pode usar, para construir nada, nem desenhar uma cidade, nenhum saber que não seja fundado na experiência histórica de nós mesmos, do próprio homem. E a experiência é essa. Quando você sai, quietinho, do teatro, mil pessoas, lá fora tem que ter espaço para esses mil que vão começar a se agitar, andar para lá e para cá. Esse lugar chama-se praça”<sup>189</sup>.

Sobre a questão da praça vir a ser um local de convívio como acontece com a marquise, o arquiteto enfatiza,

“A praça é um evento que acontece nas ações humanas. Tanto que o poeta disse que a praça é do povo como o céu é do condor [a frase é de Castro Alves]. Ninguém projeta o céu para o condor. A praça é um lugar que o público cria. Esse espaço [da praça] ele já existe [no parque]. A marquise é a alma do Parque Ibirapuera. Aquela marquise é uma invenção maravilhosa, porque ela realizou o parque. O parque é tudo que tá lá fora. E a marquise leva você aos eventos fundamentais: Pavilhão da Bienal etc. etc., como todo mundo sabe. Há esse ponto, justamente onde não há um pavilhão diretamente ligado a essa ponta da marquise. Nesse lugar há um alargamento justamente para três coisas: uma das portas do parque, a porta do museu, e a porta do auditório. Portanto é uma praça por si”<sup>190</sup>.

Além da construção da praça sobre área de estacionamento, está previsto no projeto de Mendes da Rocha a supressão de uma rua entre o Pavilhão da Bienal e a Oca a ser transformada em área verde, a implementação de nova saída para veículos junto à Av. Pedro Álvares Cabral e a construção de novo estacionamento.

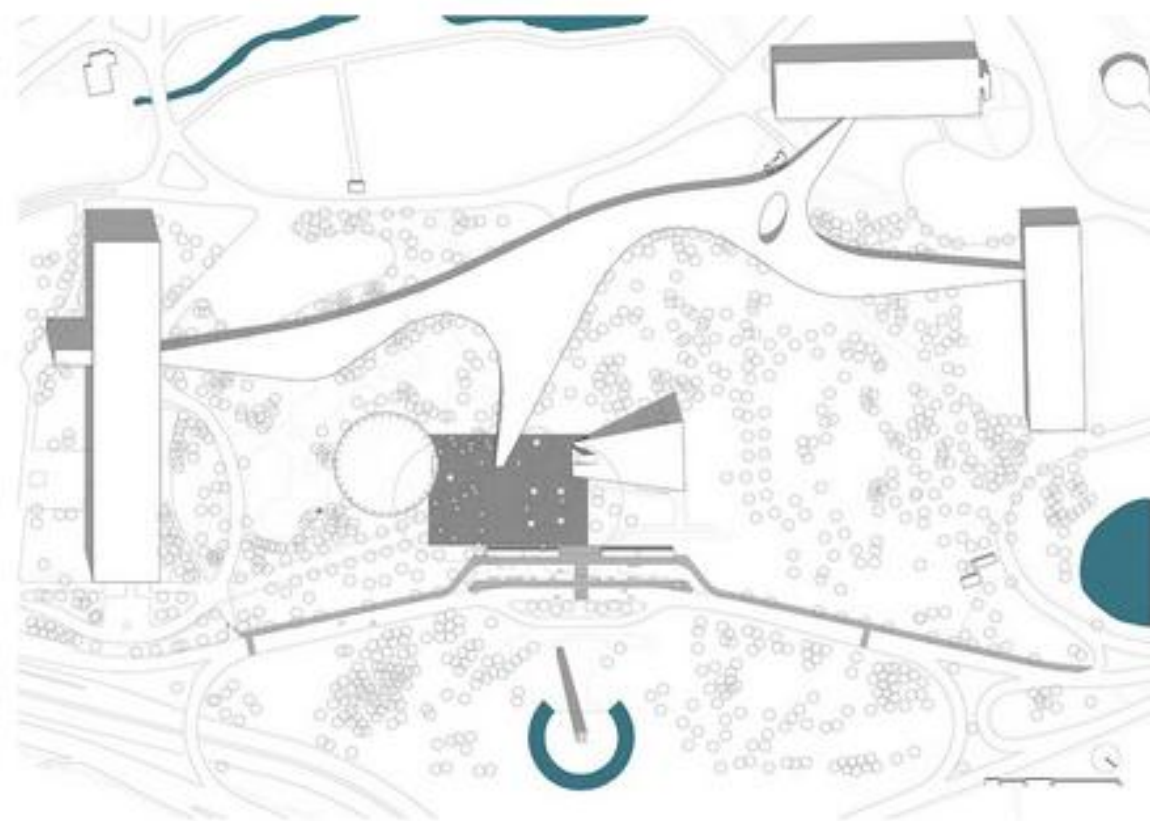
Para o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, o Parque Ibirapuera:

“[...] é uma maravilha. Sua marquise inaugura um grande promenade, articula os edifícios, organiza os jardins e tudo aquilo que se vê no entorno. São projetos extraordinariamente inteligentes e demonstrativos da arquitetura como uma forma muito peculiar de conhecimento, ligado ao habitat humano. A obra de Niemeyer é de uma imponência eminente, evidente e muito extraordinária quanto à técnica, muitas vezes pela graça, pela sedução das formas não identificadas imediatamente”<sup>191</sup>.

<sup>189</sup> PREFEITURA DE SÃO PAULO. Paulo Mendes da Rocha fala sobre projeto para o Parque Ibirapuera. **Blog Patrimônio DPH**. Publicação de 06 de Maio de 2016. Disponível em: <<http://patrimoniohistorico.prefeitura.sp.gov.br/paulo-mendes-da-rocha-fala-sobre-seu-projeto-para-o-parque-ibirapuera/>>. Acesso em: 09 de Abril de 2017.

<sup>190</sup> Ibidem.

<sup>191</sup> ITAÚ CULTURAL, 2014, p. 160.



74

Projeto de Restauro e Requalificação do Parque Ibirapuera, Paulo Mendes da Rocha Arquitetos Associados e MMBB Arquitetos, 2016

O Parque Ibirapuera, localizado na região Sul, é o mais importante parque urbano de São Paulo. Os seus 1.584.000 m<sup>2</sup> oferecem à população paulistana diversos equipamentos culturais e esportivos como playgrounds, quadras, pista de cooper e ciclismo, museus e outros espaços expositivos, auditórios, entre outros. Com uma frequência estimada em 600 mil pessoas ao mês, é o parque mais popular da cidade.

Sintetizando a arquitetura e o urbanismo, o arquiteto Ruy Othake afirma que Oscar Niemeyer projetou o parque para dialogar com a cidade:

“[...] o Parque Ibirapuera, uma grande aula de arquitetura e urbanismo. Urbanismo no sentido forte, de propor dentro do parque algo que extravasasse o próprio parque. A grande proposta foi a maneira com que ligou os prédios. Não é uma simples marquise. É um espaço que provoca uma rica convivência. Aos fins de semana, milhares de pessoas andam de skate, jogam damas, lêem, praticam inúmeras atividades. Tudo ligado com a exuberância plástica. Oscar foi maestro”<sup>192</sup>.

O Parque Ibirapuera é eleito um dos dez melhores parques urbanos do mundo pelo The Guardian em 2015. A lista não tem ordem classificatória, no entanto, o Parque Ibirapuera

<sup>192</sup> ITAÚ CULTURAL, 2014, p. 168.

recebeu o maior destaque na reportagem: “The park is lush, curvilinear in every direction, sometimes mysterious, sometimes breaking out into powerful colour”<sup>193</sup>.

A modernidade do Parque Ibirapuera insere a metrópole e o Brasil no circuito internacional e celebra, com grande êxito, o IV Centenário da cidade de São Paulo ao presenteá-la de si mesmo. E, como símbolo de uma nova era do progresso brasileiro e da qualidade de vida que deriva desse mesmo progresso, o Parque Ibirapuera celebra São Paulo e é também celebrado.



75

Projeto de Restauro e Requalificação do Parque Ibirapuera, Praça Principal, ANTES

#### LEGENDA

1. Rua entre o Pavilhão da Bienal de São Paulo e a Oca (a transformar-se em área verde).
2. Atual estacionamento (a transformar-se em Praça).
3. Espaço destinado à deslocação do estacionamento.

<sup>193</sup> MOORE, Rowan. The 10 best parks. **The Guardian**. Publicação de 07 de Agosto de 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2015/aug/07/10-best-parks-urban-green-spaces-high-line-new-york-hampstead-london-park-guell-barcelona>>. Acesso em: 09 de Maio de 2017. Tradução nossa: O parque é exuberante, curvilíneo em todas as direções, às vezes misterioso, às vezes surge em cores poderosas.



76

Projeto de Restauro e Requalificação do Parque Ibirapuera, Praça Principal, DEPOIS



#### LEGENDA

1. Rua entre o Pavilhão da Bienal de São Paulo e a Oca transforma-se em área verde.
2. Atual estacionamento transforma-se em Praça principal.
3. Novo espaço de estacionamento.
4. Implementação de novo portão de saída, acesso à Avenida Pedro Álvares Cabral.

77

Novo portão de saída de veículos junto ao Pavilhão da Bienal de São Paulo.



78  
Parque Ibirapuera,  
Planta Baixa



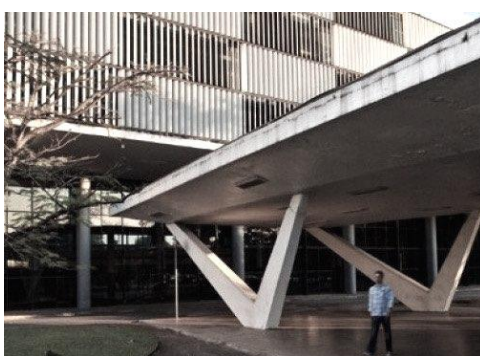
79  
Parque Ibirapuera, Vista Aérea





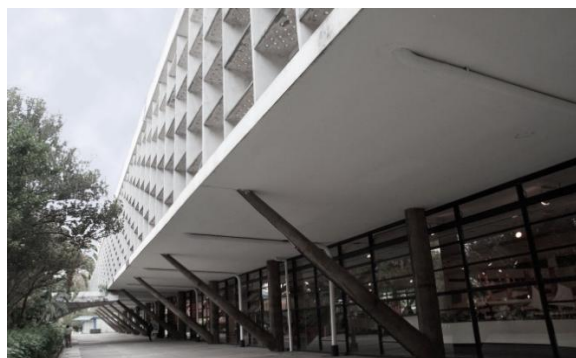
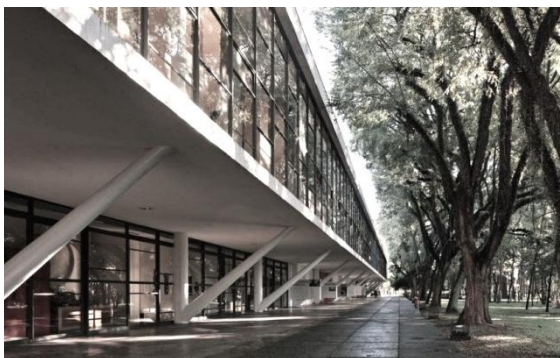
80 | 81

Conjunto arquitetônico de Oscar Niemeyer: Marquise | Auditório



82 | 83

Conjunto arquitetônico de Oscar Niemeyer: Pavilhão Cicillo Matarazzo (Bienal) | Interior do Pavilhão



84 | 85

Conjunto arquitetônico de Oscar Niemeyer: Museu Afro Brasil | Pavilhão das Culturas Brasileiras



86  
Conjunto arquitetônico de Oscar Niemeyer: Oca



87  
Conjunto arquitetônico de Oscar Niemeyer: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

## EPÍLOGO

“O projeto ideal não existe, a cada projeto existe a oportunidade de realizar uma aproximação”<sup>194</sup>

Paulo Mendes da Rocha

### Conclusões

Diante do tema «arte, arquitetura e espaço urbano», esta dissertação não tenciona, e nem poderia, esgotar o debate ou apresentar conclusões definitivas sobre qualquer das dinâmicas, considerando especialmente as possibilidades de novas interpretações e outros ângulos de análise. Assim, importa-nos a estreita reflexão à volta da temática e dos casos-de-estudo propostos.

No decorrer do presente trabalho torna-se claro a fundamental importância da arte no desenvolvimento da cultura e da vida social urbana. É através da arte que a sociedade expressa acerca das suas próprias condições, cria simbologias, revisita factos, pluraliza sentidos, relata e conserva as suas histórias. Neste jogo, a arte contemporânea manifesta os anseios e as ideias do indivíduo e do coletivo nas mais variadas formas, revelando as transformações do mundo e colaborando para a ativação das percepções culturais, políticas e sociais e do desenvolvimento do juízo crítico e da comunicação.

Ao revelar a realidade a arte cumpre o seu papel desalienador e participa na construção da cidade contemporânea como meio de reflexão e lugar. Na sua forma pública, é comumente relacionada com a escultura e a arquitetura, mas há outras manifestações artísticas como a performance, o mural e o “graffiti” que cumprem o mesmo encargo e, por isso, não se pode reduzi-la irrefletidamente.

A arquitetura, “uma arte com finalidade”<sup>195</sup> como bem definiu o arquiteto brasileiro Villanova Artigas, ocupa espaços urbanos e colabora para o desenvolvimento, a renovação e a expansão das cidades, ainda que por vezes sem uma prévia e adequada ordenação, configurando-a. Neste sentido, a produção do espaço contemporâneo revela-se como importante determinação histórica-social-cultural.

O paradoxo da ocupação da arte pela arte dá-se quando a arte é acolhida pela arquitetura e pela cidade, seja pelo processo de criação construtiva ou pela requalificação e renovação de preexistente arquitetura, convertendo-se esta num instrumento de democratização da cultura e da arte em que visa a participação da maioria da população e de outros

<sup>194</sup> MENDES DA ROCHA, Paulo apud PIASSI, Valéria. Paulo Mendes da Rocha e seu legado. *Arquitetura para todos. Obvious*. Disponível em: <[http://obviousmag.org/arquitetura\\_para\\_todos/2016/paulo-mendes-da-rocha-e-seu-legado.html](http://obviousmag.org/arquitetura_para_todos/2016/paulo-mendes-da-rocha-e-seu-legado.html)>. Acesso em: 19 de Junho de 2017.

<sup>195</sup> VILANOVA ARTIGAS, João Batista apud BUZZAR, Miguel. Vilanova Artigas: A função social do arquiteto. *Instituto de Arquitetos do Brasil*. Publicado em: 12 de Junho de 2015. Disponível em: <<http://iabto.blogspot.pt/2015/06/vilanova-artigas-funcao-social-do.html>>. Acesso em: 14 de Junho de 2017.

espectadores na melhoria das condições socioculturais urbanas. Esses equipamentos culturais - museus, galerias e outros modelos de centros de exposição de arte e cultura - revelam-se e transformam-se considerando as exigências contemporâneas das novas técnicas, materiais e escalas da produção artística e das novas tendências da programação cultural.

Na construção da cidade de qualidade faz-se necessária a produção de arquitetura - e arte - de qualidade, assim como a criação de espaços verdes de respiração urbana. A paisagem natural nas suas diversas formas - passeios, boulevards, praças, jardins e parques, tem papel fundamental na criação e no desenvolvimento do bem viver nas cidades. Essas estruturas paisagísticas integram os setores citadinos e as redes de circulação viária e pedonal, asseguram a integração harmónica da malha urbana e amenizam a presença imponente do betão no ambiente urbano. No contexto cultural, os espaços verdes proporcionam percursos de lazer e recreação e incentivam a vivência dos espaços e dos objetos da vida comunitária.

A necessidade do homem de interferir conscientemente no mundo e de viver na cultura - da qual a arte, a arquitetura e a paisagem urbana fazem parte, determina a construção e o desenvolvimento das cidades. Neste processo, esses equipamentos culturais tornam-se grandes atrativos de público, valorizadores das áreas urbanas e incentivadores da economia e do turismo local e, por vezes, projetam as cidades como destino de rota cultural nacional e/ou internacional.

Nesse sentido, destaca-se o complexo «arte-arquitetura-cidade» nas correntes de dinamização e valorização do turismo cultural, em especial nas grandes metrópoles e cidades detentoras de significativo património histórico-cultural, numa perspectiva de desenvolvimento durável da qualidade de vida urbana, de rentabilização económica e de crescimento social. Para isso, torna-se claro a necessidade de definição e articulação de políticas integradas - cultural, social e económica - na construção de estratégias de programação e divulgação cultural.

Os casos-de-estudo abordados nesta dissertação inserem-se no contexto referido: o CAPC Sereia como filial de uma das mais importantes instituições culturais portuguesas inserida em Coimbra, também esta uma das mais importantes cidades históricas do país, detentora de Património Mundial da Humanidade numa classificação da UNESCO; e o MAM Ibirapuera como instituição cultural da grande metrópole paulistana, detentora também esta de significativo património histórico-cultural brasileiro.

Numa visão particular, enquanto arquiteta - e também agora curadora, o interesse nessas instituições como objetos de estudo advém de familiaridades, vivências pessoais e das situações análogas possíveis no âmbito do complexo «arte, arquitetura e espaço urbano». O CAPC Sereia como instituição de acolhimento para a realização de estágio intermediado pelo CAUC, de Outubro de 2016 a Abril de 2017, e o MAM Ibirapuera como instituição de referência de uma infância parcialmente vivida na cidade de São Paulo.

No contraponto mútuo entre as instituições, as similaridades e as divergências destacam-se ao longo do presente trabalho ainda que em escalas completamente distintas. Em ambos os casos, o complexo «arte, arquitetura e espaço urbano» apresenta-se nas relações entre a arquitetura requalificada para o acolhimento das vanguardas modernistas e contemporâneas e os parques verdes envolventes, e destes também com a arte que abrigam. Tanto as obras de Rui Chafes no Jardim da Sereia como a Coleção MAM exposta no Jardim das Esculturas do Parque Ibirapuera estão posicionadas para interagirem com a natureza e com a arquitetura que as envolve.

### **CAPC Sereia**

A criação da instituição filial do CAPC tem um passado recente, são duas décadas de dedicação à difusão das artes visuais produzidas no nosso tempo. Mas não se pode discorrer sobre o CAPC Sereia sem também discursar sobre o próprio CAPC, a mais antiga instituição portuguesa dedicada à promoção da arte contemporânea.

Ao longo dos 59 anos de existência, significação e conquistas da instituição CAPC, o seu protagonismo histórico contribui significativamente no desenvolvimento da programação cultural e artística, no fomento e na divulgação da arte contemporânea e, por conseguinte, na angariação de novo e diversificado público no circuito conimbricense e nacional.

Nesse cenário, o CAPC Sereia revela-se como importante centro de arte contemporânea e efetivo equipamento cultural da cidade de Coimbra. A parceria com a Câmara Municipal de Coimbra através da Casa da Cultura e com outras instituições culturais da cidade, região e país na programação cultural e artística da instituição promove eventos e exposições que democratizam o acesso à arte contemporânea e colabora significativamente para a sua difusão.

A arquitetura do CAPC Sereia possibilita diversos modelos de exposição de arte e outras atividades culturais como ciclos de cinema, conferências, colóquios e performances, num aproveitamento integral dos espaços projetados com preocupação multifuncional. Da sua constituição em 1997 até os dias atuais, alterações funcionais exigiram pequenas intervenções ou novos usos a alguns espaços, mas de forma insuficiente para a conservação ideal da atual coleção ou para o conforto necessário às áreas de trabalho administrativo e de produção. A isso deve-se especialmente à impossibilidade de ampliação espacial, condicionada à ampliação do próprio edifício da Casa da Cultura.

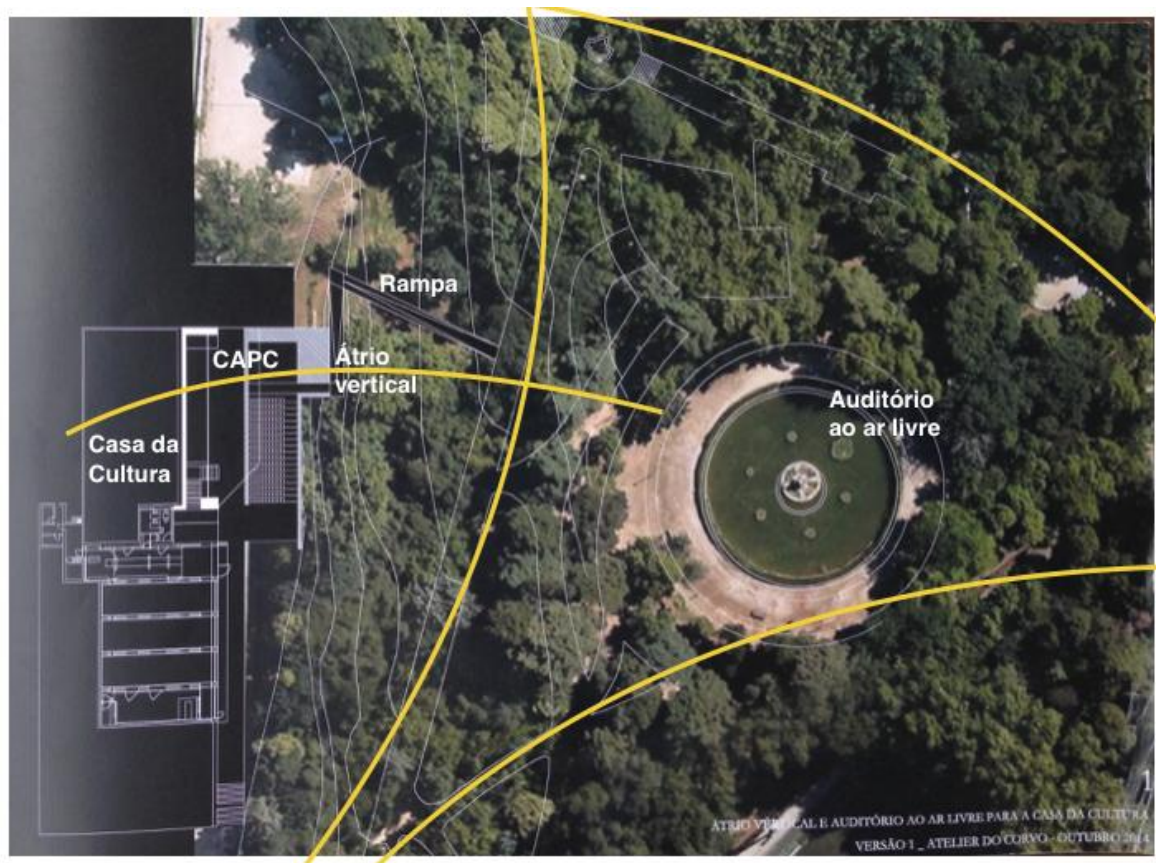
A ampliação do CAPC Sereia, atual necessidade da instituição, certamente deveria contemplar maior integração com o Jardim da Sereia - e com as obras de Rui Chafes que lá habitam - através de nova volumetria, plataformas e fluxos condicionantes, assim como o aproveitamento do parque urbano em novo modelo de programação cultural. É perceptível também a necessidade de melhorias estruturais no acesso, na visibilidade e na identidade visual da instituição.

As propostas para a criação de átrio vertical e auditório ao ar livre, de autoria do Atelier do Corvo, certamente são ideias que devem ser consideradas pelo poder público. As possibilidades de atravessamento do Jardim da Sereia proporcionadas pelos projetos apresentados revelariam novos fluxos de passagem, novos acessos ao edifício da Casa da Cultura e ao CAPC Sereia - que passariam a funcionar em plena integração, além de incentivar nova programação cultural para a cidade de Coimbra. Esse modelo de projeto explora e valoriza a natural relação do edifício com o parque, colaborando para a criação de continuidades espaciais e para a densificação do uso de espaços públicos e privados desse bloco cultural.

Importa considerar que uma completa renovação no edifício da Casa da Cultura traria novos ânimos não só para o CAPC Sereia, mas para o movimento cultural da cidade. Num modelo ideal, a renovação dar-se-ia numa perspectiva de integração e de requalificação do Jardim da Sereia com previsão de substituição do mobiliário urbano e de efetivo diálogo com a malha urbana envolvente através da suavização ou eliminação de bloqueios físicos e visuais de todo o perímetro como a diferença significativa de cotas, os muros do campo de futebol e as construções da Associação Coimbra em Transição entre outros equipamentos urbanos a serem intervencionados. A integração da arquitetura com o espaço verde urbano e a possibilidade de propor novos fluxos de passagem e novos equipamentos urbanos e culturais dispostos nos caminhos e jardins condicionariam o uso mais intensivo do parque pelas instituições e pela população, tornando a vigilância contra o vandalismo efetiva e constante e, ainda, proporcionaria uma maior visibilidade à Casa da Cultura, às instituições culturais que o edifício abriga e às programações culturais decorrentes.

Numa reflexão mais abrangente, a requalificação do Estabelecimento Prisional de Coimbra para fins culturais surge também como proposta integrada ao Jardim da Sereia, na criação de um conjunto histórico-cultural de amplo interesse público. O potencial criativo desse modelo estrategicamente posicionado pode acolher interessantes abordagens, mas para isso é preciso que haja antes interesse da gestão pública e efetiva política na realização desse ideal sociocultural. Numa proposta ideal, os limites do CAPC Sereia são facilmente ultrapassados, tornando mais amplo o âmbito do interesse público e, com isso, o acolhimento de equipamentos como a Casa da Cultura e o Jardim da Sereia na viabilização de propostas culturais de relevo para Coimbra.

A inabilidade do CAPC gerar receitas condiciona-o a total dependência financeira de subsídios, apoios e mecenato, impossibilitando qualquer investimento além dos invariáveis com os recursos humanos e a produção da intensa programação cultural. Assim, um plano ausente de gestão e investimento público torna inviável qualquer proposta apresentada, considerando os vastos valores em causa da concretização.



88

Proposta Versão 1 para criação de átrio vertical e auditório ao ar livre, Planta Baixa, Atelier do Corvo, 2014  
Possibilidade de novos fluxos de atravessamento (amarelo)



89

Jardim da Sereia e Estabelecimento Prisional de Coimbra, Planta Baixa

No âmbito da programação cultural e artística, no período de 29 de Outubro de 2016 a 13 de maio de 2017, o CAPC Sereia realiza quatro exposições de arte - Alea Jacta Est, Jorge das Neves; Este lugar lembra-te algum sítio?; Prova de Estado, José Pedro Croft e Trespass, Pedro Tudela - com duração média de 30 dias. Em paralelo, no mesmo período, produz a exposição Quente e Frio no espaço MUSEU, a exposição 700+25: Arquitectura na UniverCidade na Sala da Cidade e mais quatro exposições - Passage, Pedro Pascoinho; Folding the text lines of the book, Jorge dos Reis; Camaleónica, colectiva e Ar/Mão, Laurindo Marta - e um evento comemorativo da arte - 1.000.054.º Aniversário da Arte CAPC - no CAPC Sede. Assim, contabilizam-se onze eventos de grande produção num curto período de quase sete meses.

Na medida em que haja possibilidade de envolvimento da comunidade, a realização de múltiplos eventos culturais pela mesma instituição é esperada e bem-vinda, mas é preciso considerar o ponto de vista do espectador. O estabelecimento de maior espaçamento temporal faz-se necessário para que seja possível o acompanhamento prático da programação e a assimilação das múltiplas informações culturais e artísticas promovidas em tão curto espaço de tempo. A possibilidade de uma programação expositiva de maior permanência, a implementação efetiva dos serviços educativos e a divulgação ampliada através de parcerias, talvez possam promover um maior estreitamento nas relações do CAPC com a população conimbricense e espectadores visitantes. O sentimento de pertença a ser promovido e ampliado pode vir a ser um aliado no desempenho da cidadania ativa em defesa dos interesses culturais do CAPC e da própria comunidade.

A recente criação do Anozero: Bial de Arte Contemporânea de Coimbra, uma iniciativa do CAPC em parceria com a CMC e a UC, revela o crescente interesse da instituição em posicionar-se como equipamento cultural de relevo e, assim, participar das relações nacionais e internacionais da arte e da cultura contemporânea, levando consigo os valores históricos, culturais e patrimoniais da cidade de Coimbra, da Região Centro e de Portugal.

Como instituição de destaque nacional na promoção e difusão da arte contemporânea, voltada especialmente à arte contemporânea portuguesa, espera-se que a programação cultural do CAPC possa efetivamente ser parte da agenda do turismo cultural, tornando-se rota permanente na programação regional e, com isto, enriquecer a vida sociocultural da população paralelamente à dos espectadores visitantes.

Desse modo, pelo exemplo pode-se impulsionar o surgimento de novos equipamentos culturais e artísticos urbanos ou o desenvolvimento de estruturas preexistentes em Coimbra e região, além de colaborar para a sensibilização mais fluida do público no interesse para a arte contemporânea e para a cultura.



## **MAM Ibirapuera**

Desde os primeiros passos da sua criação, o MAM destaca-se no âmbito da cultura brasileira e, apesar das dificuldades históricas, a instituição prevalece como equipamento cultural fundamental na promoção da cultura e da arte moderna e contemporânea no país. A credibilidade institucional advém das conquistas culturais significativas ao longo dos seus 69 anos como a criação da Bienal de São Paulo, evento que projetou o MAM e o país para o âmbito das relações culturais e artísticas internacionais.

O MAM é uma instituição consolidada em São Paulo, no Brasil e no mundo colocando-se sempre em evidência, seja pela qualidade da sua coleção em constante crescimento ou pela atuante programação cultural e artística que permite o acesso do museu à rota do turismo cultural nacional e internacional.

Ao espelhar a sociedade, o MAM naturalmente angaria novos públicos. As relações entre o museu e a comunidade são estreitas, há um sentimento de pertença projetado nos diversos projetos institucionais como o Programa de Sócios, o Parceiros Corporativos, o Clube de Colecionadores e o Núcleo Contemporâneo, além do Voluntariado e das Doações. As parcerias e contribuições fazem parte da rotina do MAM, tendo sido a associação dos sócios e amigos do MAM responsável por sua manutenção durante a maior crise existencial da instituição quando o seu acervo foi doado ao MAC e o MAM quase extinto em 1963.

Uma das problemáticas à volta do MAM, que abrange quase a totalidade das instituições culturais, relaciona-se com os recursos financeiros dos quais depende para subsistir e realizar as suas programações. Ainda assim, o museu administra e realiza os diferentes projetos que instituiu, como o Programa Educativo - acolhedor de ações educativas voltadas a diversos públicos, estimulando a formação do juízo crítico e a valorização da arte e da cultura -, e outros programas como a Família MAM, Cursos, Visitas Educativas, Igual Diferente, Contato com a Arte e Escolas Parceiras.

O edifício do museu é alvo de constante polémica por ocupar parte da Marquise de Oscar Niemeyer no Parque Ibirapuera, obra arquitetónica livre de obstáculos na sua concepção. A controvérsia tem defensores de ambos lados, mas importa destacar que a maior parte da comunidade e o próprio MAM não têm interesse na construção de sede em outro local, ainda que integrado ao Parque Ibirapuera. Isso é assim, novamente, pelo sentimento de pertença da população com o museu localizado exatamente na Marquise do Ibirapuera. Para quem vive ou viveu o MAM, pensá-lo fora da Marquise é para muitos quase inconcebível, exceto pelo exercício de reflexão utópica proposto pelo próprio museu na mostra Panorama 33 em 2013.

No entanto, a construção de nova estrutura não pode ser de todo descartada. Um novo espaço locado no Parque Ibirapuera que abrigue a Coleção MAM e que possa acolher parcialmente a programação do museu possibilitaria acolher novos espectadores e novos fluxos ao parque, além de fomentar as atividades artísticas e culturais no bloco cultural.

Desse modo, o MAM poderia requalificar-se internamente sem que com isso houvesse necessidade de ampliação de suas estruturas atuais e, por consequência, de novas interferências na Marquise.

A necessidade de renovação dos espaços MAM, Marquise e Parque Ibirapuera é facto indiscutível e atual, mas há um problema sobreposto: a classificação do conjunto da obra de Niemeyer como património histórico-cultural oferece forte resistência a qualquer intervenção, inclusive aquelas claramente benéficas e propostas pelo próprio arquiteto ainda em vida. É facto que uma revitalização completa nesses espaços classificados tem custos elevados, não só pela qualidade material a preservar, mas também pela extensão das áreas a serem intervencionadas. Ainda assim, o obsoletismo da gestão pública tem sido o maior impedimento das melhorias nas condições socioculturais de todo o conjunto.

Outra deficiência pública a ser apontada é o reduzido transporte metropolitano de acesso ao Parque Ibirapuera, pois uma das estações do Metrô de São Paulo mais próximas da entrada principal do parque é a Brigadeiro na Avenida Paulista, a cerca de 25 minutos de caminhada. Sem a contemplação de uma estação metropolitana no próprio parque, o acesso restringe-se aos veículos automotores, dificultando o uso do parque a muita gente.

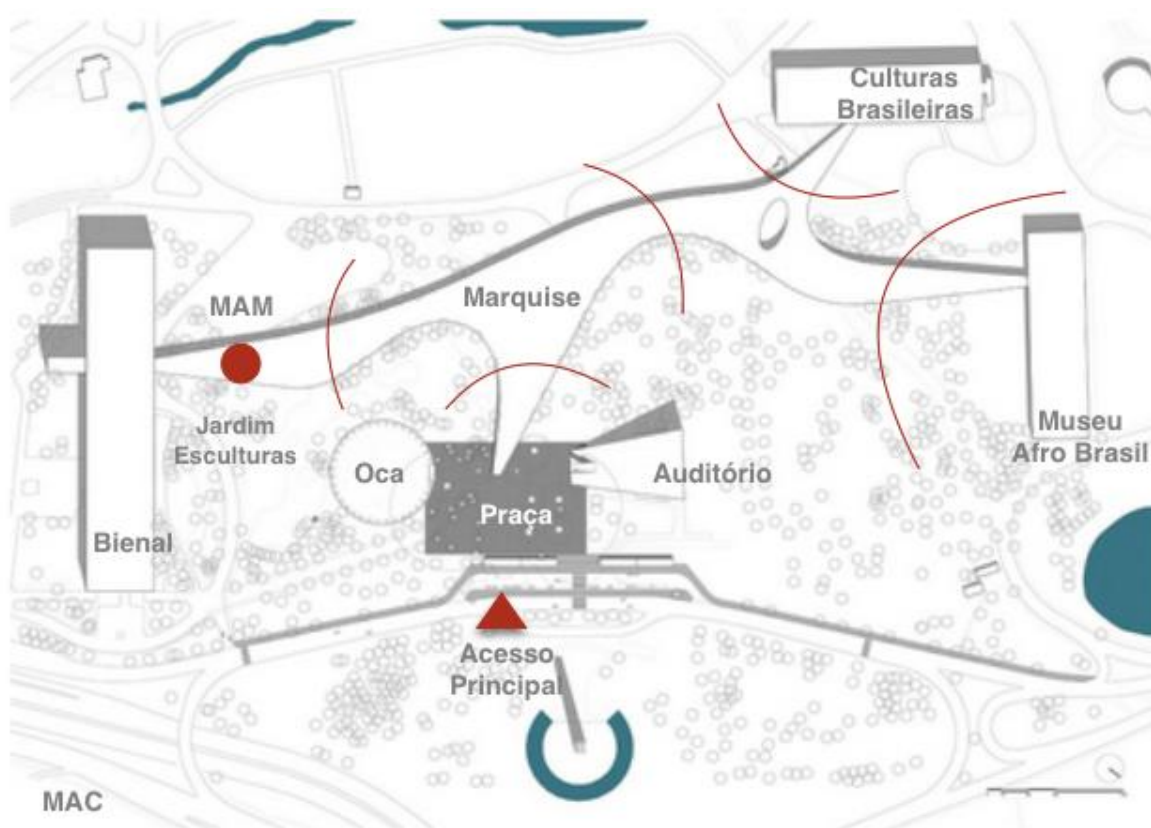
A recente proposta de restauro e requalificação do Parque Ibirapuera e de seus equipamentos culturais, encomendada pela Prefeitura de São Paulo e aprovada por diversos órgãos públicos, de autoria dos arquitetos Paulo Mendes da Rocha e Milton Braga continua em “stand by” graças aos entraves dos órgãos responsáveis pela classificação patrimonial do conjunto da obra. O projeto contempla a visão de Niemeyer que integra o Auditório, edificado apenas em 2004, e a Oca à Marquise através da construção da praça de acesso central, uma concepção inicial do autor da obra que, ainda hoje, é desrespeitada. A ultrapassagem desse impasse político é fundamental para a plena integração do conjunto arquitetónico ao parque e, assim, para a reafirmação da vocação sociocultural do Parque Ibirapuera.

As relações entre o MAM e o Parque Ibirapuera estão circunscritas fisicamente e especialmente pelo Jardim das Esculturas, de autoria Roberto Burle Marx, que promove uma integração visual entre esses equipamentos urbanos e culturais, mas também pelo múltiplo fluxo de visitas em razão da presença de usuários do parque que acabam por aventurarem-se como espectadores do museu ou de espectadores do museu que revelam-se também usuários do parque. Essa troca saudável e desejável é um processo quase natural, condicionado pelos caminhos e linhas curvas da própria Marquise e dos jardins do parque.

A integração dos equipamentos culturais do conjunto arquitetónico de Oscar Niemeyer e do MAM ao Parque Ibirapuera consolida o lugar como importante centro cultural urbano da cidade de São Paulo e do país. A confirmação dessa vocação cultural manifesta-se na concentração da vasta cultura paulistana e brasileira que se pode conhecer naquele único lugar, seja apreciando os momentos de recreio e descontração nos equipamentos de lazer e esporte, seja admirando as diversas manifestações artísticas da cultura brasileira e internacional nos múltiplos espaços de exposições ou apenas contemplando o oásis em

meio ao caos metropolitano. O Parque Ibirapuera é um convite a céu aberto para o bem viver, um lugar de contemplação e de reflexão da arte, da arquitetura, da paisagem urbana e de especial cultura brasileira.

Em conclusão, e ao analisar estes dois casos-de-estudo, em contextos culturais distintos, mas com problemáticas semelhantes, espero ter contribuído para a reflexão acerca das possíveis intervenções e estratégias que reforçam as relações entre a arte, a arquitetura e o espaço urbano, numa perspectiva de desenvolvimento dos aspectos socioculturais urbanos, e do importante papel do arquiteto nesse convívio interdisciplinar enquanto personagem concretizadora da identidade visual estética e artística dos lugares onde mora a arte.



90

Projeto de Restauro e Requalificação do Parque Ibirapuera, Paulo Mendes da Rocha Arquitetos Associados e MMBB Arquitetos, 2016 - Organograma e fluxos (linhas vermelhas)



## BIBLIOGRAFIA

### MONOGRAFIAS

ANOZERO: BIENAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE COIMBRA. **Pré Programa Anozero'17: Curar e Reparar**. CAPC: Coimbra, 2017.

ARAÚJO, Yann L. M. M. **A Quinta de Santa Cruz: Contributo para o Estudo da sua História Contemporânea**. Fundação Passos Canavarro: Santarém, 2002.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Martins Fontes: São Paulo, 2001,

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Perspectiva: São Paulo, 1979.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. 2ª Edição. Editorial Estampa: Lisboa, 1995a.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Martins Fontes: São Paulo, 1995b.

BATAILLE, Georges. **O nascimento da Arte**. Sistema Solar: Lisboa, 2015

BELTING, Hans. **Art History after Modernism**. The University of Chicago Press: Chicago, 2003.

BURLE MARX, Roberto.; TABACOW, José (Org.). Roberto Burle Marx. **Arte & Paisagem**. Conferências Escolhidas. Studio Nobel: São Paulo, 2004.

CAEIRO, Mário. **Arte na Cidade. História Contemporânea**. Temas & Debates - Círculo de Leitores: Lisboa, 2014.

CARITA, Helder; CARDOSO, António H.; **Tratado da grandeza dos jardins em Portugal: ou da originalidade e desaires desta arte**. Edição dos autores: Lisboa, 1987.

CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS DE COIMBRA. **Galeria CAPC: 1979-1980**. Inova Artes Gráficas: Porto, 1980.

CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS DE COIMBRA. CARNEIRO, Alberto (Org.); SALDANHA, Túlia (Org.). **Galeria CAPC, Galeria Espaço Branco, Galeria Espaço Aberto: 54 Exposições, 1981-1983**. Imprensa Económica: Figueira da Foz, 1981.

CONSELHO REGIONAL DE ENGENHARIA ARQUITETURA E AGRONOMIA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Patrimônio Histórico: Como e Por Que Preservar**. 3ª Edição. CREA: São Paulo, 2008.

CORBUSIER, Le. **Towards a New Architecture**. 1ª Edição. Dover Publications: New York, 1986.

DALRYMPLE, William. **Travels Through Spain and Portugal, in 1774; With a Short Account of the Spanish Expedition Against Algiers, in 1775**. J. Almon Piccadilly: London, 1777.

DIAS, Pedro. Coimbra. **Arte e História**. Paisagem Editora: Porto, 1983.

FEILDEN, Bernard M. **Conservation of Historic Buildings**. Architectural Press: Oxford, 2003.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Lina Bo Bardi**. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: São Paulo, 1996.

FERRY, Luc. **Homo Aestheticus**. A Invenção do Gosto na Era Democrática. Almedina: Coimbra, 2003.

FOSTER, Hal. **O complexo da arte-arquitetura**. Cosac Naify: São Paulo, 2015.

FRIAS, Hilda M. **50 Anos do CAPC: Uma Faceta das Artes Plásticas em Coimbra**. Mar da Palavra Edições: Coimbra, 2010.

GRANDE, Nuno. **Museumania, museus de hoje, modelos de ontem**. Fundação de Serralves: Porto, 2009a.

HEYNEN, Hilde. **Architecture and Modernity: a critique**. The MIT Press: Cambridge, 1999.

LEFEBVRE, Henri. **La Producción del espacio**. Capitán Swing: Madrid, 2013.

LEME, Maria Cristina da S. **Urbanismo no Brasil (1895 - 1965)**. Studio Nobel: São Paulo, 1999.

LOBO, Rui. **Santa Cruz e a rua da Sofia: arquitectura e urbanismo no século XVI**. Coleção Debaixo de Telha, Série B, nº6. Edição e|d|arq: Coimbra, 2006.

LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica P.; PESAVENTO, Sandra J. **História e Linguagens. Texto, imagem, oralidade e representações**. 7 Letras: Rio de Janeiro, 2006.

MILLET, Catherine. **A arte contemporânea**. Instituto Piaget: Lisboa, 2000.

MONTANER, Josep M. **A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX**. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2001.

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

NIEMEYER, Oscar. **Conversa de arquiteto**. Editora Revan: Rio de Janeiro, 1993.

NIEMEYER, Oscar. SCHARLACH, Cecília (Org.). **Oscar Niemeyer: a marquise e o projeto original do Parque Ibirapuera**. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: São Paulo, 2006.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture**. Rizzoli: New York, 1980

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

OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi. Sutis substâncias da arquitetura**. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2006; Editora Romano Guerra: São Paulo, 2006.

RODRIGUES, Jacinto. **Arte, Natureza e a Cidade**. Inova-Artes Gráficas: Porto, 1993.

SEMEDO, Alice; LOPES, João T. (Coord.). **Museus Discursos e Representações**. Edições Afrontamento: Porto, 2005.

TORRES, Maria Celestina T. M. **Ibirapuera. História dos Bairros de São Paulo**. Editora Novos Horizontes: São Paulo, 1977.

VENTURI, Lionello. **História da Crítica da Arte**. Edições 70: Lisboa, 2013.

VIDLER, Anthony. **Warped space: art, architecture and anxiety in modern culture**. The MIT Press: Cambridge, 2000.

## TESES | DISSERTAÇÕES

AMBRÓSIO, Eliana Ribeiro. **Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo e de Coleções Internacionais: cenografia e expografia**. 2012. Tese de Doutorado em História da Arte, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

DIAS, Aline Maria. **O melhor lugar é a memória. Um estudo sobre o papel da coleção nos museus de arte contemporânea: Museu de Arte Contemporânea de Serralves e Museu de Arte Moderna de São Paulo.** 2015. Tese de Doutorado em Arte Contemporânea, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, Coimbra.

BARONE, Ana Cláudia C. **Ibirapuera: parque metropolitano (1926-1954).** 2007. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.

BIANCHI, Ronaldo. **MAM, uma história sem fim.** 2006. Dissertação de Mestrado em Administração da Faculdade de Administração da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

DUDEQUE, Marco Cezar. **O lugar na obra de Oscar Niemeyer.** 2009. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.

FERREIRA, Carolina. **Coimbra aos Pedacos. Uma abordagem ao espaço urbano da cidade.** 2007. Prova final de licenciatura em Arquitetura, Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra.

FONSECA, Maria Rita. Coimbra, **cidade verde: introdução à análise dos espaços verdes de Coimbra.** 2009. Prova final de licenciatura em Arquitetura, Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra.

GRANDE, Nuno. **Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço: gênese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa.** 2009b. Tese de Doutorado em Arquitetura, Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra.

GURIAN, Eduardo Pereira. **Marquise do Ibirapuera: suporte ao uso indeterminado.** 2014. Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.

MARTINS, Mariana da Silva. **Mundos da arte: um estudo etnográfico no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.** 2015. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social e Cultural, Departamento de Ciências da Vida da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra.

NASCIMENTO, Ana Paula. **MAM: museu para a metrópole.** 2003. Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.



ROCHA, Francisco A. **Figurações do ritmo. Da sala de cinema ao salão de baile paulista.** 2006. Tese de Doutorado em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

SANABRA, Joel B. **São Paulo: Urbanidade, Projeto e Oportunidade.** 2015. Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.

TOLEDO, Carolina R. **As doações Nelson Rockefeller ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.** 2015. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TONETTI, Ana Carolina. **Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões.** 2013. Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.

## PORTIFÓLIOS | CATÁLOGOS

ATELIER DO CORVO. **Proposta para a criação de átrio vertical e auditório ao ar livre para a Casa Municipal da Cultura de Coimbra.** Coimbra, 2014.

ATELIER DO CORVO. **Portifólio.** Coimbra, 2013.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **50 Anos de Bienal de São Paulo. 1951-2001.** FBSP: São Paulo, 2001.

CENTRO DE ARTES VISUAIS. PEREIRA, Albano Silva (Org.). **Ao Espelho da Sereia.** CAV: Coimbra, 2011.

ITAÚ CULTURAL. **Oscar Niemeyer: Clássicos e Inéditos.** Itaú Cultural: São Paulo, 2014; Paço Imperial: Rio de Janeiro, 2014.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES. COUTINHO, Andreia; SANTOS, Sofia (Coord). **Pode O Museu Ser Um Jardim?** Fundação Serralves: Porto, 2015.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **P33: Formas únicas da continuidade no espaço. Panorama da Arte Brasileira 2013.** MAM: São Paulo, 2013.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** MAM: São Paulo, 1951.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. MAM|EDIAM: São Paulo, 1953.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **SESC Pompeia**. SESC: São Paulo, 2013.

## PERIÓDICOS

ANDRADE, Manuela Marianna. O processo histórico de formação do Parque do Ibirapuera. **Revista do Arquivo Municipal|Departamento do Patrimônio Histórico**. São Paulo, p. 49-65, 2006.

BANDEIRINHA, José A.; BYRNE, Gonçalo; GRANDE, Nuno; LOBO, Rui; RABAÇA, Armando. Inserções: Seminário Internacional de Desenho Urbano. Metro Ligeiro de Superfície na Baixa de Coimbra. Atravessamentos Urbanos: Sacrifícios ou oportunidades? **Em cima do joelho. ECDJ.6.7**. Coimbra, nº 6|7, p. 16-27, 2003.

BASÍLIO, Fátima. Recuperação e Valorização do Jardim da Sereia: Parque de Santa Cruz, Coimbra. **Revista Pedra & Cal**. Lisboa, nº34, p. 16-17, 2007.

CARVALHO, Raquel K.; SALES, Renata Cristina P. Viveiro Manequinho Lopes. **Viveiros**. Prefeitura Municipal de São Paulo. São Paulo, p. 06-17, 2012.

CHOAY, Françoise; KAVAKAMA, Eveline (Trad.). A Natureza Urbanizada, A Invenção dos “Espaços Verdes”. **Projeto História de São Paulo**. São Paulo, nº 18, p. 103-106, Maio, 1999.

CORREIA, Fernando; FARINHA, Nuno. Coimbra: Parques e Jardins. Jardim da Sereia. **Revista inclusiva de divulgação tifo-cultural**. Biblioteca Municipal de Coimbra. Coimbra, nº 01, p. 12-16, Setembro, 2012.

COSTA, Alexandre A.; FERNANDES, Sérgio. Inserções: Seminário Internacional de Desenho Urbano. Sereia. **ECDJ.6.7**. Coimbra, nº 6|7, p. 60-67, 2003.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. **October**. Cambridge, Vol. 8, p. 30-44, 1979.

MARINS, Paulo C. G. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, Vol. 6|7, nº 01, p. 09-36, (1998/1999) Revisão de 2003.

OLAIO, António. Breves. Círculo das Artes Plásticas e futuro. O CAPC depois dos 50. **Rua Larga**. Coimbra, nº 23, p. 32-34, Janeiro, 2009.

SIMMEL, Georg. Veneza. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Coimbra, nº 67, p. 109-116, Dezembro de 2003, p. 109.

## DOCUMENTAÇÃO DIGITAL

ANOZERO: BIENAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE COIMBRA. **Anozero'15: Um Lance de Dados**. Disponível em: <<http://anozero-bienaldecoimbra.pt/editorial/>>. Acesso em: 18 de Abril de 2017.

BANDEIRINHA, José António O. **O metro ligeiro em Coimbra: uma necessidade urgente**. Público. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2016/08/04/sociedade/noticia/o-metro-ligeiro-em-coimbra-uma-necessidade-urgente-1740176>>. Acesso em: 30 de Abril de 2017.

BARRETO, Karoline M. As edições do Panorama da Arte Brasileira como operações curatoriais produtoras de sua história através de rastros. In: XV Encontro Regional de História da UFPR, 2016. Curitiba. **Anais eletrônicos do XV Encontro Regional de História - 100 anos da Guerra do Contestado**. Disponível em: <<http://www.encontro2016.pr.anpuh.org/site/anaiscomplementares#K>>. Acesso em: 10 de Abril de 2017.

BIBLIOTECA MUNICIPAL DE COIMBRA. BMC 90 anos. **A poesia/prosa dos dias**. Disponível em: <[http://www.cm-coimbra.pt/biblioteca/poemario2012/3\\_bmc.html](http://www.cm-coimbra.pt/biblioteca/poemario2012/3_bmc.html)>. Acesso em: 03 de Maio de 2017.

BISPO, Antonio A. A mulher nas relações culturais Brasil/Estados Unidos IV: a força da bi-culturalidade em tempos de guerra- intercâmbio cultural particular a favor da fraternidade americano-brasileira. **Revista Brasil-Europa**. Disponível em: <[http://www.revista.brasil-europa.eu/129/Intercambio\\_Brasil-EUA\\_nos\\_anos\\_40.html](http://www.revista.brasil-europa.eu/129/Intercambio_Brasil-EUA_nos_anos_40.html)>. Acesso em: 04 de Junho de 2017.

BUZZAR, Miguel. Vilanova Artigas: A função social do arquiteto. **Instituto de Arquitetos do Brasil**. Publicado de 12 de Junho de 2015. Disponível em: <<http://iabto.blogspot.pt/2015/06/vilanova-artigas-funcao-social-do.html>>. Acesso em: 14 de Junho de 2017.

CÂMARA MUNICIPAL DE COIMBRA. Casa de chá no Jardim da Sereia - Parque de Santa Cruz. **Departamento de Obras e Gestão de Infra-estruturas Municipais**. Disponível em: <<http://www.cm-coimbra.pt/index.php/servicos/documentacao-geral/menu-area-de-ficheiros/urbanismo/obras-municipais/obras-concluidas/2011-7>>. Acesso em: 18 de Abril de 2017.

CÂMARA MUNICIPAL DE COIMBRA. CMC Repara esculturas de Rui Chafes instaladas no Jardim da Sereia. **Notícias**. Disponível em: <<http://www.cm-coimbra.pt/index.php/areas-de-intervencao/cultura/atualidade/item/4296-cmc-repara-esculturas-de-rui-chafes-instaladas-no-jardim-da-sereias>>. Acesso em: 20 de Abril de 2017.

CARINA, Miguel. Crises, história e memória. **esquerda net**. Publicado em 21 de Abril de 2013. Disponível em: <<http://www.esquerda.net/artigo/crises-hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/27525>>. Acesso em: 04 de Junho de 2017.

CARDOSO, Rui. A greve estudantil que abalou a ditadura. **Expresso**. Publicado em 25 de Abril de 2009. Disponível em: <[http://expresso.sapo.pt/dossies/dossiest\\_actualidade/dossie\\_especial\\_comemoracoes\\_25\\_Abril\\_1974/a-greve-estudantil-que-abalou-a-ditadura=f510792](http://expresso.sapo.pt/dossies/dossiest_actualidade/dossie_especial_comemoracoes_25_Abril_1974/a-greve-estudantil-que-abalou-a-ditadura=f510792)>. Acesso em: 04 de Junho de 2017.

CARTAXO, Zalinda. A arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. **O Percevejo Online**. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381>>. Acesso em: 10 de Abril de 2017.

CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS DE COIMBRA. **Exposições**. Disponível em: <http://capc.com.pt/site/index.php/pt/>. Acesso em: 18 de Abril de 2017.

COMAS, Carlos E. Paulo Mendes da Rocha: o prumo dos 90. **Revista AU Website**. Publicação de Agosto de 2001. Disponível em: <[www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/97/paulo-mendes-da-rocha-o-prumo-dos-90-23748-1.aspx](http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/97/paulo-mendes-da-rocha-o-prumo-dos-90-23748-1.aspx)>. Acesso em: 04 de Junho de 2017.

DINIZ, Pedro H. C.; ALMEIDA, Caliane C. O. O reuso de edificações históricas e a sua importância para a sustentabilidade nas cidades. In: V Seminário Internacional de Construções Sustentáveis e II Fórum de Desempenho das Edificações, 2016. Porto Alegre. **Anais eletrônicos do V SICS**. Disponível em: [https://www.imed.edu.br/Uploads/5\\_SICS\\_paper\\_61.pdf](https://www.imed.edu.br/Uploads/5_SICS_paper_61.pdf).>. Acesso em: 05 de Junho de 2017.

FAUUSP. Jardins para a cidade. 2006. Documentário em vídeo (23min). **Vimeo**. Disponível em: <<https://vimeo.com/36426481>>. Acesso em: 15 de Abril de 2017.

FERRAZ, Geraldo. MAM antigo ganha casa nova: uma clarinada a convocar artistas. **O Estado de São Paulo**. Publicação de 09 de Maio de 1969, página 10. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19690509-28858-nac-0010-999-10-not/busca/Museu+Arte+Moderna>>. Acesso em: 08 de Maio de 2017.

FOLHA DE SÃO PAULO. Frases. **Cotidiano**. Publicação de 27 de Setembro de 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2709200503.htm>>. Acesso em: 10 de Abril de 2017.

GAMA, Mara. Arquitetura. Um prédio polêmico. **Folha de São Paulo**. Publicação de 14 de Julho de 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj14079811.htm>>. Acesso em: 09 de Abril de 2017.

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION. New York Solomon R. Guggenheim Museum. **About Us**. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/about-us>>. Acesso em: 04 de Junho de 2017.

INHOTIM. Sobre. **Histórico**. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/sobre/historico>>. Acesso em: 03 de Junho de 2017.

INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI. O novo MAM. **Acervo**. Ref. no IL- BPMB 01.0776.07. Publicação de 15 de Dezembro de 1983. Disponível em: <[institutobardi.com.br/banco\\_documentos.asp](http://institutobardi.com.br/banco_documentos.asp)>. Acesso em: 09 de Abril de 2017.

MALTEZ, José Adelino. Centro de Estudos do Pensamento Político. **Revoltas e Turbulências**. Publicação de 30 de Agosto de 2001. Disponível em: <[http://www.iscsp.ulisboa.pt/~cepp/revoltas/ditadura\\_e\\_estado\\_novo.\\_quadro\\_das\\_revoltas.htm](http://www.iscsp.ulisboa.pt/~cepp/revoltas/ditadura_e_estado_novo._quadro_das_revoltas.htm)>. Acesso em: 12 de Julho de 2017.

MALTEZ, José Adelino. Centro de Estudos do Pensamento Político. **O Estado Novo**. Disponível em: <[http://www.iscsp.ulisboa.pt/~cepp/indexfro1.php3?http://www.iscsp.ulisboa.pt/~cepp/regimes\\_politicos/rotativismo.htm](http://www.iscsp.ulisboa.pt/~cepp/indexfro1.php3?http://www.iscsp.ulisboa.pt/~cepp/regimes_politicos/rotativismo.htm)>. Acesso em: 12 de Julho de 2017.

MUSEU DE ARTE, ARQUITETURA E TECNOLOGIA. Sobre. **MAAT Website**. Disponível em: <<https://www.maat.pt/pt/sobre>>. Acesso em: 04 de Junho de 2017.

MATOS, Maria Izilda Santos de. A invenção da paulistaneidade: “da cidade que mais cresce no mundo” a “um só coração”(São Paulo – 1954 e 2004). In: Simpósio Nacional de História, 2005. Londrina. **Anais ANPUH - XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz**. Disponível em: <<https://anais.anpuh.org/?p=15771>>. Acesso em: 09 de Abril de 2017.

MOORE, Rowan. The 10 best parks. **The Guardian**. Publicação de 07 de Agosto de 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2015/aug/07/10-best-parks-urban-green-spaces-high-line-new-york-hampstead-london-park-guell-barcelona>>. Acesso em: 09 de Maio de 2017.

MÜLLER, Fábio. Velha-nova Pinacoteca: de espaço a lugar. **Vitruvius**. Publicação de 01 de Dezembro de 2000. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/951>>. Acesso em: 04 de Junho de 2017.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Auditório do Ibirapuera é inaugurado. **Cultura**. Publicação de 14 de Dezembro de 2004. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,auditorio-do-ibirapuera-e-inaugurado,20041214p6241>>. Acesso em: 12 de Maio de 2017.

OLIVEIRA, Junia. Inhotim ganha status de jardim botânico nacional. **ProMutuca**. Publicação de 08 de Abril de 2010. Disponível em: <[http://promutuca.org.br/noticias/08\\_04\\_10\\_inhotim\\_jardim\\_botanico.htm](http://promutuca.org.br/noticias/08_04_10_inhotim_jardim_botanico.htm)>. Acesso em: 03 de Junho de 2017.

O PORTAL DA HISTÓRIA. Joaquim António de Aguiar. **Portugal Dicionário Histórico**. Disponível em: <<http://www.arqnet.pt/dicionario/aguiarjoaquant.html>>. Acesso em: 28 de Abril de 2017.

PIANO, Renzo. Discover The Centre Pompidou. **Centre Pompidou Website**. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/en/The-Centre-Pompidou/The-Building>>. Acesso em: 17 de Maio de 2017.

PIASSI, Valéria. Paulo Mendes da Rocha e seu legado. Arquitetura para todos. **Obvious**. Disponível em: <[http://obviousmag.org/arquitetura\\_para\\_todos/2016/paulo-mendes-da-rocha-e-seu-legado.html](http://obviousmag.org/arquitetura_para_todos/2016/paulo-mendes-da-rocha-e-seu-legado.html)>. Acesso em: 19 de Junho de 2017.

PORTUGAL. Decreto nº 251/1970. Classificação de Vários Imóveis como Monumentos Nacionais e Imóveis de Interesse Público. **Diário do Governo**, n.º 129/1970, Série I, de 03 de Junho de 1970. Disponível em: <<https://dre.tretas.org/dre/248951/decreto-251-70-de-3-de-junho>>. Acesso em: 03 de Maio de 2017.

PORTUGAL. Portaria nº 266/2016. Classificação como monumento de interesse público o Edifício-sede do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), na Rua Castro Matoso, 18, Coimbra. **Diário da República**, n.º 181/2016, Série II, de 20 de setembro de 2016. Disponível em: <<https://dre.tretas.org/dre/2734162/portaria-266-2016-de-20-de-setembro>>. Acesso em: 18 de Fevereiro de 2017.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Paulo Mendes da Rocha fala sobre projeto para o Parque Ibirapuera. **Blog Patrimônio DPH**. Publicação de 06 de Maio de 2016. Disponível em: <<http://patrimoniohistorico.prefeitura.sp.gov.br/paulo-mendes-da-rocha-fala-sobre-seu-projeto-para-o-parque-ibirapuera/>>. Acesso em: Acesso em: 09 de Abril de 2017.

SANT'ANNA, Emilio. 'Novo Ibirapuera' terá praça como entrada principal do parque. **Folha de São Paulo**. Publicação de 27 de Março de 2016. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/03/1754406-novo-ibirapuera-tera-praca-como-entrada-principal-do-parque.shtml>>. Acesso em: 10 de Maio de 2017.

TATE MODERN. History of Tate. **Tate Website**. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/history-of-tate#modern>>. Acesso em: 04 de Junho de 2017.

ZEIN, Ruth Verde. A Marquise do Ibirapuera. **Revista Pini**. Edição 226, Janeiro de 2012. Disponível em: <<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/226/memoria-sem-monumento-comentarios-sobre-a-marquise-do-ibirapuera-275965-1.aspx>>. Acesso em: 09 de Abril de 2017.

## MENSAGEM ELETRÔNICA

PALMA, Miguel. **Publicação Eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <kabruder@hotmail.com> em 24 de Abril de 2017. Uma cópia do arquivo digital encontra-se no Apêndice desta dissertação.

## ENTREVISTAS

ANTUNES, Carlos F. C.; PEDRO, Armandina Désirée T. **Entrevista I: Atelier do Corvo, Projeto CAPC Sereia, 1994-1997**. [17/03/2017]. Entrevistador: Karen E. D. Bruder Lários. Coimbra, 2017. 01 arquivo .mp4 (18min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

CHAFES, Rui. **Entrevista II: Conjunto escultórico de 07 peças para o Jardim da Sereia, 2004**. [28/04/2017]. Entrevistador: Karen E. D. Bruder Lários. Coimbra, 2017. 01 arquivo .mp4 (19min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.





## APÊNDICE

### TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA I

Entrevistados: Atelier do Corvo | Arquitetos Carlos Antunes e Désirée Pedro

Entrevistador: Karen E. D. Bruder Lários

Assunto: Atelier do Corvo, Projeto CAPC Sereia, 1994-1997.

Data: 17/03/2017

Local: Restaurante Still Is Coimbra

Arquivo: .mp4 (18'06'')

Karen: Eu tenho algumas perguntas centrais, mas é claro que vocês estão à vontade para falar mais sobre o que quiserem. Eu tenho conhecimento sobre o projeto do CAPC Sereia ter sido iniciado em 1994 e inaugurado em Maio de 1997. Qual era o envolvimento dos arquitetos Désirée Pedro e Carlos Antunes com o CAPC naquela altura?

Désirée: Eu posso falar por mim, depois fala o Carlos. Eu sou sócia do CAPC desde os meus 17 anos e o Carlos desde os 18, ou seja, sempre frequentamos o Círculo. Quando fomos para o Porto essa frequência do Círculo passou a ser menos permanente, mais esporádica. Mas, estivemos sempre em contato com o Círculo.

Carlos: É exatamente isso. Na verdade, nós fomos ao Círculo no dia em que fiz 18 anos (1987), no dia seguinte. Foste (Désirée) à minha festa de anos, numa coincidência muito simpática, e no dia seguinte fomos tentar nos inscrever no Círculo. Depois, como fomos ao Porto. De facto, eu fui um ano antes para o Porto e a Désirée ficou mais próximo do Círculo.

Désirée: Sim, eu estive um ano inteiro em que vivia praticamente no Círculo.

Carlos: Depois entretanto eu fui para o Porto, quando a direção mudou, o Vítor Diniz foi para a direção. Na altura, a direção era de António Barros.

Karen: A direção de Vítor Diniz é a anterior à sua.

Carlos: Sim, curiosamente estive esse tempo todo, desde quando eu tinha 18 anos. Eu agora vou fazer 50 anos.

Désirée: Eu trabalhei com António Barros.

Carlos: António Barros e Luiza eram da direção anterior à do Vítor Diniz que em 1991 o substituiu e esteve até 05 anos atrás.

Désirée: Não, até 2010.

Carlos: Nós estamos há 07 anos na direção?

Désirée: Sim, é muito tempo.

Carlos: Cada vez que falamos parece que passa um ano. Nessa altura, o Vítor Diniz conseguiu que a Câmara Municipal de Coimbra lhe cedesse aquele espaço lá em cima, o Circulo Sereia. Na verdade, começou a ser chamado como CAC - Centro de Arte Contemporânea. O Vítor Diniz o chamava CAPC - CAC.

Neste ponto, houve uma falha na gravação. Segue resumo apontado pela memória que sugere dois questionamentos:

1. Qual processo decidiu a escolha do Atelier do Corvo para a realização do projeto do Circulo Sereia? Concurso?
2. Como foi definido o programa de necessidades para o novo espaço CAPC?

Segundo os arquitetos, o diretor do CAPC, Vítor Diniz, e o Lacerda convidaram os arquitetos, na época, estudantes finalistas de arquitetura, para realizarem o projeto para o CAPC Sereia. Com os escassos recursos da instituição, optou-se por manter as coisas dentro da casa e, conseqüentemente, o convite deu-se aos únicos arquitetos membros do CAPC naquela altura. Não houveram custos relativamente ao projeto, foi um projeto pro bono.

A Câmara Municipal de Coimbra foi consultada em algumas circunstancias pontuais, relativamente à aberturas na fachada, ao uso comum de alguns de alguns espaços, entre outros pormenores, mas o projeto, o financiamento da obra e outras decisões fundamentais ficaram a cargo exclusivo do CAPC.

O programa de necessidades foi desenvolvido em conjunto, entre os arquitetos, o Vítor e o Lacerda, considerando as necessidades do CAPC naqueles tempos. Com a aquisição do novo espaço CAPC - CAC, previa-se ampliar as salas expositivas, organizar as reservas/coleção de obras, realizar eventos e promover os serviços educativos com a criação do auditório, criar uma livraria para a promoção e venda da literatura artística, construir espaço de cyber-café - que acabou por não se concretizar nesses termos, além do escritório administrativo e outros espaços de apoio como copa, casas de banho e depósitos.

Entre o início do projeto, em 1994, e o fim, em 1997, os arquitetos graduaram-se e criaram o Atelier do Corvo, responsabilizando-se pelo projeto e obra do CAPC Sereia.

Carlos: Aquele ritmo daquelas paredes. Na verdade, aquelas salas eram o depósito da Biblioteca Municipal, dos periódicos, dos jornais.

Karen: Era um espaço utilizado?

Carlos: Não, na verdade nunca chegou a ser utilizado.

Désirée: A relação com o exterior não existia, eram pequenas janelas com cotas altas, superiores, apenas para ventilação. Eram algumas fixas e outras projetantes (basculantes).

Carlos: Já nem me recordo. O rasgo da fachada é uma proposta da arquitetura, uma proposta nossa.

Désirée: Isso foi discutido com a Câmara, saber se tínhamos autorização para rasgar.

Karen: O uso comum das casas de banho já era previsto?

Carlos: Isso foi uma condicionante natural, o Círculo apesar de tudo pertence a uma outra ordem, de um edifício maior que é a Casa da Cultura e com a escassez de recursos, acabamos por utilizar serviços que já estavam disponíveis e feitos e que poderiam ser utilizados de forma repartida. Era mais ou menos óbvio que assim fosse e não havia nenhuma incompatibilidade para nós ou para a Casa da Cultura que assim fosse.

Karen: Com relação ao projeto que está lá construído hoje, e relativamente ao projeto inicial, há alterações consideráveis?

Désirée: Com relativamente ao projeto inicial, há porque o projeto inicial foi desenvolvido num outro tempo, em 1994, e tem a ver com outros pressupostos relacionados com o gabinete do Lacerda e com o Carneiro.

Carlos: O projeto do Círculo tinha um corredor, onde hoje é o corredor principal que tinha uma parede com pequenas portas, era a característica mais marcantes.

Désirée: Tinha essa coisa do divisionamento individual, dos boxes para os vídeos, algures próximo do auditório que era um pouco diferente.

Karen: O arquivo já era parte do projeto inicial?

Carlos: O arquivo é novo, foi feito a dois anos.

Désirée: É resultado do aumento da coleção do Círculo que, na altura, não tinha quase expressão.

Carlos: Até tinha, mas estavam muito mal acondicionadas. Aquela zona técnica tinha um bocadinho essa coisa que agora está ultrapassada que é de ser uma cabine de reprodução e projeção. Hoje com os novos projetores isso não faz nenhum sentido, pode-se projetar a um metro da parede, já não é preciso estar no fundo da sala. E uma cabine de reprodução também nunca se concretizou como tal, era até pretensioso daquele espaço ser uma cabine. Ou seja, são coisas que na altura pareciam fazer muito sentido, mas que o tempo verificou que não tinham nenhum uso e rapidamente se tornou num arrumo do Círculo e agora numa reserva equipada convenientemente.

Désirée: A outra reserva já no espaço da Câmara e de uso comum era um depósito e que agora foi organizado e é utilizado pelo Círculo.

Carlos: Para materiais de exposição. Esse espaço também não teve intervenção, só teve agora. Resulta desses espaços mais ou menos de uso comum ou esporádico, nos quais não se gastou nenhum tostão.

Karen: Onde buscaram inspiração para o projeto?

Carlos: Eu acho que, evidentemente, naquele jardim em frente. O projeto foi todo pensado na relação com o jardim. Nisso não tenho nenhuma dúvida.

Karen: Há influência de outros arquitetos ou edifícios nesse trabalho?

Désirée: Até a tinta verde que cobre a entrada é um branco que é esverdeado, tem a ver com o modo como ajuda a acentuar o verde e o edifício. À questão de influência de outros arquitetos, claro que há, mas não foi consciente.

Carlos: Vamos lá ver, eu acho que aquele projeto é quase, já estava lá tudo. O quê nós fizemos?

Désirée: Foi limpar, foi só limpar.

Carlos: Descobrimos uma estrutura pré-existente, paredes que anunciavam fragmentos de paredes, no qual seriam dispostas estantes. Aquele jardim maravilhoso em frente, podíamos ter feito um eixo no sentido contrário com uma sala grande. De facto, há ali opções claras. E, depois, parecia-nos que...

Désirée: O projeto tinha que se virar para o jardim, claramente.

Carlos: A área de parede num lugar expositivo é uma coisa de enorme utilidade como sabes, não é!? A melhor forma de aumentar áreas de parede e de dissimular a presença daquelas vigas que já existiam era marcar, construir sobre as vigas. Isto dava-te aquele ritmo de pilares.

Désirée: Há outra coisa também importante, os pilares existiam, mas não estavam todos alinhados, todos eles eram desalinhados.

Carlos: Era preciso fazer, no fundo, o que é que nos pareceu? Fazer uma parede que absorvesse essa irregularidade dos pilares, que tivesse expressão. Também nos parecia interessante que não fosse uma arquitetura muito frágil do ponto de vista da sua expressão, feita com pladures, com paredes fininhas. Pensávamos que a passagem de sala para sala tivesse alguma fisicalidade, se eu puder dizer assim. Depois, aquelas paredes parecem paredes com 60, parecem não, são paredes com 60 cm, quase uma arquitetura secular.

Karen: Isso se deve à espessura dos pilares, não?

Carlos: Sim, mas nós podíamos ter feito um alinhamento por parte de dentro dos pilares e passar a ter 30, mas nós reforçamos e fizemos por fora. Há ali uma expressão na arquitetura que marca um ritmo sequencial de passagem de sala para sala. A marcação da individualidade das salas interessava-nos nesta fortíssima relação com o exterior. As salas são todas iguais e são todas diferentes porque a paisagem é diferente de sala para sala. Nós reconhecemos a sala em que estamos, em qualquer uma delas eu sei se estou na primeira, segunda ou terceira. Aquela sutileza em que a paisagem muda e aquele banco, no fundo, fecha todas as salas e até promove essas janelas que é paisagem, cumpre também uma função evidente que é um terreno de sol para o lado de fora. E isto ia nos uma diferença, ia nos dar aquela rampa no exterior que é uma coisa meio estranha. Então, desenhamos, a porta faz com o ponto mais baixo, com o nível da rua, que depois tem esse banco que absorve a diferença da rampa exterior que sobe. É aquela coisa muito homogénea e o banco serve e ao mesmo tempo se resolve esse problema de transição de cota e permite ser

essa lugar de estar. Nós passamos todos horas sentadas naqueles bancos durante as produções, durante as montagens.

Karen: É um lugar de apoio, inclusive para os visitantes das exposições ou durante as inaugurações.

Carlos: Sim, funciona muito bem esse banco. Há apenas uma coisa que não foi construída de forma mais evidente, mesmo na fase final do projeto que é, na verdade é mais do que uma, mas uma é mais evidente porque está meio construída que é aquela estrutura metálica que está cá fora no pátio. Aquela estrutura na verdade era uma estrutura para construir um bar, desde a primeira hora e há desenhos disso que depois posso fornecer. Era suposto construir ali uma cafeteria que nunca foi construída e era suposto no exterior existir um auditório ao ar livre que fazia a ligação com a cota mais baixa do jardim, com o lago, mas esse nunca foi construído mesmo, nem começado.

Karen: Esse auditório tem relação com a proposta, também do Atelier do Corvo, de criação do átrio vertical e auditório ao ar livre para a Casa da Cultura no Jardim da Sereia datado de 2014?

Carlos: Tem, nós retomamo-lo agora nessa nova fase, embora com outro desenho. Na verdade, devo confessar que nem sequer encontramos o primeiro desenho, não sabemos onde esta o primeiro projeto dessa parte do auditório. Já tentamos encontrar, mas se perdeu.

Karen: Como foram definidos os materiais aplicados no projeto, quais foram as condicionantes além do orçamento reduzido?

Carlos: O pavimento mais barato que se podia fazer ali era uma betonilha afagada, foi o que fizemos. Ainda por cima, é um pavimento que funciona muito bem em espaços de arte, é um acabamento austero e muito neutro e parecia-nos que uniformizasse o chão que tem um esquadramento de aço.

Désirée: Esquadramento para marcar a maneira como a betonilha vai abrir e mexer, ou seja, se tiver marcada naquele ritmo não parte.

Karen: Ah, como uma junta de dilatação.

Carlos: As paredes imaculadamente brancas.

Desirée: Mas que permitisse ao mesmo tempo que cada vez que há uma obra permitisse ser reparada. Nós não queríamos sistemas que tivessem coisas penduradas, nada disso, queríamos que as paredes fossem usadas. Se são usadas têm que permitir a reparação e foi isso que foi feito. É alvenaria de tijolo rebocado, estanhado e que leva uma pintura plástica que permite estar sempre a ser reparada. O teto ficou como estava, original e quando é preciso usa-lo, é usado.

Carlos: Gostávamos desse contraste de um teto texturado, um reboco mais pobre texturado em contraste com as paredes imaculadas e o chão afagado.

Karen: E o uso da madeira para aquecer os ambientes.

Carlos: Exatamente. Que contrastava com as zonas de estar, da entrada, da biblioteca, do auditório, onde por razões acústicas e por razões de criação de espaços de arrumação a madeira parecia a solução ideal, era mais acolhedor para a livraria, aquece mais o espaço e também no auditório é melhor para a acústica, mas também permite se fazer armários e é por isso que temos onde arrumar as coisas. Portanto, são decisões inteligíveis, pragmáticas.

Karen: O espaço interno da cafeteria era mesmo cafeteria?

Carlos: Era um cyber-café, na altura havia escassez da net, mas nunca funcionou bem como tal. No projeto a ideia era essa.

Désirée: Porque cá fora seria a tal esplanada.

Karen: O investimento financeiro foi realizado só do CAPC?

Carlos: Só pelo CAPC. Confesso que isso me passou um bocadinho ao lado.

Karen: Qual era o orçamento disponível para a realização do projeto?

Désirée: 150 €/m<sup>2</sup>.

Carlos: O Vítor era uma personagem muito particular na forma como via essas definições, mas também nunca nos preocupamos muito. Era um projeto muito contido quanto aos custos, cujo orçamento estava dentro daquilo que era da expectativa dele e foi controlado e cumprido.

Karen: Quanto tempo de obra? Muito demorada?

Carlos: Não, não foi muito demorada.

Désirée: Houve um problema, nós como tentamos sempre controlar os custos e tínhamos sempre que recorrer, não podíamos recorrer a grandes empresas porque senão os orçamentos podiam disparar, foram havendo contratação de especialidades na obra, isto é, alvenaria, carpintaria e, então, aconteceu que a empresa da carpintaria não era muito qualificada e há ali uns erros e má execução que depois não pode ser reparada. Mas, era o que se podia pagar na altura e não havia sequer a possibilidade de conseguir que ele refizesse aquilo. Felizmente, o tempo foi amenizando.

Karen: Eu achei que pudesse ter havido um investimento da Câmara Municipal ou de outra instituição.

Carlos: Certamente há um apoio da Câmara Municipal, mas nós não sabemos.

Désirée: A pessoa que poderá responder é o Vítor.

Karen: A duração da obra foi de quanto tempo? Três meses?

Désirée: Não, foi mais porque houve demolições.

Carlos: Não, foi mais. Não sei se foi um ano, mas praí 06 meses, 08 meses.

Désirée: E também, como não foi gerido por uma empresa, foi-se fazendo as contratações e acabou por demorar mais tempo.

Carlos: Desculpem, mas tenho que ir (ao Mosteiro de Santa Clara.A.Nova).

Karen: Penso que as questões tenham sido todas respondidas. Querem acrescentar algo?

Désirée: Não, prá já não. Obrigada.

Karen: Então, é isso. Muito obrigada.

XXX

## TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA II

Entrevistado: artista Rui Chafes

Entrevistador: Karen E. D. Bruder Lários

Assunto: Conjunto escultórico de 07 peças para o Jardim da Sereia, 2004.

Data: 29/04/2017

Local: CAPC Sede

Arquivo: .mp4 (19'51'')

Karen: Qual era o seu envolvimento com o CAV em 2004? Você participou de alguma forma na ideia inicial do Projeto Espelho da Sereia?

Rui: Conheci o Albano Silva Pereira há muitos anos, ele convidou-me a participar no CAV com uma escultura permanente que lá está na Sala da Inquisição. Entretanto, continuamos a trabalhar juntos, estabelecemos uma relação de amizade muito intensa e como ele é uma pessoa de paixões, entusiasmos e extremos, em 2004, arranhou maneira de me convidar para fazer um conjunto de esculturas para o Jardim da Sereia. Com dinheiros repartidos entre a CMC e o CAV e mais alguma instituição. Depois de encontrar esses apoios, encomendou-me aquele conjunto de esculturas que eu pensei de raiz. Vi o espaço, desenvolvi as esculturas e comecei a trabalhar nelas.

Karen: E foram instaladas em 2004.

Rui: Foram instaladas em 2004. Foi uma instalação muito complicada porque são peças muito complexas, sobretudo os dois anéis que são peças de 10m de diâmetro e feitas em diversas partes. Mas, foi tudo organizado pelo Albano.

Karen: Diretor do CAV.

Rui: Diretor do CAV. Na verdade eu não sei bem qual era o contorno formal e legal da encomenda, mas a encomenda partiu do CAV e do Albano.

Karen: Consta que foi uma parceria do CAV com a CMC e com a Associação de Desenvolvimento e Turismo para a Região Centro (ADTRC).

Rui: Acredito, nunca estive muito dentro do assunto. O projeto foi-me apresentado a partir do zero pelo Albano, pelo entusiasmo e paixão pelo trabalho e eu respondi com paixão e entusiasmo também. Foi uma aventura fantástica.

Karen: Do que tenho lido sobre o seu trabalho, parece-me que você costuma trabalhar em séries. Como concluiu que seriam sete peças para o Jardim da Sereia o número final?

Rui: Eu não parto do número, parto do espaço. Quando chego ao sítio, ao local onde vou fazer alguma intervenção, tenho de falar com o espaço e o espaço tem de falar comigo. Não há nenhuma ideia pré-existente, pré-concebida, as coisas vão existir se esse diálogo entre mim e o espaço existir ou não. Às vezes existe, às vezes não. No caso da Sereia, existiu e não há nenhuma razão específica para ser sete, foram os locais onde eu achei que era possível fazer uma escultura. Portanto, visitei o espaço todo e vi uma aqui, vi outra ali. Eu tenho que ver as esculturas antes, antes de lá existir eu tenho que estar a vê-las. Se não as vir é mais complicado.

Karen: Isso aconteceu?

Rui: Aconteceu, vi sete esculturas.



Karen: Para além do jardim, o que mais te inspirou para realizar o conjunto de esculturas?

Rui: Na altura, o jardim em si estava muito estragado como aliás continua, é um problema. Era murado e depois tiraram os muros, sempre houve muito vandalismo. Na altura, era perigoso e havia histórias de roubos, de assaltos e de prostituição. Agora continua a haver vandalismo: as esculturas estão permanentemente vandalizadas, o que é uma tristeza para todos, para mim e para a Câmara. É uma tristeza. O que me inspirou foi o jardim em si, que estava muito selvagem, muito abandonado, mas para ao qual havia um projeto arquitetónico, também pensado com o Albano, que nunca chegou a acontecer. Havia um projeto, uma ideia de propor uma realização arquitetónica para o jardim com um arquiteto japonês.

Karen: Toyo Ito.

Rui: Uma ideia que nunca chegou a ir para frente, obviamente por falta de meios. A ideia era transformar o jardim, mantendo a geometria do espaço, numa coisa qualificada. Eu gostei muito do jardim porque tem esses desníveis, essas colinas e é um jardim barroco ou pós-barroco e que tem muitos recantos românticos, mas que tem muitos caminhos, espaços verdes e vários desníveis. É um jardim com uma ideia de jardim também.

Karen: Fale do seu processo criativo e se tem assessores que te ajudam.

Rui: Primeiro, tenho que ver as peças no espaço, se não as vir não vai acontecer nada. Depois de ver as peças é só desenhá-las e, depois de desenhá-las, é só fazê-las. É muito simples. Dependente da escala das peças, ou trabalho inteiramente sozinho ou trabalho com a indústria metalúrgica. No caso dessas, que são peças muito grandes, o trabalho foi feito com operários metalúrgicos a partir dos desenhos. Mas, a partir do momento em que vejo as peças e que as desenho, elas já existem. Depois, só falta realizá-las em ferro, mas já existem na minha cabeça.

Karen: Eu vi a sua exposição do Anozero, no Criptopórtico, e as suas peças me impressionaram pelo acabamento impecável que é sempre o mesmo, preto e fosco.

Rui: Há muitos anos que faço isso e há muitos anos que vou experimentando.

Karen: Você não faz uso de outras cores, é sempre o mesmo tom.

Rui: Sim. Já houve vários tons, mas sempre tons de negro.

Karen: Por quê?

Rui: Por várias razões. Primeiro, porque não gosto de cores e nem sei fazer a cor. Depois, porque quero que as esculturas não tenham uma existência de objetos, quero que tenham uma existência de sombras. Se eu pintar de vermelho, passa a ser um objeto. Eu quero que sejam uma sombra que absorva a luz, portanto, não pode ter brilho, não quero que reflita a luz, quero que a absorva. Na verdade, estou há anos a experimentar as várias marcas e tipos de tinta, já arranjei umas melhores e outras piores, de um negro que anula os reflexos e que absorva a luz como se fosse uma sombra. Mas, também não pode ser demais senão volta a ser um objeto outra vez. Tem que ser um equilíbrio entre o negro e a sombra e o cinzento escuro, é uma pesquisa.

Karen: No jardim, vejo os anéis de grande escala (o mundo fica em silêncio I e II) e outras esculturas menores como a taça “fechar os olhos dentro dos olhos”. Passamos por ali e logo vemos os anéis ou a muralha “ter medo do medo” que causam surpresa pela escala, depois já não enxergamos as outras de imediato, as que estão penduradas (a linguagem dos pássaros I, II e III), é preciso procurá-las e o preto ajuda nessa sensação (de camuflagem).

Rui: Tento que as peças sejam pouco visíveis, não gosto da ideia de peças visíveis ou da ideia de pedestal e nem gosto da ideia de grande visibilidade. Procuo que as peças tenham de ser descobertas, é preciso dar um passo para ir descobri-las, elas não se apresentam à frente da pessoa obviamente. Com os anéis é mais difícil porque com a sua escala de 10m de diâmetro, é difícil escondê-las. Mas, o princípio é o mesmo, elas não são iluminadas à noite, estão na escuridão. Passamos e descobrimos a sua presença. Elas têm uma dimensão no nosso espaço físico, mas também no nosso espaço mental.

Karen: Há quem passe por elas e há quem passe sobre elas. Era suposto ser assim?

Rui: Não, não era. O problema é mais amplo, a arte do espaço público é sempre um risco. Acabei por fazer um anel destes, há alguns anos, para o Palácio da Presidência dos Açores que tem um jardim lindíssimo porque é completamente fechado e guardado pela polícia. Ao menos tenho a satisfação de ter uma peça dessas sem um risco porque aqui estão sujeitas à selvajaria total.

Karen: Como é que você acha que essa situação pode ser resolvida?

Rui: Não sei se pode ser resolvida porque isso tem a ver com o civismo das pessoas. Eu nunca vi nada assim, nem conheço nenhuma cidade com uma intensidade tão grande de vandalismo como Coimbra. Não sei se é por ser uma cidade de estudantes, não percebo. Já fiz várias peças públicas, não só em Portugal como em outros países e nunca vi nada assim, acho que é uma especialidade de Coimbra. Podia ser resolvido com câmaras de vigilância que já pedimos ao presidente da CMC, mas nunca foi posto. Aliás, o Presidente da Câmara, na última vez em que foram pintadas, em Setembro (2016), esteve lá e disse que ia perseguir as pessoas que fazem o grafite, mas nada aconteceu.

Karen: Penso que não haja uma lei em Portugal que autorize o uso de câmaras de vigilância em espaços públicos. (De facto, há lei. Mas, não parece ser simples conseguir autorização do órgão competente).

Rui: Há vídeos de vigilância em tantos sítios. Pode-se também colocar um cão ao pé de cada escultura, um policial, não sei.

Karen: A verdade é que nunca há policiamento no jardim.

Rui: Nunca há, não há luz, retiraram os muros. Podia ter muros e ser fechado à noite e não é. Mas, é uma coisa mesmo congênita porque, em 2004, restauraram os dois torreões de entrada, tiveram um trabalho louco com andaimes e um mês depois aquilo estava todo pichado. Parece-me uma cidade de vândalos, não percebo. Não tenho explicação para isso. A solução, de facto... não faço ideia. Em Lisboa, há muitas esculturas e muitas obras públicas e não têm nada disso. Eu tenho uma escultura há 10 anos na Avenida da Liberdade que não tem um risco e está no centro. Essas aqui também estão num parque no centro de Coimbra. Há parques isolados em Lisboa que não estão vandalizados.

Karen: Podem ser os estudantes.

Rui: Podem ser, não faço ideia, mas se for os estudantes é triste. Corresponde a uma mentalidade que a pessoa pensa que o futuro é melhor e parece que é pior. O nível cultural é zero. A grande preocupação para mim é que eu não posso pedir mais vezes à CMC que pinte: já pintaram três vezes e gastaram imenso dinheiro, uma semana depois já estava cheio de grafites. Eu não posso passar o resto da vida a pedir para pintarem.

Karen: Por acaso, acompanhei o processo de recuperação das esculturas em Outubro de 2016. Infelizmente, foi assim mesmo, uma semana depois de tudo restaurado aconteceu o vandalismo

novamente. A primeira escultura a ser vandalizada foi “ter medo do medo” por estar num local de passagem.

Rui: Imagine quanto tempo demorou e quanto custou, estiveram ali equipes que trabalham comigo por duas semanas. É de facto uma questão perdida.

Karen: Numa entrevista para o Expresso você disse que a arte havia sido sequestrada dos espaços públicos, dando origem ao espaços designados white cube. Nesse contexto, para você qual a importância da relação da arte com o espaço público?

Rui: Correndo todos os riscos, é total. É claro que a arte devia estar onde as pessoas estão, devia atravessar-se um caminho e devia fazer parte do dia das pessoas porque o contrário disso é o white cube, é o espaço branco onde a pessoa entra para ver uma coisa isolada do mundo. Esse aspecto quase de aquário, quase frígido da relação entre a arte e o mundo é muito questionável e é muito invenção do século XX, do modernismo que isolou a arte do mundo e que a pôs em espaços agnósticos, isolados, em galerias e museus onde não têm relação com as pessoas, apenas com pessoas que as procuram. Por outro lado, no final do século XX e princípio do século XXI, esses espaços até se democratizaram. Os museus têm milhares de espectadores e, portanto, cria-se outra vez uma relação com o público, mas que não é com o público do dia-a-dia, continua a ser um sítio especial para ver. Essa questão é um bocado questionável... não é criticável, é questionável. A arte sempre esteve ao pé das pessoas, quando as pessoas iam à igreja estavam rodeadas de arte, esculturas, as paredes eram pintadas, os tetos eram pintados e as pessoas que estavam na igreja ou viam a igreja de fora - e era em si uma obra de arte.

Karen: Para finalizar, quem é o Rui Chafes? O Rui pelo Rui.

Rui: Ninguém, não é ninguém. Eu não existo, só quando estou nas esculturas. Só existo na minha obra.

Karen: Quer dizer algo mais que talvez não tenha sido abordado e considere importante.

Rui: Não. É só?

Karen: Sim, eu disse que era rápido e objetivo, é mesmo para colocar a sua voz na dissertação. Muito obrigada.

XXX

## MENSAGEM ELETRÔNICA

Entrevistado: artista Miguel Paiva

Entrevistador: Karen E. D. Bruder Lários

Assunto: CAPC Sereia, Projecto 2080, 1997.

Data: 29/04/2017

Arquivo: E-mails

### E-mail enviado:

No dia 19 de abril de 2017 às 20:24, Karen Bruder <kabruder@hotmail.com> escreveu:

Prezado, Miguel Palma.

Sou mestranda no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra - Mestrado de Estudos Curatoriais - e tenho em desenvolvimento uma dissertação que tem como um dos seus objetos de estudo o CAPC - Círculo de Artes Plásticas de Coimbra inserido no Jardim da Sereia/Parque Santa Cruz (CAPC Sereia).

Nesse âmbito, gostava de confirmar consigo uma informação importante acerca da inauguração do CAC (Centro de Arte Contemporânea) do CAPC, realizada em 1997.

Através do documento anexo encontrado nos arquivos do CAPC, pude constatar que a inauguração da sua exposição, intitulada Projeto 2080, ocorreu no dia 21 de Maio de 1997 e que esta parece ter sido a primeira exposição do novo edifício da instituição.

Assim, se possível for, gostava de confirmar consigo essa informação (ter sido a primeira exposição do novo edifício) e saber um pouco mais sobre o seu projecto e qual a relação com o outro título que aparece em maior destaque "The Above".

Desde já agradeço a atenção e disponibilidade.

Atenciosamente,

Karen Bruder

### E-mail recebido:

Re: CAPC SEREIA | COIMBRA | PROJECTO 2080 | 1997



Miguel Palma <palma.64@gmail.com>

qui 27/04, 16:05

Você ↵

 Responder | v

Você respondeu em 30/04/2017 20:05.

Boa tarde Karen,

Agradeço o seu interesse.

A minha exposição "Projecto 2080" foi apresentada pela primeira vez no CAPC em 1996, no espaço antigo.

Existiu uma segunda exposição, esta coletiva, já em 1997, no novo espaço do CAPC, intitulada "The Above" à qual o cartaz se refere.

Em relação ao "Projecto 2080" transcrevo a descrição produzida por mim em colaboração com Sandra Vieira Jurgens. Esta pode ser encontrada na monografia "Miguel Palma" publicada por ADIAC e Público (2005), pp.51:

"Peça concebida a partir de um projeto agrícola designado de 2080 que se caracteriza pelo incentivo à florestação dos países comunitários. Instalação formada por duas caixas: na superior, apresenta-se uma paisagem florestal invertida; na inferior, uma caixa de luz representando o céu."

Cumprimentos e votos de um bom trabalho,

Miguel Palma

**MIGUEL PALMA - ATELIER/STUDIO**

[Website](#) / [Vimeo](#) / [Twitter](#) / [Facebook](#)

+351 213 870 654 / +351 925 198 244

Rua Rodrigo da Fonseca, 70, SE

1250 - 193 Lisboa

## FONTES DE IMAGENS<sup>196</sup>

### I. ESTADO DA ARTE E EXEMPLOS DE REFERÊNCIA

- Capa - MAM, Jardim das Esculturas, Franz Weissmann | [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Franz\\_Weissmann\\_-\\_MAM-SP.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Franz_Weissmann_-_MAM-SP.JPG)
- 01 - Andy Warhol, Twenty-Five Colored Marilyns, 1962, The Modern | - <http://www.themodern.org/collection/twentyfive-colored-marilyns/1137>
- 02 - Donald Judd, Untitled, 1967, The Modern | <http://www.themodern.org/collection/artists/Judd>
- 03 - MoMA New York | <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/69/7f/e9/697fe94d05625aed32d76c0c2f442150.jpg>
- 04 - Guggenheim Museum New York por Martin Frey | <https://www.flickr.com/photos/tinfrey/>
- 05 - Louisiana Museum of Modern Art | [https://assets.louisiana.dk/s3fs-public/styles/colette\\_full\\_width\\_top\\_image\\_small\\_desktop\\_2x/public/kim\\_8966\\_cesft.jpg?LFfXev8FYyg.b9aa08br89gFUVTwX9g\\_&itok=yeRp2XcM&timestamp=1477662918](https://assets.louisiana.dk/s3fs-public/styles/colette_full_width_top_image_small_desktop_2x/public/kim_8966_cesft.jpg?LFfXev8FYyg.b9aa08br89gFUVTwX9g_&itok=yeRp2XcM&timestamp=1477662918)
- 06 - Museu Calouste Gulbenkian | [https://gulbenkian.pt/museu/wp-content/uploads/sites/5/2017/01/edificio\\_entradaprincipal.jpg](https://gulbenkian.pt/museu/wp-content/uploads/sites/5/2017/01/edificio_entradaprincipal.jpg)
- 07 - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro | [http://s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2015/01/09/mam\\_galeria.jpg](http://s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2015/01/09/mam_galeria.jpg)
- 08 - MASP | [http://espacohumus.com/wp-content/uploads/2013/11/LBB\\_MASP-1024x682.jpg](http://espacohumus.com/wp-content/uploads/2013/11/LBB_MASP-1024x682.jpg)
- 09 - Centre Georges Pompidou | <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/6f/2e/b4/6f2eb4b3d7de30b707b54e9d6bbcaea2.jpg>
- 10 - Museo Guggenheim Bilbao | Foto da autora
- 11 - Matadero Madrid | Foto da autora
- 12 - Dia: Beacon | <https://media.xogrp.com/images/6229179c-51dd-4c40-be42-87f87a910cc5>
- 13 - Tate Modern | [http://2.bp.blogspot.com/-nP0hDTHzxgE/VYn2d4BMG\\_I/AAAAAAAAABHg/n9tcHAp9amA/s1600/tate-modern.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-nP0hDTHzxgE/VYn2d4BMG_I/AAAAAAAAABHg/n9tcHAp9amA/s1600/tate-modern.jpg)
- 14 - Fundação EDP - MAAT | [https://www.visitlisboa.com/sites/default/files/md-slider-image/1038\\_Maat-2.jpg](https://www.visitlisboa.com/sites/default/files/md-slider-image/1038_Maat-2.jpg)
- 15 - SESC Pompeia | <http://www.infoartsp.com.br/imgs/8502b682ea.jpg>
- 16 e 17 - Pinacoteca de São Paulo | <http://www.archdaily.com.br/br/787997/pinacoteca-do-estado-de-sao-paulo-paulo-mendes-da-rocha>
- 18 - Regent's Park | [http://news.galliarhomes.com/uploads/images/485dcf317e7329667d73f22a3ad9a49eb0ab6498\\_c.jpg](http://news.galliarhomes.com/uploads/images/485dcf317e7329667d73f22a3ad9a49eb0ab6498_c.jpg)
- 19 - Central Park | <https://media.timeout.com/images/103451632/image.jpg>
- 20 - Museu de Serralves | [https://www.serralves.pt/fotos/gca/novo\\_museu\\_204375796350edaa988a528.jpg](https://www.serralves.pt/fotos/gca/novo_museu_204375796350edaa988a528.jpg)
- 21 - Inhotim | <http://storage.guiabh.com.br/repositorio/imagens/estabelecimentos/inhotim-centro-de-arte-contemporanea-imagem-destaque>
- 22 - Inhotim | <https://catracalivre.com.br/wp-content/uploads/sites/11/2016/01/01.jpg>

### II. CASO-DE-ESTUDO UM: CAPC SEREIA

- 23 - Fachada CAPC Sede | Foto Jorge das Neves
- 24 - Planta Baixa CAPC Sede | Arquivo CAPC
- 25 - Logótipo CAPC e Anozero | Arquivo CAPC
- 26 - CAPC Sereia, Folha de Sala | Arquivo CAPC

<sup>196</sup> Todos os endereços eletrônicos foram confirmados no dia 10 de Junho de 2017.

- 27 - Fachada CAPC Sereia | Arquivo CAPC  
 28 - Fachada, Antes | Arquivo CAPC  
 29 - Fachada, Depois | Arquivo CAPC  
 30 - Auditório | Arquivo CAPC  
 31 - Galeria | Arquivo CAPC  
 32 - Projeto Atelier do Corvo | Arquivo CAPC  
 33 - Perspectiva Isométrica | Arquivo CAPC  
 34 e 35 - Livraria | Arquivo CAPC  
 36- Fonte da Nogueira ou do Tritão | [http://4.bp.blogspot.com/\\_JoJOQYAu1oE/SPG-oinan4I/AAAAAAAAAJnE/SR6COKj8BFc/s400/HPIM1399\\_copy.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_JoJOQYAu1oE/SPG-oinan4I/AAAAAAAAAJnE/SR6COKj8BFc/s400/HPIM1399_copy.jpg)  
 37 - Cascata artificial | [http://farm3.static.flickr.com/2410/2470350171\\_8b099be57e.jpg](http://farm3.static.flickr.com/2410/2470350171_8b099be57e.jpg)  
 38 - Casa da Cultura | [http://www.cm-coimbra.pt/biblioteca/poemario2012/images/clip\\_image005.jpg](http://www.cm-coimbra.pt/biblioteca/poemario2012/images/clip_image005.jpg)  
 39 - Planta Parque Santa Cruz | Arquivo CAPC  
 40 - Metro Mondego | COSTA; FERNANDES, 2003, p. 60-67.  
 41 - Escultura Rui Chafes | <http://ruichafes.net/images/6.jpg>  
 42 - Casa de Chá | [http://4.bp.blogspot.com/-pYhY-qxna0c/Uy4eu\\_zIH3I/AAAAAAAAAwU/7nBFuMDUYws/s1600/Cha%CC%8101.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-pYhY-qxna0c/Uy4eu_zIH3I/AAAAAAAAAwU/7nBFuMDUYws/s1600/Cha%CC%8101.jpg)  
 43 - Proposta 1, Atelier do Corvo, Planta Baixa| Arquivo CAPC  
 44 - Proposta 1, Atelier do Corvo, nova volumetria do edifício e rampa | Arquivo CAPC  
 45 - Proposta 2, Atelier do Corvo, Planta Baixa| Arquivo CAPC  
 46 - Proposta 2, Atelier do Corvo, nova volumetria do edifício e escada | Arquivo CAPC

### III. CASO-DE-ESTUDO DOIS: MAM IBIRAPUERA

- 47 - Cicillo Matarazzo e Nelson Rockefeller | [http://vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid\\_9/f212e69695bc\\_bienal05.jpg](http://vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/f212e69695bc_bienal05.jpg)  
 48 -Croquis Vilanova Artigas | NASCIMENTO, 2003, p. 147 e 148.  
 49 - Catálogo 1ª exposição, 1949 | [https://sebodomesias.com.br/imagens/produtos/122/1229395\\_685.jpg](https://sebodomesias.com.br/imagens/produtos/122/1229395_685.jpg)  
 50 - Catálogo Bienal Edição I, 1951 | [https://image.isu.pub/110630150228-82230a3c311d4afaa67be47def9a0c44/jpg/page\\_1.jpg](https://image.isu.pub/110630150228-82230a3c311d4afaa67be47def9a0c44/jpg/page_1.jpg)  
 51 - Catálogo Bienal Edição II, 1953 | [https://image.isu.pub/110630150257-4d636fa24c514e168e26c9242f8c6eae/jpg/page\\_1.jpg](https://image.isu.pub/110630150257-4d636fa24c514e168e26c9242f8c6eae/jpg/page_1.jpg)  
 52 - Mapa ilustrado | [http://mam.org.br/wp-content/uploads/2013/12/mapa\\_mam\\_caeto.jpg](http://mam.org.br/wp-content/uploads/2013/12/mapa_mam_caeto.jpg)  
 53 - Croqui de Lina Bo Bardi | FERRAZ, 1996, p. 257.  
 54 - Projeto Lina Bo Bardi | Ibidem, p. 257.  
 55 - Planta Baixa atual | [http://payload362.cargocollective.com/1/14/456789/9555234/planta\\_800.jpg](http://payload362.cargocollective.com/1/14/456789/9555234/planta_800.jpg)  
 56 - Entrada | [http://parqueibirapuera.org/wp/wp-content/uploads/2013/02/IMG\\_5160-e1424454014380.jpg](http://parqueibirapuera.org/wp/wp-content/uploads/2013/02/IMG_5160-e1424454014380.jpg)  
 57 - Marquise | <http://onixcultural.com.br/wp-content/uploads/2016/05/mam-ibira-1.jpg>  
 58 - Sala de exposição | [https://conteudo.imguol.com.br/c/entretenimento/2015/02/06/a-sao-paulo-companhia-de-danca-spcd-participa-da-exposicao-museu-dancante-no-mam-sp-fazendo-apresentacoes-ao-vivo-em-alguns-dias-da-semana-em-cartaz-ate-20-de-marco-a-exposicao-exibe-38-obras-que-1423243030974\\_956x500.jpg](https://conteudo.imguol.com.br/c/entretenimento/2015/02/06/a-sao-paulo-companhia-de-danca-spcd-participa-da-exposicao-museu-dancante-no-mam-sp-fazendo-apresentacoes-ao-vivo-em-alguns-dias-da-semana-em-cartaz-ate-20-de-marco-a-exposicao-exibe-38-obras-que-1423243030974_956x500.jpg)

- 59 - Galeria de escultura permanente | [http://www.matthias-bernauer.com/data/2009-11-24\\_MAM\\_Museu-de-Arte-Moderna\\_de\\_Sao-Paulo/maxi/2009-11-24\\_MAM\\_Museu-de-Arte-Moderna\\_de\\_Sao-Paulo\\_03.JPG](http://www.matthias-bernauer.com/data/2009-11-24_MAM_Museu-de-Arte-Moderna_de_Sao-Paulo/maxi/2009-11-24_MAM_Museu-de-Arte-Moderna_de_Sao-Paulo_03.JPG)
- 60 - Loja | [http://mam.org.br/wp-content/uploads/2013/12/co%CC%81pia-de-IMG\\_4134.jpg](http://mam.org.br/wp-content/uploads/2013/12/co%CC%81pia-de-IMG_4134.jpg)
- 61 - Restaurante | [http://media.timeout.com.br/contentFiles/image/saopaulo/02\\_RESTAURANTS/venues/P/pret-no-mam\\_interna\\_luigi-stavale.jpg](http://media.timeout.com.br/contentFiles/image/saopaulo/02_RESTAURANTS/venues/P/pret-no-mam_interna_luigi-stavale.jpg)
- 62 - Panorama 33: Maquete | <http://www.spbr.arq.br/portfolio-items/um-novo-mam-para-sao-paulo-e-o-parque-do-ibirapuera-no-v-centenario/>
- 63 e 64 - Panorama 33: Projeto SBPR, Implantação e Corte | <http://www.spbr.arq.br/portfolio-items/um-novo-mam-para-sao-paulo-e-o-parque-do-ibirapuera-no-v-centenario/>
- 65 - Panorama 33: Projeto Mutante | <http://parqueibirapuera.org/wp/wp-content/uploads/2013/09/mam1.jpg>
- 66 - Capa do Catálogo Panorama 33| MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2013, capa.
- 67 - Projeto de Reinaldo Dierberger, 1929 | [http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid\\_9/eb79\\_desenho1.jpg](http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/eb79_desenho1.jpg)
- 68 - Maquete 1º Estudo | [http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid\\_9/99e9\\_283-02.jpg](http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/99e9_283-02.jpg)
- 69 - Maquete 2º Estudo | [http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid\\_9/99e9\\_283-03.jpg](http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/99e9_283-03.jpg)
- 70 - Diagrama | DUDEQUE, 2009, p. 26.
- 71 - Croquis Praça principal | NIEMEYER; SCHARLACH, 2006, p. 107.
- 72 - Localização do Museu do Presépio | AMBRÓSIO, 2012, p. 476.
- 73 - Jardim das Esculturas de Burle Marx | <http://f.i.uol.com.br/guia/exposicoes/images/10145351.jpeg>
- 74, 75, 76 e 77 - Projeto Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetos | <http://patrimoniohistorico.prefeitura.sp.gov.br/paulo-mendes-da-rocha-fala-sobre-seu-projeto-para-o-parque-ibirapuera/>
- 78 - Parque Ibirapuera: Planta Baixa | [http://www.tripzone.com.br/wp-content/uploads/2017/06/tripzone\\_ibira\\_mapa.jpg](http://www.tripzone.com.br/wp-content/uploads/2017/06/tripzone_ibira_mapa.jpg)
- 79 - Parque Ibirapuera: Vista Aérea | [http://www.tripzone.com.br/wp-content/uploads/2017/06/tripzone\\_Parque\\_Ibirapuera.jpg](http://www.tripzone.com.br/wp-content/uploads/2017/06/tripzone_Parque_Ibirapuera.jpg)
- 80 - Marquise | [http://c1038.r38.cf3.rackcdn.com/group4/building38393/media/DSC\\_0207.jpg](http://c1038.r38.cf3.rackcdn.com/group4/building38393/media/DSC_0207.jpg)
- 81 - Auditório | <https://abrilviagemeturismo.files.wordpress.com/2016/10/01-wn.jpg?quality=70&strip=info&w=923>
- 82 - Pavilhão da Bienal de São Paulo | [http://1www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid\\_9/8e1bd9c93ed8\\_niemeyeriana10.jpg](http://1www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/8e1bd9c93ed8_niemeyeriana10.jpg)
- 83 - Interior do Pavilhão da Bienal de São Paulo | [http://www.bienal.org.br/content/pavimentos\\_01.jpg](http://www.bienal.org.br/content/pavimentos_01.jpg)

- 84 - Museu Afro Brasil |  
<http://img.estadao.com.br/thumbs/910/resources/jpg/4/3/1473428699834.jpg>
- 85 - Pavilhão das Culturas Brasileiras |  
[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/pacubras\\_fg\(2\).jpg](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/pacubras_fg(2).jpg)
- 86 - Oca |<http://www.cau.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2013/09/F2Oca-Ibirapuera.jpg>
- 87 - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo |  
<http://www.galeriadaarquitectura.com.br/Img/projeto/702x415/728/museudeartecontemporaneadauspmac216.jpg>

## EPÍLOGO

- 88 - Jardim da Sereia, Proposta 1, Atelier do Corvo, Planta Baixa | Arquivo CAPC
- 89 - Planta Baixa, Jardim da Sereia e Estabelecimento Prisional de Coimbra |  
<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/cache/8f/3a/8f3a3ed70c8541a97584551e25fb23da.jpg>
- 90 - Parque Ibirapuera, Projeto Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetos |  
<http://patrimoniohistorico.prefeitura.sp.gov.br/paulo-mendes-da-rocha-fala-sobre-seu-projeto-para-o-parque-ibirapuera/>



