

**WRIGHT**

**e**

a qualidade espacial  
em dois museus

**SIZA**



Andrya Campos Kohlmann

# **WRIGHT e SIZA: a qualidade espacial em dois museus**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR/UFRGS) como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Douglas Vieira de Aguiar

Porto Alegre | 2016



## **AGRADECIMENTOS**

A todos os professores da Faculdade de Arquitetura da UFRGS e PROPARG, que foram os responsáveis pela minha formação como arquiteta, urbanista e agora, mestre. Agradeço também aos funcionários, em especial à Rosita Borges, por sempre auxiliarem na resolução dos problemas cotidianos.

Gostaria de deixar um agradecimento especial ao meu orientador e incentivador, Douglas Vieira de Aguiar, por todo o seu comprometimento ao longo do desenvolvimento desse trabalho e, principalmente, pelo seu entusiasmo apaixonante pelo tema da qualidade espacial.

Aos meus pais, Leda e Amarildo, deixo o meu eterno agradecimento por, desde cedo, me ensinarem o valor do trabalho duro e da força de vontade. Agradeço também por me proporcionarem todas as condições para que eu chegasse até aqui e por sempre me apoiarem nas minhas decisões.

Ao Rafael, meu marido e arquiteto favorito, gostaria de agradecer pelo incentivo e apoio incondicional ao longo dos últimos anos. Não existem horizontes pequenos, ao lado de alguém tão visionário. Obrigada pela companhia nas visitas geladas ao Guggenheim e pelos inúmeros cafés, ao por do sol, no Iberê.



## RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo a análise da qualidade espacial em dois museus, a Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre e o museu Guggenheim em Nova York. A Fundação Iberê Camargo foi escolhida em função da aclamação de crítica que recebeu e seu destaque no panorama arquitetônico da cidade gaúcha, onde o trabalho foi desenvolvido. Da mesma forma, o museu Guggenheim foi selecionado por ser uma edificação icônica, consagrada no imaginário arquitetônico mundial. Os dois exemplares foram escolhidos também, e principalmente, em função de suas semelhanças em termos de partido arquitetônico e forma, programa, dimensões e escala.

As análises serão realizadas à luz do conceito da qualidade espacial, noção essa definida pela relação como os espaços acolhem, ou não, o corpo dos usuários. A pesquisa consiste, portanto, em um trabalho de natureza prática/empírica, que buscará avaliar os desempenhos das edificações a partir da aplicação do “*método do observador*”. Para tal, serão utilizados parâmetros de avaliação como a legibilidade e a funcionalidade de diversas situações ao longo dos percursos analíticos realizados em ambas as edificações.

**Palavras-chave:** Fundação Iberê Camargo; Museu Guggenheim; Álvaro Siza; Frank Lloyd Wright; Qualidade Espacial; Espaço; Museus.



## ABSTRACT

This work aims to analyze the spatial quality in two museums, Fundação Iberê Camargo in Porto Alegre and Guggenheim Museum in New York. Fundação Iberê Camargo was chosen due to the critical acclaim it has received and its prominence in the architectural panorama of Porto Alegre, city where the work was developed. Similarly, the Guggenheim museum was selected because it is an iconic building, enshrined in global architectural imagination. The two buildings were chosen also, and mainly, due to their similarities in terms of architectural concept and form, program, size and scale.

Analyzes will be carried out in the light of spatial quality, a concept that is defined through the relationship of space and body, and the way the first receive, or not, the second. This work is, therefore, a work based on practical/empirical approach, which seek to evaluate the performance of these buildings from the application of “*the observer method*”. In order to achieve this, evaluation parameters such as legibility and functionality, will be used in various situations along the analytical paths performed in both buildings.

**Keywords:** Fundação Iberê Camargo; Guggenheim museum; Álvaro Siza; Frank Lloyd Wright; Spacial Quality; Space; Museums.



## **ÍNDICE:**

### **01. INTRODUÇÃO:**

|           |   |    |
|-----------|---|----|
| 01.01.    | Introdução                                  | 14 |
| 01.02.    | O Museu como sistema de movimentos          | 24 |
| 01.03.    | Histórico e Arquitetura                     |    |
| 01.03.01. | Frank Lloyd Wright e o Museu Guggenheim NYC | 35 |
| 01.03.02. | Museu Guggenheim NYC   Antecedentes         | 44 |
| 01.03.03. | Álvaro Siza e a Museu da FIC                | 51 |
| 01.03.04. | Museu da FIC   Antecedentes                 | 58 |

### **02. TEORIA:**

|        |                    |    |
|--------|--------------------|----|
| 02.01. | Qualidade Espacial | 67 |
|--------|--------------------|----|

### **03. METODOLOGIA:**

|        |  |    |
|--------|--|----|
| 03.01. | Passeio Arquitetônico e Qualidade Espacial | 74 |
| 03.02. | Método do Observador                       | 83 |

### **04. EMPIRIA:**

|       |                        |     |
|-------|------------------------|-----|
| 04.01 | Museu Guggenheim       | 90  |
| 04.02 | Fundação Iberê Camargo | 125 |

|                     |     |
|---------------------|-----|
| <b>Notas Finais</b> | 164 |
|---------------------|-----|

|                         |     |
|-------------------------|-----|
| <b>Lista de Figuras</b> | 179 |
|-------------------------|-----|

|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| <b>Referências Bibliográficas</b> | 187 |
|-----------------------------------|-----|



## **CAPÍTULO 01 | INTRODUÇÃO**

## 01.01 | INTRODUÇÃO

A escolha da Fundação Iberê Camargo – Museu FIC - como objeto norteador do presente estudo, foi motivada em parte pela aclamação da crítica que o projeto recebeu nos últimos anos, com diferentes premiações, entre elas o Leão de Ouro na Bienal de Arquitetura de Veneza em 2002<sup>1</sup>, que o tornam referência na produção arquitetônica mundial.

Além disso, levou-se em conta seu destaque – e quase exclusividade - no panorama da arquitetura icônica na cidade de Porto Alegre. De acordo com MAHFUZ:

“Após quatro décadas marcadas por uma arquitetura banal ou vulgar na sua maioria, para Porto Alegre a inauguração da Fundação Iberê Camargo (FIC) é um fato auspicioso em muitos aspectos.”<sup>2</sup>

A importância do museu dá-se também, e principalmente, em relação ao contexto histórico no qual está inserido. Único museu de porte internacional na cidade, a Fundação Iberê Camargo veio completar a lacuna existente há muito no cenário artístico de Porto Alegre, onde faltavam espaços modernos e adequados para a exibição de exposições de arte. Unindo essas questões arquitetônicas e culturais ao fato de que o museu é dedicado a um grande artista local, acaba-se por legimitar a Fundação Iberê Camargo como ícone dentro da cidade.<sup>3</sup>

Existe também o aspecto arquitetônico, presente principalmente pelo edifício ser a primeira obra de um arquiteto europeu renomeado na cidade. Esse fato, sem dúvidas, levantou críticas positivas – pelos admiradores da boa arquitetura – e negativas, pelos arquitetos locais que defendiam que não teria sido necessário contratar um profissional

---

<sup>1</sup> COMAS, Carlos Eduardo. Il cielo brasiliano de Siza. Domus, n.893: 44/53 (junho 2006).

<sup>2</sup> MAHFUZ, Edson da Cunha. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Arquitetura e Construção – n. 171: 48/49 (junho 2008).

<sup>3</sup> KIEFER, Flávio; CANAL, José Luiz de Mello; FIGUEIRA, Jorge; FRAMPTON, Kenneth; SEGRE, Roberto. Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

estrangeiro.<sup>4</sup> Ainda, sua forma não habitual, fechada ao exterior, atraiu curiosidade e polêmicas entre os moradores da cidade, como cita MAHFUZ em seu artigo *Fundação Iberê Camargo*. O fato é que todas essas polêmicas, trouxeram ainda mais holofotes para o prédio da Fundação, legitimando-o como um local único em Porto Alegre.

Por outro lado, a análise torna-se mais rica se levarmos em consideração as contradições e ambiguidades percebidas no edifício, se examinado do ponto de vista de sua inserção urbana e qualidade espacial, como espaço público da cidade. Diferentemente de outros museus consagrados como o Centro Pompidou de Renzo Piano e Richard Rogers em Paris ou o Museu de Arte Contemporânea de Richard Meiers em Barcelona, o museu não possui uma praça.<sup>5</sup> Seu posicionamento, ao lado de uma via de alta velocidade (Padre Cacique), acaba por isolá-lo do rio, que fica do outro lado da avenida (*Fig. 01*). O trajeto de acesso para aqueles que chegam caminhando ou via transporte público é complexo e não fica claro em um primeiro momento.<sup>6</sup>



**Fig. 01** | Fundação Iberê Camargo | Foto da Autora

---

<sup>4</sup> MAHFUZ, Edson da Cunha. Álvaro Siza em Porto Alegre. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 01, n. 001.003, Vitruvius, ago. 2000

<sup>5</sup> CABRAL, Cláudia Pianta Costa. No lugar: o desenho de Siza para Porto Alegre. *Arquiteturarevista* – vol. 5, n. 2: 84/91 (julho/dezembro 2009).

<sup>6</sup> As análises dessa questão de acesso e fluxos serão aprofundadas no capítulo 04 do trabalho.

Como visto, muitos são os artigos existentes que foram desenvolvidos com base na Fundação Iberê Camargo, entretanto, não encontramos material que fizesse uma análise do edifício em termos da sua *qualidade espacial*, ou seja, a partir da experiência e das impressões do visitante. O interesse por esse lado da questão surgiu a partir do trabalho que o professor Douglas Aguiar vêm desenvolvendo na disciplina de *qualidade espacial* no PROPAR/UFRGS. Através do trabalho, que reúne a experiência de turmas do mestrado nesse assunto, nos interessamos pelo tema e buscamos aprofundá-lo nessa dissertação.

Por fim, escolhemos a comparação como método de análise para gerar conhecimento. Lendo diversos autores que se dedicaram ao assunto como CABRAL, COMAS, ROSSO e SERAPIÃO, fica clara a conexão entre o projeto de Siza e o Museu Guggenheim de NYC de Frank Lloyd Wright. Essa semelhança é enfatizada por FRAMPTON:

“... dificilmente se pode negar o traço do Guggenheim Museum de Wright (1959) que aqui [na FIC], através de um átrio iluminado do topo, serve para unir a entrada do andar térreo com os espaços superiores do museu. Esse tropo tende a ser confirmado pela rampa interna que sobe do nível da entrada até o primeiro patamar, para continuar a sua *promenade architecturale* através de uma rampa tortuosa externa. O itinerário daí em diante oscila entre as rampas tortuosas externas e as rampas internas, olhando o átrio do alto, à medida que o sujeito sobe pelo labirinto do espaço; o jogo do agora você vê, agora não.”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> KIEFER, Flávio; CANAL, José Luiz de Mello; FIGUEIRA, Jorge; FRAMPTON, Kenneth; SEGRE, Roberto. Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

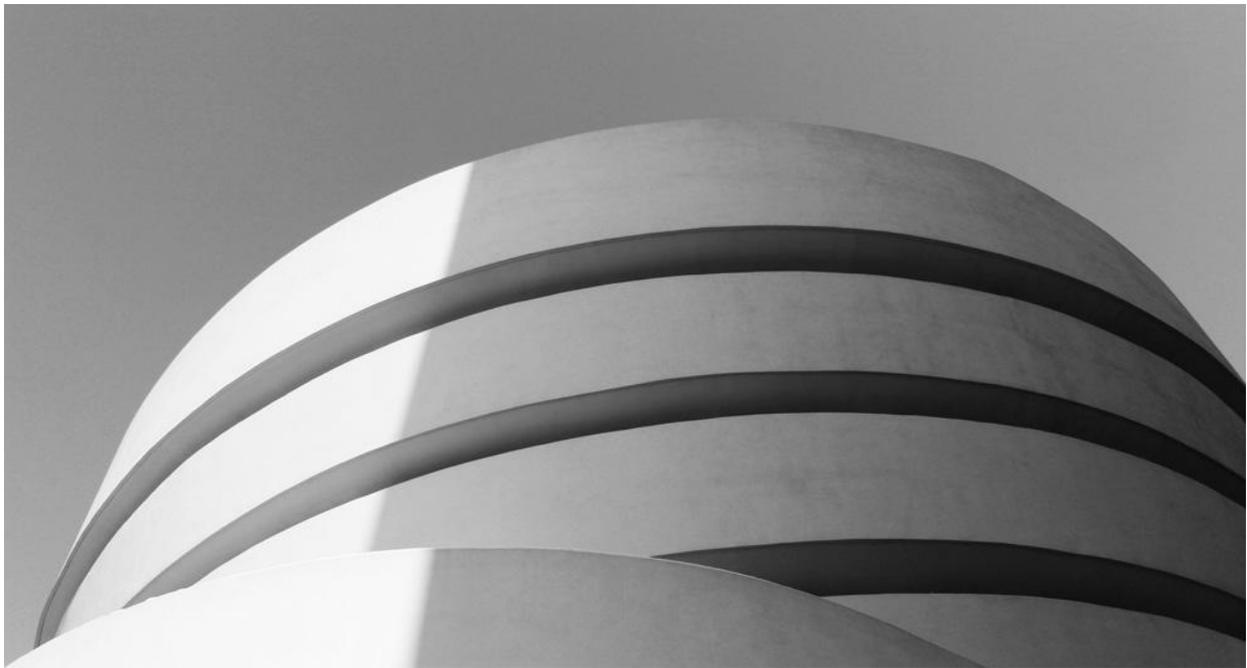


Fig. 02 | Museu Guggenheim NYC | Foto da Autora

A comparação torna-se mais interessante se levarmos em consideração o forte caráter icônico que a edificação apresenta. Sua forma helicoidal é reconhecida mundialmente (*Fig. 02*). O prédio torna-se um estudo de caso interessante também em função das polêmicas que o envolvem em termos de funcionalidade e utilização interna – principalmente em torno das zonas de exibição posicionadas no piso inclinado das clássicas rampas. Ainda, se analisado do ponto de vista histórico, o museu tem grande valor, uma vez que foi a última obra construída de Frank Lloyd Wright e a única construção dele na cidade de Nova York. Segundo REIS, o museu caracteriza para muitos o espírito audacioso de seus fundadores assim como o gênio arquitetônico de Wright, sendo o mais importante de seus projetos e um marco dentro do movimento moderno.<sup>8</sup> Para SIRY:

“Quando o Guggenheim abriu em outubro de 1959, tornou-se um dos prédios mais discutidos após a Segunda Guerra Mundial, nos Estados Unidos e no mundo todo. Em abril de 1960, Bruno Zevi, o principal advogado italiano do trabalho de Wright, notou no primeiro aniversário de morte de Wright que – *Sua genialidade, entretanto, é ainda viva*

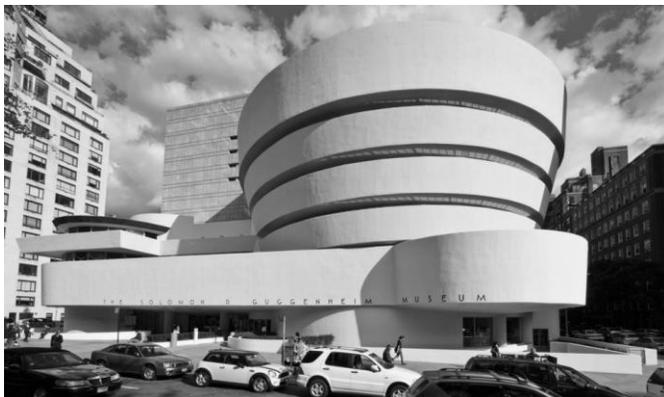
---

<sup>8</sup> REIS, Antônio. O Guggenheim de Frank Lloyd Wright e a adição de Gwathmey Siegel: Moderno com Moderno. Docomomo Brasil, 2007.

*e trabalhando, e irá permanecer assim nas próximas décadas. Seu novo museu em Nova York é o foco do debate internacional sobre o futuro da arquitetura”.*<sup>9</sup>

“O museu de Wright continua entre os prédios mais influentes do século XX. Enquanto estava sendo construído, atraiu críticas. Quando Wright foi questionado sobre isso, ele disse ao construtor para não se preocupar, porque, em 50 anos o mundo iria proclamar a grandeza do trabalho.”<sup>9</sup>

Vemos assim que os dois edifícios possuem um conjunto de características conforme segue: A primeira semelhança clara entre os edifícios é em relação à *forma*. Tanto no Museu Guggenheim quanto no Museu FIC, há um volume principal que se destaca do restante do edifício (*Figs. 03 e 04*). Esses volumes são sólidos, praticamente fechados ao exterior e apresentam faixas horizontais que correspondem às rampas e passarelas internas em sua composição estética. Mesmo que no Guggenheim essas faixas sejam helicoidais e no Iberê, irregulares, nos dois casos existe a ideia de um volume rígido sendo entrecortado por elementos que agregam movimento à composição.



**Fig. 03 | Guggenheim | Foto: David M. Heald**



**Fig. 04 | FIC | Foto: Elvira Tomazoni**

Em termos de *partido arquitetônico*, as duas edificações partem de um mesmo conceito: a organização ao redor de um amplo espaço livre central, circundado por rampas e passarelas. Nos dois casos, esses vazios se prolongam verticalmente ao

---

<sup>9</sup> BALLON, Hillary; CARRANZA, Luis; KIRKHAM, Pat; LEVINE, Neil; MAREFAT, Mina; SIRY, Joseph; SPECTOR, Nancy; STIPE, Margo. *The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the making of the modern museum*. Nova York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2009.

longo de todo o volume, ou seja, configuram-se como grandes átrios com atividades acontecendo em seus perímetros. A estes volumes principais são agregados anexos – rotunda menor no Guggenheim e volume térreo no Iberê – onde se encontram as funções de apoio dos museus (Figs. 05 e 06).



Fig. 05 | Esquema de partido, Guggenheim

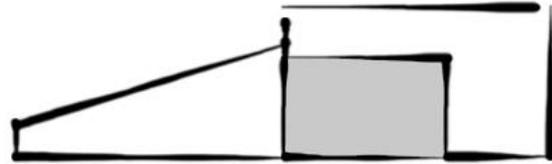


Fig. 06 | Esquema de partido, Iberê

Existe também semelhança em termos de *dimensões* e de *escala*. Os dois blocos principais, possuem altura de 29 e 25,2 metros, respectivamente. Considerando as duas rotundas conectadas pela barra horizontal no Guggenheim como um volume contínuo, tem-se uma largura, 48 metros, muito semelhante àquela do bloco principal do museu da FIC, 41,5 metros. Ambas edificações possuem aberturas no nível térreo que possibilitam conexão e escala humana. Nos dois casos, esses volumes possuem ainda anexos, vertical no Guggenheim (45.7 metros ou 150 pés) e horizontal no Iberê (40.5 metros).

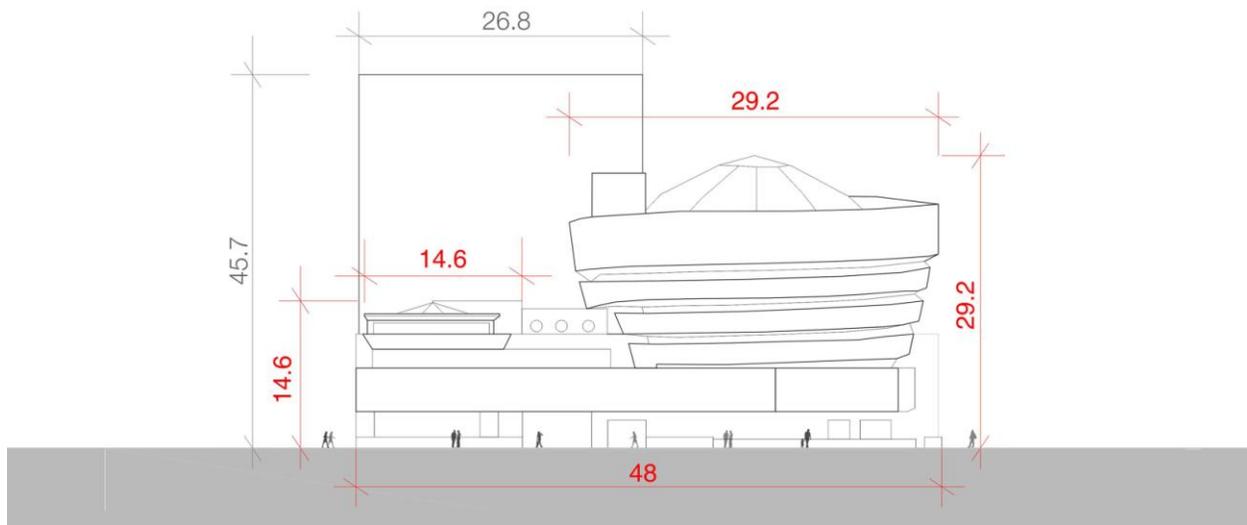


Fig. 07 | Fachada Museu Guggenheim, com dimensões | re-desenho da autora

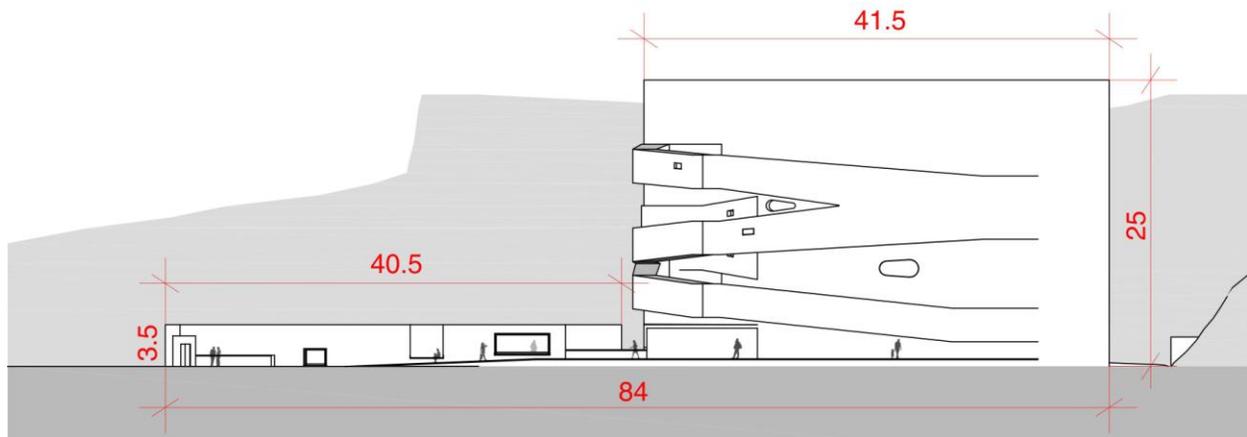


Fig. 08 | Fachada Fundação Iberê Camargo, com dimensões | re-desenho da autora

Em relação ao *espaço interno*, os dois edifícios apresentam configurações análogas: átrio central livre, circulações em rampa ao redor do vazio e passarelas que, de diferentes modos, conectam os visitantes com a totalidade do espaço interno (Figs. 09 e 10). Essa semelhança é assim descrita por Cláudia Cabral:

“No edifício de Siza, circular não é apenas uma questão de unir o que está separado, mas uma seqüência ordenada de eventos memoráveis. Aberta, a rampa é parte do grande átrio, na tradição do Guggenheim de Frank Lloyd Wright, controlando a totalidade do espaço e permitindo múltiplos e variados pontos de vista.”<sup>10</sup>



Fig. 09 | Interior Guggenheim | Foto: David Heald



Fig. 10 | Interior FIC | Foto da Autora

<sup>10</sup> CABRAL, Cláudia Pianta Costa. No lugar: o desenho de Siza para Porto Alegre. *Arquiteturarevista* – vol. 5, n. 2: 84/91 (julho/dezembro 2009).

Em relação ao *programa*, os dois edifícios são em tudo assemelhados. Ambos possuem um largo de acesso. No Guggenheim, esse largo fica no mesmo nível da rua, enquanto no museu FIC ele é elevado 60 centímetros do passeio público. A finalidade dos acessos é direcionar os fluxos ao volume principal dos museus ou aos volumes anexos.

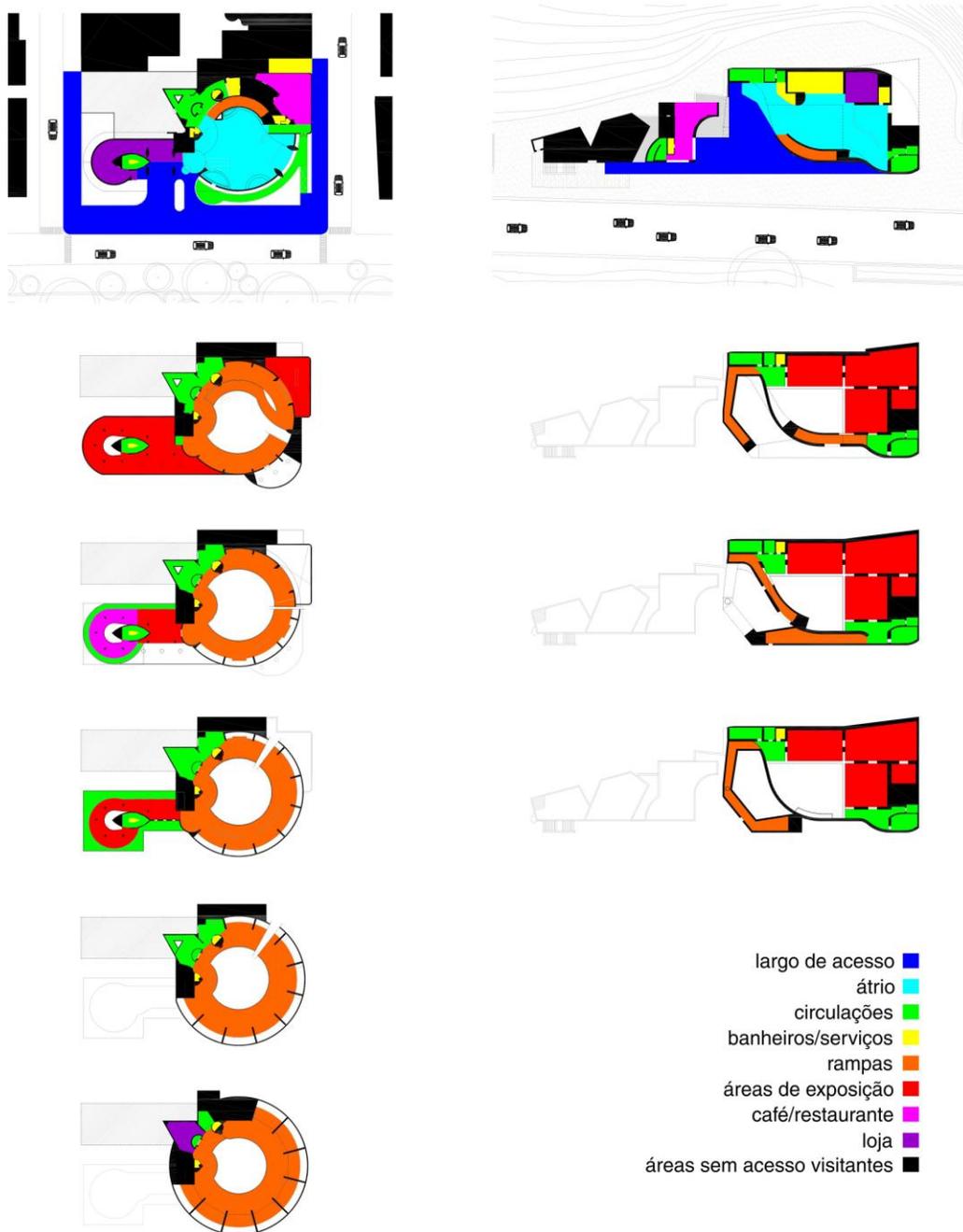
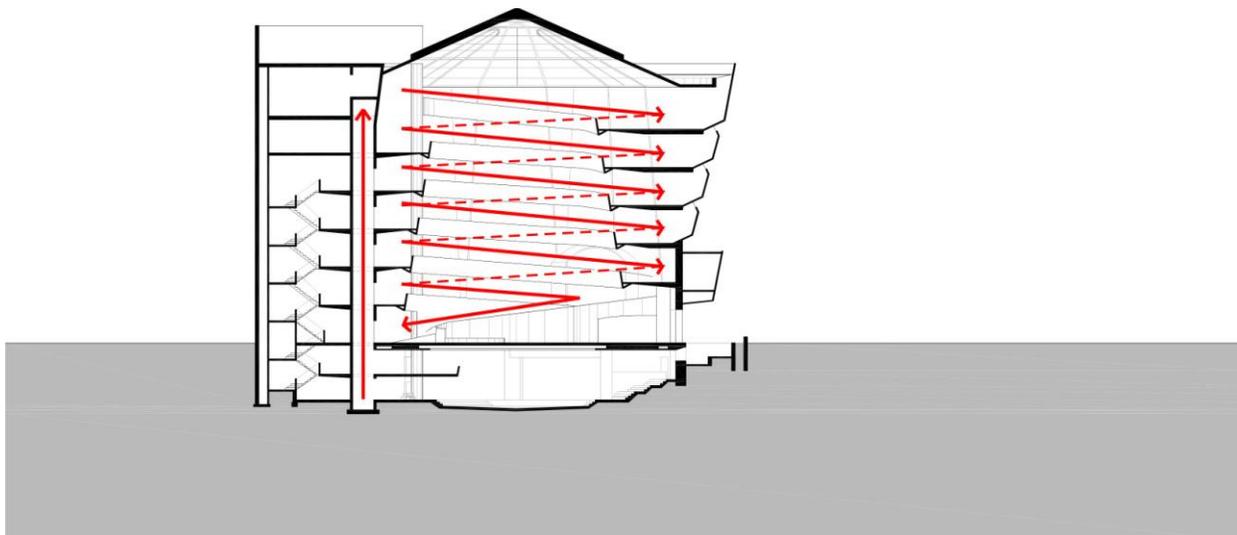


Fig. 11 | Diagrama com distribuição do programa ao longo dos pavimentos do Museu Guggenheim e da Fundação Iberê Camargo, respectivamente – plantas na mesma escala | No Museu Guggenheim, o laranja corresponde não só a áreas de rampa, como também áreas de exposição temporária.

Em ambas as edificações existem lojas e café/restaurante no térreo, além das funções de serviço como sanitários, chapelaria e recepção. Nesse nível encontra-se também a base dos grandes átrios, típicos da configuração dos museus. Já nos pavimentos superiores, encontram-se, em ambos os casos, as rampas e passarelas, os espaços de exposição e as zonas de serviço e circulação. Pelo maior fluxo de visitantes e por ter uma área maior, há ainda no Guggenheim um café (segundo pavimento) e uma pequena loja (quinto pavimento).

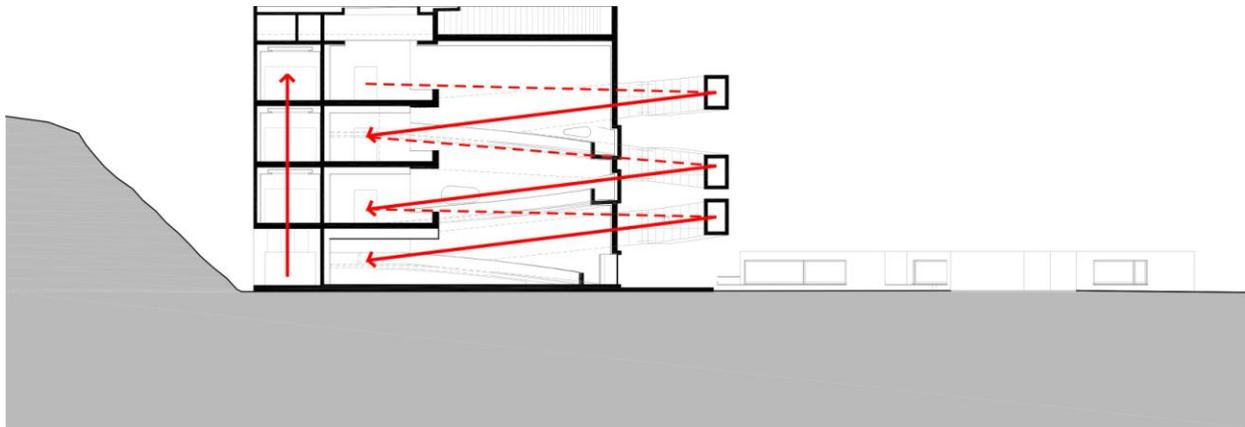
Outra clara similaridade entre os dois museus estaria nos *percursos de visitação*. Tanto no Guggenheim quanto no museu FIC, o percurso sugerido pelos arquitetos e indicado pelos recepcionistas seria subir até o último pavimento pelo elevador, fazendo a visitação em um movimento descendente através das rampas, no caso do Guggenheim, e através das passarelas e salas de exposição, no caso do museu FIC (Figs. 12 e 13). Essa conexão é citada no trabalho de SEGRE:

“A caixa fechada surpreende o visitante quando entra no grande vestíbulo interior; espaço que estabelece o relacionamento visual entre todas as salas do museu. A obra reproduz, assim, a solução de circulação e passagem às salas do Guggenheim de Nova York, baseada no acesso por elevador até o último nível, de onde parte uma rampa que desce pelas galerias.”<sup>11</sup>



**Fig. 12 |** Diagrama percurso de visitação Guggenheim | as linhas pontilhadas demonstram a circulação em sentido descendente

<sup>11</sup> KIEFER, Flávio; CANAL, José Luiz de Mello; FIGUEIRA, Jorge; FRAMPTON, Kenneth; SEGRE, Roberto. Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.



**Fig. 13 |** Diagrama percurso de visitação FIC | as linhas pontilhadas demonstram a circulação em sentido descendente

No que concerne o *valor histórico*, pode-se aí também considerar os dois museus como assemelhados, se os analisarmos em relação aos seus respectivos contextos e épocas. Por ter sido a última obra de Wright e a sua única construção em Nova York, o Museu Guggenheim teve relevante importância histórica desde o início de sua construção. Seu partido, inovador e demonstrativo das maiores tecnologias da época, aliado às críticas e polêmicas que o museu recebeu por parte do mundo das artes – em relação ao modo como as obras seriam expostas – enfatizaram ainda mais essa repercussão mundial. O prédio é até hoje considerado a obra-prima na frutífera carreira de Wright que conta com mais de mil projetos e 400 prédios executados. Considerando o museu FIC em sua relação com a cidade de Porto Alegre, veremos que esse também tem um relevante valor histórico, como a primeira obra de um arquiteto de renome na cidade, bem como o único museu de porte internacional, vindo completar uma lacuna há muito existente no mundo artístico da cidade.<sup>12</sup>

Iconicidade segundo o dicionário é: “*Propriedade que tem o signo icônico ou ícone de representar por semelhança o mundo objetivo ou de ser a imagem de um objeto real.*” Assim, tanto o museu Guggenheim quanto o museu da FIC podem ser considerados ícones, uma vez que ambos possuem uma expressão formal facilmente identificável, são objetos de destaque na paisagem na qual estão inseridos e referência visual de

<sup>12</sup> KIEFER, Flávio; CANAL, José Luiz de Mello; FIGUEIRA, Jorge; FRAMPTON, Kenneth; SEGRE, Roberto. Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

fácil reconhecimento. O *valor icônico* refere-se também à função social e cultural que as edificações desempenham em seus respectivos contextos e nesse quesito ambos os museus são centros de referência nas cidades onde se localizam.

O trabalho será dividido em quatro etapas: Introdução, Teoria, Metodologia e Empiria. Na introdução acima, apresentamos o porque da escolha dos dois edifícios, o Museu Guggenheim NYC e o Museu da Fundação Iberê Camargo, bem como as semelhanças entre eles. Ainda, como introdução, apresentaremos, a seguir, uma retomada histórica sobre o museu em termos de sistemas de movimentos, um breve histórico sobre os arquitetos e o surgimento de cada um dos projetos, bem como possíveis conexões entre edifícios anteriores de cada arquiteto e os dois museus.

Já a segunda parte trará a fundamentação teórica, os conceitos e os autores nos quais o estudo está fundado. O passo seguinte consistirá na descrição da metodologia a ser utilizada na descrição dos estudos de caso. A última parte será a aplicação do método de análise *in loco*, nos dois museus. A visita ao Museu Guggenheim em Nova York foi realizada em fevereiro/2015, enquanto que as visitas na Fundação Iberê Camargo, ocorreram ao longo de 2015. No capítulo final, relacionaremos as duas análises buscando comparar as características espaciais dos dois edifícios, à luz do conceito de *qualidade espacial*.

## **01.02 | O MUSEU COMO SISTEMA DE MOVIMENTOS**

No século 16, algumas iniciativas dariam início ao programa arquitetônico que conhecemos como museu. A construção de uma *loggia* no Vaticano, por Donato Bramante e Rafael Sanzio, sob encomenda do Papa Leão X, seria seguida pela transformação realizada por Francesco de Médici, de um andar do seu edifício de negócios em galeria de arte e consistiriam em umas das primeiras iniciativas para a autonomia das obras de arte, até então pensadas e produzidas para locais específicos como itens decorativos.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> KIEFER, Flávio; CANAL, José Luiz de Mello; FIGUEIRA, Jorge; FRAMPTON, Kenneth; SEGRE, Roberto. Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.



Outra iniciativa importante no desenvolvimento do museu como instituição devotada especificamente à arte foi a transformação do palácio real em museu do Louvre, durante a Revolução Francesa, no final do século XVIII (Fig. 17).<sup>14</sup> Nessa época surgem também os primeiros projetos teóricos, de Boulée e Durand, homologando esse tipo arquitetônico (Fig. 18). A base da organização desses projetos eram as salas de exposição posicionadas em sequência, inspiradas na fórmula da *Galleria degli Uffizi*.

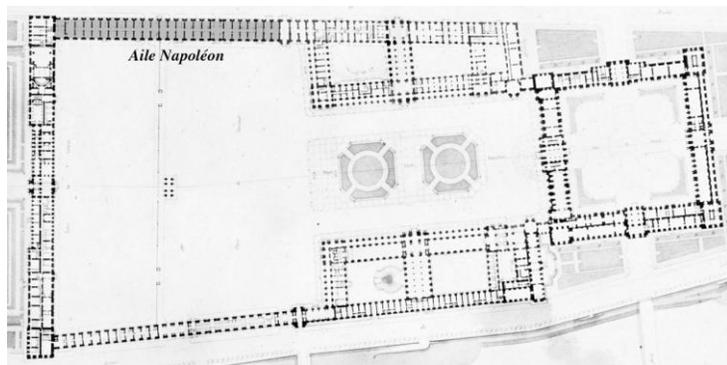


Fig. 17 | Planta Louvre | Wikimedia

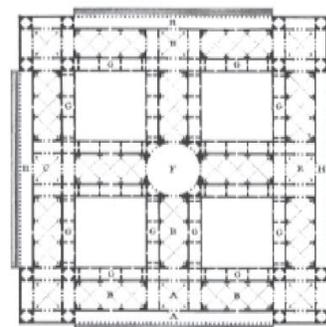


Fig. 18 | Planta Proj. Gen. Durand | KIEFER 2001

Durante esse período, entre os séculos XVI e final do século XVIII, houveram diversas iniciativas espalhadas, especialmente na Itália, França, Inglaterra e Alemanha, que ajudariam no desenvolvimento do *museu*. Inicialmente as coleções eram prioritariamente privadas, mas alguns projetos já previam salas de acesso público, tendência que viria a ser consagrada a partir do Louvre. Nesse período, iniciou-se também a preocupação com a especialização, separação das obras por tipo, e com a preservação das mesmas, principalmente em relação as esculturas que inicialmente eram posicionadas em locais abertos ou semi-cobertos, como pátios e *loggias*, que passaram a ser expostas em ambientes fechados.<sup>15</sup>

A consolidação do museu como tipo arquitetônico, entretanto, acontecerá com o projeto de Karl Friedrich Schinkel para o Altes Museum de Berlim (1823/1830) (Fig. 19).

<sup>14</sup> REIS, Antônio. O Guggenheim de Frank Lloyd Wright e a adição de Gwathmey Siegel: Moderno com Moderno. Docomomo Brasil, 2007.

<sup>15</sup> PEVSNER, Nikolaus. Historia de las tipologias arquitectonicas. Barcelona, G. Gilli, 1980.

Inspirado em Durand, o edifício se organiza a partir de uma colunata frontal, com ênfase na grande rotunda central (Fig. 20).



Fig. 19 | Altes Museum | Foto da Autora

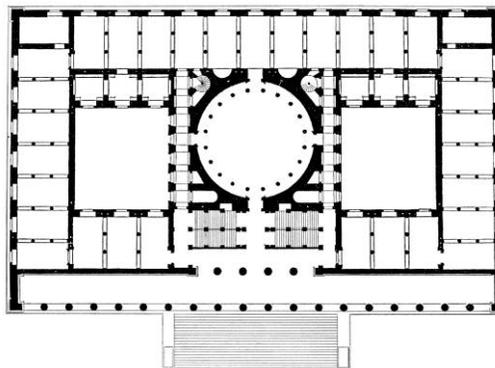


Fig.20 | Planta Altes Museum | <http://nucius.org/>

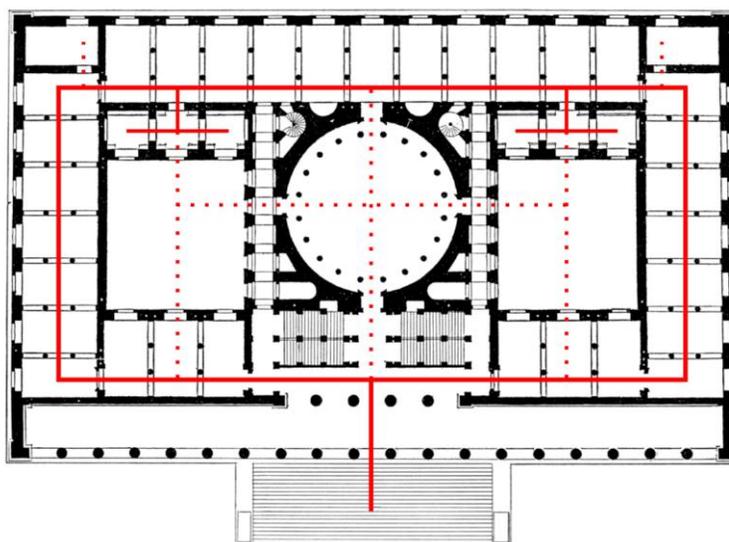


Fig. 21 | Esquema sistema de movimentos Altes Museum | Desenho da Autora

Através desse trabalho, Schinkel estabelece um padrão para a construção de museus que seria utilizado como modelo por mais de cem anos, confirmando o conceito de salas de exposição em sequência, onde visitantes passam de uma à outra de modo automático e em um fluxo contínuo (Fig. 21).

A segunda metade do século XIX é um grande momento para o crescimento e consagração dos museus. Surgem uma variedade de tipos novos e os museus, antes

prioritariamente espaços para exposição de escultura e pintura, abrigam agora diferentes itens e exposições. Exemplo disso são os museus de história natural.<sup>16</sup>

Já no início do século XX, mesmo propostas que pareceriam formalmente inovadoras, como é o caso do Museu sem Fim de Le Corbusier, projeto de 1939 (Fig. 22), seguem utilizando um sistema contínuo de movimento encadeado, A estética externa do edifício, assim como sua conexão com o entorno demonstram já uma tentativa de mudança, mas ao analisarmos a planta, veremos que o sistema de movimentos permanece o mesmo, apesar de aqui ser apresentado de forma espiralada e labiríntica (Fig. 23).



Fig. 22 | Museu Sem Fim | KIEFER 2001

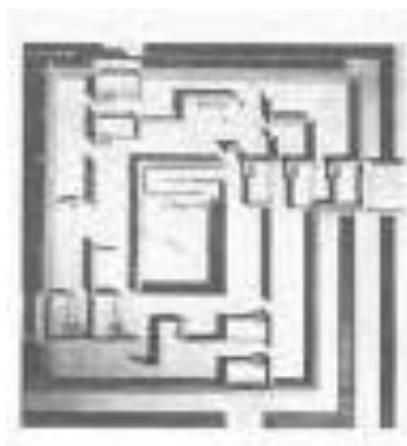


Fig. 23 | Museu Sem Fim | COLOMINA

Esse sistema de movimentos, só virá a ser colocado à prova com a consolidação do movimento moderno. A National Gallery (Figs. 24 e 25) em Berlim de Mies Van de Rohe, é exemplo de uma nova estética e principalmente de um novo modo de visitação (Fig. 26). Segundo KIEFER:

“Uma alteração importante na forma do museu modernista vai ser a simplificação de seus espaços internos. As circulações e as salas de exposição se integram num *continuum* espacial. A fluidez e transparência são as marcas dos museus desse período. Fluidez e transparência que a maior parte das vezes inclui também os espaços exteriores desses edifícios.”<sup>17</sup>

<sup>16</sup> PEVSNER, Nikolaus. Historia de las tipologias arquitectonicas. Barcelona, G. Gilli, 1980.

<sup>17</sup> KIEFER, Flávio. Arquitetura de Museus. Arqtexto – n.01: 12/25 (2001/01).



Fig. 24 | National Gallery | Foto da Autora

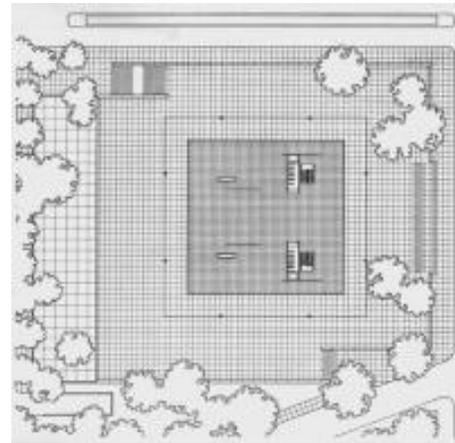


Fig. 25 | Planta National Gallery | Pinterest

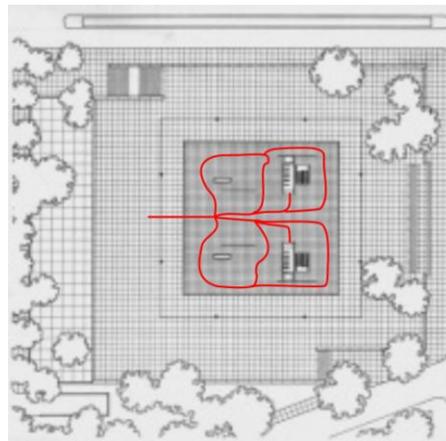


Fig. 26 | Esquema sistema de movimentos National Gallery | Desenho da Autora

Durante esse período, as coleções privadas começam a desenvolver um papel importante, com a construção de sedes próprias, com acesso ao público. É o caso do próprio Guggenheim e do Whitney Museum, projeto de Marcel Breuer, ambos em Nova York. Através dessas iniciativas, o museu começa a se tornar mais independente, não ficando apenas vinculado a iniciativas políticas e públicas.

Em 1982, James Stirling retoma os conceitos anteriores de sala de exposição em sequência, buscando clara inspiração no Altes Museum de Berlim para a ampliação da Alte Staatsgalerie em Stuttgart (*Figs. 27 e 28*). Aqui, mais uma vez, o movimento é feito através de um encadeamento de espaços, onde o visitante passa de sala a sala de forma contínua e interligada.



Fig. 27 | Alte Staatsgalerie | Archi-Learner

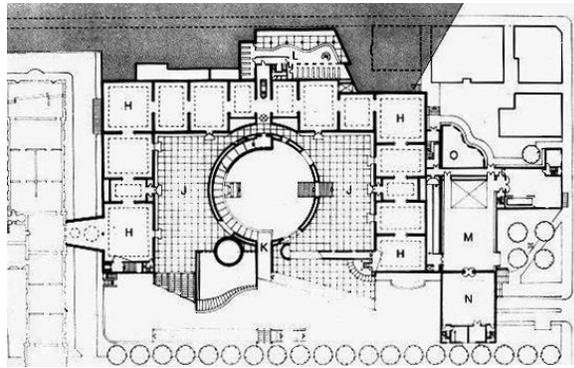


Fig. 28 | Planta Alte Staatsgalerie | Great Buildings

Segundo KIEFER (2008), no final do século XX, retoma-se uma valorização do patrimônio construído, incluindo também a cidade como parâmetro museológico. Esse posicionamento é também defendido por MONTANER (1995):

“Na cidade, a arquitetura dos museus é arquitetura pública por excelência. Ela portanto tem que responder a uma dupla função: ser a caixa que contém e preserva os objetos e coleções e, ao mesmo tempo, ser ela mesmo um objeto cultural, que na sua própria dimensão, pode ser entendida como um monumento urbano.”<sup>18</sup>

Atualmente, essa inclusão do museu como parte da cidade está clara. Se antigamente, eram as obras em exposição que tinham valor financeiro e estético, e o interior das edificações era o que caracterizava os museus, hoje, os edifícios são tão importantes quanto as obras ali expostas. O Centro Georges Pompidou (Fig. 29), projeto de Renzo Piano e Richard Rogers, seria um dos primeiros exemplos dessa tendência. Criticado pela forma industrial e pouco usual, esse edifício trouxe nova vida ao panorama artístico francês da época, e hoje é uma das principais atrações turísticas da cidade.



Fig. 29 | Centro George Pompidou | Foto da Autora



Fig. 30 | Museu Guggenheim Bilbao | mais.design

<sup>18</sup> MONTANER, Josep Maria. *New museums*. Princeton Architectural Press, 1995.

Atualmente, existe uma série de projetos que buscam essa ativação cultural e turística através da arquitetura, mas nenhum é mais literal que o museu Guggenheim de Bilbao (Fig. 30). Projeto de Frank Gehry construído na pequena cidade espanhola em 1997, o museu transformou a cidade em ponto de peregrinação turística arquitetônica e colocou Bilbao no mapa artístico mundial. Ruth Zein enfatiza essa tendência no texto “Duas décadas de arquitetura para museus” publicada na revista Projeto, em 1991, e sugere que, a partir do Centro Pompidou, o museu torna-se uma fonte de ativação cultural com significados muito maiores que seus acervos.<sup>19</sup>

Quanto à organização espacial e partido arquitetônico, surgiram cada vez mais nos últimos anos, espaços neutros e flexíveis para exposição de obras de arte, onde o sistema de movimentos tende a ser completamente livre, sem obstáculos. São comuns hoje entre os museus e fundações as exposições temporárias, com características físicas e de fruição distintas daquelas do acervo permanente. Desse modo, esses espaços neutros – caixas brancas – surgem como modo de se adaptar a diferentes necessidades expositivas. São os *containers* citados por MONTANER (1995):

“... os indiferentes containers industriais para arte do final do século XX. Com o passar do tempo, instalações provisórias estão tornando-se mais fixas e sólidas, novos parâmetros parecem delimitar a peça de arte, outras soluções morrem para tomar seu lugar na história: a galeria de arte transforma-se em museu e a tarefa deve ser retomada novamente”<sup>20</sup>

Através dessa liberdade e variedade de tipos de obras de arte a serem expostas, o projeto arquitetônico torna-se mais independente de padrões, possibilitando uma infinidade de opções aos arquitetos e responsáveis. Exemplo dessa liberdade criativa é o Jewish Museum (Fig. 31), projeto de Daniel Libeskind em Berlim. Com forma bastante irregular, o edifício busca conectar-se com a história judaica, criando diferentes momentos e sensações aos visitantes, sem qualquer fluxo pré-estabelecido.

---

<sup>19</sup> ZEIN, Ruth Verde. Duas décadas de arquitetura para museus. Projeto, São Paulo, n.144: 30/33 (agosto 1991).

<sup>20</sup> MONTANER, Josep Maria. New museums. Princeton Architectural Press, 1995.



Fig. 31 | Jewish Museum | Foto: Robert Grahn

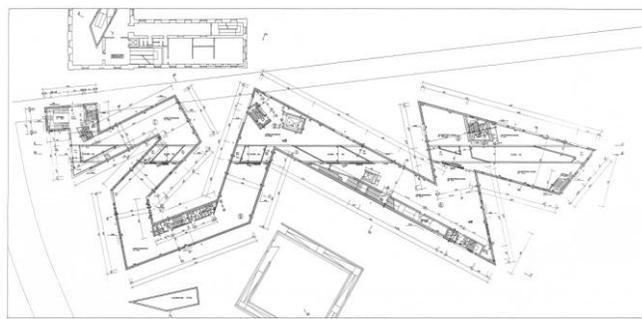


Fig. 32 | Planta Jewish Museum | Libeskind

Entretanto, ao analisarmos a planta do edifício (Fig. 32), veremos que apesar da irregularidade inicial, o sistema de movimentos proposto, é ainda o da linha contínua. A planta aqui é livre, sem a divisão do espaço em salas específicas, mas o encadeamento de visitação permanece, resultando em um fluxo contínuo e linear (Fig. 33).

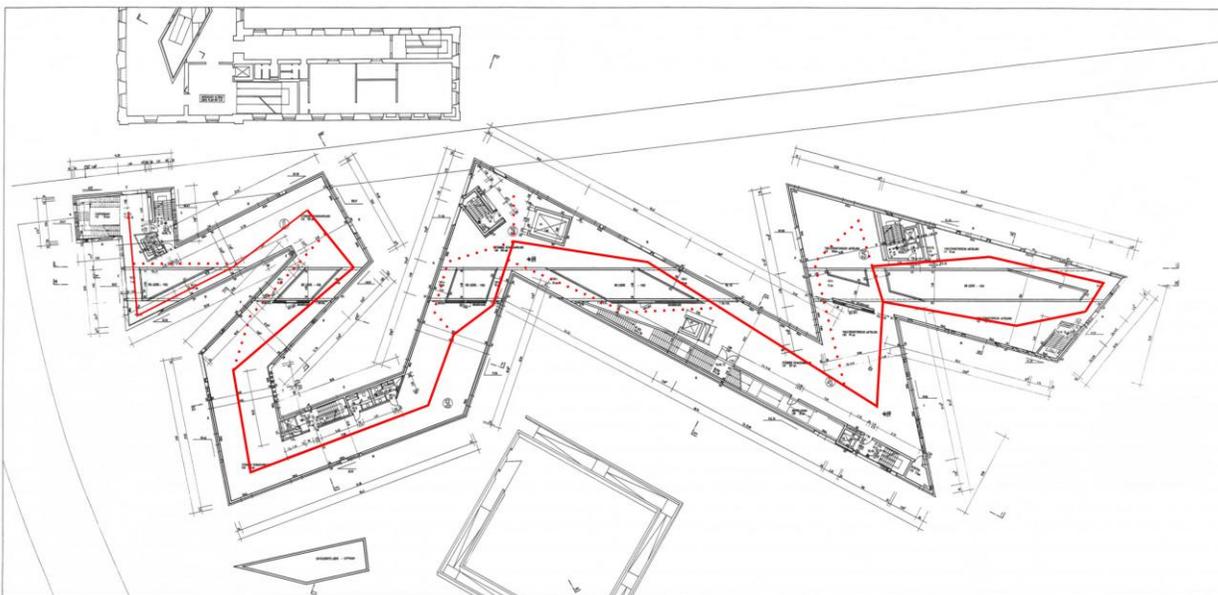


Fig. 33 | Esquema sistema de movimentos Jewish Museum | Desenho da Autora

Por outro lado, o New Museum (Fig. 34), projeto dos arquitetos Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, do Sanaa, localizado em Nova York se apresenta como uma sobreposição vertical de caixas empilhadas, responsáveis por fornecer o pano de fundo neutro para exposições das mais diversas naturezas. A independência dos volumes da fachada coincide com o isolamento de cada uma das salas de exposição em relação às outras, criadas como um invólucro neutro e hermético, em que as obras ou instalações

permanecem sem contato direto tanto com o exterior ou com os outros containers que compõem o edifício. Em termos de planta, cada pavimento surge como um retângulo livre, sem nenhuma divisória ou fluxo pré-estabelecido, com a exceção óbvia do núcleo de circulação vertical (*Fig. 35*).



Fig. 34 | New Museum, NYC | Foto: Iwan Baan



Fig. 35 | Planta New Museum | Arc Space

Outra tendência vista nos últimos anos seria o conceito de re-uso. Edifícios e complexos abandonados, têm recebido nova vida através de reciclagem. É o caso da consagrada Tate Modern (*Figs. 36 e 37*) em Londres, que ocupa uma antiga usina de energia às margens do Tâmesa. Inaugurado no ano 2000, é hoje um dos museus mais importantes da cidade e já está sendo ampliado. Ainda, como exemplo mais recente, tem-se a nova sede da Fundação Prada (*Figs. 38 e 39*) em Milão. Rem Koolhaas, responsável pelo projeto, descreve com entusiasmo essa nova tendência:

“É surpreendente que a enorme expansão do sistema de arte tenha ocorrido em um número reduzido de tipologias para a exposição de arte. Para a satisfação de todos, aparentemente, o espaço industrial abandonado tornou-se preferência para o projeto de espaços artísticos - atraente, porque as suas condições previsíveis não desafiam as intenções do artista - animada, ocasionalmente, com gestos arquitetônicos excepcionais.”<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Declaração do arquiteto Rem Koolhaas no site oficial da Fondazione Prada - <http://oma.eu/projects/fondazione-prada>. Tradução da autora.



Fig. 36 | Tate Modern | Foto da Autora

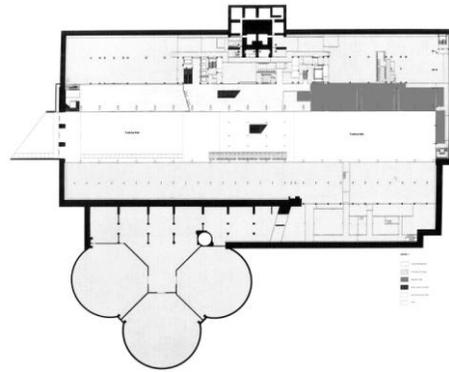


Fig. 37 | Planta Tate Modern | Arch Daily



Fig. 38 | Fundação Prada | Foto da Autora

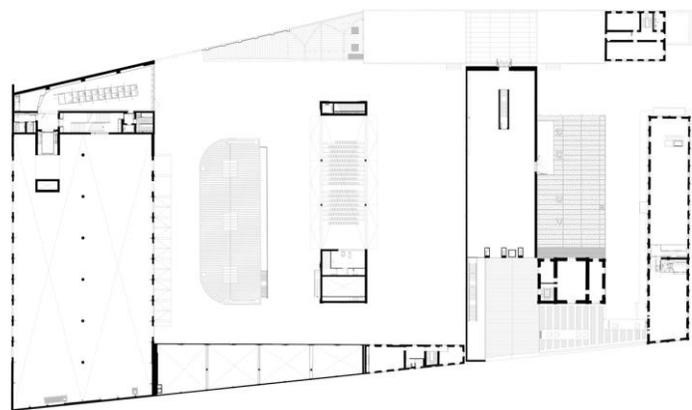


Fig. 39 | Planta Fundação Prada | Hic Arquitectura

Nessas edificações, percebe-se a manutenção dos perímetros externos, de modo que as fachadas e as características originais da edificação sejam mantidas, e, internamente a predominância de plantas livres, possibilitando uma infinidade de fluxos e percursos de visitação.

Esse breve histórico busca mostrar que os diferentes tipos de museus, vistos ao longo do tempo, têm relação direta com o modo como as obras de arte são expostas e os percursos para apreciá-las. Se no início da história, e na retomada histórica de Stirling em 1982, o museu era configurado como salas de exposição em sequência, no movimento moderno e nos *containers* atuais, essa lógica é quebrada, buscando flexibilidade para os espaços de exposição dos mais diversos tipos de obras de arte. Indiferente ao modelo vigente em cada época, o que buscamos levar em conta em relação aos museus e suas tipologias arquitetônicas é o sentido de fruição buscado e o percurso resultante – o *sistema de movimentos* que ali ocorre.

## 01.03 | HISTÓRICO

### 01.03.01. FRANK LLOYD WRIGHT E O MUSEU GUGGENHEIM NYC

Frank Lincoln Wright, mais conhecido como Frank Lloyd Wright (*Fig. 40*), nasceu em Richland Center, uma pequena cidade em Wisconsin, em 08 de junho de 1867. Sua formação foi fortemente influenciada pela figura da mãe, que estimulou o interesse do filho pela arquitetura desde cedo, através de brinquedos geométricos do alemão Friedrich Froebel.<sup>22</sup> Em sua adolescência Wright passou um verão trabalhando na fazenda do seu tio, e foi nesse período que desenvolveu um profundo afeto e respeito pela natureza. Essas viriam a ser características chave em sua futura produção arquitetônica.<sup>23</sup>

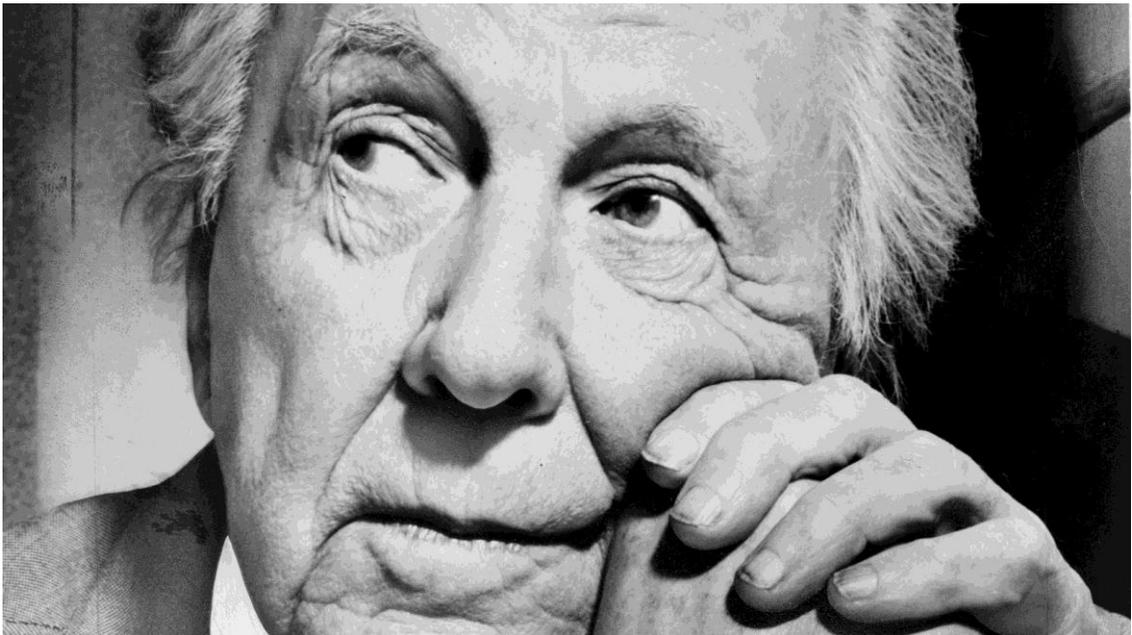


Fig. 40 | Frank Lloyd Wright | youtube.com

Wright iniciou seus estudos na faculdade de engenharia, mas logo mudou-se para Chicago e começou a trabalhar no escritório *Adler e Sullivan*, um dos mais

---

<sup>22</sup> Friedrich Froebel (1782/1852) foi um pedagogo e filósofo educacional alemão, inventor do jardim de infância. Desenvolveu um brinquedo composto por blocos de madeira com formatos geométricos como o cubo, esfera, pirâmide, etc. O sistema Froebel – como ficou conhecido – pretendia desenvolver uma experiência sensorial do mundo na criança através dos significados espirituais e simbólicos das peças.

<sup>23</sup> SECREST, Meryle. Frank Lloyd Wright: a biography. The University of Chicago Press, 1998.

inovadores e conceituados da época.<sup>24</sup> Em 1889, Wright casou-se e construiu sua própria casa. Esse foi um dos primeiros projetos de Wright que introduziu os conceitos que seriam utilizados mais tarde na criação das chamadas “Casas da Pradaria”. Segundo o próprio Wright, ele queria enfatizar a beleza, a simplicidade e os contrastes próprios da pradaria,<sup>25</sup> e para isso defendia uma arquitetura de altura pequena e proporções modestas, onde os prédios pertencessem ao solo através de planos horizontais.<sup>26</sup> BLAKE resume bem os conceitos por trás desse novo estilo e a importância que ele teve não só no trabalho de Wright, como na arquitetura americana em geral:

“É quase impossível relacionar o infinito número de inovações na arquitetura residencial que se seguiu à criação das casas da Pradaria, por Frank Lloyd Wright. Além das janelas em fita e das janelas de canto, Wright criou uma janela que abria para fora e não para dentro; começou a projetar suas casas em torno de um “núcleo de utilidade”; dramatizou as suas salas com “tetos de catedral”; construiu pisos de lajes de cimento diretamente no solo, sem porão, instalando nesses pisos os seus sistemas de aquecimento radiante. Projetou uma quantidade e uma variedade infinita de móveis embutidos, inclusive armários e mesas. Empregou a iluminação indireta, inclusive alguns dos primeiros dispositivos de iluminação geométricos e modernos, que eram, entretanto, invariavelmente ornamentados com alguns bem horríveis arrebitos do Art Nouveau. Criou a porta para automóveis, que começou como port cochère. A lista poderia continuar indefinidamente, mas isso basta para mostrar que muitas ideias que caracterizam a moderna casa americana nasceram das casas de Pradaria do primeiro decênio deste século”.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Louis H. Sullivan (1856-1924) foi um dos mais importantes arquitetos da Escola de Chicago do final do século 19. É considerado o pai do arranha-céu e até mesmo profeta da arquitetura moderna. É dele a famosa frase “Forma segue a função”.

<sup>25</sup> O termo pradaria designa as áreas de planície, onde encontra-se vegetação baixa em abundância em detrimento de árvores e arbustos. São paisagens amplas, encontradas em maior quantidade na América do Norte, principalmente na região central dos Estados Unidos, como no estado de Wisconsin, Illinois e Missouri.

<sup>26</sup> PFEIFFER, Bruce Books. Frank Lloyd Wright. Köln: Taschen, 2007.

<sup>27</sup> BLAKE, Peter. Frank Lloyd Wright e o domínio do espaço. Record, 1966.

Durante esse período, não só o trabalho do escritório o influenciou, assim como escritos de outros arquitetos. A frase “*Meu principal objetivo é a verdade*”, de Viollet le Duc, o impressionou muito. Essa preocupação com a verdade e integridade dos materiais viria a ser outro ponto marcante ao longo da obra do arquiteto. Segundo FORSEE, Wright acreditava na realidade intrínseca dos materiais e buscava empregá-los a partir de suas qualidades originais, nunca buscando que eles parecessem alguma coisa que não eram.<sup>28</sup>



Fig. 41 | Casa Robie | Foto da Autora

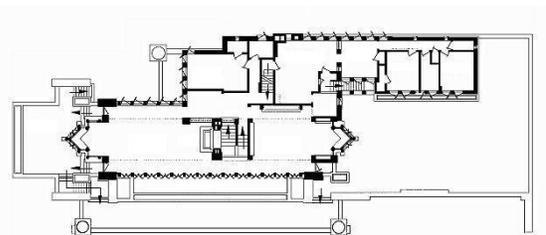


Fig. 42 | Casa Robie – planta | Great Buildings

Em 1983, Wright iniciou sua prática independente.<sup>29</sup> Com os projetos do Edifício Larkin, *Unity Temple* e Casa Robie (Figs. 41 e 42), tornou-se conhecido e passou a ser respeitado, não só nos Estados Unidos, mas também – e principalmente – na Europa.



Fig. 43 | Hotel Imperial | Wikipedia

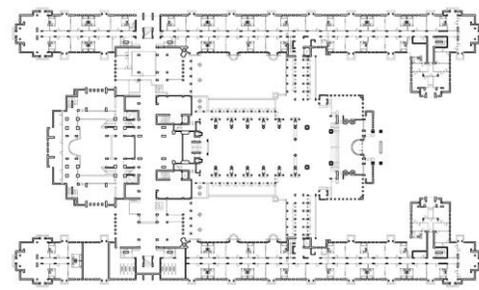


Fig. 44 | Hotel Imperial – planta | pbs.org

Durante período conturbado em sua vida pessoal, o arquiteto dedicou-se a diversos projetos, entre eles o Hotel Imperial de Tóquio (Figs. 43 e 44) e casas

<sup>28</sup> FORSEE, Aylesa. Frank Lloyd Wright vida e obra. Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.

<sup>29</sup> A carreira de Wright é marcada pela extremamente ativa produção, contando com mais de 1000 projetos e mais de 400 prédios contruídos.

nas quais ele testou uma nova técnica – de blocos textéis – baseadas em um sistema de blocos como estrutura (Fig. 45 e 46).



Fig. 45 | Casa Millard | millardhouse.com

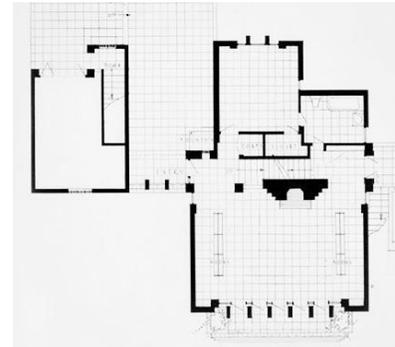


Fig. 46 | Casa Millard – planta

Vê-se que ao longo de sua carreira Wright teve diversos interesses. Se no início, o lugar e a natureza eram essenciais – influências consagradas nas “Casas da Pradaria” – neste segundo momento Wright voltou-se para a tecnologia e a produção em série. Foi nesta época que ele começou a desenvolver as “Casas Usonianas”, uma evolução dos conceitos aplicados nas “Casas da Pradaria”, que buscavam simplificação e adaptação ao novo estilo de vida americana – onde não existiam mais criados. A entrada de carros, os móveis embutidos, a cozinha aberta, a planta modular desenvolvida a partir de lareiras e o telhado em dois níveis são conceitos já vistos em suas casas anteriores, mas que agora apareciam simplificados e modernizados. Nas palavras do arquiteto:

“Abolimos o ático, o porão, as caixas nas quais o espaço interior estava dividido. Não se fará mais a sala muito grande, o caminho tão importante, o senso de conexão entre os espaços fechados e a paisagem tão evidente. Sobre a relação com o terreno, uma casa usoniana nasce dele, vive nele e a ele faz parte.”<sup>30</sup>

Uma de suas obras mais famosas, a Casa E. Kaufmann (Figs. 47 e 48) – conhecida como Casa da Cascata – é de 1936 e, após sua construção, Wright voltou a ter ótima reputação. Foi com ânimo novo e já com mais de 70 anos que Wright iniciou a terceira e última fase de sua carreira. Nessa nova etapa, Wright

<sup>30</sup> ZEVI, Bruno. Frank Lloyd Wright. Bologna: Zanichelli, 1979.

começou a estudar novas formas, e o círculo e a elipse surgiram em projetos como o Edifício Johnson e a Loja Morris.



Fig. 47 | Casa da Cascata | fallingwater.org Fig. 48 | Casa da Cascata – planta | fallingwater.org

Em 1943 Wright recebe a encomenda daquela que seria considerada por muitos a sua obra-prima.<sup>31</sup> Solomon R. Guggenheim encomenda ao arquiteto a construção de um museu que fosse tão de vanguarda quanto às obras que seriam ali exibidas – um museu para pinturas não objetivas. Para entender as relações e a situação na qual o museu foi encomendado, é importante entender um pouco da história de Solomon. O estadunidense Solomon Robert Guggenheim (1861/1949), era um dos sete filhos de um comerciante judeu suíço. Estudou em Zurique e sua riqueza foi adquirida através da empresa metalúrgica da família, que chegou a ser uma das maiores do mundo na época e a qual passou a administrar quando voltou aos Estados Unidos. Solomon era também aficcionado por arte e sua coleção pessoal começou a crescer em 1926, quando conheceu a baronesa Hilla Rebay von Ehrenwiesen. Apesar da fama de manipuladora, Rebay foi responsável pelo aumento considerável da coleção no período. Em 1939, dois anos após a criação da Fundação e ano no qual Solomon alugou uma sede temporária para a coleção sob a direção de Rebay, o museu já possuía 215 obras de Rudolf Bauer e 103 de Kandinsky.

Neste mesmo período, a sobrinha de Solomon, Peggy Guggenheim, começou a se envolver com galerias de arte, como modo de confrontar o tio. Seu pai, um

---

<sup>31</sup> REIS, Antônio. O Guggenheim de Frank Lloyd Wright e a adição de Gwathmey Siegel: Moderno com Moderno. Docomomo Brasil, 2007.

dos irmãos de Solomon, havia sido afastado dos negócios familiares e faleceu no naufrágio do Titanic, fazendo com que Peggy e sua irmã fossem as menos ricas da família. Esse ressentimento, combinado com o ódio que sentiam por Rebay, foi o responsável pelo interesse de Peggy em arte e em 1938 ela abriu sua própria galeria em Londres – *Guggenheim Jeune*. Alguns anos mais tarde, inaugurou outra galeria em Paris e por fim, como afronta direta ao tio e à Rebay, em 1942, lançou mais um espaço em Nova York com o nome de “*Art of This Century Gallery*” – em competição direta com o espaço dado por Solomon à baronesa, que havia sido chamado de “*Art of Tomorrow Gallery*”.<sup>32</sup>

Foi em meio a essas disputas familiares que iniciou-se o projeto do museu Guggenheim. O resultado é um edifício com formato circular e sistema de visitação em rampa, solução bastante diferenciada em relação ao padrão vigente em termos de arquitetura de museus.<sup>33</sup> BLAKE descreve o projeto como uma extensão de edifícios anteriores de Wright e ressalta as características únicas propostas:

“O museu Guggenheim é de vários modos uma extensão de edifícios anteriores de Wright. Quando se compara o mesmo com o edifício Larkin de 1904, por exemplo, vê-se perfeitamente para onde Wright se estava encaminhando através dos anos. O edifício Larkin é na realidade o Museu Guggenheim feito em geometria retangular. Tem o mesmo poço central (embora o poço seja um retângulo); tem galerias sobre o piso (embora as galerias sejam em pisos planos) e tem uma forma de conjunto simples com torres e escada, etc. destacadas da massa central (mas a forma é enquadrada como são as torres de escada). Em suma, o caminho percorrido do edifício Larkin ao Museu Guggenheim é a grande avenida do desenvolvimento criador de Wright no espaço de meio século – de uma arquitetura que era monumentalmente simples (mas ainda em feitiço de caixão) para uma arquitetura fluída, plástica, contínua e

---

<sup>32</sup> Ver: RICHARDSON, John. Museos de franquicia: a saga de los Guggenheim. A&V – n.39:26/35 (1993).

<sup>33</sup> Ainda nesse capítulo, no ítem 01.07, o histórico e os padrões de museus serão apresentados.

que modificou por completo as nossas ideias da natureza do espaço e da estrutura.<sup>34</sup>

O projeto teve que superar uma série de obstáculos até ser aprovado. Entre elas, normativas da prefeitura de Nova York, já que o prédio não se enquadrava na legislação urbanística vigente, e a crítica de artistas que defendiam que o piso em rampa seria inviável para a correta exibição e fruição de obras de arte. Esse ponto inclusive foi uma das maiores discórdias entre o arquiteto e o diretor do Museu na época, James Johnson Sweeney. Na época, Wright apresentou três argumentos para defender o partido arquitetônico em rampa:

“... o primeiro, a descida lenta ajudaria os visitantes a evitarem a “fadiga do museu” (seriam transportados para cima por elevador); segundo, as paredes oblíquas da rampa em espiral faziam o papel de cavaletes, permitindo assim uma apresentação mais fiel dos quadros do que seria possível com paredes verticais; e, terceiro, a “moldura retílinea de referência num quadro”, como dizia o Architectural Forum, “tem mais relação com a moldura do que com o quadro”.<sup>34</sup>

Em 1956, finalmente o museu começou a ser construído conforme o projeto de Wright e, em 21 de outubro de 1959, foi inaugurado – 6 meses após a morte do arquiteto. Se Wright não pode ver sua obra prima finalizada, ao menos teve tempo de ter o seu lugar assegurado na história da arquitetura mundial.<sup>35</sup>

“Força, caráter, vida, coração: foi preciso quase todo um século para completar a obra de Frank Lloyd Wright. E quando a sua obra terminou, a arquitetura havia dado à humanidade uma nova promessa de civilização.”<sup>34</sup>

Após a inauguração do museu, os julgamentos por parte do público e de especialistas de arte prosseguiram. A questão das rampas é controversa desde a inauguração do museu até os dias de hoje, entretanto vários autores defendem a sua concepção. Segundo POSNER, a rampa em espiral é o

---

<sup>34</sup> BLAKE, Peter. Frank Lloyd Wright e o domínio do espaço. Record, 1966.

<sup>35</sup> STUNGO, Naomi. Frank Lloyd Wright. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

Guggenheim e deslocar-se no prédio através dela, em contato visual com os outros visitantes, é essencial para a experiência de visitação do museu.<sup>36</sup> Já para RICHARDSON, a ascensão pela rampa até a zenital tem caráter espiritual e intensifica a percepção que se tem do espaço. Ela ainda compara o contato que os visitantes têm entre si e com o ambiente construído com as pinturas típicas de Veneza de Canaletto.<sup>37</sup>

Durante o período no qual o Museu Guggenheim estava sendo planejado e construído em Nova York, Peggy seguiu seu envolvimento com a arte e em 1949 instalou sua coleção em Veneza, tendo grande aceitação do público. Com o passar do tempo, ela começou a preocupar-se com o destino de sua coleção – afinal quem manteria o palácio e a conservação das obras após a sua morte? Como não tinha dinheiro para criar uma fundação, surgiu nesse momento a ideia de montar uma exposição temporária no Guggenheim, o que significou o primeiro passo para a união das coleções. Após seu falecimento, em dezembro de 1979, as obras foram finalmente abrigadas em um espaço único. Nascia a segunda sede do museu Guggenheim, em Veneza.

Em 1990, uma adição foi proposta ao museu pelos arquitetos Gwathmey e Siegel. Após três anos fechado, o espaço reabriu ao público em 1992. Na época, muitas foram as críticas sobre uma intervenção na edificação, considerada uma das obras-primas de Frank Lloyd Wright e um dos edifícios mais importantes do século XX. Entretanto, pode-se dizer que a ampliação complementou o prédio existente, no sentido de que ela funciona como pano de fundo para a forma única das rotundas.<sup>38</sup> É importante também ressaltar a necessidade real de ampliação. Segundo MONTANER:

---

<sup>36</sup> Ver: POSNER, Ellen. Guggenheim Museum. Design – n.517: 76 (janeiro 1992).

<sup>37</sup> Ver: RICHARDSON, John. Museos de franquicia: a saga de los Guggenheim. A&V – n.39:26/35 (1993).

<sup>38</sup> REIS, Antônio. O Guggenheim de Frank Lloyd Wright e a adição de Gwathmey Siegel: Moderno com Moderno. Docomomo Brasil, 2007.

“Indisputavelmente espaços de exposição e escritório precisavam ser aumentados, desde que o espaço em espiral do museu é utilizado para exposições temporárias e somente em torno de 3% da coleção permanente é exposta na galeria adjunta à rotunda.”<sup>39</sup>

Nos últimos anos, a marca Guggenheim tem sofrido uma transformação. Anita Regina Di Marco cita em sua revisão do artigo “*Museu Guggenheim: na ampliação, a reconquista de vazios e rampas*” a criação de várias sucursais do Guggenheim – como as já existentes em Veneza (originária de Peggy Guggenheim) (Fig. 49), Bilbao (Fig. 50), o complexo não executado em Salzburgo (Fig. 51) e o grande complexo a ser construído em Abu Dhabi (Fig. 52) – como uma tradução da nova política de museus, onde o objetivo maior parece ser o de atrair grandes multidões. E finaliza:

“Tudo isso parece confirmar a tese de que os museus vêm representando cenários de uma arquitetura expositiva, uma grande investida cultural neste final de século, ou mesmo o fato de que nenhuma metrópole que se preze pode prescindir dessa grande catedral das artes”.<sup>40</sup>



Fig. 49 | GG Veneza | Foto: Sergio Del Piccolo



Fig. 50 | GG Bilbao | mais.design

<sup>39</sup> MONTANER, Josep Maria. *New museums*. Princeton Architectural Press, 1990.

<sup>40</sup> MARCO, Ana Regina Di. *Museu Guggenheim: Na ampliação, a reconquista de vazios e rampas*. Projeto – n. 162: 36-42 (abril 1993).

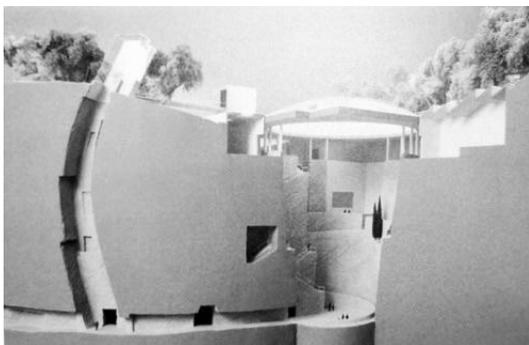


Fig. 51 | GG Salzburgo | Foto: Hans Hollein



Fig. 52 | GG Abu Dhabi | Foto: Gehry's Partners

### 01.03.02. MUSEU GUGGENHEIM NYC | ANTECEDENTES

Com o desenvolvimento das Casas da Pradaria, das Casas Usonianas e de tantos outros edifícios únicos ao longo de sua vasta carreira, Wright pode ser considerado o responsável pelo nascimento da *arquitetura orgânica* e um dos grandes expoentes da arquitetura americana e mundial. Se o termo *orgânico* nasceu com Sullivan, foi em Wright que adquiriu seu real significado. Para ele, o conceito significava um aspecto natural e o importante seria que todas as partes de uma edificação tivessem relação com o todo. Dizia que a arquitetura orgânica era a arquitetura natural, fiel ao lugar, aos materiais e acima de tudo íntegra – porque era planejada para um lugar, cliente e época específicos.<sup>41</sup>

Em sua ampla obra, destacam-se quatro edifícios que parecem ter conexão com as soluções que viriam a ser adotadas no museu Guggenheim. São eles, o Edifício Larkin (1903/1906), o Unity Temple (1905/1909), o Edifício Johnson Wax Building (1936/1939 e 1944/1950) e a Loja V. C. Morris (que apesar de finalizada antes do Guggenheim, é posterior a ele em termos de projeto - 1948/1950). As semelhanças mais evidentes que poderiam ser citadas entre esses edifícios e o museu nova iorquino são os grandes vazios; o porte (com exceção da Loja Morris que tem metragem bem mais reduzida) e o modo como ocorrem nesses edifícios as conexões e o acesso aos pavimentos térreos.

<sup>41</sup> FORSEE, Aylesa. Frank Lloyd Wright vida e obra. Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.

O edifício para a sede administrativa da Companhia Larkin, foi projetado e construído entre 1903 e 1906, em Buffalo, Nova York, com projeto concebido através de um partido bastante inovador para a época – grande vazio central, iluminado por zenitais e circundado pelas galerias de trabalho distribuídas ao longo de todos os pavimentos, em direto contato com o átrio (*Figs. 53 e 54*).

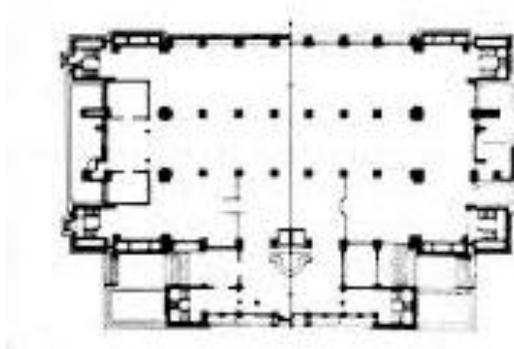


Fig. 53 | Larkin - Planta Térreo | Miquel Gregori

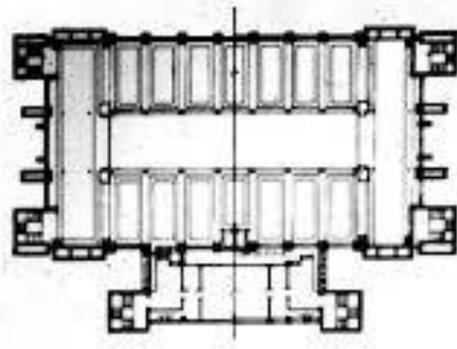


Fig. 54 | Larkin - Planta Pav. Superiores

Essa organização transmitiria aos funcionários uma percepção de igualdade, como se todos pertencessem a uma grande família, quebrando a hierarquia habitual da época quanto à diferenciação entre patrão e empregado.<sup>42</sup> Além dessa novidade conceitual, o projeto trouxe outras inovações para a época: a inclusão de mobiliário de aço; pisos e forros à prova de fogo e sistema de ar-condicionado – inventado meses antes.<sup>43</sup> Infelizmente, esse edifício foi demolido, sem motivos claros, entre fevereiro e julho de 1950. Impossível ver o monumental átrio desse edifício comercial (*Fig. 56*) sem lembrar do espetacular átrio do Guggenheim. Ambos os edifícios tem a iluminação vindo de cima, através de zenitais que banham todo o interior do prédio. Outra similaridade entre esses edifícios é a possibilidade de circulação periférica em volta do vazio central.

<sup>42</sup> ZEVI, Bruno. Frank Lloyd Wright. Bologna: Zanichelli, 1979.

<sup>43</sup> STORRER, William Allin. The Architecture of Frank Lloyd Wright, a complete catalog. The University of Chicago Press: Londres, 2007.



Fig. 55 | Larkin - Fachada Frontal | [buffalohistory.com](http://buffalohistory.com)

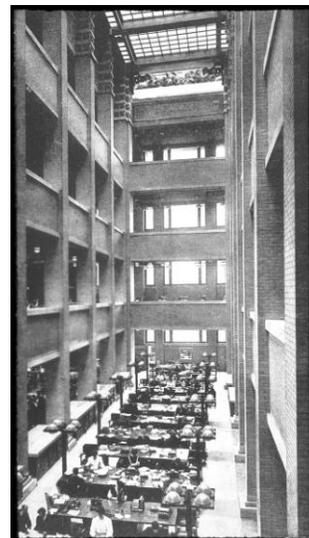


Fig. 56 | Larkin - Vista Interna

Outro antecedente do museu Guggenheim seria o edifício *Unity Temple*. Em 1905, Wright foi comissionado para projetar o lar da Congregação Unitária em Oak Park. A construção ocorreu entre 1906 e 1908, sendo inaugurada em 1909. O projeto organiza-se em três zonas distintas: dois blocos principais que abrigam as áreas de culto e de função social, conectados pelo vestíbulo de acesso (*Figs. 57 e 58*). Aqui, como no museu Guggenheim, o visitante é primeiro encaminhado para um espaço de recepção – de pé direito baixo e dimensões acanhadas – para em seguida ser direcionado ao grandioso e iluminado espaço principal.

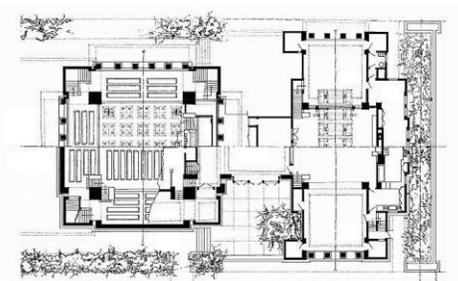


Fig. 57 | Unity Temple Esquema planta térreo e seg. pav.

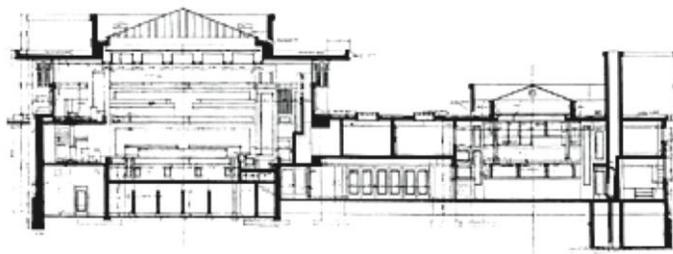


Fig. 58 | Unity Temple – corte | Great Buildings

Visto de fora, o templo tem estética minimalista, e os volumes em concreto aparente, material ainda pouco utilizado na época, são praticamente fechados

para o exterior (*Fig. 59*). Ambas características seriam posteriormente utilizadas na concepção do partido do Museu Guggenheim.



**Fig. 59** | Unity Temple | Foto da Autora

No interior, principalmente no bloco maior dedicado aos cultos, o efeito é oposto: através de aberturas zenitais e janelas altas, que visavam impedir a entrada de ruídos externos ao culto, a luz emerge por todos os lados (*Fig. 60*).<sup>44</sup>



**Fig. 60** | Unity Temple | Foto da Autora

<sup>44</sup> PFEIFFER, Bruce Books. Frank Lloyd Wright. Koln: Taschen, 2007.

Considerado o primeiro projeto de caráter público de Frank Lloyd Wright, o templo foi restaurado em 1970 e aberto ao público para visitação no final dos anos 80. Nesse mesmo período, foi considerado Monumento Nacional. Atualmente, uma nova e completa restaura o está sendo executada, com previsão de finaliza o para o início de 2017.

Outro antecedente do museu Guggenheim seria o edifício para a sede da empresa Johnson Wax. Assim como a Casa da Cascata, o edifício recebeu imediato reconhecimento após sua inaugura o.<sup>45</sup> Trata-se de um edifício com organiza o central e introversa, lembrando por isso o conceito anteriormente utilizado no edifício Larkin e que seria posteriormente utilizado no museu Guggenheim. Contudo, ao invés de um grande pé-direito vazio central, com os escritórios ao redor, aqui, o vazio central é ampliado horizontalmente e as esta oes de trabalho, ali distribuídas (Figs 61, 62 e 63).

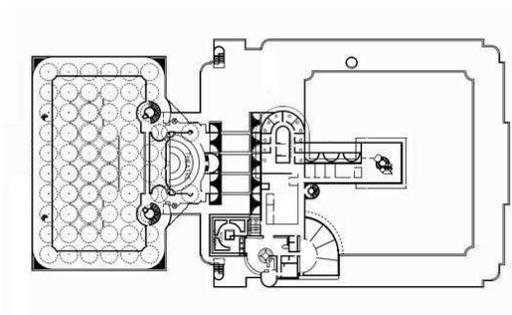


Fig. 61 | Johnson Wax - Planta Trreo

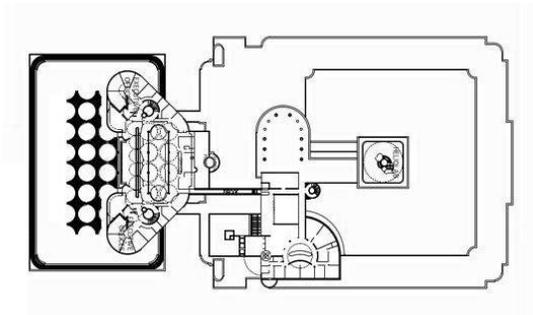


Fig. 62 | Johnson Wax - Planta Pav. Superior

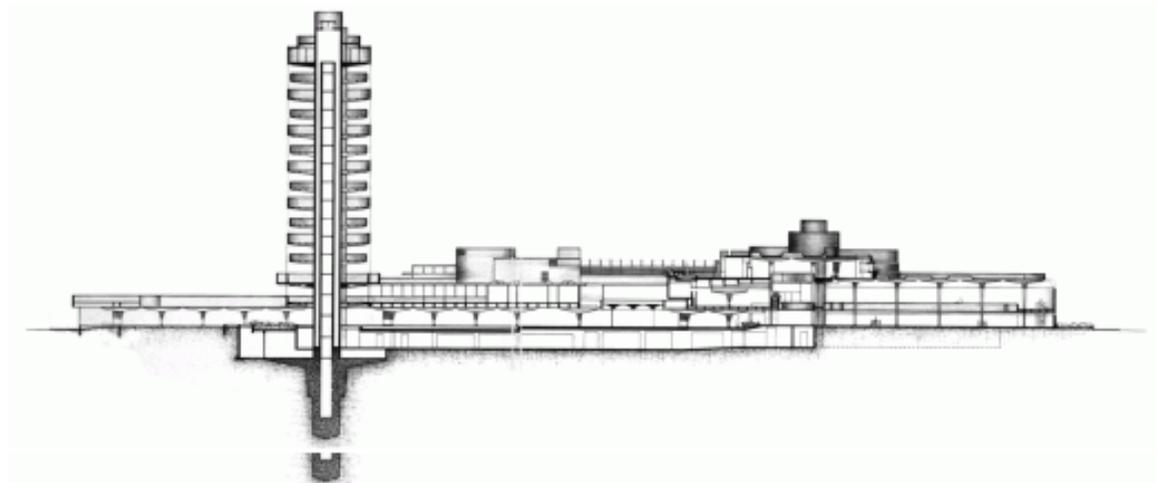


Fig. 63 | Johnson Wax – Corte | Great Buildings

<sup>45</sup> PFEIFFER, Bruce Books. Frank Lloyd Wright. Koln: Taschen, 2007.

Nesse espaço, distribuem-se delgadas colunas encimadas por volumes redondos – que lembram árvores em sua forma de tronco e copa. O espaço vazio entre os volumes redondos é preenchido por zenitais, fazendo com que esse ambiente tenha uma atmosfera única (Fig. 64). Já na torre de pesquisa, o conceito foi distribuir pisos com planta quadrada em combinação com mezaninos de planta circular. O revestimento externo é o mesmo utilizado nas zenitais da primeira etapa – tubos e vidros (Fig. 65). É um dos poucos edifícios projetados por Wright que permanece com os mesmos proprietários e exercendo sua função original.



Fig. 64 | Foto interna de época | PFEIFFER



Fig. 65 | Foto externa | cram.com

Por fim, ainda como suposto antecedente do Guggenheim, temos a Loja V.C Morris em São Francisco, Califórnia. Construída em 1950, bem antes do Museu Guggenheim (1956/59) ser finalizado, a Loja V.C. Morris foi considerada, erroneamente, a inspiração para o que viriam a ser as rampas do futuro museu. Ao contrário disso, foi o projeto do Guggenheim, cuja data é de 1943, que influenciou o desenho da loja. Nessa época, ainda que o museu não tivesse saído do papel, Wright já tinha desenvolvido o conceito das rampas. Nesse projeto, a rampa tem forte presença no interior da loja, mas o funcionamento da mesma não é dela dependente; a rampa funciona apenas como conexão entre os pavimentos, assim como no museu FIC de Siza e diferentemente do Guggenheim onde as rampas tem a função de espaço de exposição (Figs. 66 e 67).

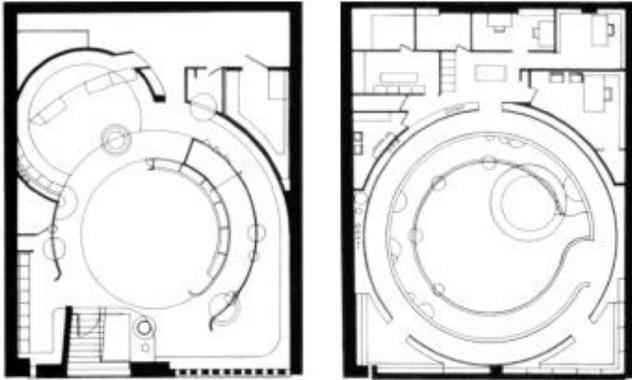


Fig. 66 | Plantas | wrightontheweb.net



Fig. 67 | Foto interna | MCCARTER

A fachada do edifício é toda em tijolo aparente, fechada ao exterior, com apenas uma abertura em forma de arco para o acesso (Fig. 68). Têm-se aqui mais uma estratégia configuracional semelhante àquela do Guggenheim e também do Unity Temple, ou seja, aguçar a curiosidade do visitante através dessa escassez de aberturas voltadas ao exterior, direcioná-lo a um espaço apertado, para depois lançá-lo a um grandioso espaço central. Desde sua construção, a loja possuiu diversos proprietários e atualmente abriga uma galeria de arte, a *Xanadu*.



Fig. 68 | Loja Morris - Xanadu | Foto: Google Maps

### 01.03.03. ÁLVARO SIZA E O MUSEU DA FIC

Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira, mais conhecido como Álvaro Siza (*Fig. 69*), nasceu em Portugal, em Matosinhos, em 25 de junho de 1933. Queria ser escultor, mas a família não via muitas perspectivas para essa profissão, então ele decidiu iniciar o curso de arquitetura, intencionando depois transferir-se para a escultura. A proximidade com a cidade do Porto direcionou sua formação na Escola Superior de Belas Artes do Porto, entre 1949 e 1955, e também influenciou muito sua percepção espacial. Segundo FLECK, a topografia do Porto certamente estimulou a fantasia espacial de Siza, e em seus croquis é possível ver carros subindo e descendo. Além disso, o sentido de caos e ordem se ligam, e fica clara a tensão espacial do Porto nos projetos futuros do arquiteto.<sup>46</sup>



Fig. 69 | Álvaro Siza | climar.pt

Com o passar do tempo, Álvaro Siza deixou para trás a ideia de se tornar escultor. Foi durante o período de formação acadêmica, em 1954, que Siza iniciou sua primeira obra. Após se formar, entre 1955 e 1958, o arquiteto tornou-

---

<sup>46</sup> FLECK, Brigitte. Álvaro Siza. Lisboa: Relógio D'água, 1999.

se colaborador de Fernando Távora.<sup>47</sup> Dessa parceria surgiu a oportunidade para o primeiro grande projeto de Siza – o Restaurante e Casa de Chá Boa Nova, em Leça da Palmeira.<sup>48</sup> Em 1956, a Câmara Municipal de Matosinhos organizou um concurso no qual Fernando Távora estava envolvido. Após a escolha do terreno, Távora entregou o projeto a Siza. Já nesse trabalho, destacou-se uma das principais características na produção arquitetônica de Siza: a conexão com o lugar e com a paisagem. Sua capacidade reside em captar não somente os atributos físicos, mas também o espírito do lugar – em cada sítio, são analisados todos os problemas.<sup>49</sup> Nas palavras do próprio arquiteto:

“A relação entre natureza é decisiva na arquitetura. Essa relação, fonte permanente de qualquer projeto, representa para mim como que uma obsessão; sempre foi determinante no curso da história e, apesar disso, tende hoje a uma extinção progressiva.”<sup>50</sup>

Nesse mesmo período, entre 1961/66, e já trabalhando individualmente, Siza começou sua segunda importante obra na cidade, a Piscina Municipal de Leça da Palmeira. Foi nessa época que ele e seus colegas tiveram o primeiro contato com a obra de Frank Lloyd Wright através de *História da Arquitetura Moderna*, de Bruno Zevi. Durante sua formação acadêmica, Siza deixou clara a influência exercida por Alvar Aalto, arquiteto finlandês que, assim como ele, trabalhava em um país periférico, com artesanato de grande qualidade e pouco desenvolvimento tecnológico. Tão logo conheceu o trabalho de Wright, Siza o adotou como fonte constante de inspiração, juntamente com Aalto. Segundo

---

<sup>47</sup> Fernando Luís Cardoso de Meneses e Tavares de Távora (1923 /2005) foi um arquiteto com grande importância na afirmação e desenvolvimento do curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes do Porto – mais tarde Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Participou do CIAM de 1951 e 1959.

<sup>48</sup> O projeto do Restaurante e Casa de Chá Boa Nova será apresentado, com breve descrição, mais abaixo.

<sup>49</sup> FLECK, Brigitte. Álvaro Siza. Lisboa: Relógio D`água, 1999.

<sup>50</sup> SIZA, Álvaro. Imaginar a evidência. São Paulo: Estação liberdade, 2012.

Siza, os 45 graus no projeto da piscina, têm inspiração na planta de Taliesin III, projeto de Wright no deserto americano (Figs 70 e 71).<sup>51</sup> A influência de Frank Lloyd Wright pode também ser vista já no projeto do Restaurante e Casa de Chá, principalmente na atenção aos interiores.<sup>52</sup>

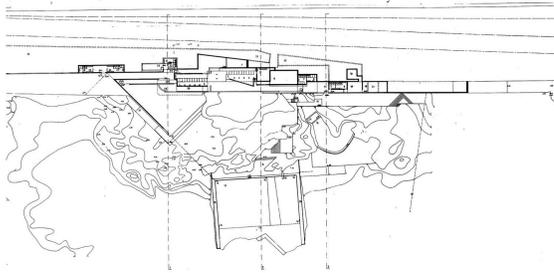


Fig. 70 | Piscina – planta | architecturalogy.com

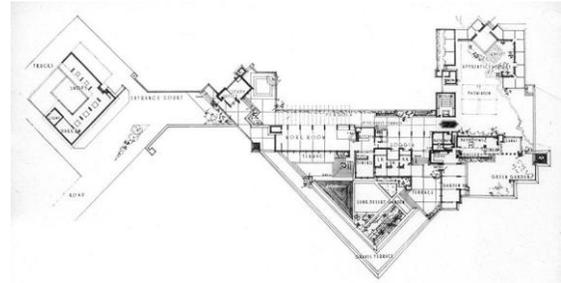


Fig.71 | Taliesin III – planta | franklloydwright.org

Este segundo projeto em Leça da Palmeira traz o embrião do que seria a futura e recorrente preocupação do arquiteto com a luz e com a *promenade architecturale*.<sup>53</sup> Na edição da revista El Croquis dedicada ao arquiteto português, essas duas características são citadas:

“Os prédios de Siza em seu melhor são como campos de forças e energias ativadas pela luz. Ele frequentemente usa paredes de forma que elas cortem umas às outras em um labirinto no qual a rota é direcionada como um caminho sinuoso. A sensação é a de estar passando por camadas reais ou implícitas, como se máscaras públicas estivessem sendo retiradas para revelar o coração de um projeto, algumas vezes apenas um vazio luminoso”.<sup>54</sup>

“Intensidade de luz e o sentido de arredores são controlados pelo cuidadoso posicionamento de janelas e zenitais. Em seu melhor, os prédios de Siza deleitam na variedade da *promenade architecturale*, e nas ambiguidades de

<sup>51</sup> SIZA, Álvaro. Imaginar a evidência. São Paulo: Estação liberdade, 2012.

<sup>52</sup> JODIDIO, Philip. Alvaro Siza. Koln: Taschen, 1999.

<sup>53</sup> O conceito de *Promenade Architecturale* foi consagrado por LeCorbusier, que o utilizou para descrever duas casas (*Maison La Roche-Jeanneret e Villa Savoye*) em sua obra completa. “*Le Corbusier Oeuvre Complète*”.

<sup>54</sup> EL CROQUIS, 68/69 Madrid: El Croquis, 1994.

percepção permitidas por linhas convergentes ou divergentes. Incidentes individuais são incorporados em uma unidade complexa, que inclui características do ambiente.”<sup>54</sup>

Se forem analisados projetos mais recentes de Siza, como a instalação na Bienal de Veneza de 2012 (*Fig. 72*), por exemplo, vê-se que a preocupação com a luz e com o passeio arquitetônico<sup>55</sup> de fato norteiam a carreira do português. Essas diretrizes, assim como o profundo respeito pela natureza e pelo terreno onde seus projetos são implantados, resumem o modo como ele vê a arquitetura e desenvolve sua produção.<sup>56</sup>



**Fig. 72** | Instalação Bienal de Veneza | Foto da Autora

Siza teve também importante atuação no mundo acadêmico. Ensinou na Escola Superior de Belas Artes do Porto, onde se formou, entre 1966 e 1969, e retornou como professor assistente de Construção em 1976. Foi docente visitante em várias outras instituições e teve papel ativo na construção da Faculdade de

---

<sup>55</sup> O conceito de passeio arquitetônico será explicitado no capítulo 03.

<sup>56</sup> Muitos são os projetos seguintes de Álvaro Siza e não se busca aqui esgotar essa cronologia. A ideia é destacar alguns dos principais projetos do arquiteto, buscando estabelecer um quadro no qual se possa entender o estilo e as motivações arquitetônicas por trás do trabalho do português.

Arquitetura da Universidade do Porto, onde também lecionou até o final de 2003.

O português ganhou diversos prêmios ao longo da carreira. Em 1988, recebeu o Prêmio de Arquitetura Contemporânea Mies Van der Rohe e, em 1992, teve sua produção arquitetônica reconhecida por um dos prêmios mais importantes, o Pritzker. Em 2002, ganhou o leão de ouro da Bienal de Veneza com o projeto do museu para a Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre e, em 2005, juntamente com Souto de Moura, projetou o pavilhão anual da Serpentine Gallery em Londres. Já em 2008 e 2009, recebeu a medalha de ouro do AIA (*American Institute of Architects*) e do Instituto Real de Arquitetos Britânicos, respectivamente.

Sobre o arquiteto, Edson Mahfuz é categórico:

“... atestar algo que é característico da obra de Siza: por meio da forma ele sintetiza programa e lugar de um modo que dá aos seus projetos um caráter de inevitabilidade, ou seja, de que a sua organização é inquestionável, a melhor possível em uma dada situação.”<sup>57</sup>

A participação de Siza no projeto da Fundação Iberê Camargo teve início em 1999. Em processo liderado pelo engenheiro José Luiz de Mello Canal,<sup>58</sup> três arquitetos foram pré-selecionados para vir a projetar a nova sede da Fundação – Álvaro Siza, Richard Meier e Rafael Moneo. Canal visitou os escritórios de cada um para sondar o interesse na participação do projeto. Desde o primeiro encontro, ficou claro o desejo de Siza em participar. Após receber um dossiê detalhado sobre o sítio e o programa, ele esboçou os primeiros croquis e acabou sendo eleito.

---

<sup>57</sup> MAHFUZ, Edson da Cunha. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. *Arquitetura e Construção* – n. 171: 48/49 (junho 2008).

<sup>58</sup> José Luiz de Mello Canal é engenheiro civil e doutor em arquitetura pela Universidade Politécnica da Catalunha. É professor na Faculdade de arquitetura da UFRGS e foi responsável pelo desenvolvimento do projeto executivo da Fundação e pela execução da obra do Museu.

A nova sede da Fundação seria dedicada à Iberê Camargo, reconhecido pintor gaúcho nascido em 1914, em Restinga Seca, no interior do Rio Grande do Sul. Iberê teve, desde o princípio, uma história de superação pois apesar da falta de perspectivas para a profissão de artista no Brasil, na época, ele foi determinado em seguir sua potencialidade artística. Entre 1939 e 1942, ele residiu em Porto Alegre e frequentou o Curso Técnico de Arquitetura no Belas Artes. Foi nesse período que começou a vender as primeiras obras e seu trabalho passou a ter certo reconhecimento. Ainda em 1942, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde optou por uma formação livre. Em 1947, ganhou o prêmio do Salão de Arte Moderna e transferiu-se para a Europa, onde passou três anos entre Roma e Paris. Ao retornar ao Brasil em 1950, Iberê consagrou-se como um grande artista brasileiro.<sup>59</sup>

No início de sua carreira, Iberê Camargo teve influências figurativas e trabalhou a paisagem, a figura humana e a natureza morta – tendo na cor a sua principal característica. Já na segunda fase, nas décadas de 60 e 70, inspirou-se pelo não-figurativismo e passou a produzir obras de arte com explosão de cores, a partir de fundos pretos. Da década de 80 em diante, quando se envolveu em um dramático episódio no qual foi acusado de matar um indivíduo no Rio de Janeiro, sua arte retomou o figurativismo. Figuras humanas esqueléticas e trágicas demonstravam solidão e desesperança. Após um mês preso, Iberê conseguiu comprovar legítima defesa.

Apenas em 1982 Iberê Camargo retornou para a cidade de Porto Alegre, onde residiu com a esposa até a sua morte em 1994. Um ano mais tarde, foi criada a Fundação que leva seu nome – Fundação Iberê Camargo – com o intuito de preservar e divulgar a obra do artista. A coleção – Iberê guardou mais de 50% do que produziu em vida - foi doada à Fundação por sua viúva, Maria Camargo. Ao mesmo tempo, nasceu o desejo de uma sede própria, para abrigar o enorme acervo deixado pelo pintor. Em 1996, o governo do estado doou à fundação o

---

<sup>59</sup> KIEFER, Flávio; CANAL, José Luiz de Mello; FIGUEIRA, Jorge; FRAMPTON, Kenneth; SEGRE, Roberto. Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

terreno às margens do rio Guaíba. A parcela tinha suas peculiaridades: apenas um quarto de área plana, configuração espacial em aterro sobre o Guaíba e grande zona de vegetação nativa.<sup>60</sup>

Segundo FRAMPTON (2008), Siza constitui o local como ponto de partida primordial no desenvolvimento de todos os seus projetos. Com o museu Iberê não foi diferente. A imagem do volume principal, assumida como uma pedra branca, é resultado justamente desse anseio do arquiteto de não interferir nos elementos naturais e de propiciar que o museu seja identificado como parte da paisagem. Nas palavras de Siza, “*O volume principal recorta-se contra a vegetação da escarpa, ocupando uma concavidade deixada pela antiga pedreira.*”<sup>61</sup>

O anteprojeto do museu foi entregue em 1999, e em sua primeira visita ao local, em maio de 2000, Siza e sua equipe, juntamente com Canal, fizeram algumas alterações no projeto. A principal modificação dizia respeito ao subsolo, que não constava no projeto original. Em julho de 2003, a obra começou a ser construída, sendo inaugurada em maio de 2008. Diferentemente do museu Guggenheim, a Fundação Iberê Camargo teve desde o início uma ótima aceitação tanto pela crítica local quanto pela internacional. O edifício é enaltecido como o início de uma nova fase no panorama arquitetônico da cidade de Porto Alegre.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> SERAPIÃO, Fernando. Fundação Iberê Camargo. Projeto design – n.341:48/69 (julho 2008).

<sup>61</sup> KIEFER, Flávio; CANAL, José Luiz de Mello; FIGUEIRA, Jorge; FRAMPTON, Kenneth; SEGRE, Roberto. Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

<sup>62</sup> MAHFUZ, Edson da Cunha. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Arquitetura e Construção – n. 171: 48/49 (junho 2008).

#### **01.03.04. FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO | ANTECEDENTES**

Diferentemente de Frank Lloyd Wright, cuja carreira tem fases que se distinguem claramente uma das outras, Siza nunca esteve confortável com a ideia de um estilo próprio, ainda que possua um. Sua assinatura em um projeto se reconheceria através da presença de uma estrutura de pensamento que o levaria a temas e ferramentas genéricos. Seu trabalho é claramente marcado pelas linhas de força de topografias, resultando em edifícios que exibem planos, perfis e limites. Assim como ocorre na obra de Wright, a paisagem natural é uma de suas obsessões recorrentes e grande parte de seus trabalhos é desenvolvida através da abstração de contornos, terraços e rotas.<sup>63</sup> Segundo FLECK:

“Ao procurar caracterizar a arquitetura de Siza, conclui-se que é atemporal e independente do lugar, incodificável, inestimável, ímpar, de uma neutralidade também criticável. Siza não fala nenhuma linguagem específica, mas várias em simultâneo e de várias origens, distantes ou não uma das outras. O domínio de todas estas linguagens diferentes, contrastantes e contraditórias, do seu significado e parentesco, autorizam-no a brincar, a modificar, a montar, aplicar por todo o lado o que o repertório de conhecimentos e de ideias lhe possibilitam, sem inventar nada. Na Holanda, a sua arquitetura é holandesa, em Berlim, berlinense, em Portugal - típica em Portugal – influenciado por tudo. Siza, tal como Fernando Pessoa, podia publicar com vários heterónimos.”<sup>64</sup>

Da produção arquitetônica de Siza, selecionamos quatro edificações que de algum modo se relacionam com o edifício do museu FIC. Como é citado na edição da revista *El Croquis* em sua homenagem, o local e a preocupação com o entorno é recorrente na obra do português, e esse seria a nosso ver, o ponto de conexão principal entre esses quatro edifícios e o museu Portoalegrense. São eles, o Restaurante Boa Nova (1958/63), a Piscina Municipal (1961/66) em Leça da Palmeira, a Igreja Marco de Canaveses (1990/96) e o Museu de Serralves (1991/99).

---

<sup>63</sup> EL CROQUIS, 68/69 Madrid: El Croquis, 1994.

<sup>64</sup> FLECK, Brigitte. Álvaro Siza. Lisboa: Relógio D`água, 1999.

O primeiro deles, o Restaurante e Casa de Chás Boa Nova foi projetado e construído entre 1958 e 1963, em Leça da Palmeira, como parte de um plano para a área costeira da região. A edificação foi implantada em contato direto com formações rochosas existentes e o seu acesso se dá através de um percurso onde a paisagem natural – o oceano e o céu – são ora escondidos através de planos de paredes, ora revelados em visuais desconcertantes.

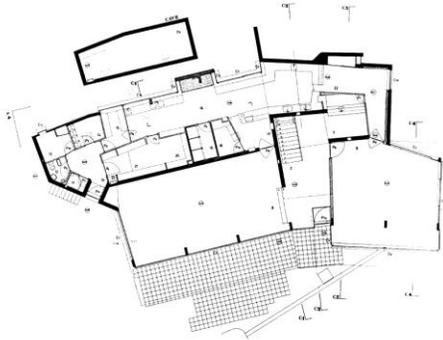


Fig. 73 | Restaurante – Planta | [archtendencias.com.br](http://archtendencias.com.br)

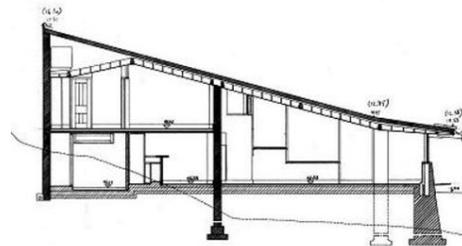


Fig. 74 | Restaurante - Corte

Com apenas um pavimento, quando visto desde o exterior, o restaurante possui, de fato, uma parte com dois pavimentos, sendo o superior resultante de um mezanino (Fig. 74). Nos interiores, vê-se uma preocupação com o todo como por exemplo, os detalhes de forro e o mobiliário em marcenaria, também projetados por Siza. O restaurante é ainda hoje aberto ao público.



Fig. 75 | Restaurante e Casa de Chás Boa Nova | Foto: João Morgado

A semelhança desse projeto com o museu da FIC estaria principalmente na relação que o edifício estabelece com o sítio, em termos geométricos e formais. Apesar da diferença de porte entre os dois edifícios, a planta do Restaurante (*Fig. 73*), evidencia as formas irregulares e as rotações existentes na planta do museu.

Considerado um dos trabalhos mais notáveis de Siza,<sup>65</sup> a Piscina Municipal em Leça da Palmeira (*Fig. 76*), foi projetada e construída entre 1961 e 1966. Com um programa aparentemente simples – vestiários, café e duas piscinas – esse projeto integra de maneira excepcional, o ambiente construído ao natural.

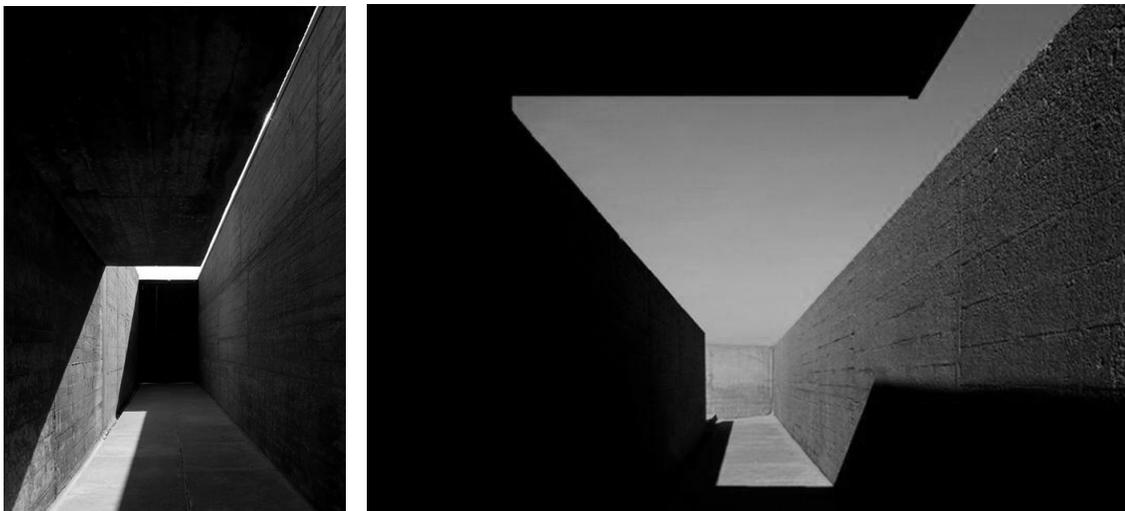


**Fig. 76** | Piscina Municipal Leça da Palmeira | JODIDIO

Aqui, como no museu da FIC, o percurso de acesso é um percurso de adaptação. Após o primeiro contato com a luz ofuscante da costa, o visitante é direcionado, através de uma rampa, aos vestiários escuros, iluminados discretamente por uma nesga de luz na altura dos olhos (*Figs. 77 e 78*). E na sequência, é levado novamente à abundante luz natural exterior. Desde 2006, o complexo é considerado Monumento Nacional. As piscinas funcionam no período de junho a setembro e tem acesso mediante pagamento.

---

<sup>65</sup> JODIDIO, Philip. Alvaro Siza. Köln: Taschen, 1999.



Figs. 77 e 78 | Piscina Municipal Leça da Palmeira | JODIDIO

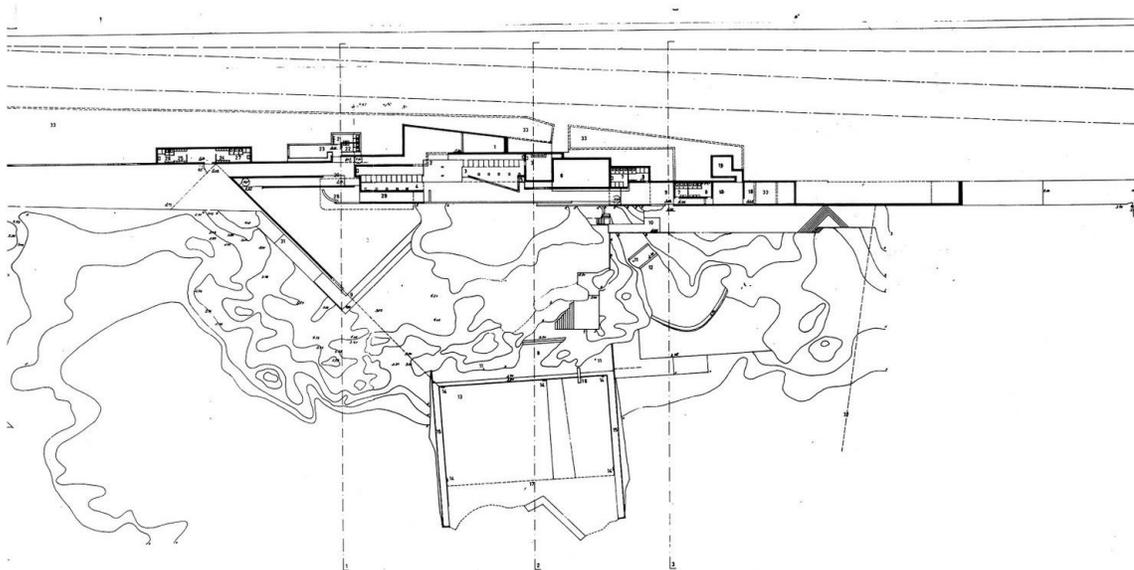


Fig. 79 | Piscina Municipal Leça da Palmeira – Planta | architecturalogy.com



Fig. 80 | Piscina Municipal Leça da Palmeira – Corte | architecturalogy.com

Já a Igreja de Santa Maria em Marco de Canaveses, pequena cidade a 60 quilômetros do Porto, é resultado de uma parceria entre o arquiteto e um padre local, Nuno Higinio, e é considerada por JODIDIO, um dos trabalhos “*mais puros e poderosos de Siza*”. Localizada no alto de uma pequena encosta, a Igreja posiciona-se sobre uma base construída, tendo seu acesso em uma pequena praça, que a separa da Casa Paroquial (Fig. 81).

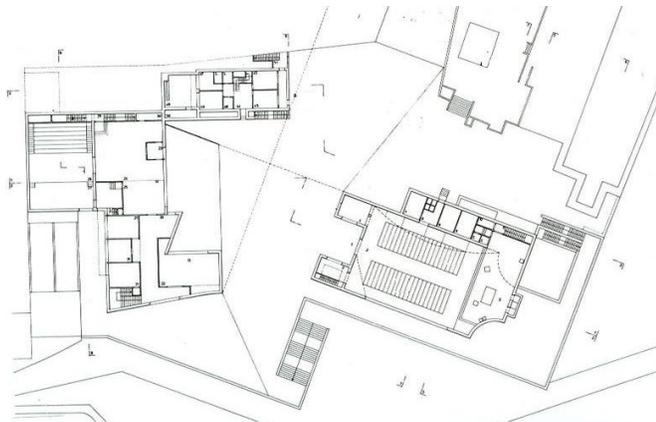


Fig. 81 | Igreja Marco de Canaveses - Planta | ArchDaily

A igreja se organiza como um único espaço central, onde se encontram as cadeiras direcionadas ao pequeno e discreto altar (Fig. 84). Na lateral desse espaço há um rasgo contínuo, possibilitando uma vista direcionada aos fiéis. A entrada central – através de uma porta com 10 metros de altura – é ladeada por duas torres, e em uma delas, no térreo, fica situado o batistério, todo revestido em azulejo.<sup>66</sup> As imagens externas (Fig. 82 e 83) assim como a foto interna (Fig. 84) da Igreja, evidenciam as semelhanças com o museu da FIC no que diz respeito à introspecção do edifício. Trata-se ele também de um sólido predominantemente fechado ao exterior e com as variações da ambiência interna de acordo com a variação da insolação ao longo do dia, à semelhança do que ocorre nas aberturas posicionadas nas rampas externas da FIC.



Fig. 82 | Igreja Canavezes | archi.ru



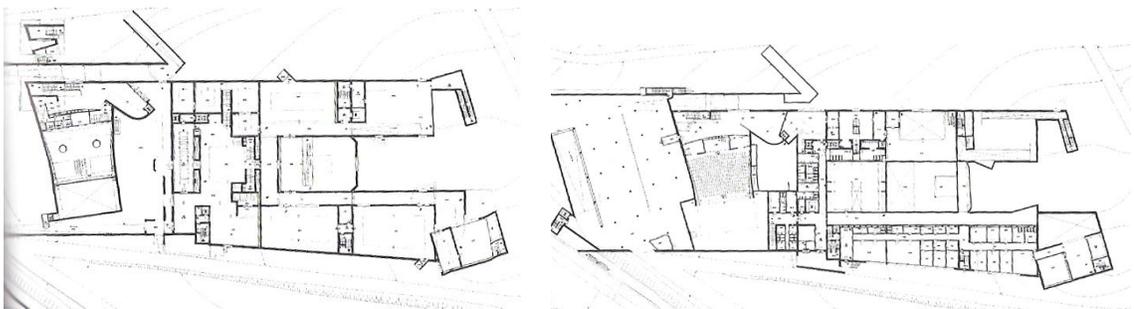
Figs. 83 e 84 | Igreja | Foto: Ezequiel Rodriguez

<sup>66</sup> JODIDIO, Philip. Alvaro Siza. Koln: Taschen, 1999.

Por fim, como um quarto antecedente sugerido para o museu da FIC, temos o Museu de Arte Contemporânea da Fundação Serralvez (*Fig. 85*), no Porto. Esse edifício busca uma relação com a Casa de Serralves e os jardins existentes. O projeto é de 1991. O museu de Serralvez é pensado em duas alas, em torno a um pátio, por onde ocorre o acesso ao museu. São 14 salas de exposição, restaurante, salas multiuso, livraria, biblioteca e cafeteria, distribuídas ao longo de aproximadamente 12 mil metros quadrados.<sup>67</sup> As galerias foram projetadas para serem flexíveis, abrigando principalmente exposições temporárias.



**Fig. 85** | Museu Serralvez | Foto: FrameWeb



**Fig. 86** | Museu Serralvez - Planta inferior **Fig. 87** | Museu Serralvez - Planta superior | JODIDIO

O complexo é erguido ao redor de pátios internos com um grande número de janelas, de modo a promover ao máximo o contato entre os interiores e a bela

<sup>67</sup> <http://www.serralves.pt/pt/fundacao/o-museu/projeto-arquitetonico/>. Acessado em 06 de julho de 2015.

paisagem externa do parque.<sup>68</sup> A imagem abaixo (*Fig. 88*), mostra as semelhanças entre esse sistema de pátios do museu Serralvez e o largo de acesso do museu da FIC. Ambas situações trabalham a conexão entre interior/exterior, através da proposição de um espaço de transição. buscando de certa forma uma transição entre exterior e interior. Estratégia de projeto recorrente no trabalho de Siza, assim diz ele:

“Na travessia entre dentro e fora é sempre necessária uma mediação, uma transição. Temos uma tradição riquíssima, de origem árabe, que, sobretudo no sul de Portugal, torna visíveis os espaços de transição, em que a luz muda até se perder na intimidade do interior. Mas essa profundidade, essa espessura, está se perdendo rapidamente, quer pela necessidade de construir para um grande número de pessoas (reduzindo assim as áreas), quer pela paixão pelos novos materiais (o vidro ou os painéis de isolamento térmico). E, contudo, essa transição que em substância constitui uma câmara de descompressão, permite evitar a passagem imediata e desagradável de um ambiente interior, eventualmente com ar condicionado, para os rigores do exterior.”<sup>69</sup>



**Fig. 88** | Museu Serralvez | Foto: Nélon Garrido

<sup>68</sup> JODIDIO, Philip. Alvaro Siza. Koln: Taschen, 1999.

<sup>69</sup> SIZA, Álvaro. Imaginar a evidência. São Paulo: Estação liberdade, 2012.



Esse capítulo apresenta a fundamentação teórica do trabalho e consta de um conjunto de pressupostos. O primeiro desses pressupostos se refere ao entendimento de que a arquitetura nasceria, por definição, da necessidade de abrigo, e que a qualidade, ou performance da arquitetura seria uma resultante do modo como ocorre a interface da forma construída com os espaços onde vivemos, e que essa deveria ser a preocupação principal de toda e qualquer produção arquitetônica. No entanto, essa não é a norma vista atualmente. Hoje, frequentemente, se observa a predominância da arquitetura do espetáculo e da forma, em detrimento da funcionalidade, especialmente no que diz respeito aos espaços interiores. Segundo BACON, a arquitetura seria composta de dois elementos principais, massa e espaço, e a essência do projeto arquitetônico deveria ser a interrelação entre os dois, mesmo que, na nossa cultura, observe-se a preponderância da massa.<sup>70</sup>

Na mão contrária a essa tendência, consta uma linha de autores preocupados com a *qualidade espacial* em arquitetura, de modo associado ao conceito de espacialidade<sup>71</sup>, uma qualidade inerente ao espaço e resultante do modo, adequado ou inadequado, como o corpo se acomoda nesse espaço. O conceito encadeia a forma do espaço e o deslocamento do(s) corpo(s), abrangendo os conceitos de espaço (geometria) e movimento (topologia). De fato, fundo e figura se equivalem na equação da qualidade espacial.<sup>72</sup>

E há também o entendimento possível do espaço como figura. Fica claro aí o papel, por um lado, da forma construída (paredes, mobiliário...), mas, principalmente, a importância do *vazio* nessa configuração da dinâmica espacial. É, desde essa zona livre de objetos que o indivíduo experencia e se conecta com as formas construídas, e é nesse vazio que ele exercerá as funções, as atividades, ou em arquitetura, o *programa*. A esse respeito ZEVI sugere:

---

<sup>70</sup> BACON, Edmund. Design of Cities. Nova York, Penguin Books, 1976.

<sup>71</sup> Termo utilizado por Douglas Vieira de Aguiar em seu artigo, "Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura".

<sup>72</sup> AGUIAR, Douglas. Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura. Arqtextos, São Paulo, ano 06, 2006.

“Se pensarmos um pouco a respeito, o fato de o espaço, o vazio, ser o protagonista da arquitetura é, no fundo, natural, porque a arquitetura não é apenas arte nem só imagem de vida histórica ou de vida vivida por nós e pelos outros; é também, e sobretudo, o ambiente, a cena onde vivemos nossa vida”<sup>73</sup>

## 02.01 | QUALIDADE ESPACIAL

Desse modo, pode-se inferir que o manejo do espaço, ou ainda, o arranjo espacial seria o que diferenciaria e caracterizaria a profissão do arquiteto. Para BACON:

“Uma coisa é delimitar espaços através de elementos estruturais como paredes. Outra, bastante diferente, é imbuir o espaço com um espírito que se relacione com as atividades que acontecem nele, e que mexem com os sentidos e emoções das pessoas que o usam. A arquitetura engloba ambos.”<sup>74</sup>

A arquitetura, composta de diversas facetas e possibilidades, teria então na distribuição e organização dos espaços, sua característica mais específica e intrínseca. O correto arranjo e ordenamento das partes seria responsável pelo sucesso ou insucesso do todo. A *qualidade espacial* pode-se dizer portanto, é a qualidade arquitetônica.

O primeiro componente da qualidade espacial seria, desse modo, a inserção de uma determinada situação espacial em um todo maior. A partir daí, do *modo de arranjo*, decorreria sua condição de integração ou segregação espacial em relação ao seu entorno imediato e à cidade. O arranjo, ou ainda, a *sintaxe* espacial consiste na disposição e combinação dos elementos entre si e com as suas adjacências (Hillier et al, 1983). A arquitetura seria a articulação do espaço de modo a produzir no usuário uma experiência espacial definida em relação as experiências espaciais prévias e futuras.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> ZEVI, Bruno. Saber ver arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

<sup>74</sup> BACON, Edmund. Design of Cities. Nova York, Penguin Books, 1976.

Desse modo, pode-se entender, que a existência de pessoas em uma determinada situação seria decorrente de um arranjo adequado ou não, do objeto em relação ao todo no qual está inserido. Segundo JACOBS, a dita condição de vitalidade estaria associada a um restrito conjunto de fatores, dentre os quais: “...a frequência de ruas em quarteirões curtos é valiosa pela tessitura de intrincadas relações de uso que propiciam aos usuários de uma vizinhança”.<sup>75</sup> Ou seja, na frequência de ruas está o incentivo à acessibilidade.<sup>76</sup>

A vitalidade como elemento intrínseco à qualidade espacial é evidenciada também por GEHL, na ideia de que o que as pessoas mais apreciam nos lugares é simplesmente a presença de outras pessoas.<sup>77</sup> Esse entendimento é compartilhado por LYNCH, que defende que os usuários e as atividades existentes em um espaço são tão importantes na construção da imagem da cidade quanto as partes físicas estacionárias, como os edifícios e os espaços públicos.<sup>78</sup> A vitalidade seria simultaneamente local e global, ou seja, arquitetônica e urbanística, dependendo diretamente dessas duas escalas. A qualidade espacial de um lugar estaria portanto, necessariamente, associada a sua animação ou vitalidade – decorrentes por sua vez, do seu arranjo/sintaxe espacial.

O segundo componente da qualidade espacial seria a *delimitação espacial*, ou ainda a delimitação do perímetro que contém a situação espacial analisada. Chamada por HILLIER de convexidade, poderia ser entendida como o nível de enclausuramento de uma determinada situação.<sup>79</sup> Está conectada, desse modo, com a forma e o funcionamento de tal situação.

A delimitação espacial, ou ainda a condição de enclausuramento, se estabelece em uma relação que passaria mais pelo háptico do que pelo ótico, sendo *sentida* pelo

---

<sup>75</sup> JACOBS, Jane. Morte e vida das grandes cidades. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

<sup>76</sup> AGUIAR, Douglas. QUALIDADE ESPACIAL: configuração e percepção. Revista Políticas Públicas & Cidades, vol. 04, n. 01:8/29 (janeiro/julho 2016).

<sup>77</sup> GEHL, Jan. Life Between Buildings. Using Public Space. Londres: Island Press, 1987.

<sup>78</sup> LYNCH, Kevin. A Imagem da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

<sup>79</sup> HILLIER et al. “Space Syntax: A different urban perspective”. In: Architecture Journal 4. London, 1983.

corpo. Ela diferiria então da condição de integração espacial, que seria percebida mais pelo ótico, através de seus efeitos de vitalidade e diversidade evidenciada nos espaços. Segundo Hillier (1996), do ponto de vista do espaço, edifícios seriam fundamentalmente sobre movimentos e como eles são gerados e controlados.<sup>80</sup>

Ainda que esse aspecto local seja subsidiário em relação à predominância do posicionamento de uma situação em relação ao todo (arranjo espacial), ele seria importante para a qualidade espacial pois traduz a forma como determinada situação acolhe, é hospitaleira, ou não, ao corpo.

Por fim, a *constituição*, faz-se importante como terceiro elemento dessa equação da qualidade espacial, pois trata-se da comunicação entre o dentro e o fora, o modo como o perímetro que faz a delimitação espacial é constituído. Trata-se aí da descrição do envoltório material do espaço, suas laterais, paredes e outros limites virtuais, tais como a paisagem, que margeiam o percurso. Trata-se também do fechamento superior, que pode ser o céu, e também do chão, o piso sobre o qual o espaço acontece.

Situações de maior ou menor visibilidade e acessibilidade decorreriam diretamente do modo como essa interface é constituída. Seguindo na linha *Jacobiana*, de que às janelas são os olhos da rua<sup>81</sup>, HILLIER defende que os perímetros constituídos por portas e janelas seriam espaços dotados de uma *constituição positiva*. Já os espaços dotados de paredes cegas, seriam espaços com *constituição negativa*.<sup>82</sup>

A análise da qualidade espacial deve, portanto, ser feita com base na funcionalidade do objeto e situações estudadas. Se considerarmos que o conceito de funcionalidade seria caracterizado pelo modo como os espaços se mostram cômodos ou incômodos em sua relação com o corpo, entende-se que a funcionalidade pode ser analisada dentro de

---

<sup>80</sup> HILLIER, Bill, 1996, *Space is the Machine*, Great Britain, Cambridge University Press.

<sup>81</sup> JACOBS, Jane. *Morte e vida das grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

<sup>82</sup> HILLIER et al. "Space Syntax: A different urban perspective". In: *Architecture Journal* 4. London, 1983.

dois âmbitos: o ótico e o háptico. Essas seriam as categorias instrumentais, ferramentas de avaliação da qualidade espacial.

O ótico estaria relacionado ao conceito de legibilidade. Se entendermos legibilidade como a dificuldade ou a facilidade com que o usuário compreende e percebe o espaço ao seu redor, veremos que o posicionamento do objeto em relação ao todo no qual está inserido terá conexão direta com a legibilidade, ou não, por parte do usuário. Essa clareza ou facilidade de uma determinada situação ser lida, referenciada a um todo maior, seria um elemento chave na qualidade espacial. A legibilidade seria, portanto, um fenômeno por definição resultante dessa dimensão combinatorial – de arranjo – inerente ao espaço.

As situações dotadas de legibilidade seriam, então, aquelas que oferecem a percepção de continuidade do percurso, situações onde a linha de visada e a linha de movimento coincidem, ou seja, situações nas quais o observador tem a sua visão direcionada ao seu destino, sem nenhum desvio de rota. O alinhamento é importante porque vistas longas revelam, total ou parcialmente, o que está além e dão suporte à decisão de mover-se em uma ou outra direção.<sup>83</sup>

Segundo BACON:

“... A arquitetura tem sido discutida como uma série de espaços conectados, cada um deles possuindo uma qualidade particular mas relacionados um ao outro. O propósito de um espaço é o de afetar as pessoas que o usam, e em uma composição arquitetônica, esse efeito é um contínuo, ininterrupto fluxo de impressões que influencia os usuários que passam por ali.”<sup>84</sup>

As situações onde não existe essa correspondência, onde a linha de movimento se vê imersa em diferentes linhas de visada, seriam consideradas situações de baixa

---

<sup>83</sup> PEONIS, John. The space syntax of intelligible communities in Community wayfinding: pathways to understanding. Switzerland, Springer Nature, pg.35/60, 2016.

<sup>84</sup> BACON, Edmund. Design of Cities. Nova York, Penguin Books, 1976.

legibilidade, pois nesse caso o observador se encontrará em meio a zonas complexas, necessitando fazer inflexões em seu movimento afim de atingir o seu destino.

Desse modo, podemos considerar os conceitos de funcionalidade e legibilidade como tendo uma sobreposição conceitual natural, uma vez que a dificuldade de entendimento de determinada situação, afeta diretamente a funcionalidade, o funcionamento da mesma.

Já o aspecto háptico da funcionalidade poderia ser entendido e considerado através do conforto, comodidade, conveniência e/ou utilidade. Ou seja trata-se de uma relação física entre o corpo e o meio, podendo passar pelo tato, conforto, desconforto, etc. Vitruvius, em seu tratado de arquitetura, já enfatizava a importância da comodidade como um dos três elementos fundamentais na arquitetura.<sup>85</sup> BACON, também defende a existência de elementos que influenciariam a experiência do usuário: “ *As mudanças visuais são apenas o começo da experiência sensorial; as mudanças de claro para escuro, do quente para frio, do barulho para o silêncio, o fluxo de cheiros associados aos espaços, e a qualidade táctil das superfícies, são todas importantes para o efeito cumulativo*”.<sup>86</sup>

Apesar da comodidade e utilidade estarem ambos dentro de um conceito maior de funcionalidade, temos que notar a sutil diferença entre eles. Ainda que ser funcional implique necessariamente em ser útil, não implica de modo algum em ser cômodo. Uma situação pode ser útil, cumprir a sua função, sem ser confortável e receptiva ao corpo. Ou seja, a comodidade pode ocasionalmente prescindir da condição de utilidade, ela de fato inclui a utilidade e a supera.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> “*Firmitas; Utilitas; Venustas*” expressão em latim, apresentando a tríade da arquitetura para o autor. VITRUVIUS, Marcus Pollio. *Tratado de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

<sup>86</sup> BACON, Edmund. *Design of Cities*. Nova York, Penguin Books, 1976.

<sup>87</sup> AGUIAR, Douglas. *Urbanidade e a qualidade da cidade*. São Paulo: Arquitextos, ano 12, n. 141.08, Vitruvius, mar. 2012

Desse modo, pretende-se, nesse trabalho, valorizar a *qualidade espacial* como critério de excelência em arquitetura e de algum modo contribuir no enriquecimento do material teórico existente sobre o assunto. Buscaremos analisar e comparar edifícios de acordo com seus aspectos estéticos, formais e caráter icônico, mas primordialmente, pelo modo como os seus espaços acolhem, recebem os visitantes, sendo peça chave na pesquisa a interface entre a forma construída e os espaços vazios, tendo o modo adequado ou inadequado, como o corpo se desloca e se situa nesses espaços, como parâmetro.

Utilizaremos como principal referência espacial na avaliação dos estudos de caso, o *percurso*. A análise será organizada através do que denominaremos como o *Método do Observador*<sup>88</sup>, método fundado na pesquisa e em conceitos vindos de um conjunto de autores. A lista incluiria August Schmarsow, Le Corbusier, Gordon Cullen, Kevin Lynch e Bill Hillier. O método se vale de conceitos vindos desses e outros autores e sugere um modo de organizar esse conhecimento, utilizando um conjunto de análises espaciais, fundadas na observação *in loco*, do modo como os usuários se comportam e quais são suas atitudes corporais no espaço, sempre focalizando o *corpo* e o modo como esse é acolhido, ou não, pelo envoltório espacial.

---

<sup>88</sup> O método do Observador foi teorizado e desenvolvido pelo professor Douglas Aguiar, na disciplina de Qualidade Espacial do PROPAR/UFRGS.



### 03.01 | PASSEIO ARQUITETÔNICO E QUALIDADE ESPACIAL

A apreciação da arquitetura através do *passeio arquitetônico*, ou ainda a dita *Promenade Architecturale*, disseminou-se através do trabalho teórico de Le Corbusier, em meados dos anos 20, como um dos conceitos chave dentro da arquitetura moderna. O termo teria sido utilizado pelo arquiteto na descrição da *Villa Savoye* em 1928.<sup>89</sup> O conceito pode ser brevemente resumido como a experiência de caminhar através de um edifício<sup>90</sup> e, em um sentido mais profundo, pode ser entendido como um definidor de espaços, um instrumento chave no modo como percebemos os espaços que nos cercam através de um percurso.

Entretanto, essa preocupação com o percurso no desenvolvimento do projeto arquitetônico e na criação dos espaços não tem início com o arquiteto Franco-Suíço. Le Corbusier, cita uma inspiração bem mais antiga:

“A arquitetura árabe nos dá um ensinamento precioso. Ela é apreciada no percurso a pé; é caminhando, se deslocando que se vê desenvolverem as ordenações da arquitetura. Trata-se de um princípio contrário à arquitetura barroca que é concebida sobre o papel, ao redor de um ponto teórico fixo. Eu prefiro o ensinamento da arquitetura árabe”<sup>91</sup>

Na Grécia antiga, a preocupação com o percurso também já era assunto importante. Através de um sistema regional de movimento, conhecido como “Procissão Panatenaica”, os lugares mais sagrados da cidade eram conectados, buscando um encadeamento de fluxos e situações. Essa linha de movimentos, configurada como uma das vias principais de Atenas, foi extremamente importante no desenvolvimento tanto da cidade como também da Acrópole.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> WILLY, Boesiger. Le Corbusier – Oeuvre Complète. Actar, 1990.

<sup>90</sup> SAMUEL, Flora. Le Corbusier and the Architectural Promenade. Birkhauser, 2010.

<sup>91</sup> WILLY, Boesiger. Le Corbusier – Oeuvre Complète. Actar, 1990.

<sup>92</sup> BACON, Edmund. Design of Cities. Nova York, Penguin Books, 1976.

Outra referência no desenvolvimento do conceito de passeio arquitetônico, estaria no estilo pitoresco inglês.<sup>93</sup> Segundo ETLIN, esse estilo não teria sido aplicado somente no que diz respeito a edifícios, mas principalmente em relação ao movimento através do espaço aberto. Pode ser considerado como marco inicial dessa pesquisa fundada nas propriedades do percurso, o estudo feito durante esse período (1842) pelo arquiteto inglês Thomas Leverton Donaldson. Através de uma sequência espacial organizada cuidadosamente, Donaldson descreve as termas romanas e a qualidade dos movimentos ali realizados.

Viollet-le-Duc foi outro expoente desse conceito ao criar a expressão *mise en scène* para designar a sequência de cenas vividas ao longo do movimento do observador no espaço. O conceito Beaux-Arts da *marcha*, pode também ser entendido como um método baseado no percurso, onde o encadeamento de espaços a partir de eixos geométricos, privilegiariam a simetria e a centralidade ao longo do deslocamento do usuário.

Entretanto foi só em 1865, com Auguste Choisy que esse modo de apreciação da arquitetura foi aprofundado. O historiador francês elabora uma análise da Acrópole de Atenas através de uma sequência de vistas tomadas desde o ponto de vista de um observador em movimento.<sup>94</sup> Em seus desenhos, tem-se a planta em relação direta com a perspectiva ou seja, o percurso é descrito através do posicionamento do observador e a sua visão desde aquele ponto específico. Em 1914, o historiador Paul Frankl desenvolve um relato da arquitetura, entre o século XV e até o fim do século XIX, também adotando a descrição do percurso no espaço como método de análise.<sup>95</sup>

Os desenhos desenvolvidos por Choisy serão utilizados posteriormente por Le Corbusier em “Por uma Arquitetura”, onde ele sugere:

---

<sup>93</sup> O pitoresco é considerado um estilo inglês do final do século 18 e início do século 19 onde os valores de arquitetura e paisagismo eram trabalhados em conjunto.

<sup>94</sup> ETLIN, Richard A. A paradoxal avant-garde. Le Corbusier’s villas of the 1920s. *Architectural Review* – n.181:21/32 (janeiro 1987).

<sup>95</sup> FRANKL, Paul. *Principles of Architectural Story: The Four Phases of Architectural Style, 1420-1900*. Cambridge: Mit Press, 1986.

“O olho do espectador se move em um espaço feito de ruas e de casas. Recebe o choque dos volumes que se elevam à volta. Se esses volumes são formais e não-degradados por alterações intempestivas, se a ordenação que os agrupa exprime um ritmo claro, e não uma aglomeração incoerente, se as relações entre os volumes e o espaço são feitas de proporção justas, o olho transmite ao cérebro sensações coordenadas e o espírito retira delas satisfações de ordem superior: isso é arquitetura.”

96

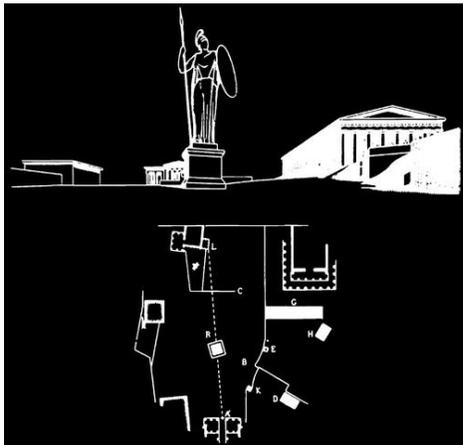


Fig. 89 | Esquema de Choisy



Fig. 90 | Ácropole de Atenas | Foto da Autora

Não só Le Corbusier atribuiu a importância do passeio arquitetônico nos primórdios do movimento moderno. De fato, a Bauhaus antecipa essa tendência no trabalho de Alexander Klein<sup>97</sup>, onde o arranjo espacial é descrito pelo movimento dos diferentes atores que utilizam o espaço através de diagramas de linhas de movimento as atividades ali exercidas são descritas<sup>98</sup>.

<sup>96</sup> LE CORBUSIER. Por uma arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2006.

<sup>97</sup> Contratado por uma agência habitacional alemã, propõe a “*casa funcional para um viver sem fricção*”, onde através de diagramas busca demonstrar como a circulação está intimamente ligada ao funcionamento do espaço.

<sup>98</sup> AGUIAR, Douglas. Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura. Arqtextos, São Paulo, ano 06, 2006.

Sigfried Giedion é outro expoente nessa linha de pesquisa durante os anos 40 do século passado. Em seu livro “Espaço, tempo e arquitetura”<sup>99</sup>, traz à tona a discussão do espaço pensado a partir do observador em movimento e não como fundo estático. Os conceitos do italiano Bruno Zevi se associam a esse pensamento. “O espaço interior, espaço esse que não pode ser representado de nenhuma forma, que não pode ser conhecido e vivido a não ser por experiência direta, é o protagonista do fato arquitetônico.”<sup>100</sup>

No final dos anos 50, os arquitetos do *Team 10*<sup>101</sup> também se voltam à reflexão sobre o movimento na arquitetura. Nessa pesquisa o passeio arquitetônico é estendido à toda a comunidade, através dos conceitos de *suporte* e *rede*. Ao invés de apenas visual e estética, para eles a arquitetura deveria emergir de mecanismos de interação entre diferentes atores.<sup>102</sup>

Esse breve histórico mostra a relevância do passeio arquitetônico, a *Promenade Architecturale*, na teoria e prática arquitetônica contemporânea e sugere que seja através do movimento que vivemos e experienciamos os espaços que nos circundam e, portanto, que torna-se essencial avaliar e refletir sobre o tema do percurso no estudo e pesquisa em arquitetura.

O tema da qualidade espacial não é também um assunto recente em nosso campo de estudo. Apesar de ter-se tornado objeto de reflexão teórica apenas no final do século dezenove, sua origem remonta à Antiguidade. Filósofos gregos como Platão e Aristóteles, se dedicaram à questão da natureza do espaço e reconheciam a existência do espaço vazio *ativo*.

---

<sup>99</sup> GIEDION, Sigfried. Espaço, tempo e arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

<sup>100</sup> ZEVI, Bruno. Saber ver arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

<sup>101</sup> *Team 10*, ou ainda *Team X*, refere-se a um grupo de arquitetos que se reuniram após a dissolução do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) em 1956, com o objetivo de rever os conceitos modernistas. Dentre os seus membros mais ativos estão: Jaap Bakema, Georges Candilis, Aldo van Eyck, Giancarlo De Carlo, Alison e Peter Smithson e Shadrach Woods.

<sup>102</sup> AGUIAR, Douglas. Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura. Arqtextos, São Paulo, ano 06, 2006.

Não só filósofos estudaram e conjecturaram sobre a natureza do espaço. Newton, físico e matemático inglês, foi outro que se dedicou a essa questão, elaborando os conceitos de *espaço absoluto* e *espaço relativo*, sugerindo uma diferenciação, onde o primeiro se constituiria como espaço imóvel e o segundo como uma segunda descrição do espaço absoluto decorrente da percepção desse pelos nossos sentidos e pelo posicionamento do nosso corpo.

Já a inserção desse tema no campo da arquitetura não acontecerá antes do final do século dezenove. Segundo AGUIAR (2006), é nesse período que o corpo humano “se torna a base para a experiência e recepção dos espaços construídos” através do trabalho de um grupo de críticos e historiadores alemães, como August Schmarsow e Adolf Hildebrand. Schmarsow apresenta uma visão da arquitetura a partir do interior, onde o observador em movimento seria o cerne do fenômeno espacial. Ele postula o que denomina como a *lei dos eixos direcionais*, e sugere que a direção mais importante em uma configuração espacial é a *direção do livre movimento*. A visão corresponde à profundidade nessa experiência e desse modo, axialidade e profundidade estão diretamente relacionadas. Esse seria, de fato, um dos fundamentos do conceito de legibilidade. Segundo ORELLANA, “a maioria do movimento ocorre ao longo de linhas axiais de visão, significando que a maior integração visual de uma linha em um sistema, geraria uma maior quantidade de movimento ao longo dela”.<sup>103</sup>

Já o trabalho de Hildebrand focaliza a *forma* e a *aparência*. Através de dois conceitos distintos, a *forma inerente* e a *forma efetiva*, ele separa o corpo em movimento, *forma cambiante*, dos objetos, *forma permanente*, respectivamente, e sugere que o observador teria uma característica cinestética, relacionada ao movimento, enquanto os objetos possuiriam uma característica visual.

Desse modo, e de forma resumida, podemos descrever a qualidade espacial como um conceito geométrico e topológico, fundado no modo como o corpo em movimento é recebido e acomodado no espaço. Nesse sentido a arquitetura “...*não provém de um*

---

<sup>103</sup> ORELLANA, Nicolas. On spatial Wayfinding: Agent and human navigation patterns in virtual and real worlds. UCL, Londres, 2012.

*conjunto de larguras, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que encerram o espaço, mas precisamente do vazio, do espaço encerrado, do espaço interior em que os homens andam e vivem.”* <sup>104</sup> Esse entendimento é também compartilhado por AGUIAR: *“O vazio é naturalmente o domínio espacial do corpo e cenário no qual o movimento do(s) corpo(s) acontece, realizando desse modo o que se conhece, em arquitetura, como atividade ou função, ou ainda, no âmbito de projeto, o programa. A função se realiza através da(s) espacialidade(s).”* <sup>105</sup>

A avaliação da qualidade espacial se vale de um conjunto de instrumentos descritivos e conceitos, dentre os quais destacamos a Visão Serial, de Gordon Cullen, que instrumentaliza a descrição do passeio arquitetônico, associando planta e imagens do percurso, as Gradações de Acessibilidade, de Herman Hertzberger, as Axialidades, de Hillier e Hanson e o conceito de *ISOVISTS* de Michael Benedikt.

Em linha com o trabalho iniciado no final do século 19 por Auguste Choisy, no qual o percurso do observador é representado em planta e em sequências de imagens, Gordon Cullen estabelece o conceito de **Visão Serial**, em seu livro “Paisagem Urbana” de 1961. Diz ele:

“Imagine-se o percurso de um transeunte a atravessar uma cidade. Uma rua em linha reta desembocando num pátio e saindo desta outra rua que a seguir a uma curva, desemboca num monumento. Até aqui, i.é – no que respeita à descrição nada de invulgar. Mas siga-se o percurso: o primeiro ponto de vista é a rua; a seguir, ao entrar no pátio, surge novo ponto de vista, que se mantém durante a travessia na segunda rua, porém, depara-se com uma imagem completamente diferente; e, finalmente, a seguir à curva, surge bruscamente o monumento. Por outras palavras, embora o transeunte possa atravessar a cidade a passo uniforme, a paisagem urbana surge na maioria das vezes como uma sucessão de surpresas ou revelações súbitas. É o que se entende por visão serial.” <sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> ZEVI, Bruno. Saber ver arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

<sup>105</sup> AGUIAR, Douglas. Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura. Arqtextos, São Paulo, ano 06, 2006.

<sup>106</sup> CULLEN, Gordon. Paisagem Urbana. Lisboa: Edições 70, 2010.

Esse modo de representação surge da necessidade de produzir uma descrição da sequência espacial. Cullen utiliza uma sequência de imagens, diretamente conectadas com à planta e associadas ao posicionamento de um observador em movimento, mostrando o que vê esse observador ao longo do percurso (Fig. 91). A descrição do percurso visualizada em planta, em conjunto com as imagens vistas pelo corpo em movimento, constituem, para Cullen, a base descritiva da sequência espacial.

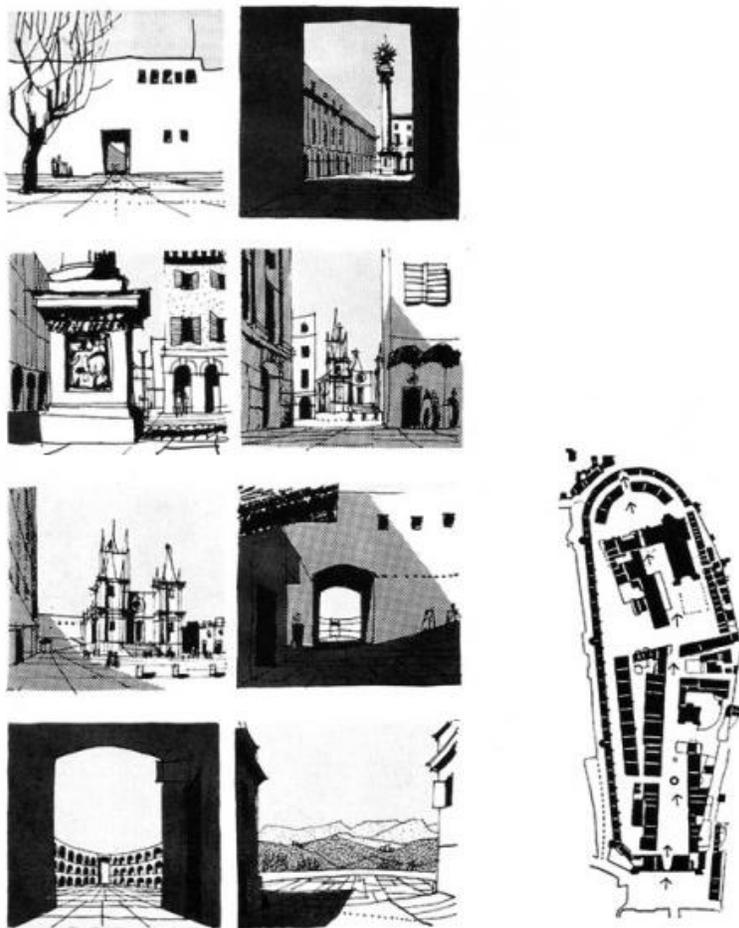


Fig. 91 | Esquema de visão serial | CULLEN

Logo após a publicação do trabalho de Cullen, Edmund Bacon, publica “*Design of Cities*”. Nele, Bacon também trabalha com o conceito de visão serial, mesmo que de forma mais simplificada, para demonstrar a importância de elementos norteadores no percurso de um usuário no espaço. Através de uma série de fotografias, o autor descreve o percurso em uma pequena cidade italiana, buscando elencar elementos que seriam importantes como norteadores e qualificadores de um percurso urbano.<sup>107</sup>

<sup>107</sup> BACON, Edmund. *Design of Cities*. Nova York, Penguin Books, 1976.

Outro trabalho interessante nessa linha de representação visual, é o estudo desenvolvido por Bernard Tschumi entre 1976 e 1981. “*The Manhattan Transcripts*”, seria mais do que uma forma de representação dos movimentos dos corpos dos usuários no espaço arquitetônico e urbano, seria, segundo o autor, uma tentativa de transcrever a complexa relação entre os espaços e os seus usos, entre o palco e o roteiro, entre tipo e programa, entre objetos e eventos (Fig. 92).<sup>108</sup>

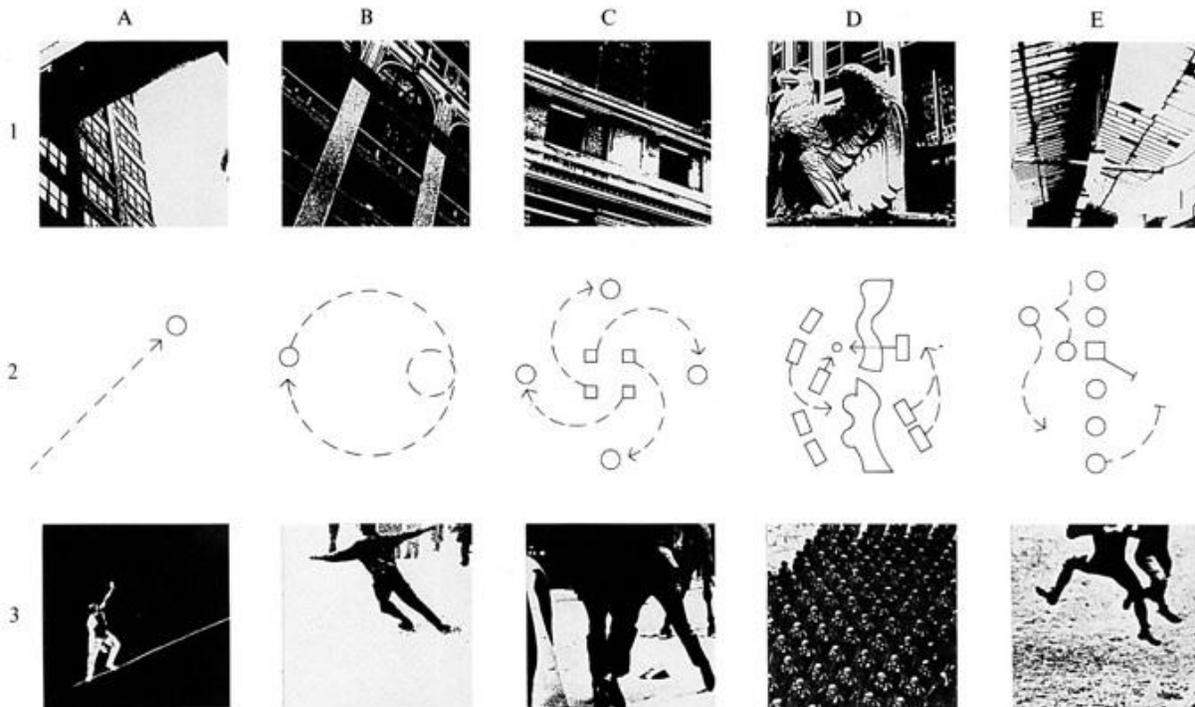


Fig. 92 | Manhattan Transcripts | Tschumi

Um segundo instrumento a ser utilizado na descrição da qualidade espacial são as *Gradações de Acessibilidade*, referidas como *gradação dos eixos*<sup>109</sup> por Le Corbusier e reformatadas cinquenta anos mais tarde por Herman Hertzberger em seu livro *Lições de Arquitetura*<sup>110</sup>. Utilizando diagramas (Fig. 93), o autor descreve a estrutura espacial através de *gradações de acessibilidade*, uma propriedade do espaço que ordenaria e

<sup>108</sup> <http://www.tschumi.com/projects/18/>

<sup>109</sup> “*Todo e qualquer arranjo seja uma gradação de eixos, e por isso também uma gradação de objetivos, uma classificação de intenções.*” Em LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

<sup>110</sup> HERTZBERGER, Herman. *Lições de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

classificaria o movimento do corpo no espaço, em sintonia com o programa arquitetônico. Seria, portanto, um outro modo de descrever integração espacial. Em suma “*Hertzberger considera o espaço arquitetônico como uma arena onde atores e os corpos se acomodam e, de diferentes modos e em diferentes proporções, compartilham o controle*”.<sup>111</sup> Tanto a noção de *gradações de acessibilidade* quanto a *sintaxe espacial* estão fundadas no princípio de profundidade (*depth*), como descrição espacial em arquitetura. Profundidade implica em segregação (organização em linha)/integração (organização em rede). O percurso é, de fato, descrito através dessas gradações de acessibilidade e em função de sua integração ou não com o entorno.

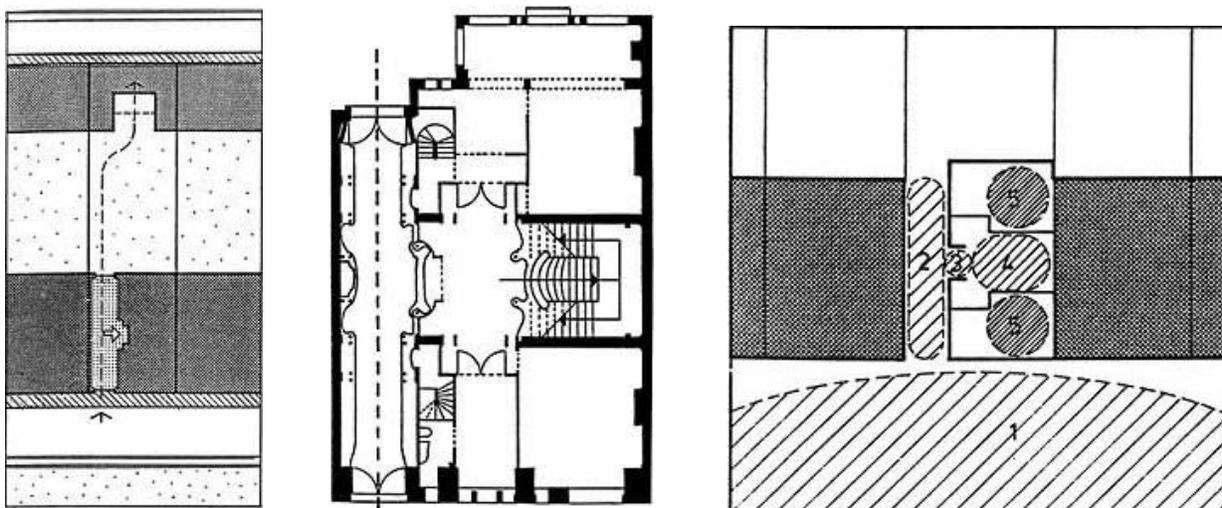


Fig. 93 | Esquema de diferenciação territorial | HERTZBERGER

Hillier e Hanson, por sua vez, apresentam inicialmente em *Space Syntax*<sup>112</sup> os conceitos de *Axialidade* que seriam aprofundados no ano seguinte em *A lógica Social do Espaço*<sup>113</sup>. Eles defendem que as edificações e também as situações urbanas podem ser descritas e analisadas através da marcação das linhas de movimento de seus usuários. Essas linhas são representadas em suas análises através de eixos, como uma forma de simplificação e racionalização dos diversos percursos possíveis. Sendo

<sup>111</sup> AGUIAR, Douglas. Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura. Arquitectos, São Paulo, ano 06, 2006.

<sup>112</sup> HILLIER et al. “Space Syntax: A different urban perspective”. In: Architecture Journal 4. London, 1983.

<sup>113</sup> HILLIER, B e HANSON, J. The Social Logic of Space. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

assim, o mapa axial se torna uma descrição sintética do comportamento espacial das pessoas.

Já Michael Benedikt, apresenta o conceito de ISOVIST em seu artigo *To take hold of space: Isovists and isovist fields*.<sup>114</sup> Para ele a utilização desse conceito permitiria não somente a descrição do ambiente, mas também, e principalmente, a descrição da experiência visual do observador existente nesse ambiente. ISOVISTS seriam polígonos que cobrem a área que pode ser vista ou alcançada caminhando em uma linha reta através de uma posição particular. Em suma, trata-se de um modo conveniente de descrever o espaço através do ponto de vista de uma pessoa presente em um determinado espaço, ou seja, a abrangência do campo visual desse usuário (Fig. 94).<sup>115</sup>

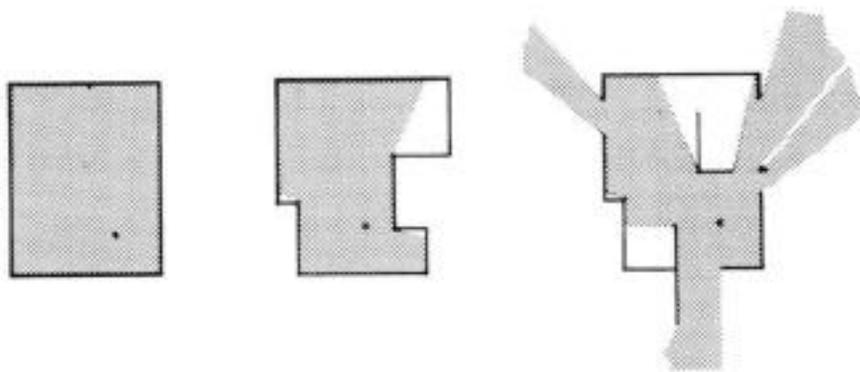


Fig. 94 | ISOVISTS | BENEDIKT

### 03.02 | MÉTODO DO OBSERVADOR

“... Não há nada de outra natureza por trás do movimento. Não é correto também dizer que a vida está se movendo, pois a vida é o movimento em si próprio... vida e movimento não são duas coisas distintas”<sup>116</sup>

<sup>114</sup> BENEDIKT, Michael. *To take hold of space: isovists and isovist fields*. Austin, School of Architecture, University of Texas, 1979.

<sup>115</sup> PEPONIS, John. *The space syntax of intelligible communities in Community wayfinding: pathways to understanding*. Switzerland, Springer Nature, pg.35/60, 2016.

<sup>116</sup> Ensino budista apresentado no texto “Planta e Corpo. Elementos de topologia na arquitetura” – AGUIAR, 2009.

O *Método do Observador*,<sup>117</sup> utilizado nesse trabalho como metodologia de análise, é uma síntese de conceitos vindos de diferentes autores revisados acima. O método estabelece as categorias a serem utilizadas nos estudos de caso dessa dissertação. O movimento do(s) corpo(s) nos espaços, torna-se o foco da análise em sua representação ao longo do *percurso*. O elemento de referência principal é o vazio, o espaço de acomodação e movimentação do corpo, naturalmente associado a estética e às visuais geradas pela materialidade desse espaço. Nesse procedimento, as *plantas* são a base de registro e funcionam como mapas de fundo/figura, onde apenas as paredes são retidas. Através da representação em planta, o percurso, ou se quisermos, o *passeio arquitetônico* constitui a base de registro da avaliação da qualidade espacial.

O procedimento se vale de conceitos vindos da *sintaxe espacial* (HILLIER, 1983).<sup>118</sup> Diagramas de linhas, correspondentes aos percursos estudados, reduzem os percursos a segmentos de reta, portanto, traduzindo o comportamento axial da linha de visada ao longo da caminhada do observador. A *axialidade* é chave nessa análise e estará presente como base descritiva em todas as análises. Esse papel da axialidade foi assim expresso por Le Corbusier:

“O eixo é talvez a primeira manifestação humana; é o meio de todo ato humano. A criança que titubeia tende para o eixo, o homem que luta na tempestada da vida se traça um eixo. O eixo é o ordenador da arquitetura.”<sup>119</sup>

O passeio arquitetônico é naturalmente informado por essa condição de axialidade, a gradação dos eixos são linhas de movimento e linhas de visada, que descrevem o movimento do corpo no espaço. Para o entendimento do passeio arquitetônico como método de avaliação, recorre-se à imagens que conectam a planta e os percursos demarcados às visuais que o observador tem desde cada ponto de interesse dentro do passeio. É neste momento que o conceito de *visão serial*, trazido por Cullen<sup>120</sup>, é

---

<sup>117</sup> O método do Observador foi teorizado e desenvolvido pelo professor Douglas Vieira de Aguiar, na disciplina de “Qualidade Espacial” do PROPAR/UFRGS.

<sup>118</sup> HILLIER et al. “Space Syntax: A different urban perspective”. In: Architecture Journal 4. London, 1983.

<sup>119</sup> LE CORBUSIER. Por uma arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2006.

<sup>120</sup> CULLEN, Gordon. Paisagem Urbana. Lisboa: Edições 70, 2010.

inserido na análise. Nas plantas, além dos percursos, serão indicados os pontos de onde cada imagem foi obtida, descrevendo a relação visual do observador com o espaço a ele circundante.

Há um terceiro elemento de registro no método que é o relato do observador, o texto, o registro daquilo que ele viu e sentiu ao longo da caminhada. As informações das plantas e das imagens propiciarão que se descreva a qualidade espacial de uma determinada situação. A *legibilidade* seria a categoria de análise chave nessa avaliação, evidenciando a dificuldade ou a facilidade com que o observador se orienta no espaço ao seu redor. Ao se deslocar no espaço, seja esse interno ou externo, o cérebro estará sempre lendo informações vistas pelos olhos e quanto mais estruturada for essa visão, mais confortável e fácil será essa percepção e a consequente locomoção.

A descrição do percurso através das linhas de visada, tendo como base a sua relação com as linhas de movimento, propiciará portanto a avaliação da legibilidade, o adequado entendimento do espaço pelo observador. Quando movimento e linhas de visada se desencontram, teríamos uma baixa na legibilidade, gerando desconforto pela falta de entendimento da trajetória a seguir adiante. LYNCH<sup>121</sup> sugere que os pontos estratégicos de um percurso seriam nas intersecções, nos pontos onde os diferentes percursos se encontram e que correspondem a pontos de decisão para a pessoa em movimento. Se as informações vindas do espaço puderem ser facilmente entendidas e visualizadas, o observador terá então uma legibilidade satisfatória.

Aqui, nota-se uma sobreposição entre o conceito de legibilidade e o conceito de *wayfinding*, expressão recorrente no urbanismo. O termo foi usado primeiramente por Kevin Lynch em seu livro “A imagem da cidade”, em 1960. Para ele, *wayfinding* seria “*um consistente uso e organização dos estímulos sensoriais concretos do ambiente externo*”.<sup>122</sup> Atualmente o conceito é entendido como o modo como os usuários usam as informações apreendidas no processo de tomada de decisão para se orientar e

---

<sup>121</sup> LYNCH, Kevin. A Imagem da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

<sup>122</sup> LYNCH, Kevin. A Imagem da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

encontrar o caminho ou a direção correta na qual gostariam de ir. Segundo PEPONIS, os usuários seriam capazes de processar as informações contidas em uma *isovist*, de modo a reconhecer as maiores linhas potenciais de movimento em um espaço e também reconhecer ou antecipar como essas linhas se conectam com as demais linhas de uma rede.<sup>123</sup> GIBSON defende que, as pessoas navegam diretamente mais por percepção ambiental do que por função cognitiva. Para ele, superfícies acessíveis são o fator mais importante na geração de movimento; como consequência as pessoas se moveriam na direção onde o mais longo movimento será possível.<sup>124</sup> Ou seja, aqui também, assim como dentro do conceito de legibilidade, seriam as linhas de visada e movimento coincidentes que resultariam em um melhor entendimento do percurso a ser seguido.

Há ainda, uma segunda categoria de análise, a *funcionalidade*. Essa, assim como a legibilidade, configura-se não como um item, mas como uma relação, onde são necessários pelo menos dois agentes para que possa existir. A relação física entre o corpo e o meio seria portanto, o indicativo da funcionalidade de uma determinada situação. O conceito estaria relacionado a comodidade, ao o conforto e a conveniência e/ou utilidade do percurso do observador.

O Método do Observador, desse modo e em síntese, é organizado através de três elementos de registro de informação: **Plantas**, onde as barreiras<sup>125</sup> e passagens - e consequentemente os vazios - são representados juntamente com os percursos (desdobrados em linhas de movimento e linhas de visada); sequências de imagens - **Visão Serial** - através das quais as situações descritas em planta são mostradas através de sequências de fotografias e por fim, o registro em forma de **Texto**. Essa tríade será a base de toda a análise e constará em todos os momentos e em cada situação analisada. O padrão gráfico utilizado será:

---

<sup>123</sup> PEPONIS, John. The space syntax of intelligible communities in Community wayfinding: pathways to understanding. Switzerland, Springer Nature, pg.35/60, 2016.

<sup>124</sup> GIBSON, James. The Ecological Approach to Visual Perception, Boston, 1979.

<sup>125</sup> AGUIAR, Douglas. Planta e corpo. Elementos de topologia na arquitetura. São Paulo: Arquitextos, ano 09, 2009.

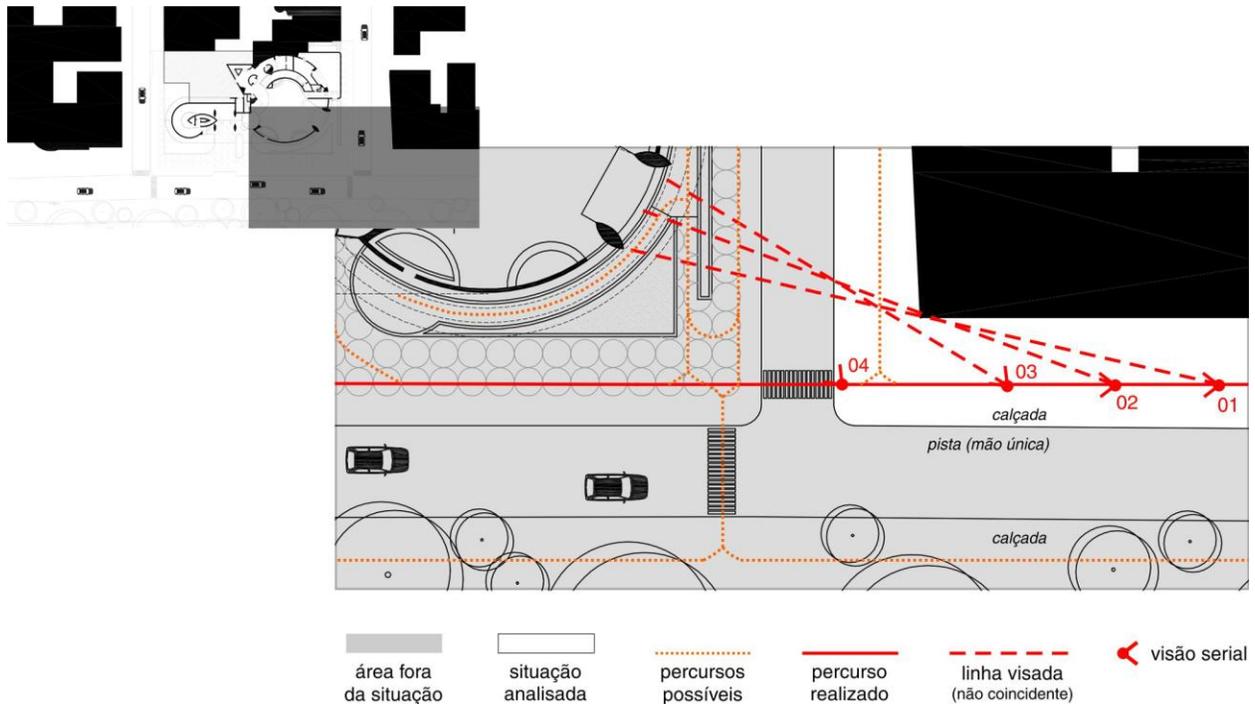


FOTO 01



FOTO 02



FOTO 03



FOTO 04

Fig. 95 | Esquema de Percursos | Desenho da Autora

Ao analisar a imagem acima (*Fig. 95*) vê-se que o percurso do observador demarcado em planta será analisado através de *situações*. O método se valerá desse conceito para que a descrição do todo seja mais clara. Situação deriva do latim *SITUS*, que significa “local, lugar, posição” e *ACTIO*, que significa “ato de colocar em movimento, de fazer, de realizar”. O termo será entendido em seu sentido etimológico, como um padrão de movimento relacionado a um local específico. Desse modo, o percurso do observador é representado como uma sequência de situações, que descrevem os diferentes momentos e experiências aos quais o observador é submetido ao longo do passeio arquitetônico.

A delimitação espacial de uma determinada situação foi definida através do conceito de polígono convexo. Uma região convexa, é delimitada se, e somente se, todo segmento de reta cujas extremidades pertencem à região só tenham pontos nessa mesma região. Foi utilizado também o conceito de BENEDIKT, de *isovists* para a demarcação de cada situação. Ou seja, a situação pode ser entendida como a extensão do campo visual observada naquele posicionamento do observador. Ainda, a restrição ou inconveniência de acesso a um determinado ambiente, é outro critério importante na delimitação das situações estudadas. Ambientes nos quais o usuário não pode acessar, ou pelo menos não pode acessar de forma livre e direta, são considerados como uma situação diversa – analisada ou não de acordo com a importância do ambiente na configuração do edifício.

Em termos gráficos, a situação analisada encontra-se demarcada em planta com o fundo branco, enquanto que as áreas adjacentes encontram-se em cinza, para que o leitor possa situar a situação analisada dentro do todo da edificação.

Além do percurso realizado nessa análise (marcado em linha cheia vermelha na planta) faz-se importante demarcar os diferentes percursos possíveis em cada situação (possibilidades essas marcadas em linha pontilhada laranja na planta). De fato o conjunto de linhas pontilhadas mostra o entorno, uma parte do sistema onde a situação em análise está inserida. Em ambos os estudos de caso o percurso escolhido foi o percurso mais usual, observado durante as visitas *in loco*.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> A visita ao Guggenheim em Nova York ocorreu em fevereiro de 2015 enquanto que as visitas ao Iberê ocorreram ao longo de 2015 e em diferentes horários e dias da semana.



## 04.01 | MUSEU GUGGENHEIM NOVA YORK | GNY



Fig. 96 | contexto macro | Google Earth



Fig. 97 | Morfologia urbana | Desenho da Autora



Fig. 98 | contexto zoom 01 | Google Earth



Fig. 99 | contexto zoom 02 | Google Earth

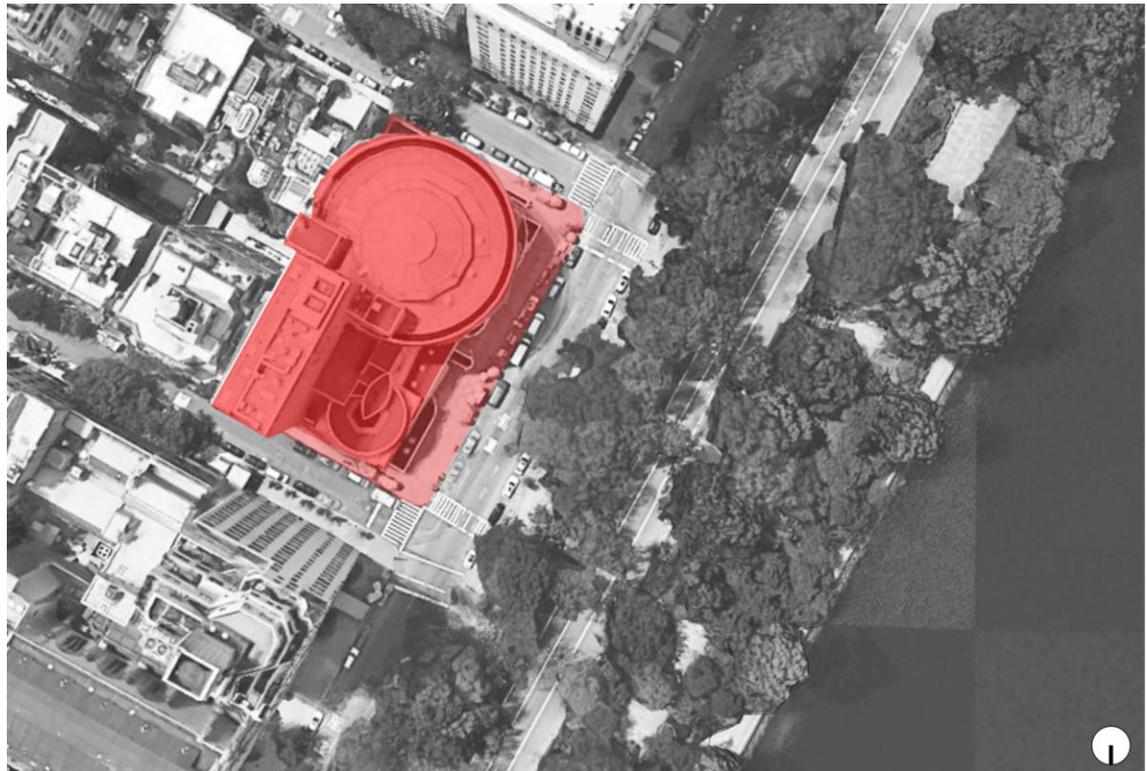


Fig. 100 | contexto zoom 03 | Google Earth



Fig. 101 | Esquema de contexto | Desenho da Autora

O Museu Guggenheim situa-se em um contexto urbano consolidado, em uma zona densa de edificações e em uma posição estratégica, bastante acessível, dentro do tecido urbano de Nova York. Localizado na *Museum Mile* e em frente ao Central Park, mais precisamente na Quinta Avenida, entre a 89th e a 90th *Street*, o Guggenheim é um dos principais pontos turísticos da cidade. Nessa condição, o acesso à edificação se dá facilmente, seja por transporte público ou pela linha de ônibus turístico. Desde as paradas de ônibus próximas ao museu, conforme indicado na (Fig. 101), o visitante chega ao edifício por calçadas generosas e faixas de segurança nas travessias.



Fig. 102 | Vista frontal desde o parque | Montagem da Autora – Google Maps.

Essa localização frontal ao Central Park e o posicionamento em meio a uma zona densa são as principais características na leitura e entendimento do museu como objeto urbano. Se por um lado, o parque funciona como um catalisador de visitantes, o conjunto arquitetônico regular do entorno, em altura e alinhamento, enfatiza a forma já excepcional do museu (Fig. 102).

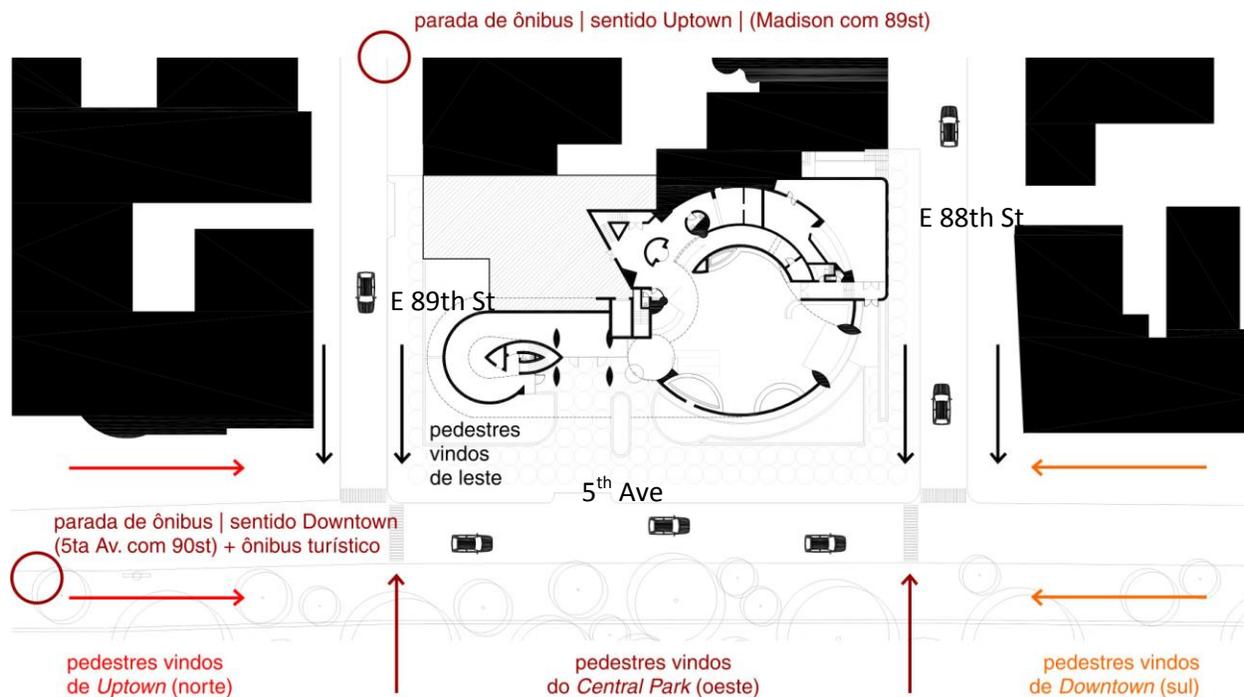
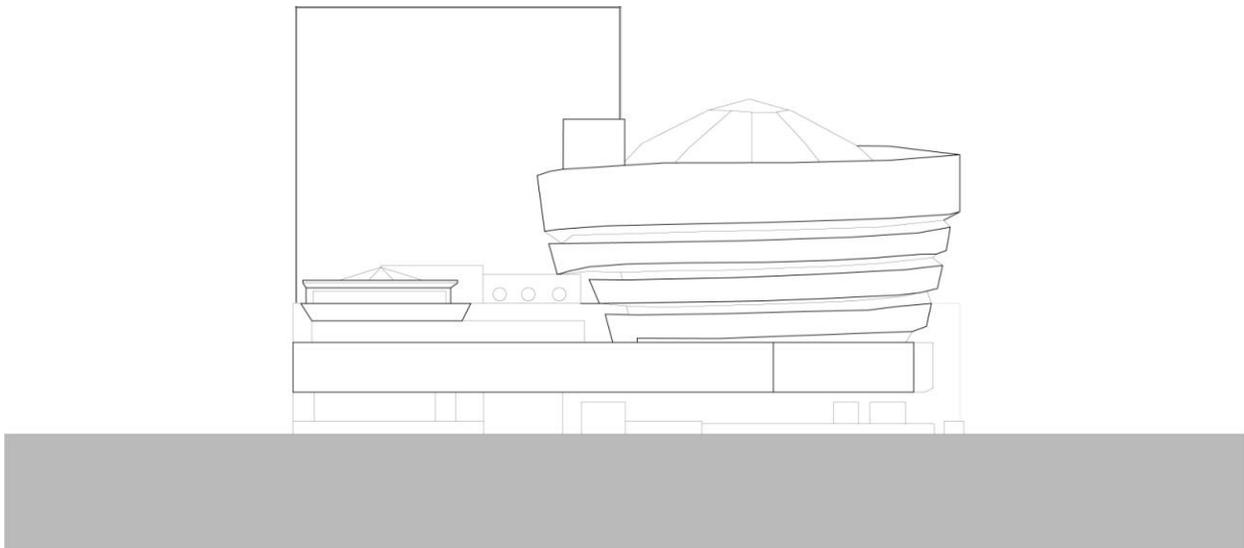


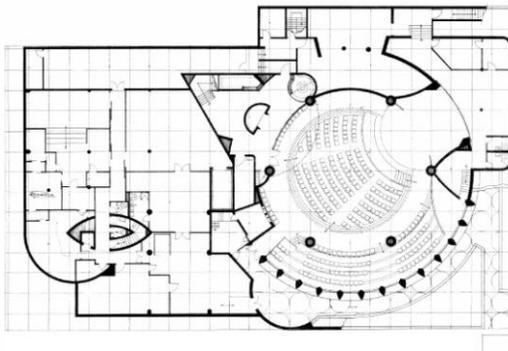
Fig. 103 | Esquema de acessos | Desenho da Autora

Conceitualmente, o museu pode ser entendido, de modo simplificado, como duas rotundas, uma maior e outra menor, ligadas por uma barra horizontal e emolduradas por uma barra vertical, que corresponde à ampliação de Gwathmey & Siegel. (Fig. 104)

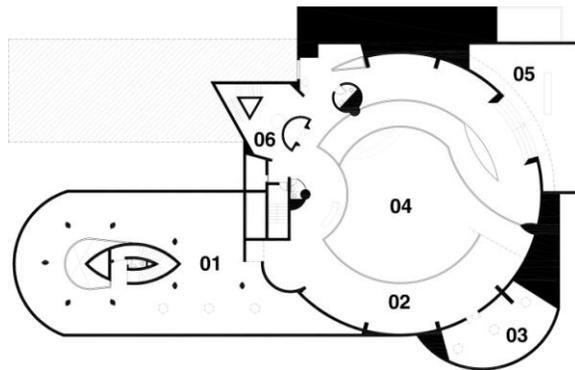


**Fig. 104** | Fachada | re-desenho da autora

A primeira rotunda, menor e à esquerda, abriga uma loja no térreo, com acesso direto pela rua, e as galerias Tannhauser posicionadas nos pavimentos superiores, além de um café, no segundo piso. A configuração espacial dessa área sugere que essa zona teria sido projetada por Wright para as funções administrativas e não para áreas de exposição e café como é visto atualmente.<sup>127</sup> Já a rotunda maior, ligada à menor pela barra horizontal, é o espaço principal do museu. Nesse bloco estão as polêmicas rampas de Wright, onde as exposições temporárias acontecem, o grande átrio e a zenital superior. Encontra-se também nesse espaço o acesso às galerias tradicionais, resultantes da adição de 1992, ao restaurante no térreo e à uma pequena loja no quinto pavimento.



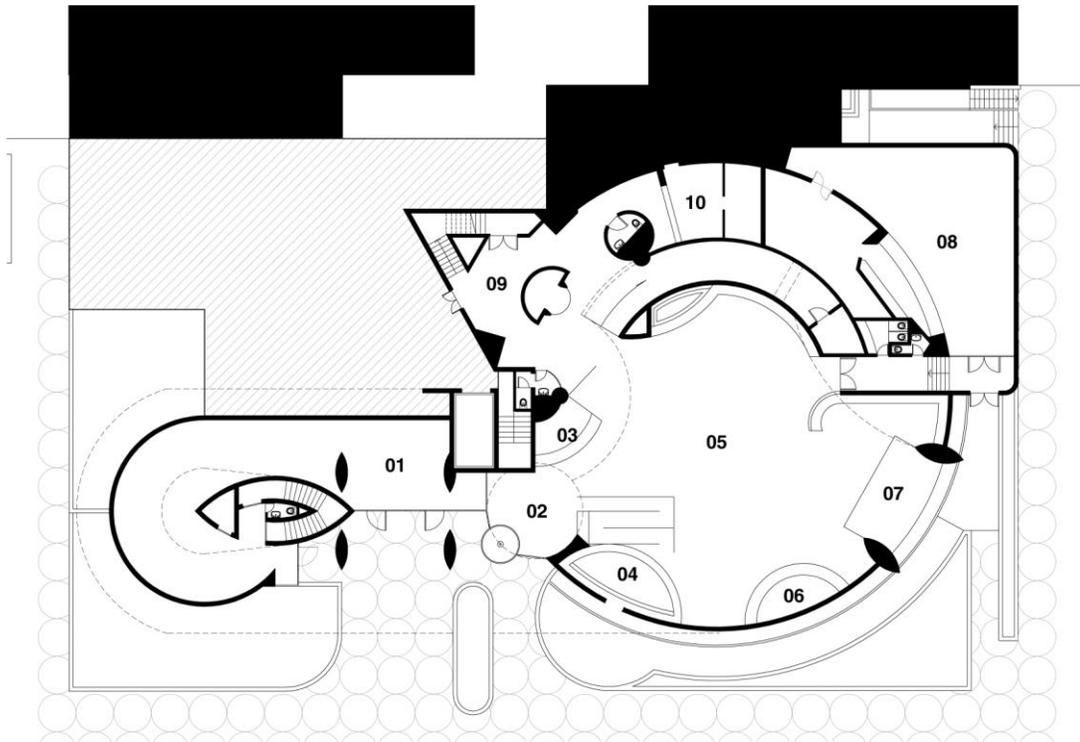
**Fig. 105** | Planta Subsolo – original



**01.** Galeria Thannhauser | **02.** Rampa | **03.** Sala leitura | **04.** Vazio | **05.** High Gallery | **06.** Circ. Vertical

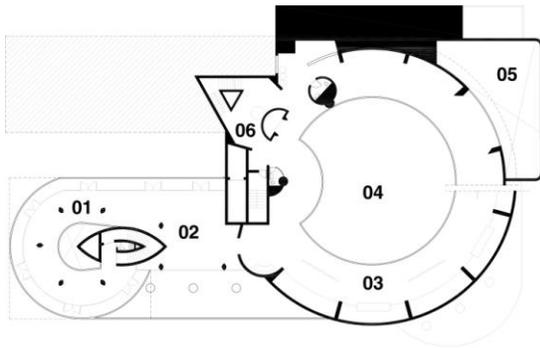
**Fig. 106** | Planta Primeiro Pav. | re-desenho Autora

<sup>127</sup> BALLON et al. *The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the making of the modern museum*. Nova York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2009.

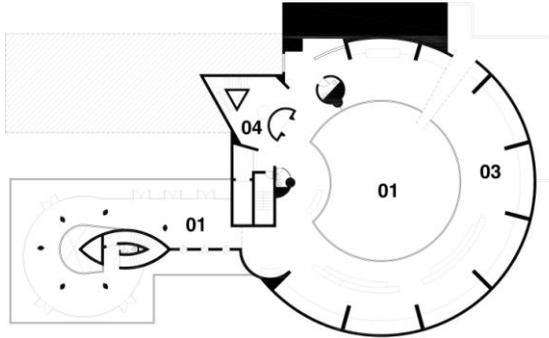


01. Loja | 02. Acesso | 03. Informa es | 04. Bilheteria | 05.  trio Central | 06. Balcão membros | 07. Palco | 08. Restaurante | 09. Circula o Vertical | 10. Chapelaria

Fig. 107 | Planta Térreo | re-desenho da Autora

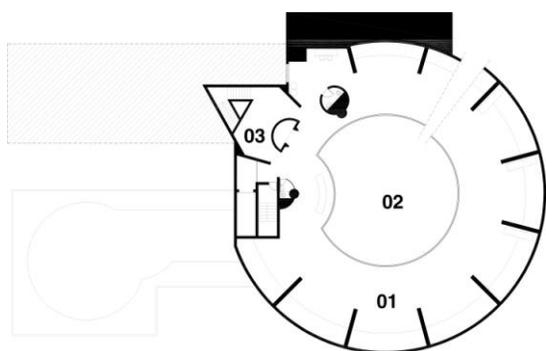


01. Café | 02. Galeria Thannhauser | 03. Rampa | 04. Vazio | 05. High Gallery | 06. Circ. Vertical



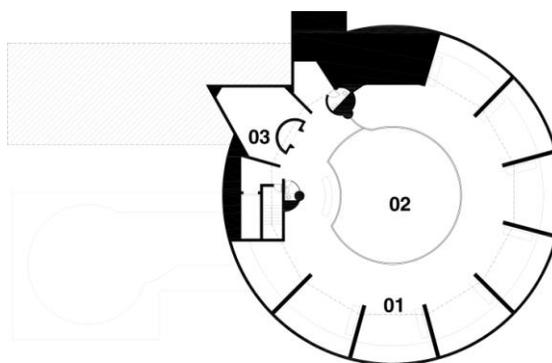
01. Galeria Thannhauser | 02. Vazio | 03. Rampa | 04. Circ. Vertical

Fig. 108 | Planta Seg. Pav. | re-desenho da Autora Fig. 109 | Planta Ter. Pav. | re-desenho da Autora



01. Rampa | 02. Vazio | 03. Circ. Vertical

Fig. 110 | Planta Qua. Pav. | re-desenho da Autora



01. Rampa | 02. Vazio | 03. Loja

Fig. 111 | Planta Qui. Pav. | re-desenho da Autora

A rotunda principal organiza os fluxos e, desse modo, o funcionamento do museu e, por isso, é considerada o núcleo do Guggenheim. Já as rampas circundam o vazio e agregam a função de zona de circulação e de exposição. O percurso de visitação pensado pelo arquiteto e indicado pelos recepcionistas é subir até o último pavimento pelas escadas ou elevador, posicionados na parte superior esquerda da planta da rotunda maior, e descer pelas rampas até o térreo, em sentido anti-horário. LEVINE defende o uso das rampas nos espaços de exposição:

“Os pisos e paredes angulados eliminam a fixação da linha horizontal e o paralelismo do plano de chão. O senso de instabilidade resultante enfraquece a confiança tradicional dos museus no exclusivo poder do olho na percepção e chama a ação, da forma mais forte, a fisicalidade do movimento corporal através do espaço e tempo: o cinestésico substitui o puramente ótico”<sup>128</sup>

Nessa parte do museu os visitantes têm contato visual entre si e com a totalidade da edificação, devido ao peitoril baixo das rampas. Para Peter Eisenman, essa seria uma das principais características do museu e que o diferencia da configuração tradicional, porque independentemente de onde se esteja, você estará sempre olhando simultaneamente para pessoas, arquitetura, espaço e pinturas.<sup>129</sup> Acima do vazio, a

<sup>128</sup> BALLON, Hillary; CARRANZA, Luis; KIRKHAM, Pat; LEVINE, Neil; MAREFAT, Mina; SIRY, Joseph; SPECTOR, Nancy; STIPE, Margo. *The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the making of the modern museum*. Nova York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2009.

<sup>129</sup> FRANKEL, Stephen Robert. *Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum: An architectural appreciation*. The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2002.

grande zenital coroa o espaço, garantindo iluminação natural e um efeito sensorial espetacular à peregrinação dos visitantes.

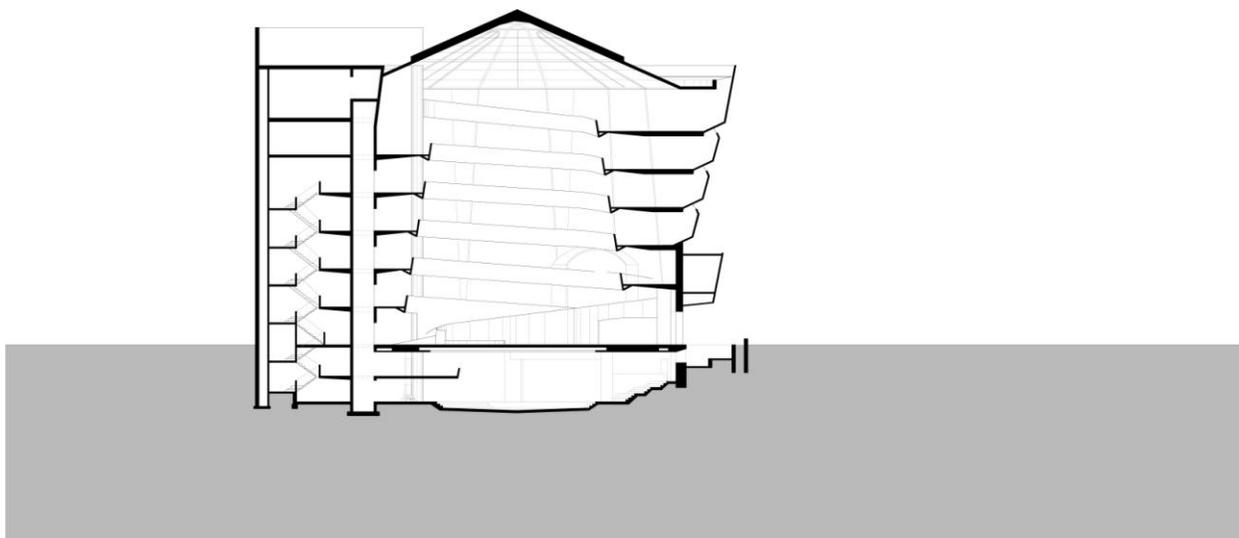
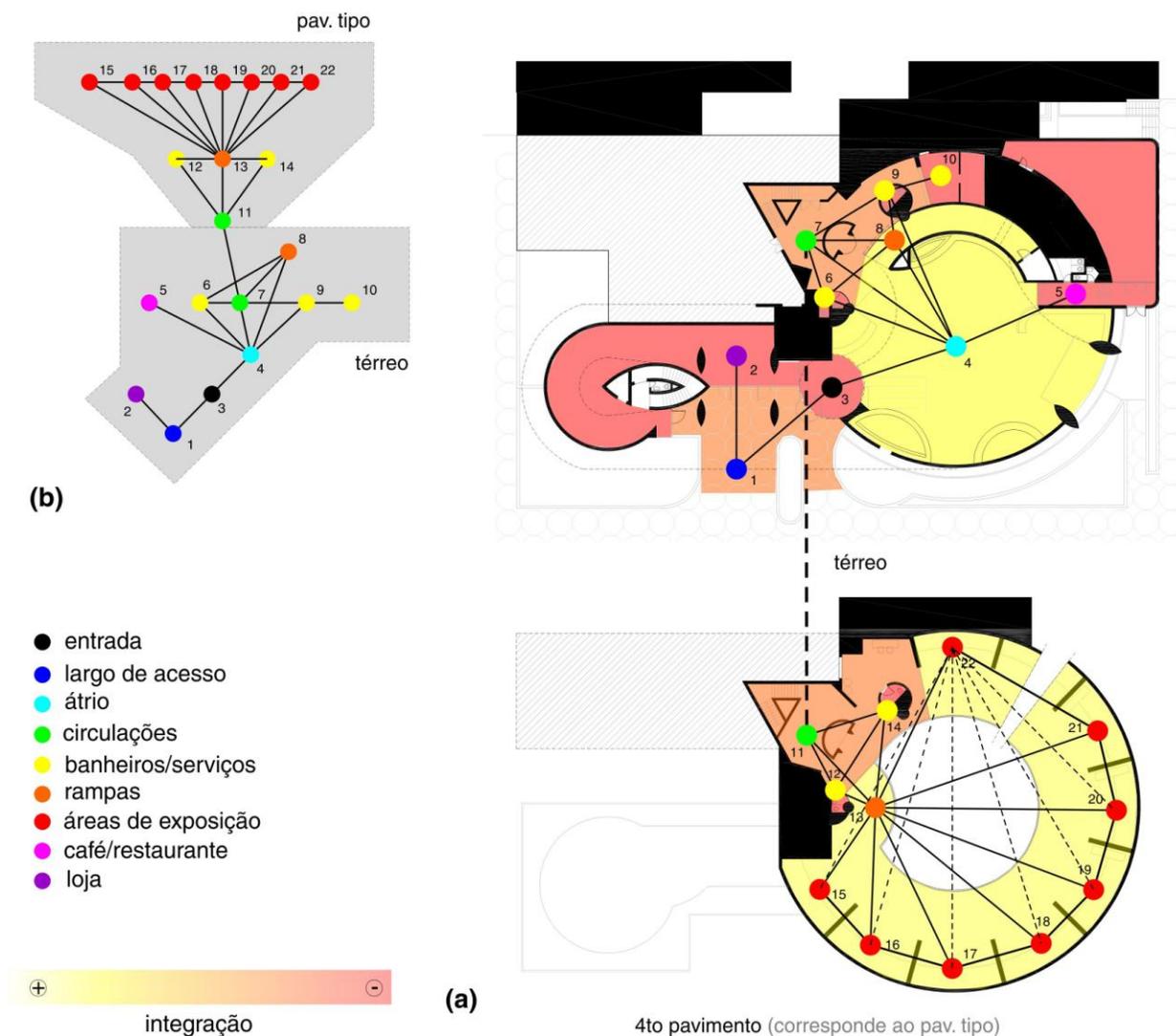


Fig. 112 | Corte | re-desenho da Autora

No subsolo, encontram-se áreas técnicas, de acesso restrito ao público, não incluídas nas análises constantes desse trabalho. Também não fará parte das análises a adição de Gwathmey & Siegel, uma vez que se busca comparar os edifícios de Wright e Siza em sua concepção original.

A sequência espacial do Museu Guggenheim, como mostra o diagrama abaixo (Fig. 113), recebe o programa de modo a propiciar a predominância de espaços dotados de um alto grau de integração espacial. Como vemos na síntese gráfica do encadeamento espacial, a maior parte dos espaços permite o acesso a mais de um espaço contíguo, propiciando que cada espaço esteja sempre conectado a mais de uma possibilidade de encaminhamento para o visitante. O exemplo mais claro disso, e elemento peculiar na espacialidade do edifício, é o posicionamento de espaços de exposição coincidente com a rampa responsável pela circulação vertical. Essa sobreposição funcional torna a rampa o espaço dotado da maior capacidade de integração espacial e social. Essa configuração resulta também em espaços expositivos dotados de alto grau de integração espacial, uma vez que o acesso a eles é concomitante à descida pela rampa, o que também os torna elementos articuladores da sequência espacial do

edifício. A espacialidade criada no museu Guggenheim, portanto, se caracteriza pelo alto grau de integração espacial sobretudo nas rampas, fazendo com que os espaços não se conectem apenas linearmente, mas também através de uma visualização recíproca total, o que potencializa o papel ativo do visitante na experiência do espaço.



**Fig. 113 | VGA Análise |** (a) Nível de integração dos espaços com programa e (b) Grafo Justificado, com programa

A apropriação do espaço pelo visitante tem no pavimento térreo o grande atrator. Por se tratar de uma zona central na configuração espacial do edifício e um poderoso conector de fluxos, vemos diversas atividades e comportamentos sendo ali desempenhados. Há os que preferem sentar-se, para observar o edifício, descansar ou interagir com outros visitantes, há os que preferem ficar de pé, uns parados outros se

movendo, buscando ângulos peculiares de apreciação e há também os que preferem apenas passar. Pode-se, portanto, dizer que o átrio funcionaria como um condensador espacial multi-uso dentro do programa do museu. A conexão visual desse espaço com o restante do edifício e com a grande zenital acima é o maior atrator de público e torna esse espaço o mais movimentado do museu (Figs. 114 e 115).

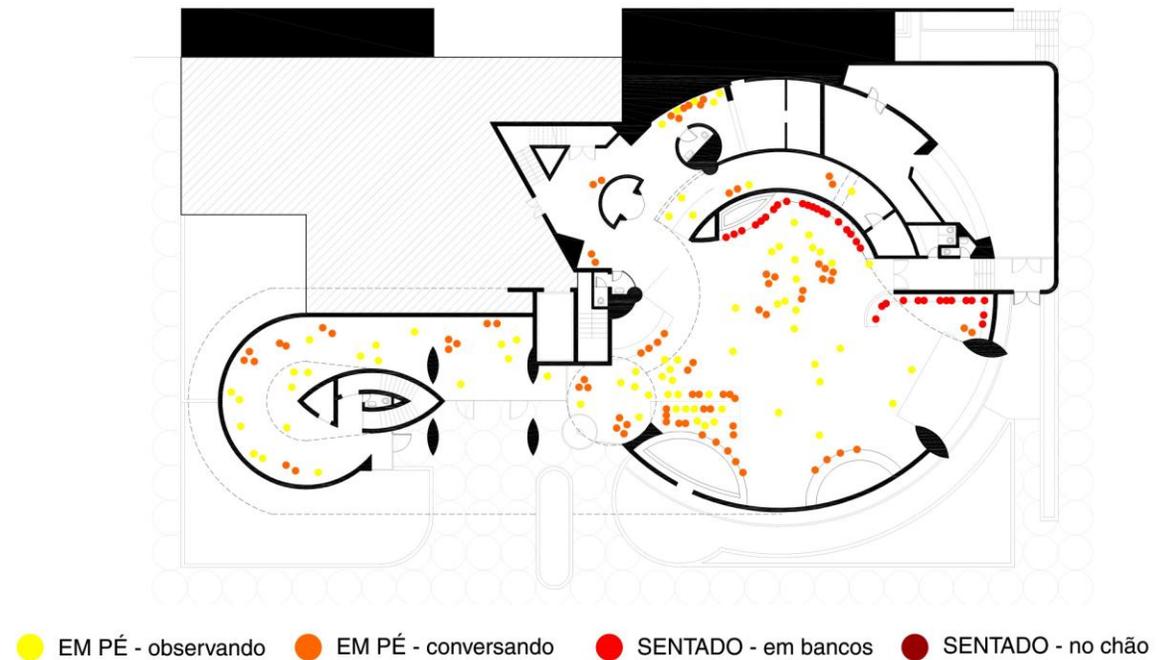


Fig. 114 | Guggenheim – Planta Térreo – Esquema de movimento de público | Desenho da Autora



Fig. 115 | Guggenheim | Foto da Autora

Já no largo de acesso, na parte externa da edificação, vê-se um grande número de visitantes, pedestres e até mesmo vendedores ambulantes. Esse cenário confirma a presença de uma obra dotada de grande simbologia, aspecto enfatizado pela localização em Nova Iorque – cidade que anualmente recebe 55 milhões de turistas.

Para fins de análise, escolhemos o percurso de aproximação desde o sul (*Downtown*), devido à maior ocorrência de visitantes vindos daí, conforme observação feita no local em fevereiro de 2015 (percurso marcado em vermelho na planta abaixo – *Fig. 116*). Essa predominância pode ser explicada pelo fato de que a zona ao sul do museu tem um caráter mais turístico do que a zona ao norte, por sua vez mais residencial.

De qualquer modo, parece pertinente apresentar os outros percursos visualizados durante a visita. Para os visitantes que chegam via transporte público, existem duas opções: o acesso pelo leste (para aqueles vindo do centro da cidade) e a chegada pela face oeste (para aqueles indo em direção ao centro e chegando via ônibus turístico). Já para os pedestres, as possibilidades são infinitas – conforme visto abaixo.

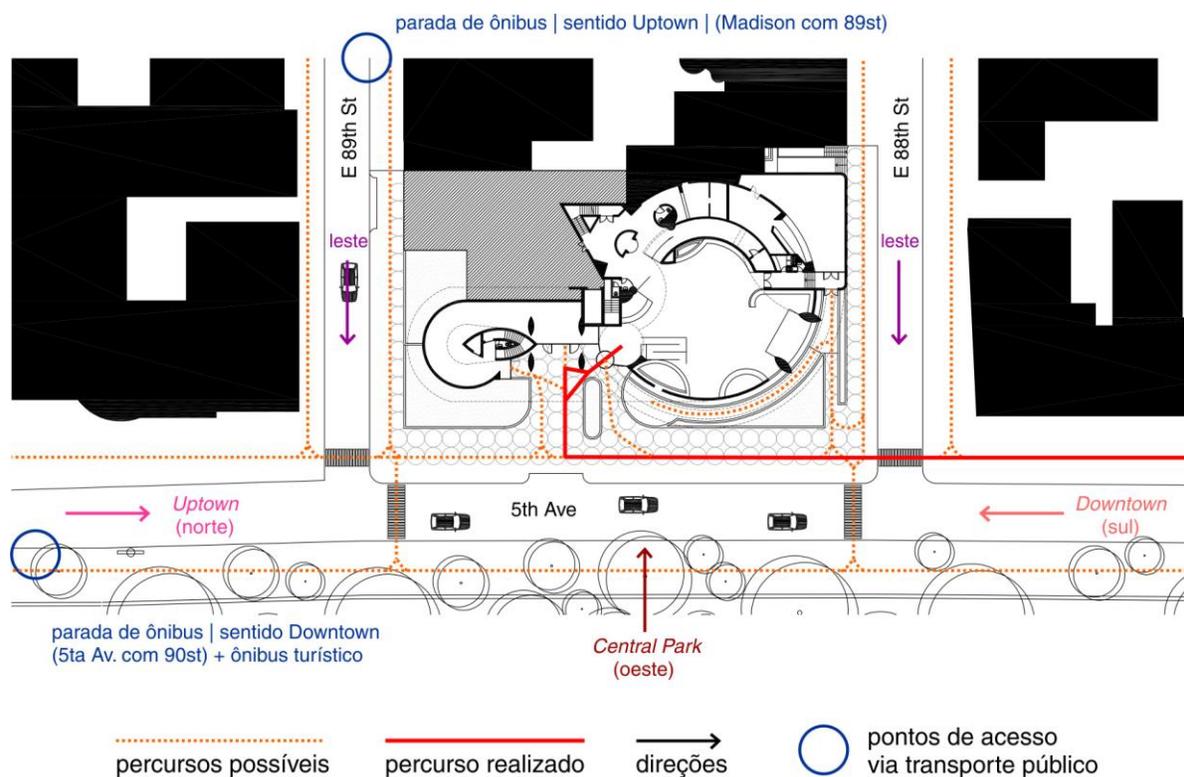


Fig. 116 | Esquema de Percursos | Desenho da Autora

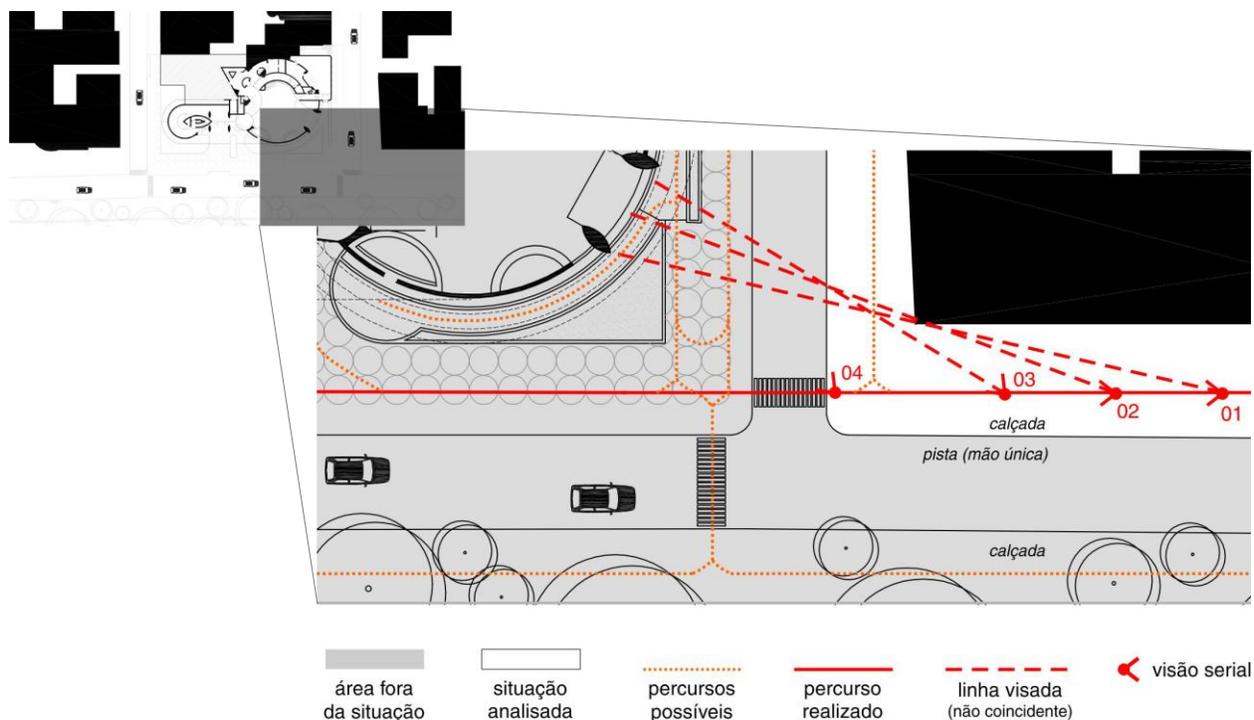


Fig. 117 | Guggenheim – Planta Térreo | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 01** | Para o visitante vindo do centro da cidade (Sul), a caminhada até o museu se dá através de calçadas largas, ornamentadas com canteiros, árvores e vegetação baixa e ladeadas por edificações de altura e alinhamento regulares. À esquerda, do outro lado da avenida, o visitante pode ver o verde do Central Park. Em frente, aos poucos, surge o edifício do Museu (*FOTOS 01, 02 e 03*). Primeiro uma nesga, uma forma inesperada em meio a sequência dita regular, ainda que seguindo o alinhamento das demais construções. Uma forma cilíndrica, que logo se revela imponente e marcante. E, aos poucos, aguça a curiosidade do visitante conforme esse vai se aproximando (*FOTO 04*).



FOTO 01



FOTO 02



FOTO 03



FOTO 04

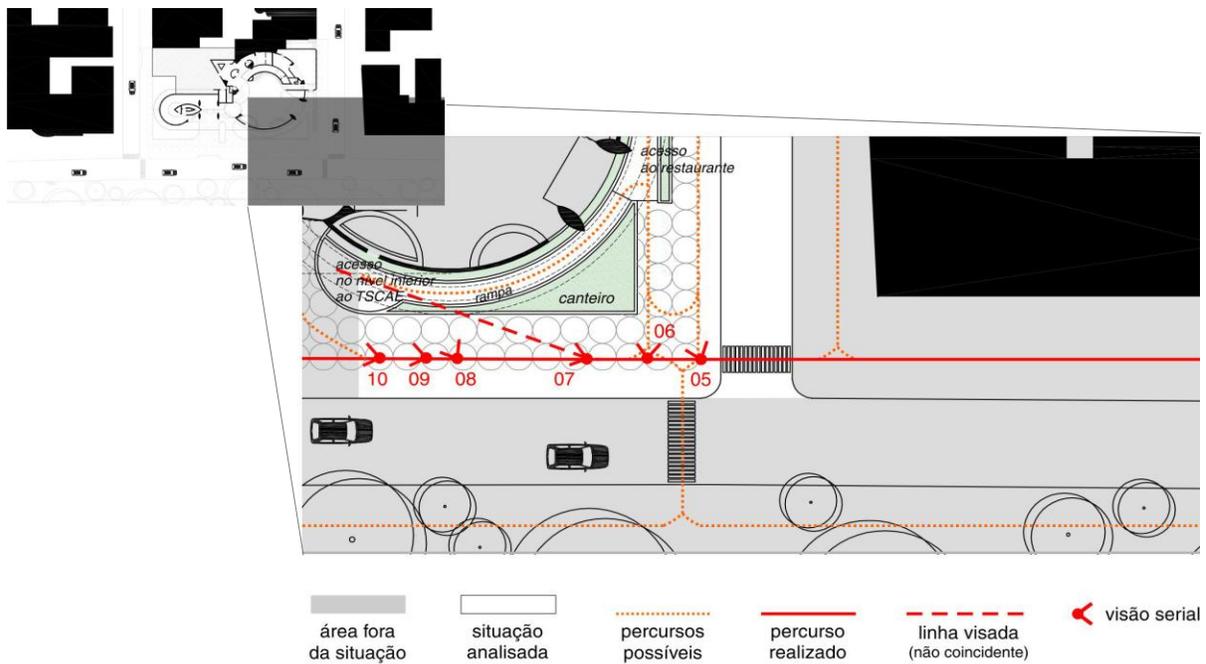


Fig. 118 | Guggenheim – Planta Térreo | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 02** | Chegando à esquina surge uma dúvida sobre o posicionamento do acesso ao prédio. O olhar do observador é atraído para duas aberturas envidraçadas posicionadas atrás de um canteiro e que parecem indicar a entrada do museu (*FOTOS 04 e 05*). Um pequeno portão metálico baixo enfatiza esse convite (*FOTO 06*), muito embora o visitante medianamente esclarecido entenda imediatamente que aquele acesso, quase doméstico, não possa ser o acesso ao museu. Essa passagem dá acesso ao restaurante localizado nessa extremidade do prédio, o “*Wright Restaurant*”. É também por essa passagem que o visitante pode acessar o “*Sackler Center for Arts Education*” (*TSCAE*)<sup>130</sup>, localizado no nível subsolo, através de uma rampa que contorna a base do edifício (*FOTO 07*). Esse acesso, apesar da placa indicativa, não é facilmente percebido pelo visitante.



FOTO 05



FOTO 06



FOTO 07



FOTO 08

<sup>130</sup> O Wright Restaurant e o Sackler Center não fazem parte da análise por não integrarem o percurso comum do visitante.



FOTO 09



FOTO 10



FOTO 11



FOTO 12

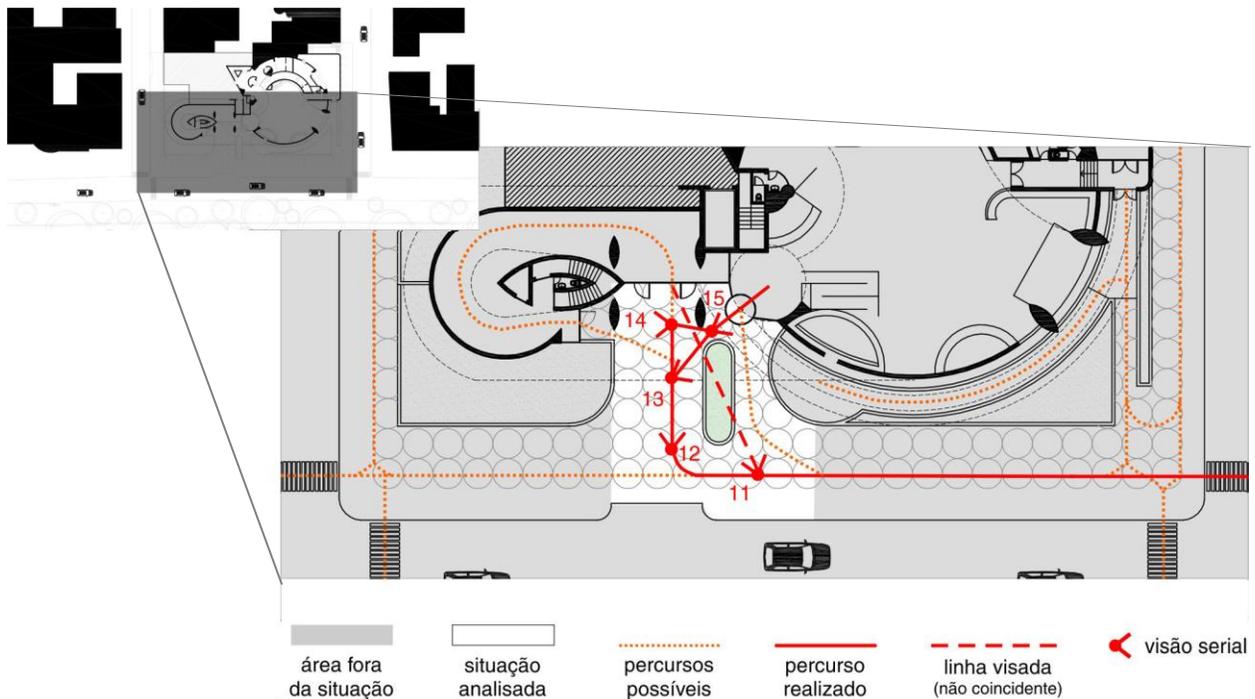


Fig. 119 | Guggenheim – Planta Têrreo | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 03** | Logo adiante, seguindo pela calçada, o visitante percebe o *Largo de Acesso*. Esse espaço, nivelado com a calçada (*FOTO 09*) gera uma espacialidade convidativa para os visitantes, que é enfatizada no desenho do piso com os detalhes circulares vistos ao longo das calçadas ao redor de toda a edificação. A forma dominante do partido arquitetônico é replicada como revestimento de piso (*FOTO 12*).

Essa sensação de acolhimento é enfatizada também pela presença de muretas baixas, que demarcam os jardins e margeiam o percurso do visitante desde que ele ingressa na calçada até o acesso ao edifício. Parece que, apesar do caráter imponente e marcante do museu, e de sua localização em uma cidade cosmopolita, Wright quis

trazer a estética do subúrbio, nesse espaço de recebimento de seus visitantes. Essas muretas, contribuem muito também no que diz respeito ao acolhimento do largo de acesso do Guggenheim. Durante as estações com temperaturas mais amenas, grupos de visitantes sentam-se ali, conversando e vivenciando o lugar. É o elemento arquitetônico atuando como um catalisador de vitalidade.

Logo adiante, o caminho natural de acesso ao interior do museu seria contornar o canteiro (FOTO 10) e ter acesso direto à porta giratória. Entretanto, apesar da forma arredondada do canteiro sugerir esse percurso (FOTO 11), foi ali observado que a maior parte dos visitantes é atraída pelas grandes superfícies de vidro posicionadas diretamente sobre o eixo de deslocamento e linha de visada (FOTO 12). Desse modo, posicionado no centro dessa *esplanada*, o visitante tem à sua frente três opções de encaminhamento. O primeiro é a superfície de vidro em frente ao largo e que corresponde ao acesso à loja de *souvenirs*. O segundo é a superfície de vidro à esquerda que corresponde à saída da loja (FOTO 14) e, finalmente, à direita, estará o acesso ao museu, meio escondido por colunas (FOTOS 13 e 15). Por ser a maior superfície transparente na base do prédio, ter posicionamento central e duas portas, o acesso à loja se mostra como o caminho natural. Contraditoriamente a essas indicações o visitante logo percebe que o acesso ao Museu se dará de fato pela porta giratória posicionada à sua direita, que estará, vista desde ali, parcialmente escondida por um dos emblemáticos pilares da edificação. O estreitamento dessa passagem, em função do posicionamento do pilar e do canteiro, intensifica a dúvida (FOTO 15).



FOTO 13



FOTO 14



FOTO 15

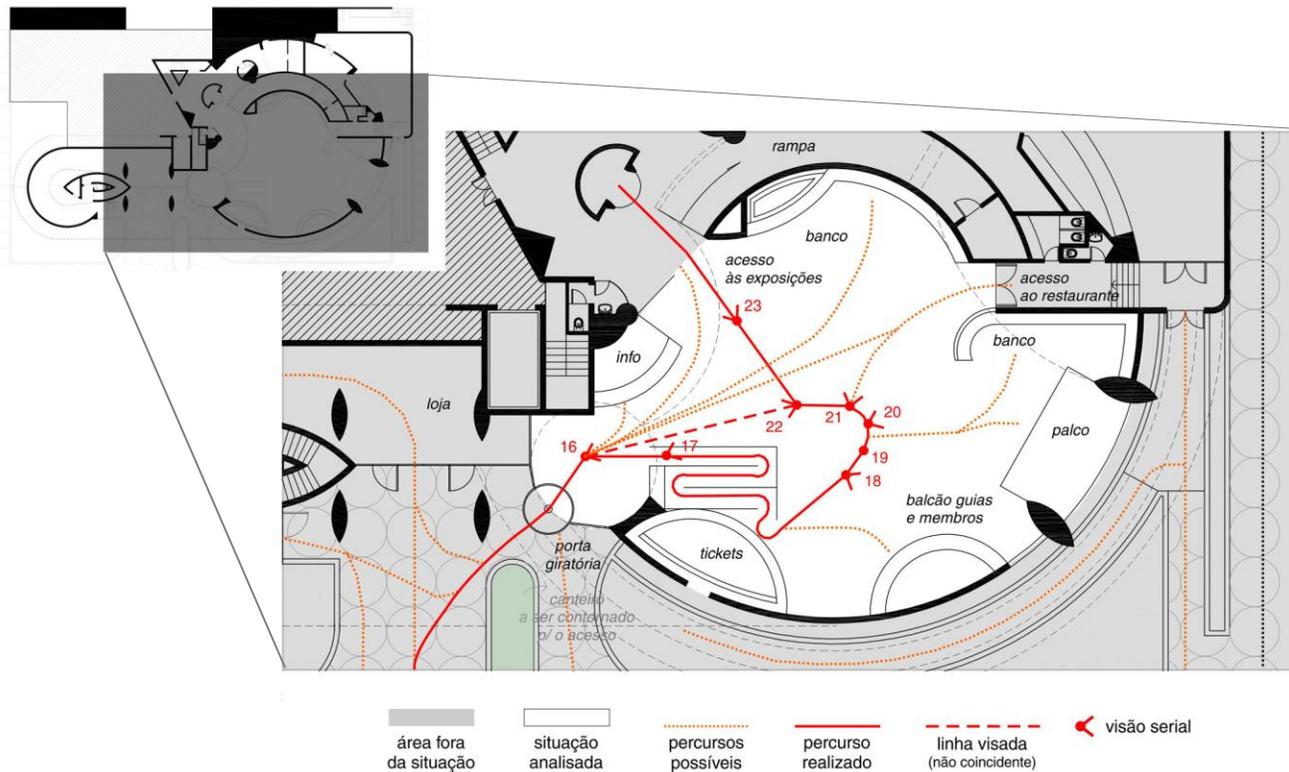


Fig. 120 | Guggenheim – Planta Têrreo | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 04** | O visitante ingressa então no edifício e encontra-se agora em um pequeno hall, com forro em círculo e pé-direito baixo (*FOTO 16*). O movimento de visitantes é intenso. Ele encontra ali dois seguranças que indicam o balcão de tickets à direita e o balcão de informações à esquerda. O acesso ao hall central é público. No entanto, o posicionamento dos seguranças, cria ali uma barreira física e psicológica. O pé direito baixo no acesso é um recurso bastante utilizado por Wright que denomina essa estratégia de *compressão/descompressão*, uma vez que faz o visitante se sentir inicialmente diminuto e apertado, para logo lançá-lo no espaço maior, mais iluminado - o espaço dominante da edificação.<sup>131</sup> Nesse hall, o visitante sente-se desconfortável. Essa passagem é caótica pelo intenso fluxo de público entrando e saindo e pela presença protocolar da porta giratória. No entanto, a maior parte dos visitantes se direciona para a direita, onde estão posicionados os totens que indicam a fila para a compra dos tickets de acesso às exposições (*FOTO 17*).

<sup>131</sup> TREIBER, Daniel. Frank Lloyd Wright. Londres, 1995.



FOTO 16



FOTO 17



FOTO 18



FOTO 20



FOTO 19

Entrando no grande átrio o visitante tem um primeiro contato com o impactante interior do Guggenheim (*FOTO 17*), quando sua visão é atraída imediatamente para o alto, para a grande zenital que coroa as rampas de visitação ao museu (*FOTO 19*). Essa visão é impressionante e a maior parte dos visitantes se demora ali algum tempo observando a arquitetura do edifício.

Comprado o ingresso, o visitante se depara agora com diferentes opções de encaminhamento. Em geral, aqueles em primeira visita, dedicam algum tempo a apreciar o grande átrio, tornando disputados os bancos posicionados na periferia desse espaço central (*FOTO 21*). Outros dirigem-se ao balcão de guias e membros, outros ao restaurante pelo acesso interno, outros a um pequeno palco posicionado junto à abertura de vidro para o exterior (*FOTO 20*). Finalmente, há os que se dirigem ao acesso em rampa às exposições, posicionado à esquerda de quem entra. Esses são recebidos por um funcionário que confere os tickets e explica o funcionamento do museu.

É impressionante a vitalidade que pode ser vista e vivenciada nesse espaço. Um número sem fim de visitantes passa em um vai e vem ininterrupto. A sensação é reconfortante, e pode-se dizer que faz com que o visitante se sinta como parte de uma comunidade, como parte de algo maior. Muitos ficam ali tirando fotos, esboçando desenhos e trocando ideias com outros visitantes.

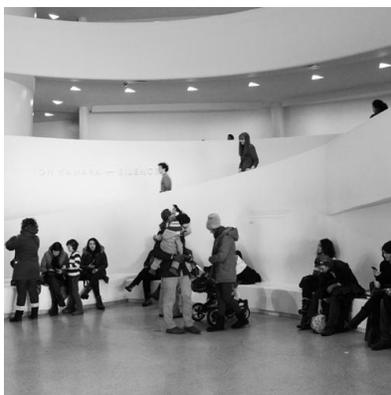


FOTO 21



FOTO 22



FOTO 23

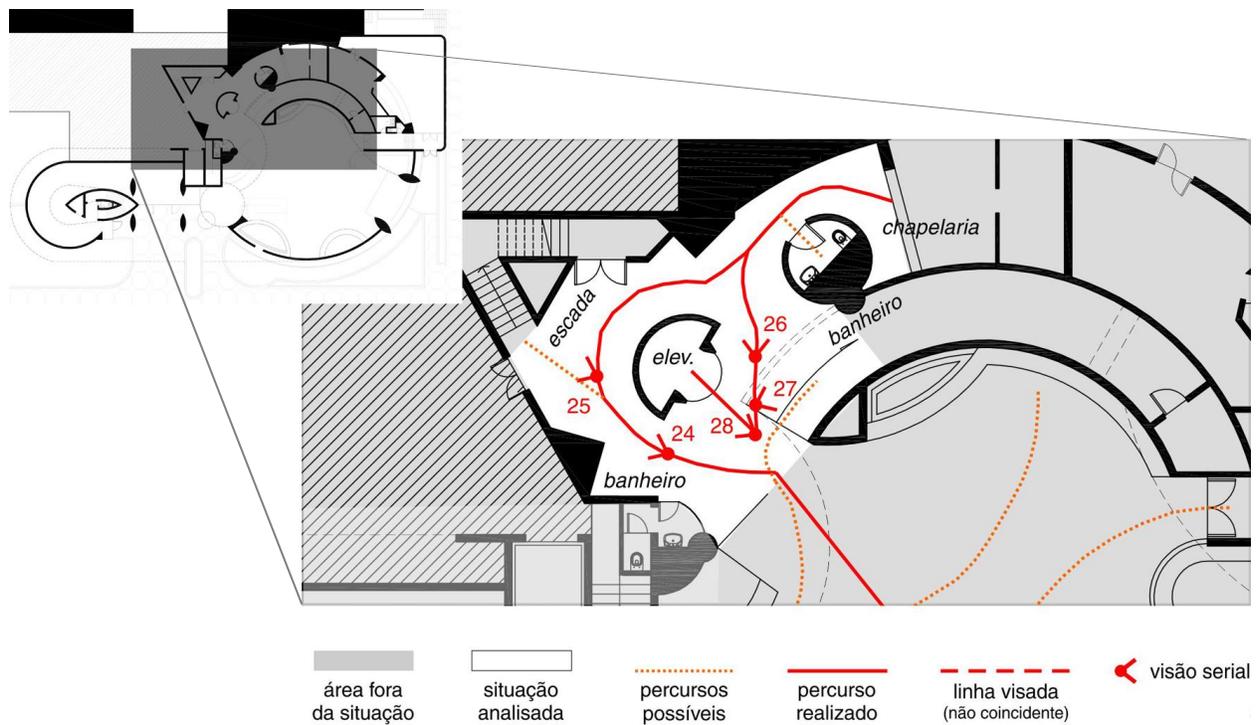


Fig. 121 | Guggenheim – Planta Térreo | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 05** | Seguindo em seu caminho à zona de exposições, o visitante chega ao ponto de controle de acesso (*FOTO 23*) e é direcionado pelo funcionário a deixar mochilas e casacos na chapelaria, ao fundo, à sua direita (*FOTO 26*), para na sequência, subir de elevador até o último andar, e então iniciar a descida pelas rampas apreciando as exposições.



FOTO 24

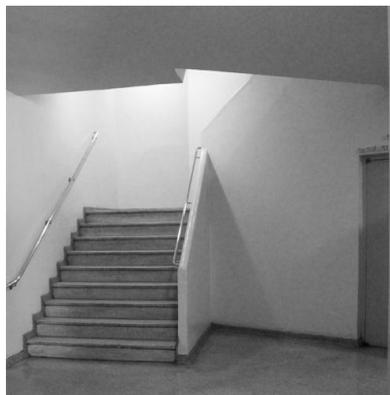


FOTO 25



FOTO 26

O elevador (*FOTO 28*) entretanto não é a única opção de acesso aos pavimentos superiores. O visitante pode escolher subir pelas escadas que estão escondidas (*FOTOS 24 e 25*), com menos tempo de espera pois o elevador é pequeno se considerado o intenso fluxo de visitantes que o museu recebe. Ou, finalmente, subir pela rampa que de fato é o acesso mais evidente (*FOTO 27*). Deve-se levar em consideração a fadiga maior que essas duas últimas opções causam em razão do consumo de energia maior no movimento ascendente que no movimento descendente. Essas opções, no entanto, não ficam claras. O visitante precisa receber uma informação verbal por parte do recepcionista, para saber que o fluxo de visitação recomendado seria inicialmente subir para então iniciar a apreciação das exposições. Além disso, como o acesso à escada fica deslocado, ao fundo, não é visível e convidativo quanto a rampa e o elevador.



FOTO 27



FOTO 28

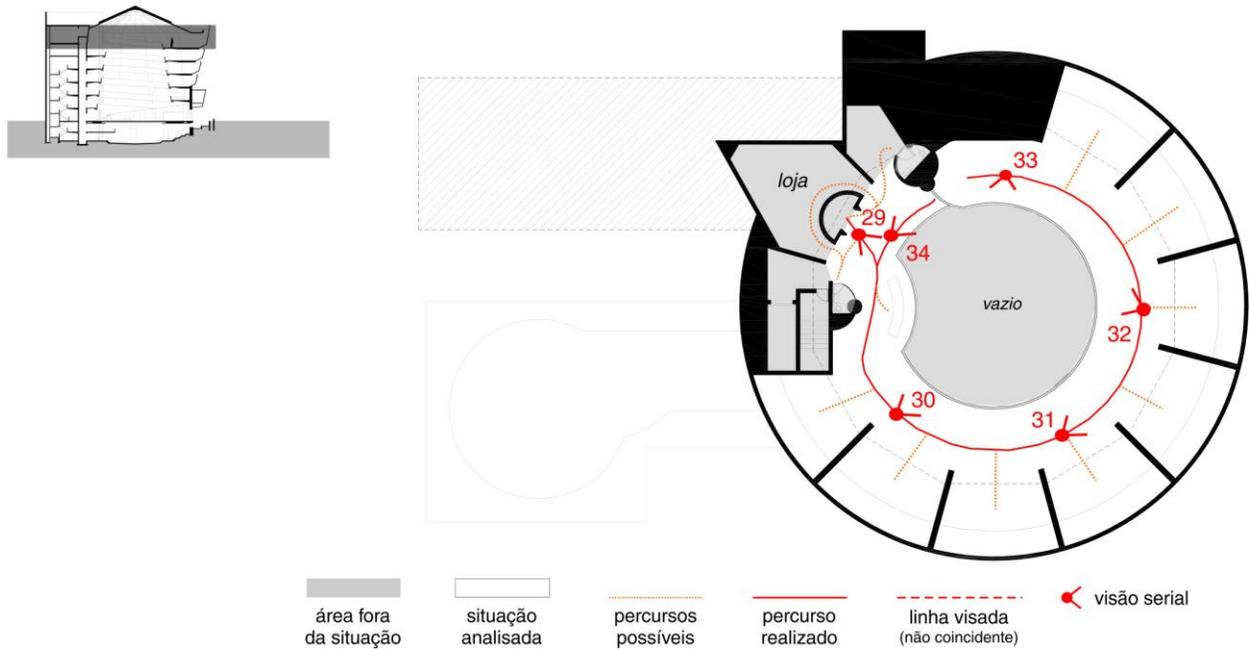


Fig. 122 | Guggenheim – Planta Quinto Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 06** | Considerando que o visitante tenha seguido a indicação do recepcionista e subido até o último pavimento pelo elevador, ele iniciará nesse ponto a descida através dos espaços de exposição em rampa. Saindo do elevador o visitante tem o primeiro contato, impactante, com a *grande zenital* (FOTO 29). À sua direita, um alargamento na rampa com um banco, configura uma pequena zona de convivência e parece convidar à apreciação. Esse padrão se repetirá ao longo dos demais pavimentos. O visitante, extasiado, encontra-se no topo do Guggenheim (FOTO 30). O movimento intenso de público em todos os níveis complementa o espetáculo da arquitetura.



FOTO 29



FOTO 30

Saindo do transe propiciado pela visualização súbita da zenital e do vazio, e buscando iniciar o percurso de visitação do museu, o visitante vai constatar que ainda não está de fato no último nível do museu e que, na realidade, existe um nível ainda mais elevado (*FOTO 31*) que aquele no qual ele se encontra, e que para percorrer a totalidade do museu, será necessário subir esse trecho de rampa se deslocando em torno ao vazio, percurso esse já circundado pela exposição. Ali o visitante terá o primeiro contato com a declividade contínua das rampas, e, naturalmente, com o desconforto físico e permanente instabilidade que o acompanhar  ao longo da descida. Agregue-se a isso a percepção esdrúxula das paredes do perímetro externo que têm são inclinadas, potencializando a sensação de instabilidade.

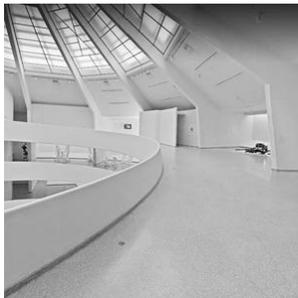


FOTO 31

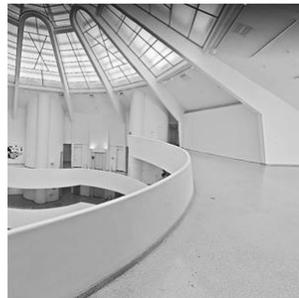


FOTO 32



FOTO 33



FOTO 34

O final desse percurso em subida termina convertendo-se em um balcão (*FOTO 33*). Ali, o visitante é obrigado a retornar por onde veio em um movimento, a primeira vista despropositado ou mesmo inc modo. No entanto, esse trecho de rampa ascendente parece gerar uma situação espacial que seria mais destinada à contemplação – da zenital, do grande vazio e do todo – que propriamente das exposições; e nesse sentido o teorizado inc modo passa a ser cômodo e até mesmo instigante. Retornando pela rampa e encontrando-se mais uma vez em seu ponto de chegada em frente ao elevador, o visitante terá duas opções de encaminhamento: seguir pelo v o à direita, mantendo o contato com a rampa, ou seguir pelo v o à esquerda, mais escuro e menos convidativo (*FOTO 34*).

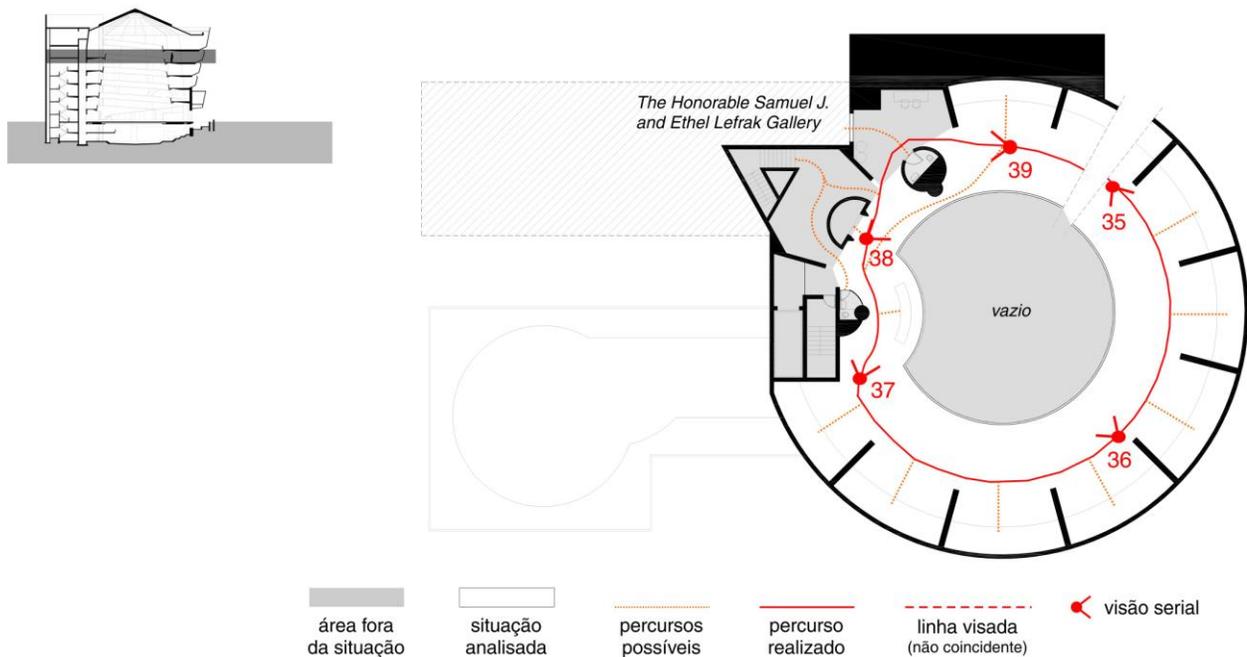


Fig. 123 | Guggenheim – Planta Quarto Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 07** | Optando pelo caminho à direita, agora o visitante terá à sua frente a rampa em sutil descida emoldurada pela sequência de nichos com obras de arte à sua esquerda e, nesse momento, o vazio, à direita, se apresenta em segundo plano (*FOTO 35*). O tipo de exposição varia nos diferentes pavimentos e de acordo com as exposições em voga no momento. Nas imagens apresentadas,<sup>132</sup> tem-se esculturas soltas no espaço. O contato visual com os demais pavimentos através do vazio é permanente (*FOTO 36*), criando no interior do museu uma espetacular, e inédita, materialização de espaço público. Essa percepção de espaço público é reforçada pelo contato direto com o céu, a partir da *Grande Zenital*. Na constituição desse percurso público, a variedade de tipos de exposição fazem o papel de janelas, emoldurando o caminho.

<sup>132</sup> A partir da situação 06 as fotos utilizadas para exemplificar o percurso do observador foram retiradas do Google Interior Street View. As imagens representam as exposições do período de 05/06/15 a 09/09/2015. A solução foi adotada para propiciar um encadeamento coerente entre as imagens, visto que durante as visitas ao local em fevereiro de 2015, as normas do museu não permitiram registro fotográfico de todos os ângulos.



FOTO 35



FOTO 36

Ao final da descida, mais uma vez o visitante verá o alargamento da rampa (FOTO 37) e logo estará em frente ao elevador. Aqui também se repetem as duas opções de deslocamento para acessar o próximo tramo da rampa (FOTO 38). Agora, entretanto, o caminho da direita é menor e a passagem à esquerda parece ser a melhor opção de trajeto. Seguindo nessa direção e em frente, o visitante estará acessando o terceiro pavimento do museu. Ao olhar para trás, ele vê novamente os dois vãos de passagem e ao fundo, à direita, o acesso para a galeria na área de expansão do museu (nessa imagem com a porta fechada).<sup>133</sup>

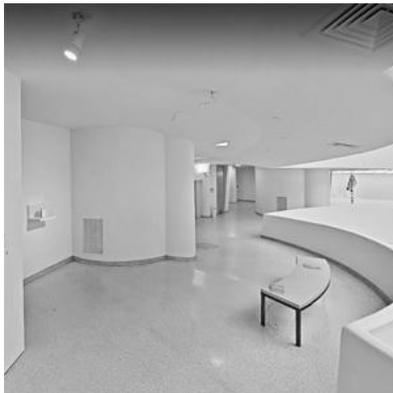


FOTO 37



FOTO 38

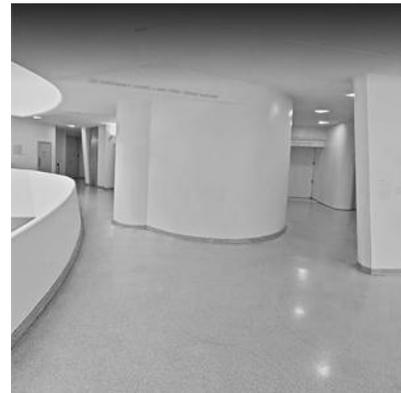


FOTO 39

---

<sup>133</sup> Não estamos avaliando nessa análise as áreas de exposições que foram adicionadas ao programa em 1992 por Gwathmey e Siegel.

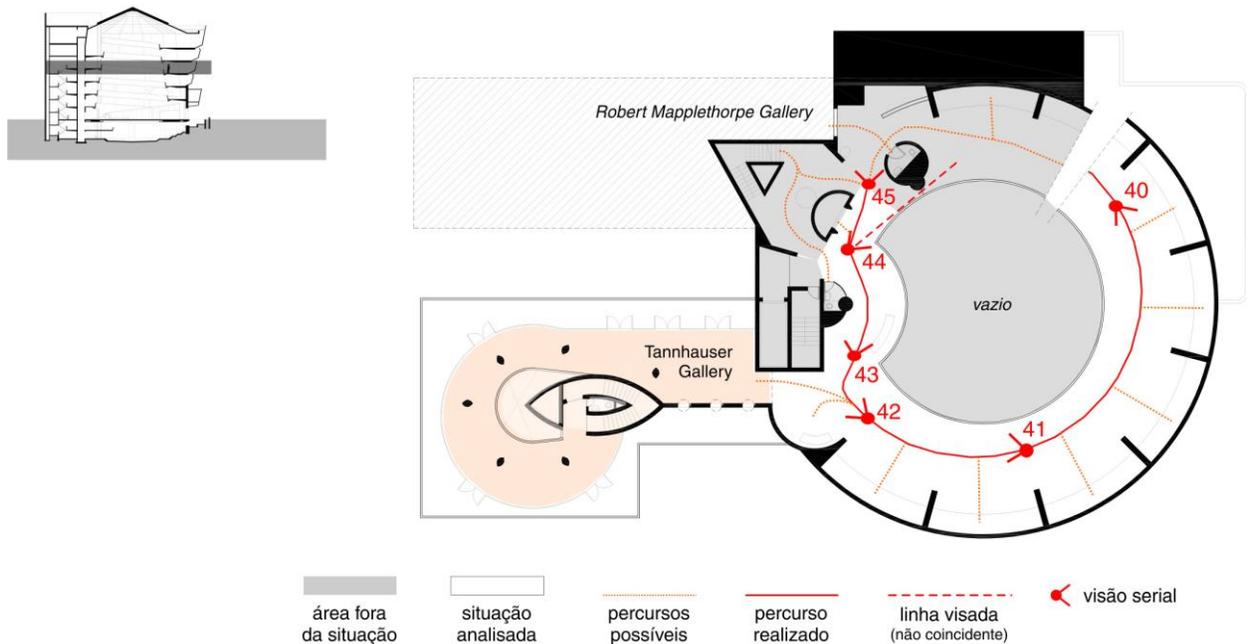


Fig. 124 | Guggenheim – Planta Terceiro Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 08** | Em frente, o terceiro pavimento segue a mesma configuração espacial dos anteriores (*FOTO 40*). Logo adiante, ainda nesse pavimento, o visitante chegará ao acesso da galeria Tannhauser (*FOTOS 41 e 42*). Esse é um dos espaços de exposição do museu configurado como *sala*, ou seja, como um compartimento espacial inteiramente limitado por paredes de algum tipo. Esse formato se repete em dois níveis, no primeiro e no terceiro pavimentos. No segundo metade da área é destinada a exposições e a outra metade é destinada ao café.<sup>134</sup>



FOTO 40

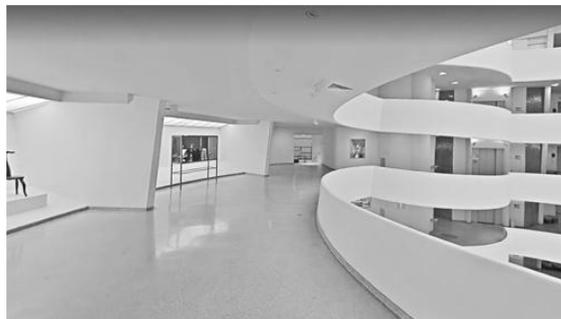


FOTO 41



FOTO 42

<sup>134</sup> Durante a visita ao Museu, em fevereiro de 2015, a galeria Tannhauser estava fechada nesse pavimento para montagem de nova exposição e por isso não fará parte da aplicação do Método do Observador.

Seguindo em frente, o visitante tem à sua esquerda, um volume semi-circular que corresponde ao bebedor e banheiro e, em frente, o volume do elevador reaparece (*FOTO 43*). É a partir desse volume central onde está posicionado o elevador que o visitante tem acesso a mais uma zona de descompressão e descanso e as escadarias. Essa distribuição se repete em todos os pavimentos tipo, criando assim um núcleo de serviços bastante delimitado dentro da configuração do museu.



FOTO 43



FOTO 44

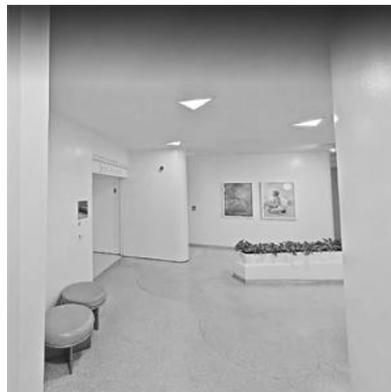


FOTO 45

Nesse ponto, especificamente nesse pavimento, em função do estreitamento do diâmetro da espiral que configura o partido arquitetônico do Guggenheim, a passagem entre o volume curvo (que corresponde a outro banheiro desse pavimento) e o vazio deixa de existir (*FOTO 44*). Ainda que exista contato visual, pois esse volume não está totalmente encostado no peitoril da rampa, o espaço não é suficiente para a passagem de um adulto e, desse modo, tem-se um pequeno fechamento através do posicionamento de uma barra metálica. O visitante é obrigado então a seguir seu trajeto através do vão esquerdo, se afastando temporariamente do contato com o pé direito múltiplo do átrio central. A partir desse pequeno hall, da mesma forma que no pavimento anterior, o visitante teria acesso às áreas de exposições do novo anexo do museu e encontra uma pequena área de descanso com espaços para sentar (*FOTO 45*).

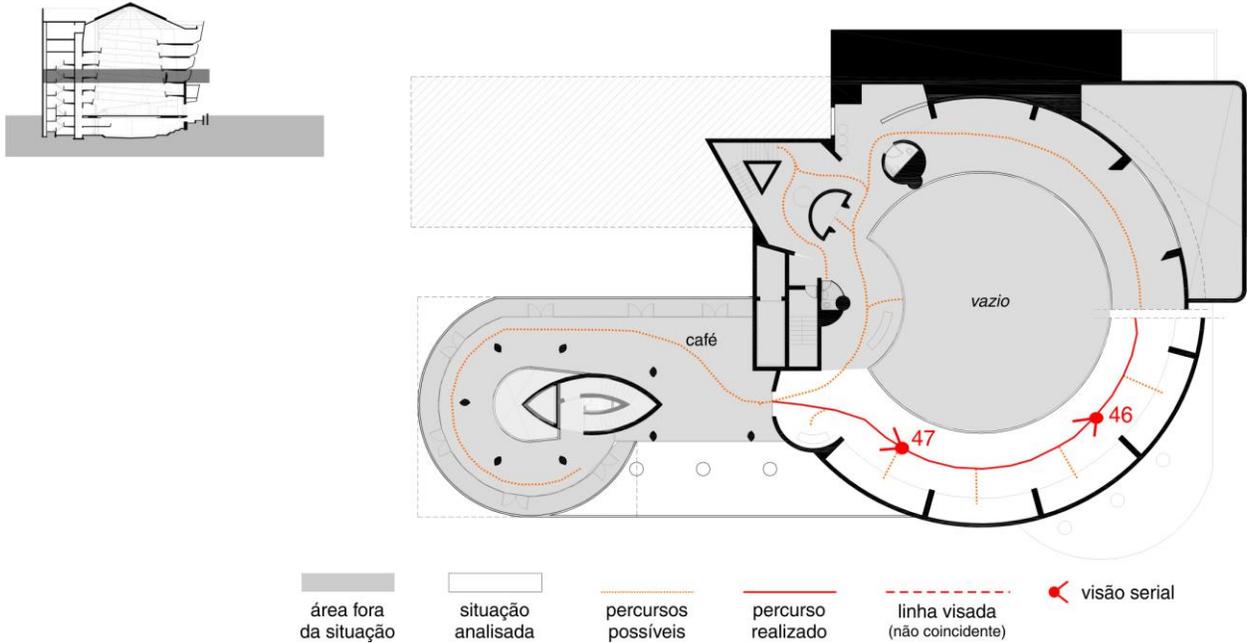


Fig. 125 | Guggenheim – Planta Segundo Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 09** | Continuando seu percurso, o visitante percebe que também nesse pavimento permanece o mesmo padrão de organização dos anteriores: perímetro fechado com exposições à esquerda e contato visual e sonoro com o vazio central aberto à direita (*FOTO 46*). Em frente, antes de chegar novamente a zona dos elevadores e serviços, o visitante vê surgir um novo vão de acesso, à esquerda.



FOTO 46

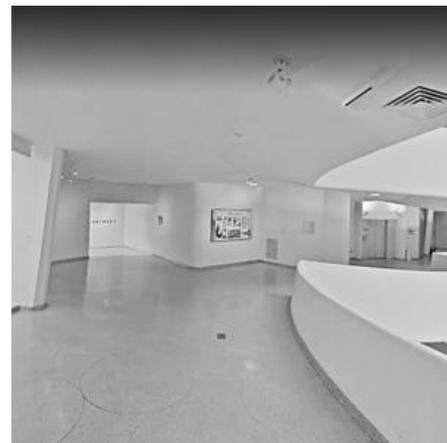


FOTO 47

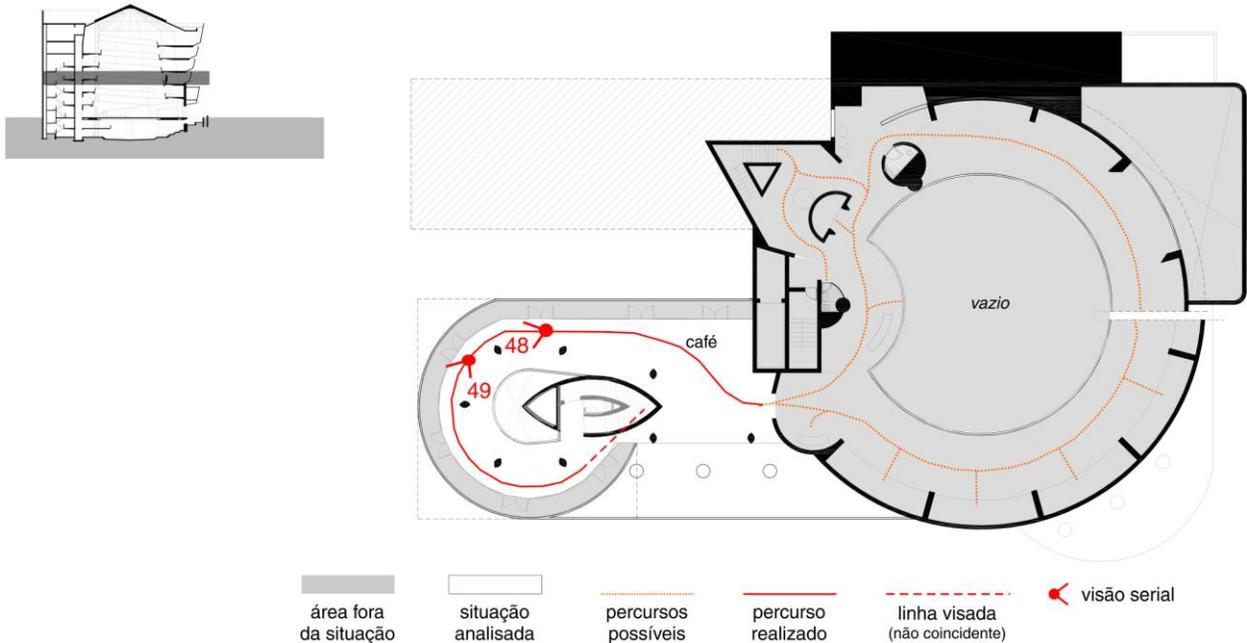


Fig. 126 | Guggenheim – Planta Segundo Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 10** | Curioso, ele ingressa, e após ver algumas obras de arte, se depara com o café. O visitante percebe dali que o espaço é conectado entre os três níveis através de um vazio (FOTOS 48 e 49). Esse recorte garante não só continuidade visual entre os pavimentos, mas também, conexão sonora. O visitante percebe que quem está nas áreas de exposição, escuta o que ocorre na cafeteria. Um ponto crítico nessa situação é a falta de continuidade entre um dos lados do café e a rotunda principal, o que obriga o visitante a fazer um percurso duplo para retornar as áreas de exposição.

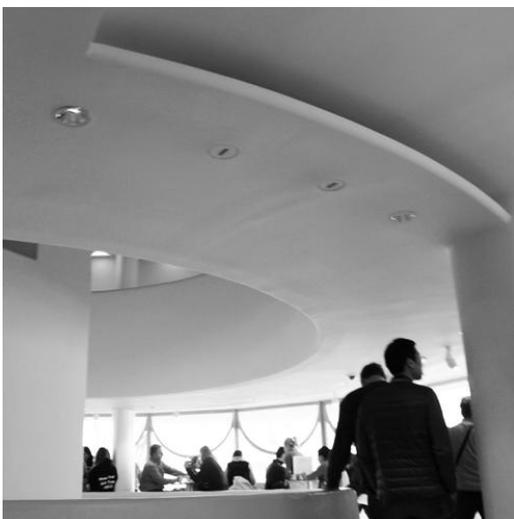


FOTO 48



FOTO 49

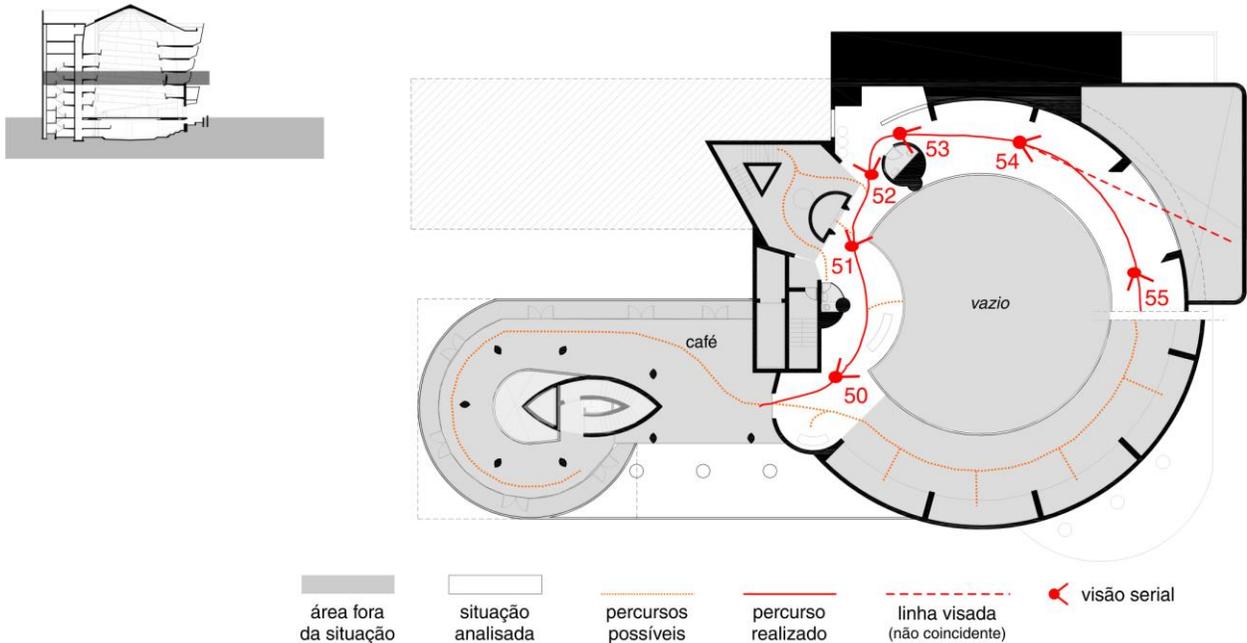


Fig. 127 | Guggenheim – Planta Segundo Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 11** | Após visitar o café e retornando pelo mesmo trajeto, o visitante estará novamente no espaço central, iniciando mais uma vez sua descida pelo piso inclinado da rampa (*FOTO 50*). Após contemplar o grande átrio central, ele seguirá se deslocando à esquerda e verá que nesse pavimento, de fato, não existe mais nenhum espaço livre entre o volume circular do banheiro e o peitoril da rampa. Mais uma vez, sem alternativa, ele seguirá seu caminho à esquerda através do pequeno hall que conecta o espaço principal do Guggenheim com as áreas adicionadas na expansão de 1992.



FOTO 50



FOTO 51



FOTO 52

Seguindo seu percurso, o visitante verá a sua frente e a direita uma abertura semi-circular (*FOTO 53*). Curioso, ele tenta se aproximar, mas o caminho é barrado pela exposição de algumas obras de arte. Esse vão possui contato visual com o pavimento inferior e corresponde à *High Gallery*, uma galeria com pé-direito duplo, acessada desde a rampa no nível intermediário entre o segundo e primeiro pavimentos.

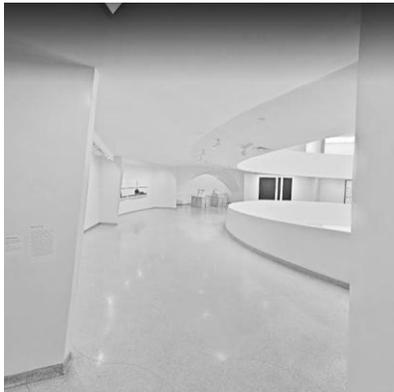


FOTO 53



FOTO 54



FOTO 55

Ainda em frente, o visitante se depara com mais uma nova abertura, dessa vez com formato circular e retangular (lembrando portas de tradição árabe). Ali, encontra-se a sala de leitura.<sup>135</sup> O acesso ali é restrito e por isso o visitante opta por seguir em frente, deliciando-se uma vez mais com a visão impactante do grande átrio central do Guggenheim.

---

<sup>135</sup> Por se tratar de um espaço com acesso restrito, não estará incluso na análise e aplicação do Método do Observador.

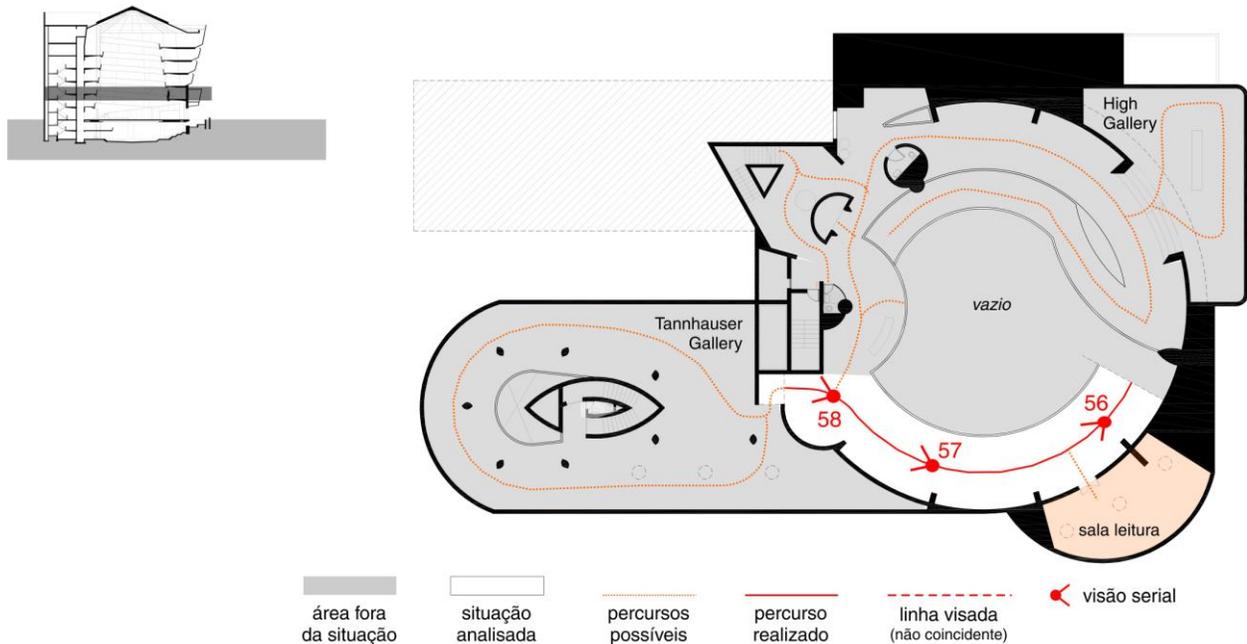


Fig. 128 | Guggenheim – Planta Primeiro Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 12** | Na sequência, o visitante se encontrará na entrada de mais um nível da Galeria Tannhauser (*FOTO 57*). O acesso à galeria nesse nível, diferentemente do acesso existente no terceiro pavimento, se dá através de um estreitamento na passagem (*FOTO 58*). O posicionamento de uma parede como pano de fundo desse acesso, obriga o visitante a deslocar-se à esquerda.

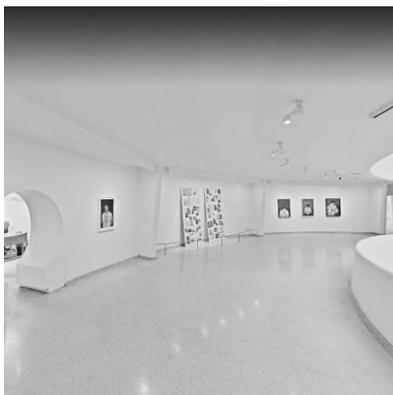


FOTO 56

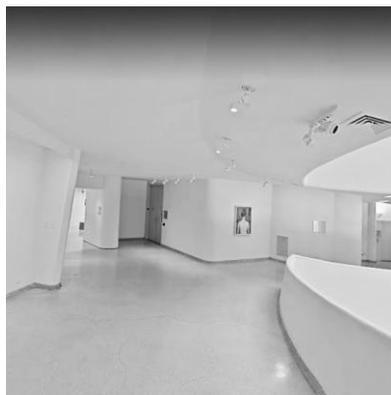


FOTO 57



FOTO 58

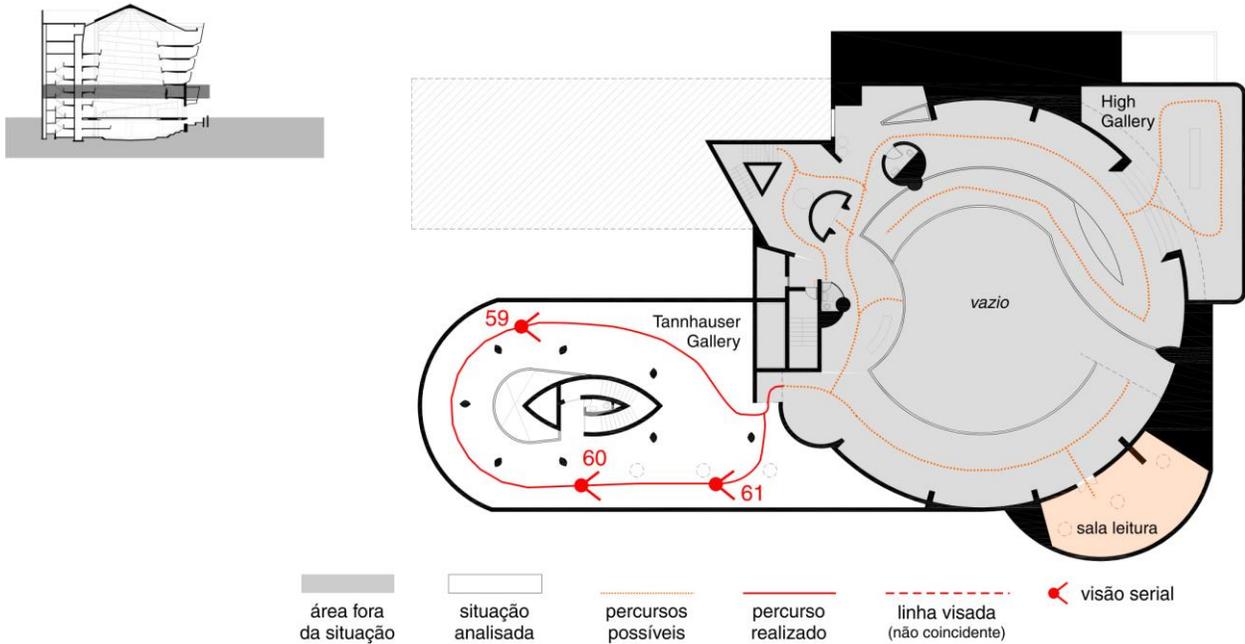


Fig. 129 | Guggenheim – Planta Primeiro Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 13** | Ao ingressar na galeria o visitante percebe que o espaço é fechado, configurado por paredes em seu perímetro (FOTO 59). Ao fazer a curva no vazio central, o visitante se depara com três zenitais circulares (FOTO 60), cujo ponto focal direcionam à uma estátua, no canto do espaço (FOTO 61). Aqui, diferentemente do café e espaços de exposição do andar anterior é possível fazer um percurso *circular*, sem a necessidade de retornar pelo mesmo caminho inicial. O vazio, central permanece, conectando esse pavimento ao pavimento superior onde encontra-se o café e ao terceiro pavimento, onde tem-se mais um nível da Tannhauser Gallery.

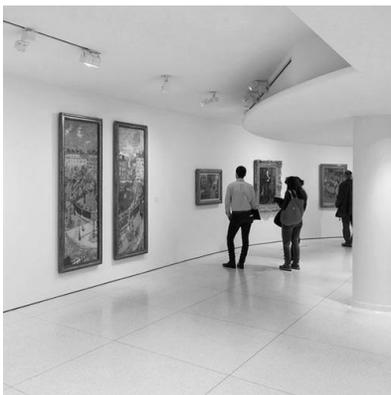


FOTO 59



FOTO 60

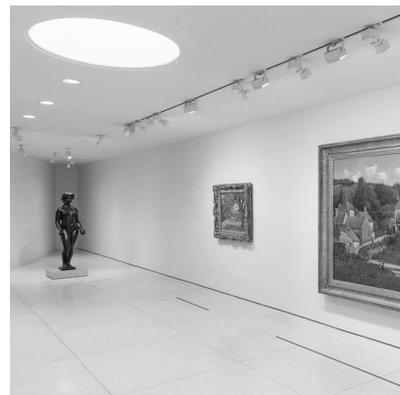


FOTO 61

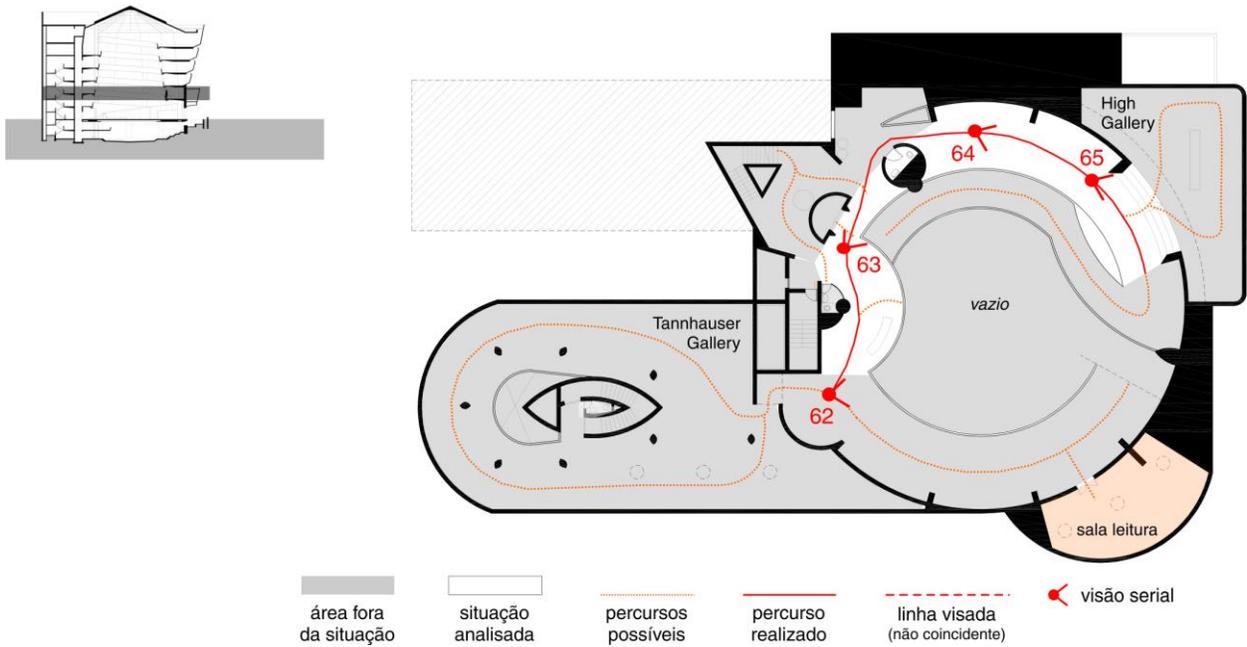


Fig. 130 | Guggenheim – Planta Primeiro Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 14** | Saindo da galeria Tannhauser, o visitante retornará às rampas, retomando a amplitude visual proporcionada pela existência do vazio central (FOTO 62).

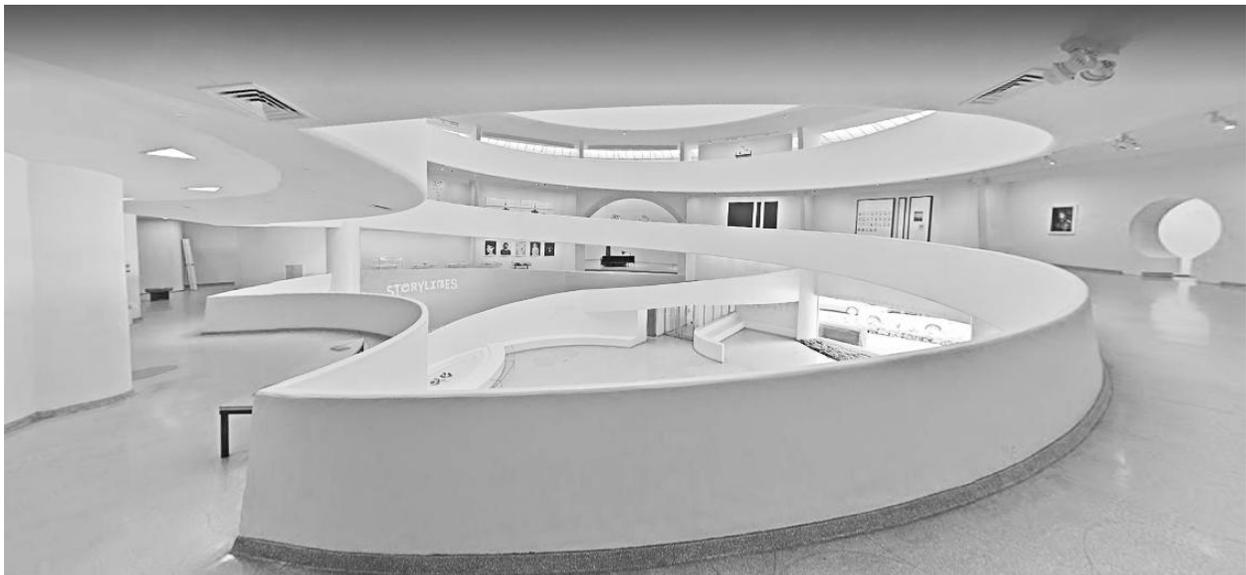


FOTO 62

Seguindo o percurso e passando pelo banco e zona de convivência desse pavimento, o visitante, mais uma vez, será encaminhado a seguir seu trajeto pela esquerda, através do pequeno hall (*FOTO 63*). Nesse momento, o visitante já tem contato com o último trecho de rampa, quase no térreo do Guggenheim. Aqui, mais do que nunca, o contato visual e sonoro entre os visitantes é forte.



FOTO 63



FOTO 64



FOTO 65

Em frente, o visitante visualiza à esquerda um grande vão (*FOTO 64*). Ao aproximar-se ele entende que esse acesso corresponde a uma nova sala de exposição, a *High Gallery*. Através dessa abertura, ele vê que o espaço corresponde a uma sala com pé-direito duplo e então compreende que corresponde ao vão semi-circular que ele havia visto no pavimento anterior (*FOTO 54*). Essa é a última sala de exposição que será vista no trajeto, sendo a terceira desde o início do percurso.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Como as salas de exposição que foram adicionadas através da expansão de 1992 não fazem parte da nossa análise, as únicas salas específicas de exposição existentes são os dois níveis da Galeria Tannhauser, no primeiro e terceiro pavimentos, e a *High Gallery*, no nível intermediário entre o segundo e primeiro pavimentos.

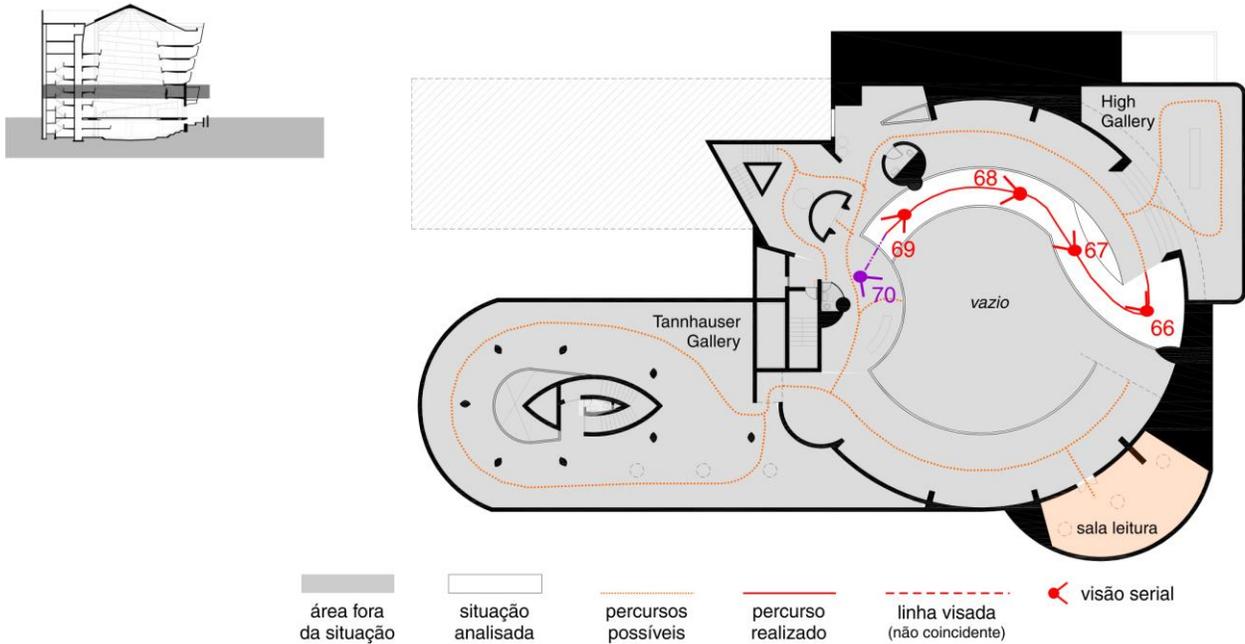


Fig. 131 | Guggenheim – Planta Primeiro Pavimento | Desenho da Autora\*

Está indicado em roxo na planta a continuação do percurso, que corresponde a chegada da rampa no nível térreo do edifício.

**SITUAÇÃO 15** | Nesse ponto o visitante vê, finalmente, o fim da longa rampa através da qual ele vivenciou todos os pavimentos do Guggenheim. Através de um peitoril baixo, que vai se alargando em formato oval, ele acessa o último tramo da rampa, já em total conexão com os demais visitantes (*FOTOS 66 e 67*).



FOTO 66

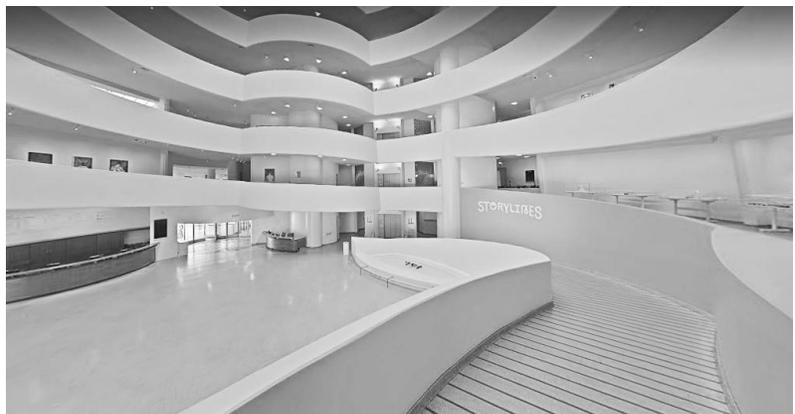


FOTO 67

Seguindo, à esquerda, surge uma pequena fonte que acompanha o formato oval apenas visto no peitoril da rampa (*FOTO 68*). A fonte é, de fato, um banco e está sempre cheia de visitantes que sentam-se ali para descansar e apreciar o impacto monumental do átrio do museu (*FOTO 71*). Em frente, o visitante volta a ver o elevador por onde iniciou o seu percurso de subida até o quinto pavimento (*FOTO 69*). Por fim, sai da rampa e chega no ponto inicial onde é realizado o controle dos ingressos dos visitantes (*FOTO 70*).



FOTO 68



FOTO 69



FOTO 70



FOTO 71

## 04.02 | FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO | FIC



Fig. 132 | contexto macro | Google Earth



Fig. 133 | Morfologia urbana | Desenho da Autora



Fig. 134 | contexto zoom 01 | Google Earth



Fig. 135 | contexto zoom 02 | Google Earth



Fig. 136 | contexto zoom 03 | Google Earth



Fig. 137 | Esquema de contexto | Desenho da Autora

O primeiro ponto a ser enfatizado no contexto onde se localiza o museu da FIC é o seu isolamento em relação à cidade. Situado na *Ponta do Melo*, o museu não é visto desde nenhum outro ponto da capital.<sup>137</sup> Esse isolamento repercute na sua acessibilidade e é enfatizado pelo intenso fluxo de veículos em alta velocidade na Avenida Padre Cacique, principalmente nos horários de pico. Ainda que o museu esteja situado entre dois potentes atratores de público – o estádio Beira Rio e o Barra Shopping - não há qualquer acesso pavimentado propiciando essa conexão aos visitantes, o que enfatiza o isolamento à área. Para aqueles vindos do centro da cidade pela orla do Guaíba, que são a maioria, o acesso se dá pelo lado oeste da avenida e para acessar o museu, situado no lado leste, seria necessário atravessar a Av. Padre Cacique (*Fig. 138*), travessia na prática inviável, especialmente pela posição do museu em uma curva acentuada combinada à rapidez do tráfego.

<sup>137</sup> De fato ele seria visto de binóculo desde a Usina do Gasômetro, porém a essa distância não se pode dizer que ele se destaque na paisagem.

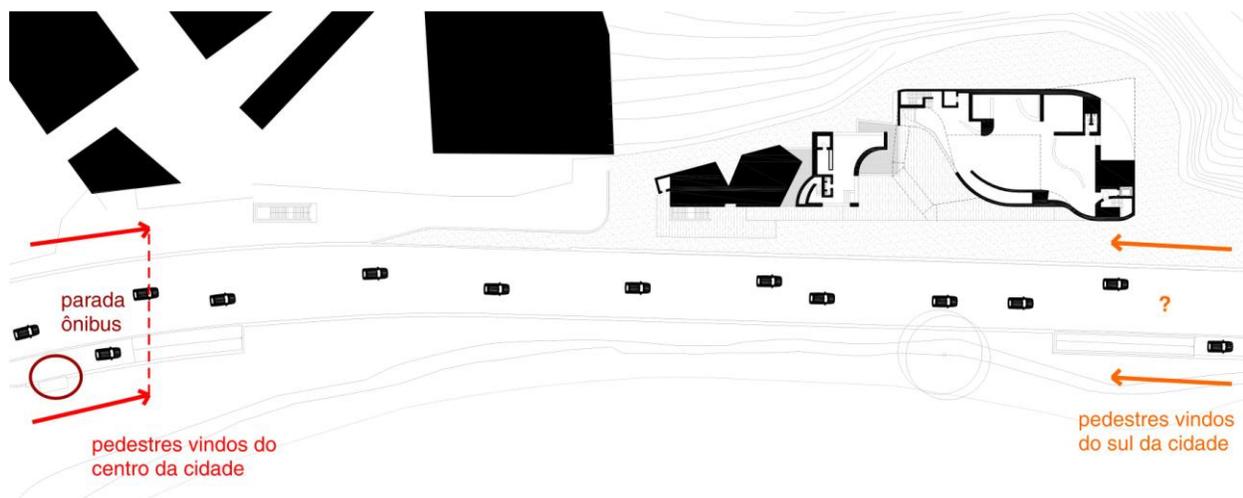


Fig. 138 | Esquema de acessos | Desenho da Autora

O sitio do museu tem contato direto com a orla do rio Guaíba, uma vista privilegiada para o pôr do sol e mais ao norte para o *skyline* do centro da cidade. Uma única árvore, frondosa, em frente ao museu enfatiza essa localização peculiar, emoldurando o panorama e impactando os visitantes (Fig. 139).



Fig. 139 | Vista desde o museu até o rio | Foto da Autora

Nos finais de semana, o fluxo de pedestres nessa orla é intenso, tanto de esportistas que praticam a caminhada e a corrida, como de visitantes que buscam a apreciação da

cidade e seu entardecer. Outro importante elemento natural coadjuvante na composição é o morro que faz fundos ao museu, rico em vegetação nativa e preservada. Esse entorno natural foi elemento chave no partido arquitetônico lançado pelo arquiteto. O museu emerge como um sólido saído dessa morfologia de *pedreira*. (Fig. 140)



Fig. 140 | Vista frontal desde a orla | Montagem feita pela autora através do Google Maps

Formado por um bloco principal com quatro pavimentos e um bloco horizontal térreo, o edifício do museu da FIC é, em sua maior parte, fechado ao exterior. Pode-se dizer que, no entanto, a constituição, o envoltório material do espaço público é positiva, na medida em que uma sequência de elementos espaciais são cuidadosamente distribuídos ao longo do percurso de aproximação (Fig. 141).

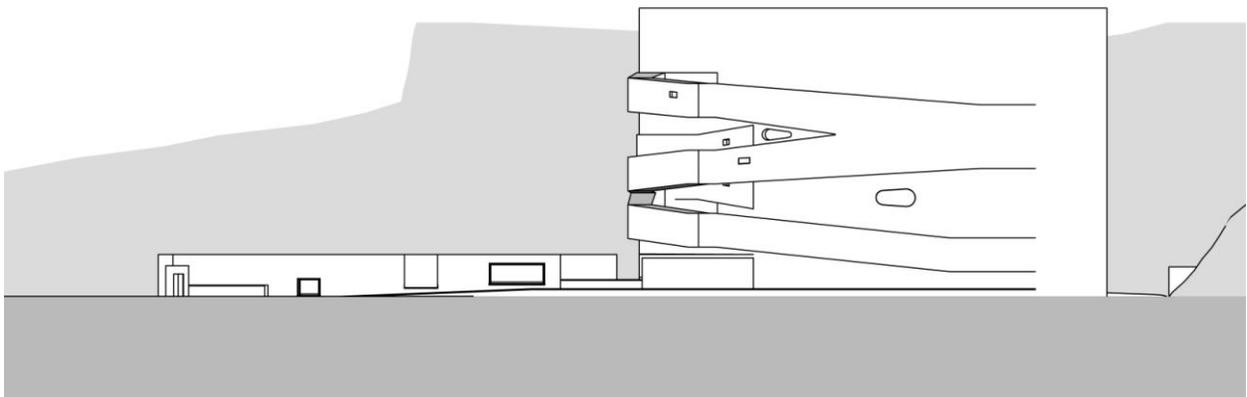


Fig. 141 | Fachada | re-desenho da autora

No bloco horizontal térreo (Fig. 142), encontra-se o café, em conexão direta com o largo de acesso e espaços da administração, que não fazem parte desse trabalho, uma vez que possuem acesso restrito. O mesmo acontecerá com relação ao subsolo, onde

analisaremos apenas a área pública do estacionamento, excluindo as demais áreas administrativas e de serviço (marcadas em preto nas plantas).

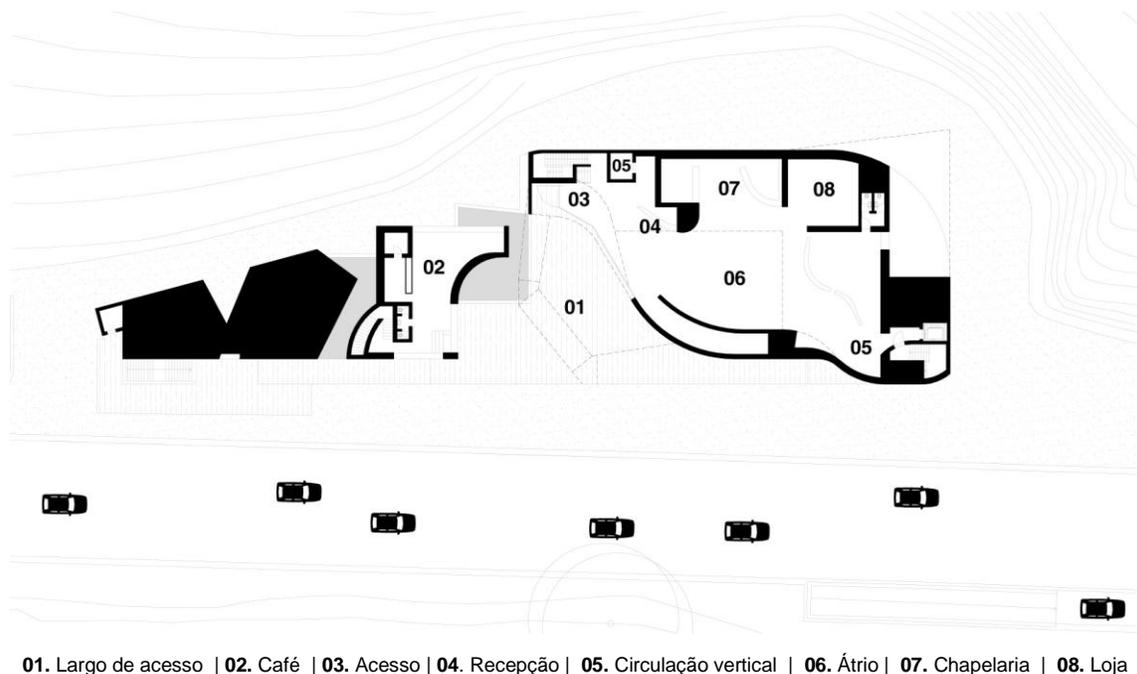


Fig. 142 | Planta Térreo | re-desenho da Autora

O bloco principal abriga as funções públicas do museu, o grande átrio central, as salas de exposição e as rampas, que se descolam do corpo do edifício, com diferentes formas e posicionamentos nos diferentes pavimentos. O percurso idealizado pelo arquiteto e sugerido pelos recepcionistas sobe pelo elevador, à direita na planta, até o último pavimento e desce pelas rampas, passando pelas salas de exposição, em trajeto anti-horário (Fig. 143).

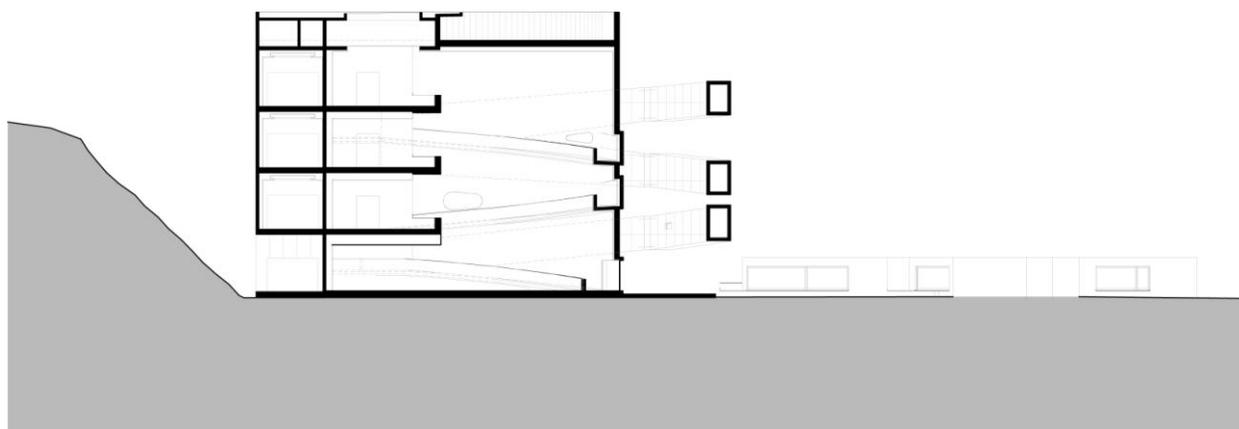


Fig. 143 | Corte | re-desenho da Autora

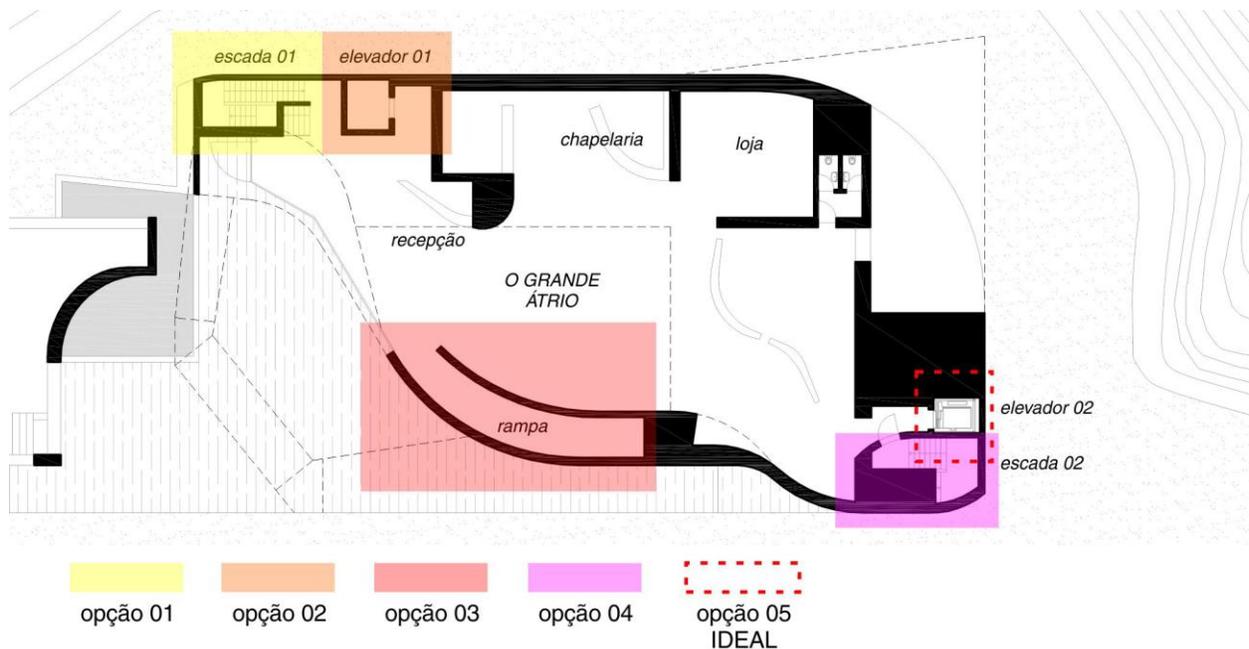
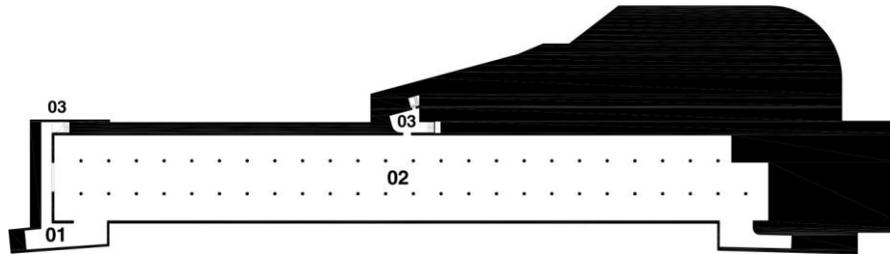


Fig. 144 | Esquema acessos | desenho da Autora

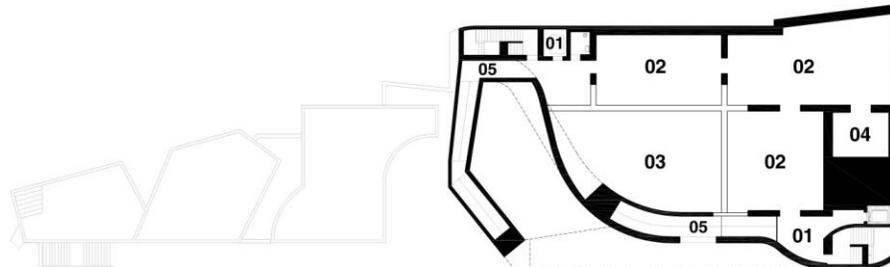
Essa não é a única opção para a visita ao museu. Apesar dessa ser a melhor em termos de fluxo para visualização de todas as salas de exposição – afinal se inicia pela última sala de exposição, que é de fato a primeira, e se desce pelas rampas, sempre em movimento anti-horário, existem outras opções. No hall de entrada, no térreo, o visitante pode escolher acessar os pavimentos superiores através de 5 opções: a escadaria à esquerda da entrada (*escada 01*); o *elevador 01* também à esquerda; a rampa à sua direita ou ainda a escadaria nos fundos do prédio (*escada 02*), ao lado do *elevador 02* recomendado. O ponto negativo de se começar pela *escada* ou *elevador 01* é que para ver as salas de exposição do último pavimento é necessário andar por elas e depois retornar pelo mesmo caminho para acessar as rampas de descida, causando um deslocamento duplo, necessariamente. Já o desconforto de acessar a rampa já no térreo fica em função de que ao invés de descer a rampa, o visitante precisará fazer o esforço físico de subir - mais cansativo. Conclui-se assim que o percurso sugerido e imaginado pelo arquiteto seja a melhor opção para uma completa apreciação do Museu, com o menor esforço físico. A falta de legibilidade direta para o acesso dessa opção nos faz questionar se algum artifício arquitetônico não poderia ter sido adotado para evitar a necessidade da explicação do trajeto correto pelo recepcionista?

Nos pavimentos superiores segue-se um mesmo padrão de distribuição espacial, com as salas de exposição posicionadas no entorno e abertas para o vazio central. Espaços de serviço e circulação vertical, mantém a mesma posição em todos os pavimentos, assim como as rampas externas que se interconectam com as internas.



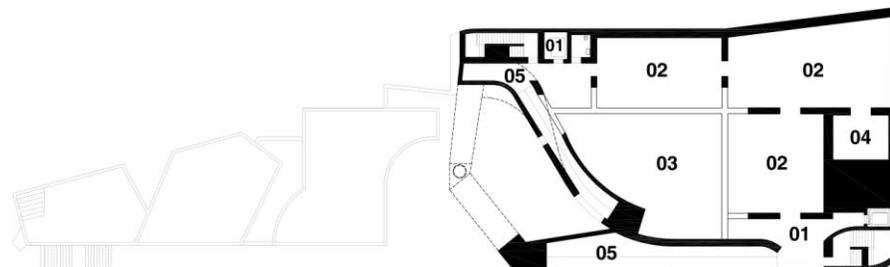
01. Acesso | 02. Estacionamento | 03. Circulação vertical

Fig. 145 | Planta Subsolo | re-desenho da Autora



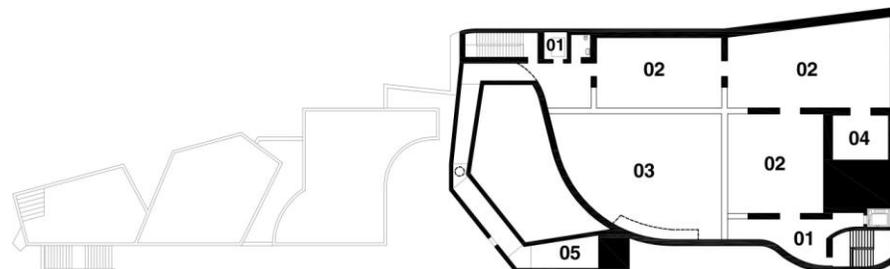
01. Circulação vertical | 02. Salas de exposição | 03. Vazio | 04. Sala exp. virtual | 05. Rampa

Fig. 146 | Planta Segundo Pavimento | re-desenho da Autora



01. Circulação vertical | 02. Salas de exposição | 03. Vazio | 04. Sala exp. virtual | 05. Rampa

Fig. 147 | Planta Terceiro Pavimento | re-desenho da Autora



01. Circulação vertical | 02. Salas de exposição | 03. Vazio | 04. Sala exp. virtual | 05. Rampa

Fig. 148 | Planta Quarto Pavimento | re-desenho da Autora

Apesar de o edifício ser um volume praticamente cego, sem aberturas para o exterior, o amplo átrio central com seu monumental pé-direito quádruplo proporciona uma visibilidade abrangente (Fig. 149). O sistema de luminárias embutidas e difusas amplia essa percepção de amplitude, pelo efeito de zenitais – como se aquele espaço tivesse o céu como cobertura, ainda que artificial (Fig. 150).



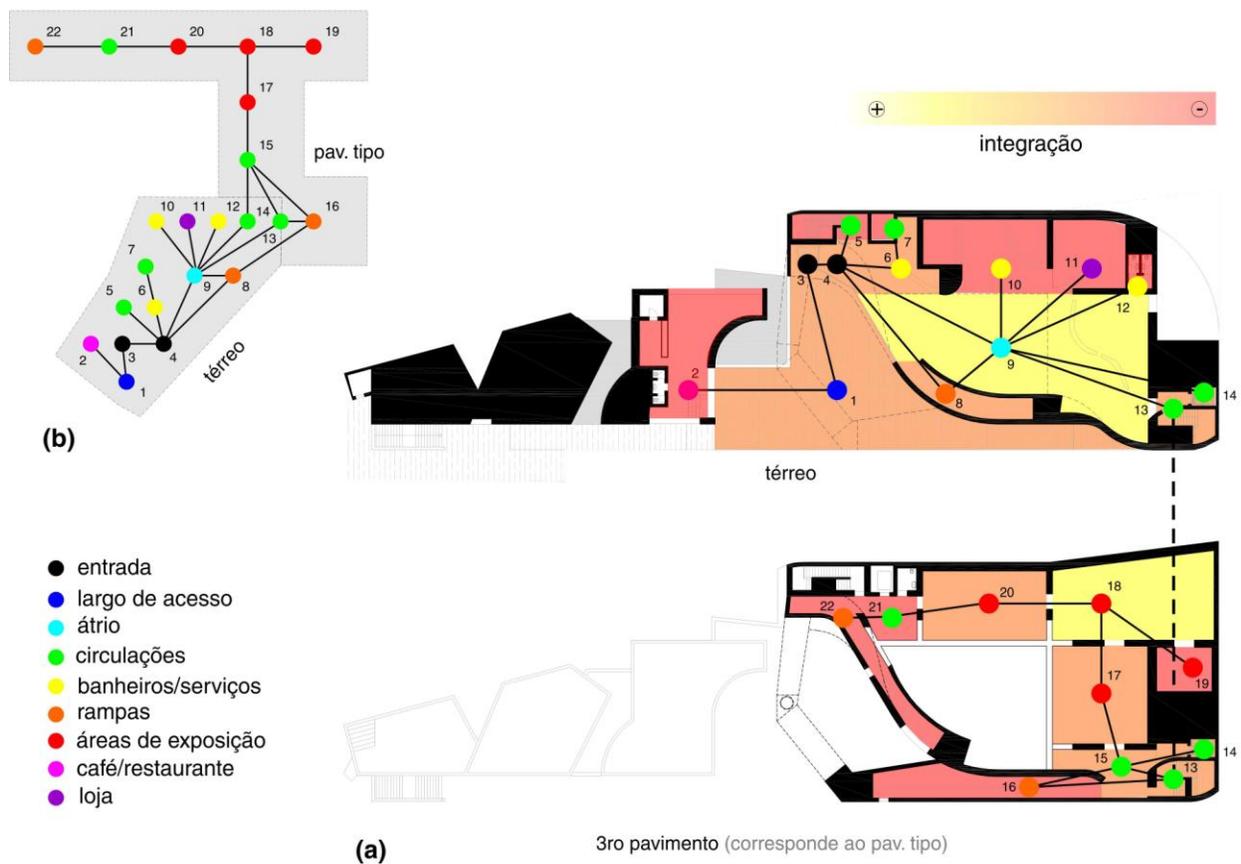
Fig. 149 | FIC | Foto da Autora



Fig. 150 | FIC | Foto da Autora

O encadeamento dos espaços e a distribuição do programa propicia o entendimento do modo como a sequência espacial condiciona a experiência do visitante. O diagrama abaixo (Fig. 151), mostra uma síntese da estrutura espacial do edifício. Vê-se ali que no térreo o espaço com maior capacidade de integração é naturalmente o vazio, que propicia o acesso à recepção, à loja, aos banheiros e a três possibilidades de ascensão vertical: os elevadores (11), a escada (4) e a rampa (6), que se apresenta como o percurso mais evidente a seguir desde a entrada. O átrio é, portanto, o articulador maior da experiência espacial, tanto pela visualização global do edifício que ele oferece, quanto por se constituir em passagem obrigatória na direção aos espaços de exposição. O diagrama mostra que os espaços conectados ao átrio, com exceção das circulações verticais, constituem pontos finais de percurso, ou seja, não se comunicam entre si e nem dão acesso a outros espaços, reforçando o papel integrador do átrio ao mesmo tempo em que explicitam a segmentação do percurso e consequente compartimentação do espaço. Nos pavimentos superiores, essa configuração se

repete, com as salas de exposição conectando-se ao modo da *enfilade* com o acesso a uma passando obrigatoriamente pela anterior, em uma única sequência espacial obrigatória. A separação visual entre as salas de exposição e as rampas, que constituem o elemento principal da experiência do visitante, retira da caminhada sua capacidade de integração entre os espaços, constituindo segmentos de percurso isolados em termos de acessibilidade e visualização. Podemos daí inferir que a distribuição do programa e a configuração espacial atuam de modo ativo no condicionamento do percurso e da experiência do visitante, privilegiando o encadeamento linear de espaços isolados, resultando em segregação espacial. O esconder, para Siza, é ou parece ser mais importante que o evidenciar.



**Fig. 151 | VGA Análise |** (a) Nível de integração dos espaços com programa e (b) Grafo Justificado, com programa

O diagrama abaixo (Fig. 152), mostra o intenso movimento no largo de acesso do museu, onde os visitantes têm contato com a cidade e a paisagem. De fato, a maior parte dos visitantes da FIC se concentra nesse espaço e no café e nem todos os visitantes chegam a entrar na edificação. Muitos vêm apenas para curtir a peculiar *urbanidade* do edifício e sua localização privilegiada em relação à cidade. Isso explica a diminuição de público visualizada no diagrama no interior do museu. Em termos gerais, pode-se dizer que o museu da FIC tem pouco movimento em dias comuns, e o maior movimento de visitantes/passantes ocorre nos finais de semana. Essa vitalidade natural dos sábados e domingos é enfatizada em dias ensolarados, nos quais muitos visitantes vão ao museu apenas para dali apreciar o final de tarde e o pôr do sol, hoje um programa clássico na cidade (Figs. 119 e 120). Durante a semana, a maior parte do movimento é de grupos e de alunos de escolas, previamente agendadas.

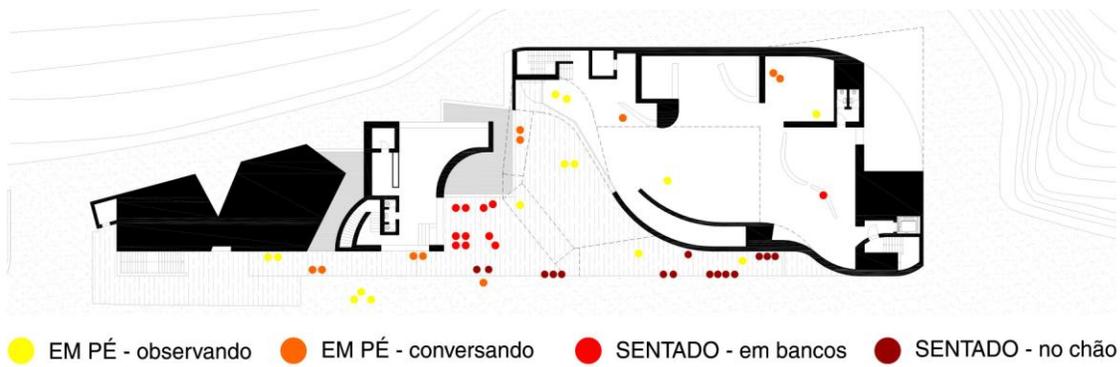


Fig.

152 | Iberê Camargo – Esquema de apropriação do espaço | Desenho da Autora



Fig. 153 | FIC | Foto da Autora



Fig. 154 | FIC | Foto da Autora

Fica clara, portanto, a desconexão entre a edificação e a cidade. A localização do museu ao lado de uma avenida de intenso tráfego de veículos em alta velocidade, reforça ainda mais essa condição de isolamento. Aqui, diferentemente do museu Guggenheim, não existem muitas opções de acesso. De fato, para o visitante que vem pela orla do Guaíba, não importa se a aproximação ao edifício é feita desde a Zona Sul ou desde o centro da cidade, só existe um ponto onde pode ser feita a travessia da Avenida Padre Cacique de forma segura. Talvez por isso, sejam vistos tantos pedestres se arriscando ao atravessar à avenida em qualquer ponto, pois não existe uma faixa de segurança ou sinaleira sequer.

Para fins de análise, escolhemos o percurso do visitante que vêm do Centro da cidade, sentido Zona Sul, em função de ser a rota mais usual, observada durante o período de visitação ao local – ao longo de 2015 (percurso marcado em vermelho na planta abaixo – Fig. 155).

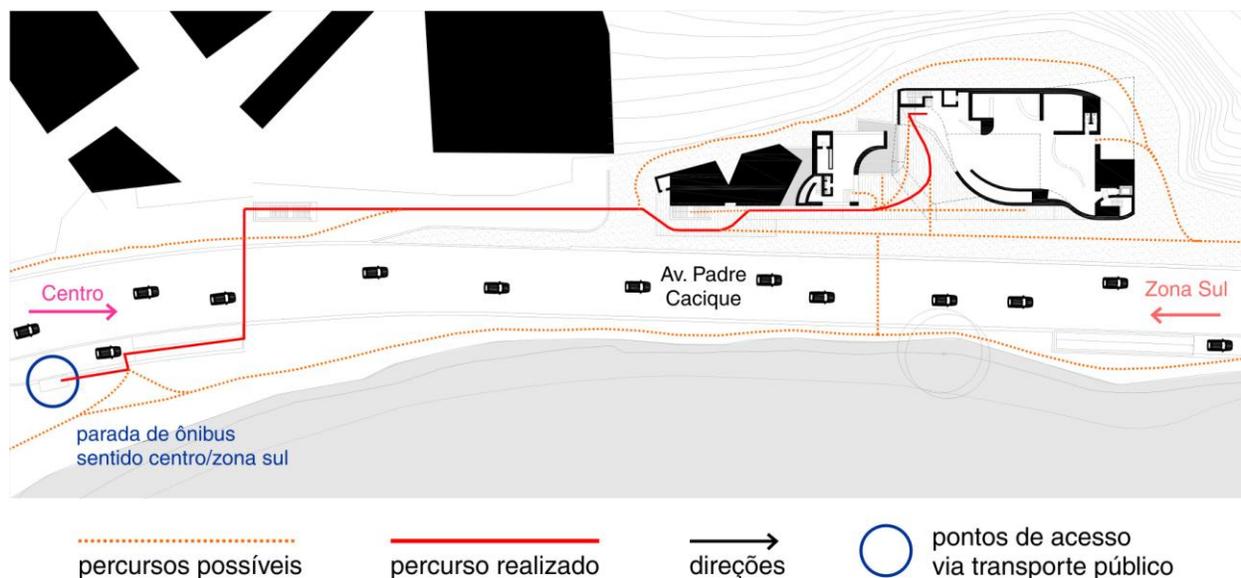


Fig. 155 | Esquema de Percursos | Desenho da Autora

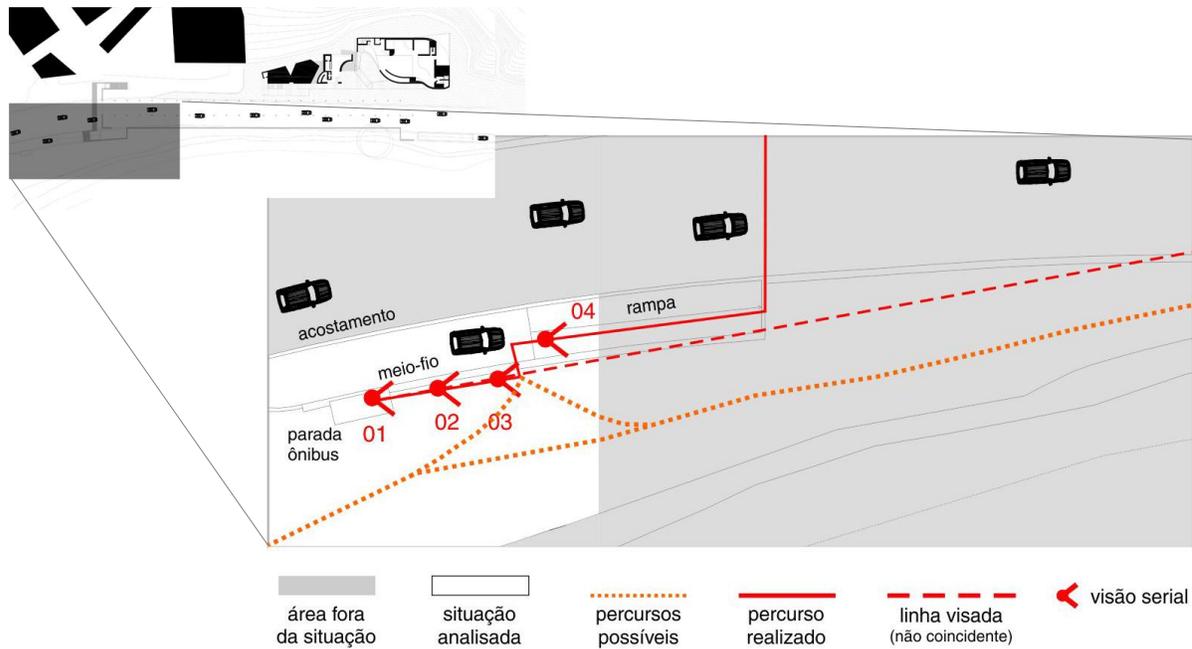


Fig. 156 | FIC – Planta Térreo | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 01** | Desse modo, o visitante inicia o percurso junto à parada de ônibus. Essa é a primeira situação a ser descrita e estudada e constitui a *primeira impressão* para grande parte dos visitantes da FIC. Nesse ponto inicial (*FOTO 01*), apesar do visitante já ter uma clara linha de visada até o edifício, a visualização do prédio é prejudicada por alguns elementos, como as placas de sinalização, o controlador de velocidade e a própria existência da avenida. Fica clara a falta de infraestrutura nesse ponto chave do percurso. Não existe pavimentação que indique uma calçada e o meio-fio, por ser elevado da via, dificulta ainda mais qualquer trajeto. Nesse momento o visitante não tem ideia de como fará para acessar o museu, ainda que saiba onde ele está. O acesso para pedestres não foi ainda indicado e tudo o que o visitante vê, escuta e sente é o rio à sua direita, o intenso tráfego de veículos à sua esquerda e o emblemático prédio da FIC imponente e inacessível à sua frente (*FOTO 02*).



FOTO 01



FOTO 02



FOTO 03



FOTO 04

Devido ao intenso fluxo de veículos em alta velocidade na autopista ao seu lado, o visitante sente e entende o risco que seria atravessá-la para acessar o Museu e, desse modo, continua sua caminhada, pelo chão de saibro. Ele se depara então com uma placa, até agora parcialmente escondida pelo posteamento que encaminha o pedestre para a mesma rampa de acesso de veículos ao estacionamento (FOTO 03).

Sem outra alternativa, o visitante é então obrigado a *pular* o meio fio para iniciar sua descida. O visitante realiza esse trajeto sempre olhando para trás, para certificar-se de que um carro não está vindo em sua direção, afinal não existe nenhuma divisão física entre o espaço destinado a pedestres e a veículos. Se no início do percurso existia o meio fio para separar os espaços (mesmo que seja uma separação mais psicológica do que física), agora existem apenas pequenas luminárias no chão (FOTO 04).

**SITUAÇÃO 02** | Ao longo da descida pela rampa, o visitante vai progressivamente perdendo contato visual com o museu, e vai *mergulhando* em uma situação naturalmente escura (FOTO 05a). Essa situação é incômoda pelo desconforto do percurso inclinado, pelo compartilhamento com o carro e pela diminuição da iluminação. A legibilidade nesse ponto é também precária pela dificuldade de identificação do caminho a seguir. Descendo a rampa, juntamente com os carros, o visitante tem sua visual dividida entre um muro à frente e à direita e o estacionamento levemente à esquerda. A constituição do espaço nesse ponto é negativa e mesmo hostil, o visitante é cercado por paredes cegas em ambos os lados. A direção correta a seguir, o túnel que cruzará a avenida, fica virtualmente escondido do campo visual à esquerda (FOTO 05b). A falta de clareza, gera dúvida e faz com que, frequentemente, os visitantes atravessem todo o estacionamento, sem ver o acesso ao túnel (FOTO 06).



FOTO 05a



FOTO 05b

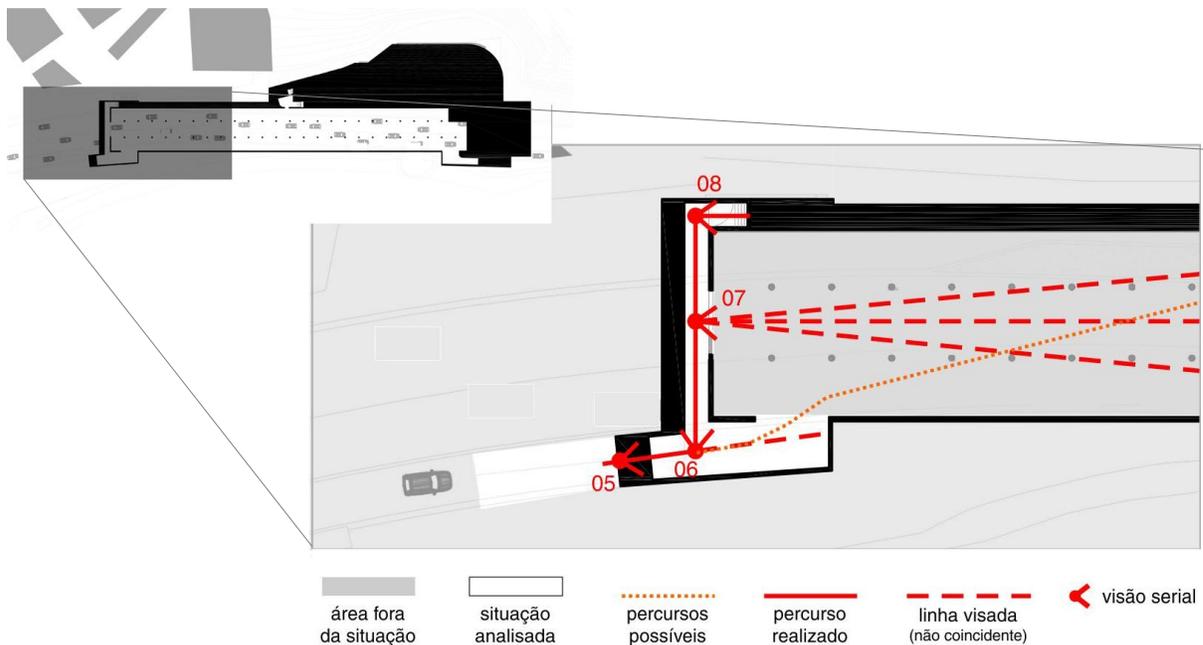


Fig. 157 | FIC – Planta Subsolo | Desenho da Autora

Finalmente, localizado o túnel, o visitante vê ao fundo um clarão indicando uma saída e orientando o caminho a seguir (*FOTO 06*). Durante esse trajeto *solitário*, o visitante vê à sua direita uma janela para o estacionamento (*FOTO 07*), que atenua a sensação de insegurança e claustrofobia pela qual ele havia sido colocado. Centralizada em relação à colunata do estacionamento e dotada de grande largura, ela torna-se uma gentileza ao visitante, possibilitando uma quebra do hostil panorama visual subterrâneo, e possibilitando ao visitante algum entendimento sobre onde ele se localiza naquele momento. A seguir, em sua busca pela luz, o visitante chega ao final do túnel e à sua esquerda vê a escadaria que o levará de volta à calçada, já do outro lado da avenida (*FOTO 08*).



FOTO 06



FOTO 07



FOTO 08

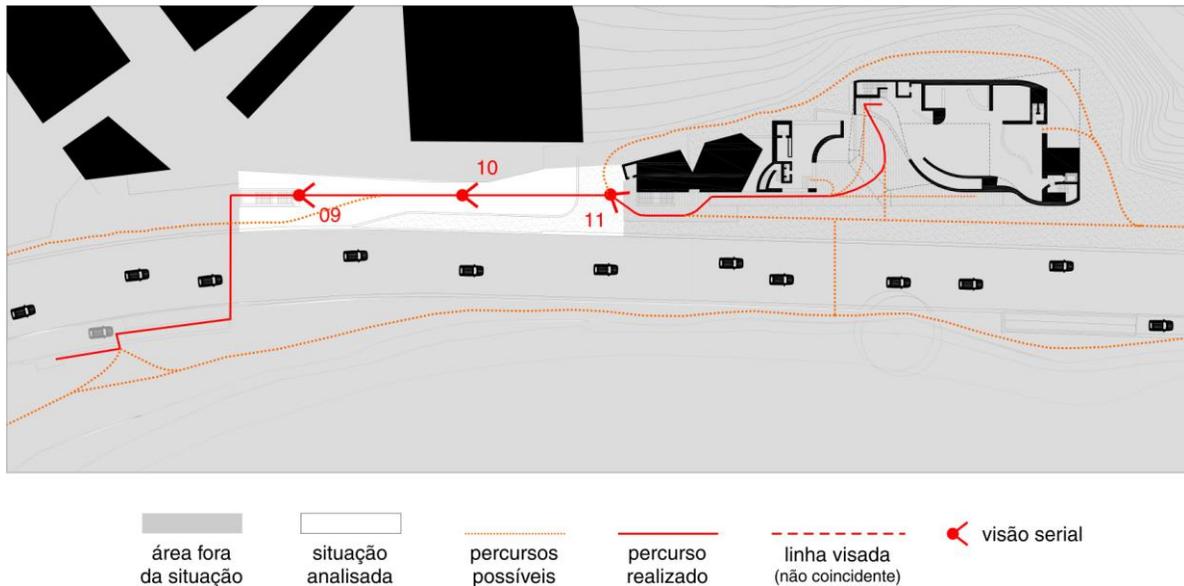


Fig. 158 | FIC – Planta Térreo | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 03** | Subindo a escada, o visitante retoma o contato visual com o edifício do museu (*FOTO 09*). Sua dúvida sobre como acessar o edifício parece ter terminado. No entanto, a falta de continuidade na calçada é logo notada (*FOTO 10*) com o surgimento de um piso de brita escura que circundará a totalidade da edificação, inclusive a lateral da autopista onde seria esperada a presença de uma calçada. Em meio à brita, surge então uma marcação com basalto no piso, indicando como e por onde acessar o prédio (*FOTO 11*). Nesse ponto os visitantes que vieram de transporte público se encontrarão com aqueles que vieram de carro e que tiveram seu acesso até este ponto facilitado pelo uso de uma única escadaria, mais próxima ao acesso do museu, que *desemboca* nesse ponto estratégico de acesso ao museu. Ainda assim, em dias de chuva esses visitantes motorizados sofrerão a interpérie. Esse será o primeiro contato com o museu para aqueles visitantes vindos de carro.



FOTO 09



FOTO 10



FOTO 11

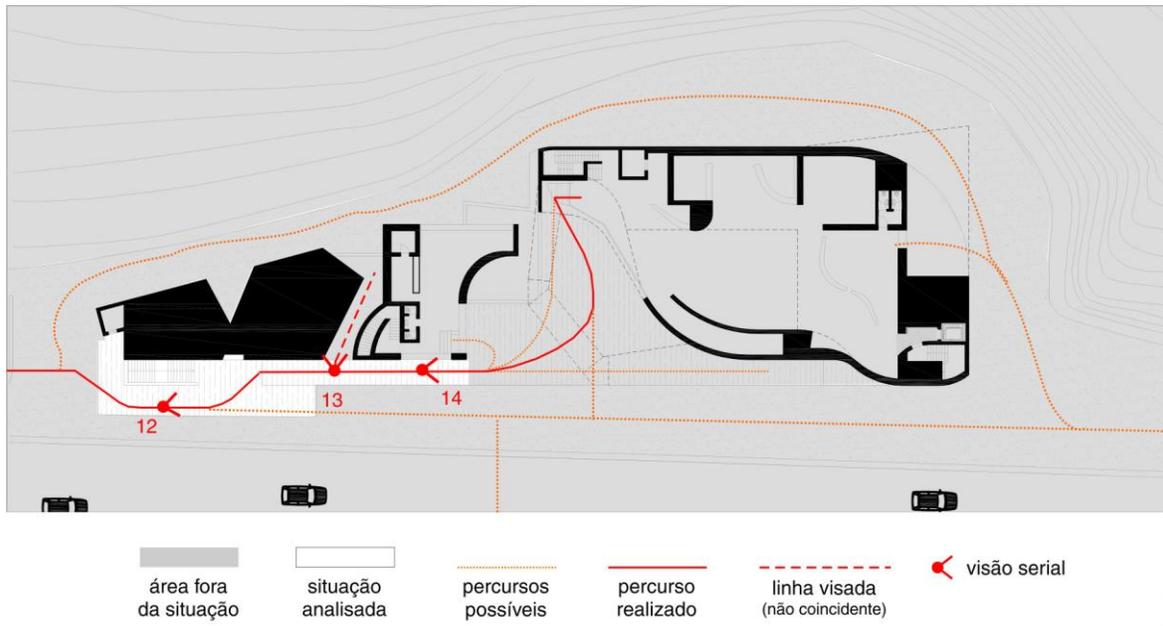


Fig. 159 | FIC – Planta Térreo | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 04** | Finda a calçada, o visitante tem à sua frente uma faixa, com largura aproximada de três metros, de brita preta e logo adiante a fachada norte do bloco horizontal que antecede o museu (*FOTO 12*). Ali se vê uma forma prismática clara com a saída do elevador e um peitoril da escada que vem do subsolo. Essa fachada já tem à sua frente o piso de basalto que acompanhará o visitante até a porta do museu. Apesar de constituir-se prioritariamente como um volume cego, esse conjunto de construções baixas, possui aberturas posicionadas estrategicamente de modo a deixar o trajeto do visitante mais aconchegante (*FOTOS 13 e 14*). Aqui a escala é humana e parece preparar o visitante para o grandioso e imponente espaço que terá à sua frente, no largo de acesso ao museu, sob à projeção das emblemáticas rampas da FIC. Seguindo por esse piso pavimentado, o visitante vê o trajeto inclinar-se – afinal o largo de acesso ao museu se encontrará 60cm acima do nível da rua (*FOTO 12*).



FOTO 12



FOTO 13



FOTO 14

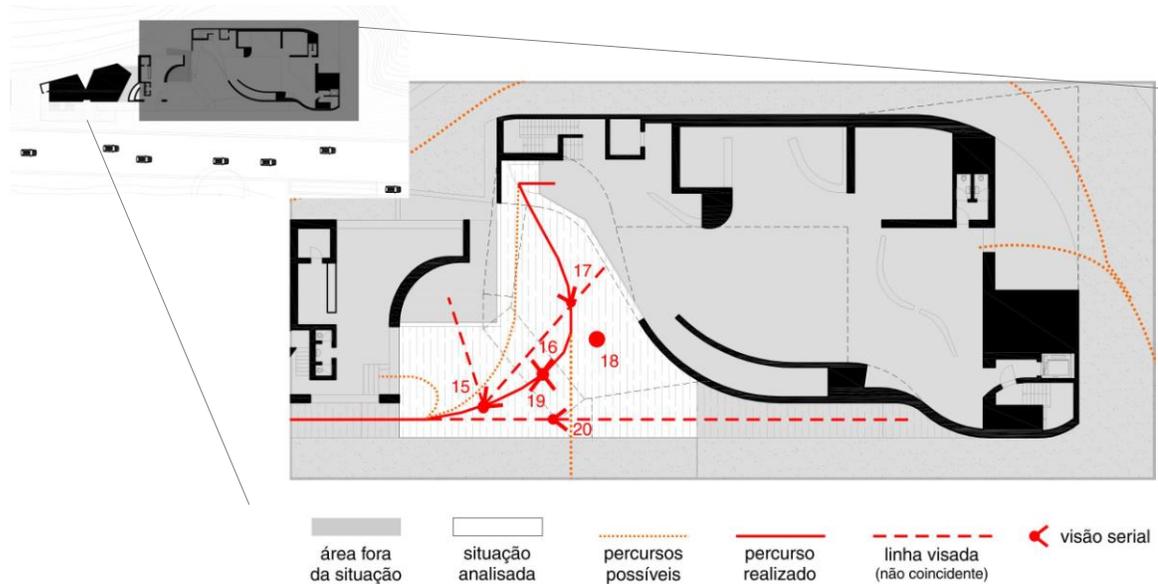


Fig. 160 | FIC – Planta Térreo | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 05** | Passando a generosa janela do bar, o visitante chega finalmente ao largo de acesso à FIC. Em sua forma aproximadamente triangular, delimitado pelas paredes do bar e pelo térreo do museu, e principalmente coberto pela rampa que circunda em balanço o edifício, enfatizando via pé-direito a monumentalidade desse espaço, o visitante tem agora à sua frente uma superfície de vidro, com a inscrição *Fundação Iberê Camargo*, o que o faz pensar ser ali a porta de entrada (*FOTO 15a*). Entretanto ao se aproximar, ele vê que trata-se de um painel de vidro fixo e não uma abertura que conduza para o interior do museu. Em busca de indícios para encaminhamento, seu olhar se volta naturalmente à esquerda adiante, onde uma reentrância sutil, um segundo hall - menor, menos imponente e pouco legível - se encontra adjacente à porta de entrada afinal (*FOTOS 16 e 17*). Vê-se aí uma discordância entre o encaminhamento sugerido pela arquitetura. Essa situação vai se agravar à noite, quando a superfície de vidro com o nome da instituição fica iluminada, funcionando como uma grande lanterna voltada para o largo – e a entrada propriamente dita, fica na penumbra (*FOTO 15b*).



FOTO 15a



FOTO 15b



FOTO 16



FOTO 17

Ainda no largo de acesso, há que enfatizar as visuais espetaculares geradas pela constituição do espaço aéreo do museu, com formas espaciais inusitadas, absolutamente escultóricas, e por isso mesmo, encantadoras. As rampas se desencontram e se projetam em balanço sobre esse acesso principal criando uma percepção de *caverna* a céu aberto, uma das visuais mais fortes e mesmo emblemáticas do edifício (FOTO 18). Esse largo está elevado em torno de 60 centímetros em relação ao passeio público – se é que assim pode ser denominada a zona de brita adjacente à autopista – criando uma sensação de mirante para quem está ali (FOTOS 19a e 19b). Essa elevação do largo cria uma condição espacial propícia para os visitantes sentarem. Porém gera, simultaneamente, desconforto para aqueles que querem acessar o museu, tendo que *escalar* esse desnível. Fica a dúvida; fosse esse largo nivelado com o passeio público, seria ele mais acessível e convidativo aos transeuntes? De fato não se trata de uma barreira difícil de ser vencida, e os vencedores são contemplados com essa sensação de *pódium*. Desde o ponto de vista do passante, ou seja, da cidade é uma situação problemática ainda que desde o ponto de vista do conteúdo simbólico buscado possa tornar-se interessante.

Nessa posição, tem-se em frente a visual inusitada de uma marquise que desce em direção ao chão, inviabilizando a escala humana (FOTO 20). Como esse ponto coincide com o início das rampas internas do edifício, resulta um pé-direito baixo, tornando o espaço ali escultórico e inviável para qualquer tipo de circulação dos visitantes. Pessoas sentadas conseguem, naturalmente, encaixar-se nessa situação de altura limitada e é comum ver ali visitantes que utilizam a elevação desse largo de acesso como assento para admirarem a vista da cidade.



FOTO 18



FOTO 19a



FOTO 19b



FOTO 20

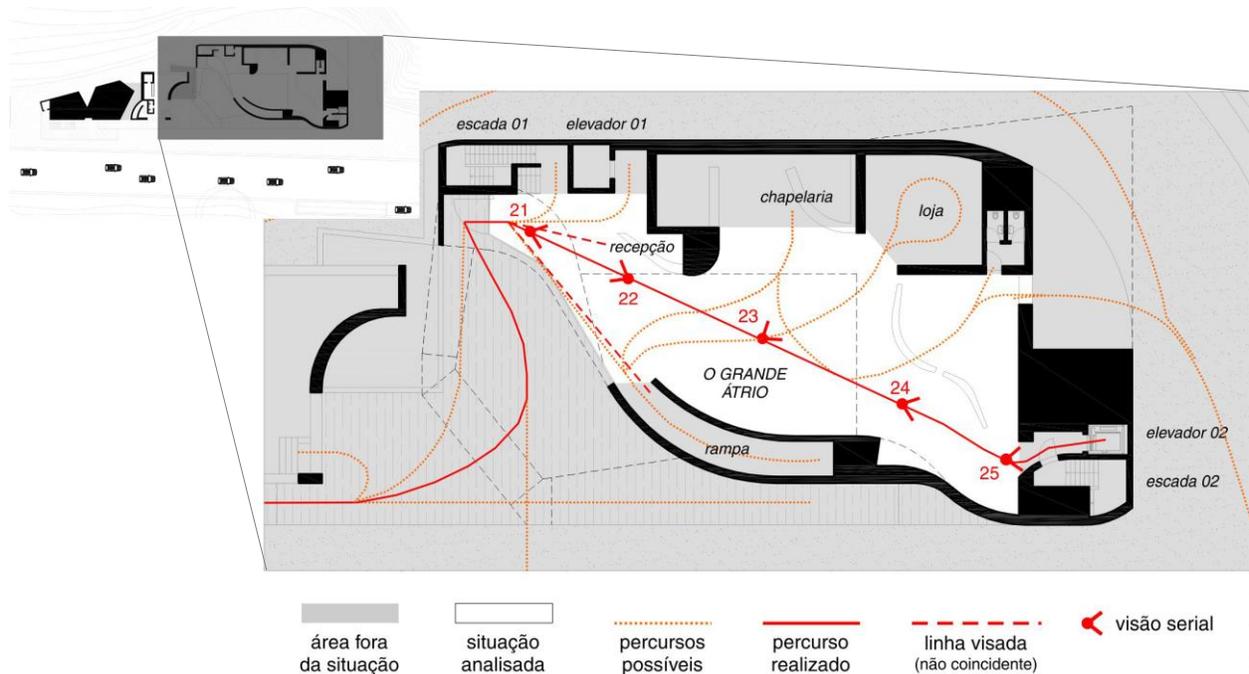


Fig. 161 | FIC – Planta Térreo | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 06** | Ao entrar no edifício o visitante entende a lógica de a entrada estar posicionada nesse ponto inicialmente percebido como deslocado, pois seu acesso se dá em um eixo de visualização simultânea da rampa, do átrio e do fundo do átrio, onde encontra-se o *elevador 02* que, mesmo absolutamente escondido, será indicado como o trajeto preferencial para visitação ao Museu (*FOTO 21*). Imediatamente em frente, está posicionada a recepção. A *escada* e o hall do *elevador 01* (*FOTO 22*) são pouco visíveis e pouco utilizados. Logo adiante, vê-se o grande vazio central, com um sutilíssimo encaminhamento natural à outra extremidade. À direita está a rampa, que parece claramente convidar o visitante a subir (*FOTO 21*).



FOTO 21



FOTO 22



FOTO 23

O visitante, em dúvida, logo receberá dos recepcionistas uma orientação sobre o trajeto a seguir na visita ao museu, ou seja, dirigir-se ao *elevador 02* posicionado na extremidade oposta do átrio. É a partir dessa subida que o visitante iniciará seu contato com as exposições no quarto pavimento e, enquanto estiver descendo, vivenciará as espetaculares e convidativas rampas, sempre em um movimento descendente e circular.



FOTO 24a



FOTO 24b



FOTO 25

Seguindo a orientação do recepcionista, o visitante atravessa então o grande átrio, vivenciando o impacto arquitetônico do pé direito múltiplo (*FOTOS 24a e 24b*). Chegando ao hall de acesso do elevador 02, o visitante nota o dimensionamento acanhado desse espaço, especialmente se considerado seu protagonismo no sugerido andamento de visita ao museu (*FOTO 25*).

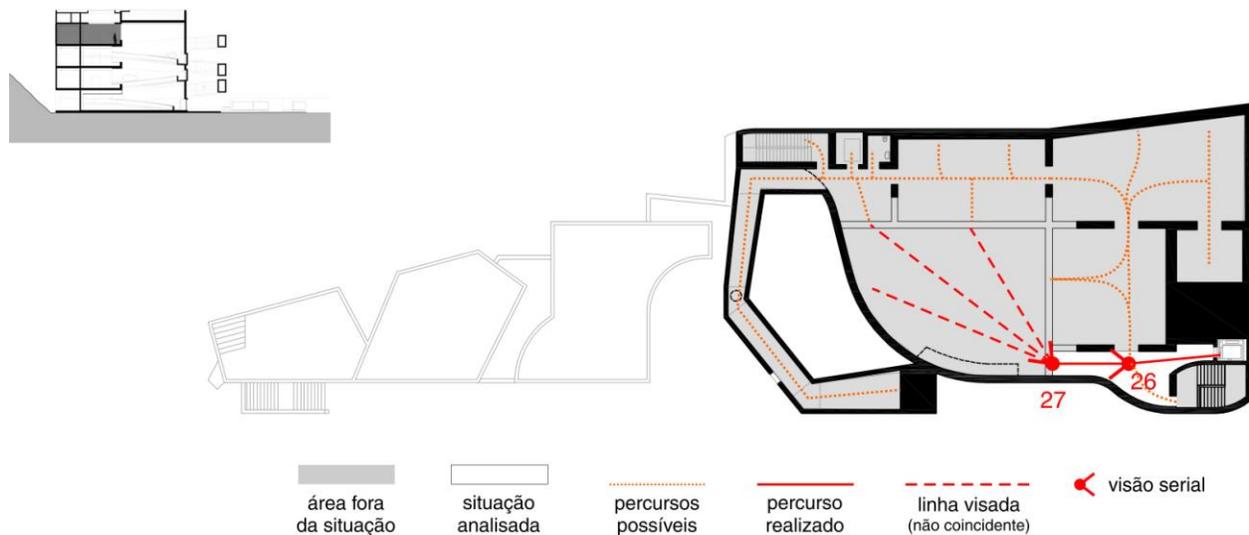


Fig. 162 | FIC – Planta Quarto Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 07** | Saindo do elevador e re-passando por outro acanhado hall, o visitante se encontrará no quarto e último pavimento do museu e terá à sua frente, um segundo hall, um pouco menos acanhado, que funciona como um balcão de visualização voltado para o grande átrio. Nesse espaço existe um banco para assistir apresentações visuais sobre a exposição em voga no Museu (*FOTO 26*) ou uma simples cadeira quando não existe nada ali exposto (*FOTO 27a*). Apesar de singelas, ambas as soluções, parecem convidar o visitante até o parapeito que delimita o fim desse espaço. Avançando até lá, o visitante se deparará com a ampla visual do vazio central (*FOTO 27b*).

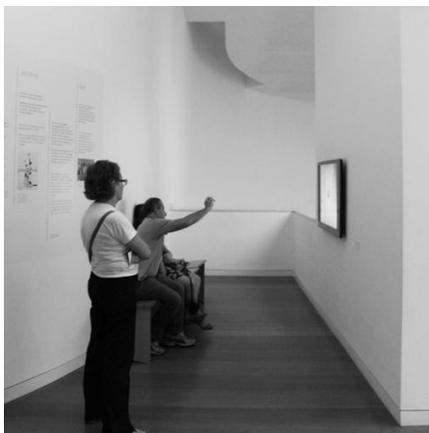


FOTO 26



FOTO 27a



FOTO 27b

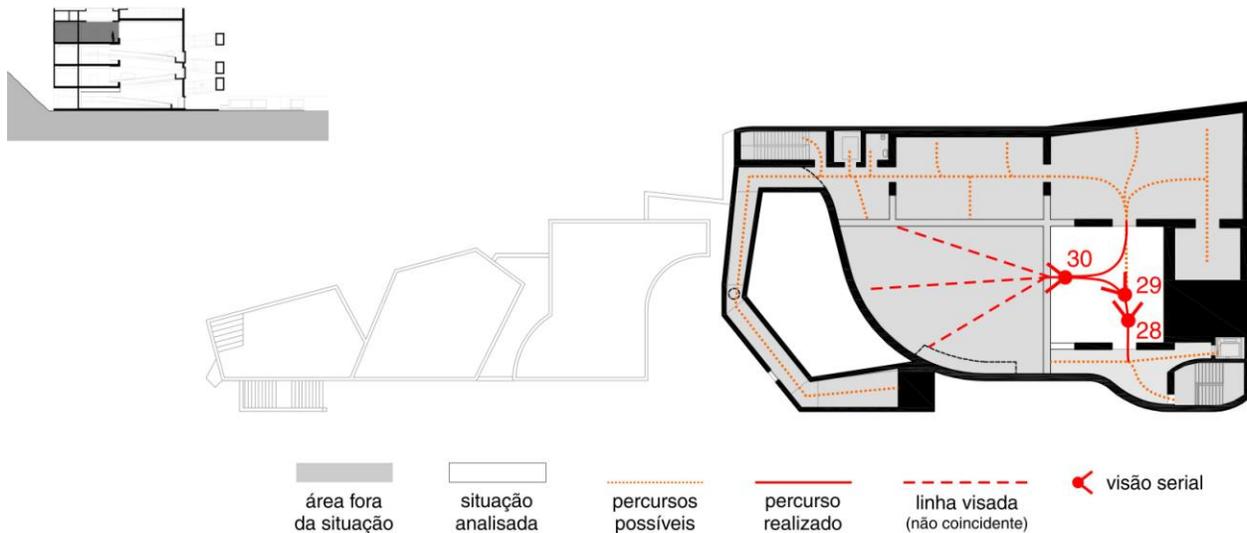


Fig. 163 | FIC – Planta Quarto Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 08** | O acesso às exposições se dá através de uma abertura alargada posicionada à direita do visitante. Dali ele vê ao longo de um eixo, as aberturas alinhadas das duas salas de exposições que ocupam o lado sul, de fundos, do edifício (*FOTO 28*). Ingressando na primeira das salas, ele se encontrará em um espaço de proporções aproximadamente quadradas. A percepção espacial aí não é a de um espaço geométricamente enclausurado, uma *sala*. Uma das laterais desse espaço é aberta ao grande átrio (*FOTO 29*), surgindo assim, naturalmente, uma dúvida de encaminhamento: seguir em frente e visitar as exposições ou ir até o peitoril e apreciar os espaços do edifício como obra de arte (*FOTO 30*)? A escala, a atração e a predominância do vazio central faz com que as salas de exposição sejam percebidas como nichos.



FOTO 28



FOTO 29



FOTO 30

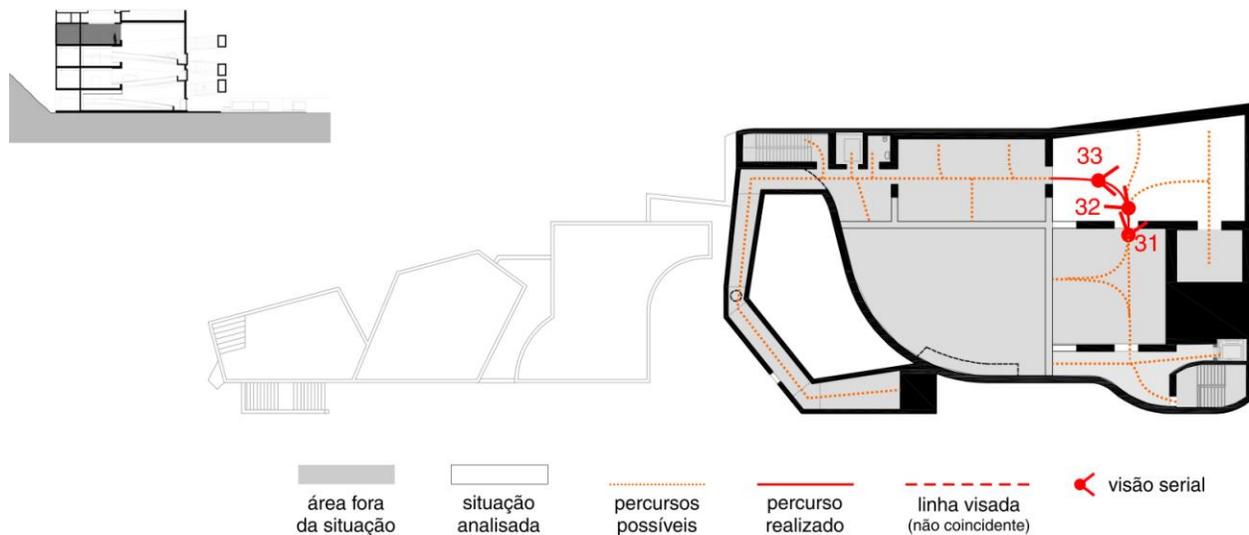


Fig. 164 | FIC – Planta Quarto Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 09** | Logo adiante o visitante chega à segunda sala de exposições, essa de proporções menos regulares que a anterior (*FOTO 31*). O balcão posiciona-se agora em um canto e o visitante tem a percepção aumentada desse espaço como *sala* (*FOTO 32*). Essa sala dá acesso, ao fundo, a uma outra pequena sala de exposições, onde em geral ocorre a exposição de obras áudio-visuais. Esse espaço é configurado como uma sala propriamente dita, com envoltório em todo o perímetro, porém é um *cul de sac*, o que nesse caso é uma inconveniência, uma interrupção no percurso fluído vivenciado até agora.



FOTO 31



FOTO 32

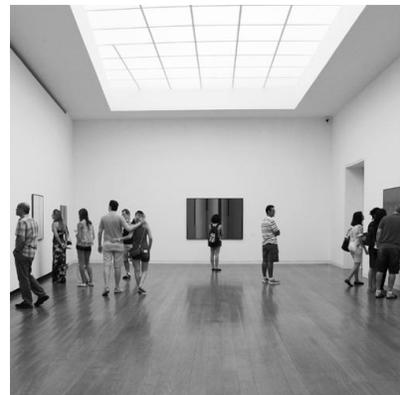


FOTO 33

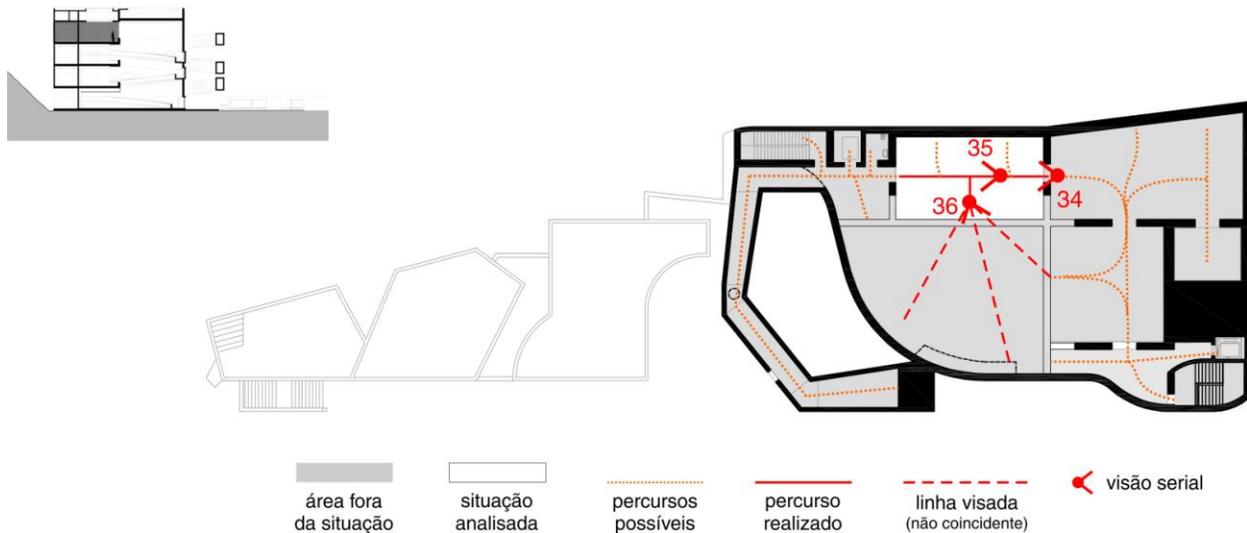


Fig. 165 | FIC – Planta Quarto Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 10** | Através do vão alargado, uma terceira sala de exposições se apresentará em frente (*FOTO 34*). A sala segue a configuração idêntica da primeira, balcão à esquerda e exposição das obras à direita, ainda que mais alongada (*FOTO 35*). Através desses balcões abertos para o átrio e posicionados ao longo do perímetro das salas de exposição, o visitante terá contato permanente com o monumental pé-direito quádruplo e com as salas de exposições anteriores (*FOTO 36*).



FOTO 34



FOTO 35



FOTO 36

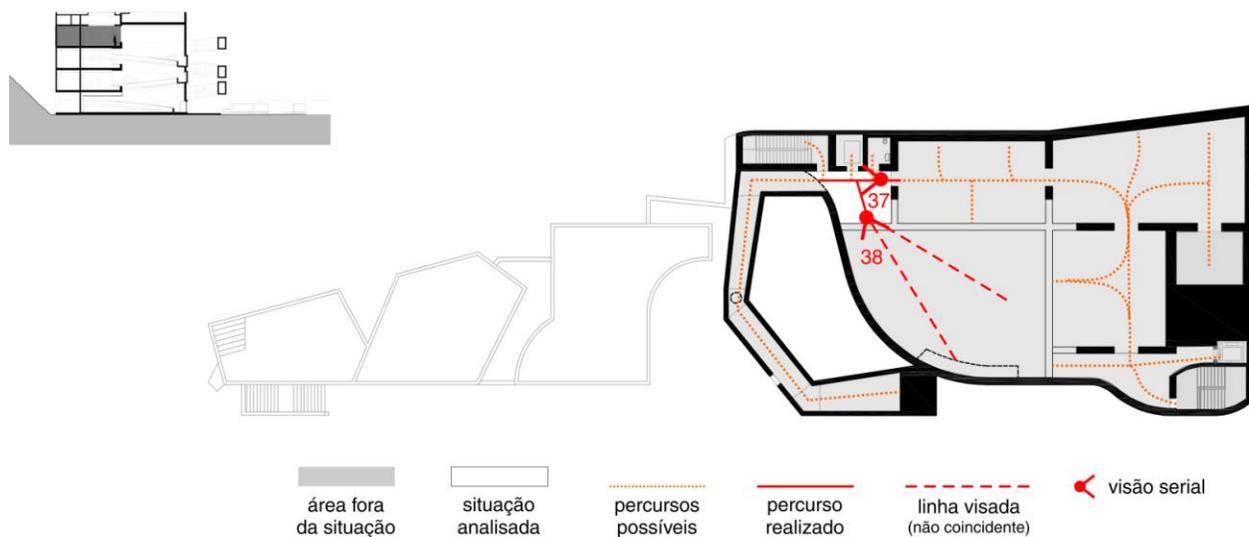


Fig. 166 | FIC – Planta Quarto Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 11** | Seguindo o percurso, o visitante estará vendo à sua frente o acesso à rampa, que o levará ao nível inferior (*FOTO 37*). Como comentado anteriormente, nos pavimentos superiores essa rampa não fica tão clara. De qualquer modo, através da visualização de uma iluminação discreta, o visitante sente-se estimulado a seguir adiante.

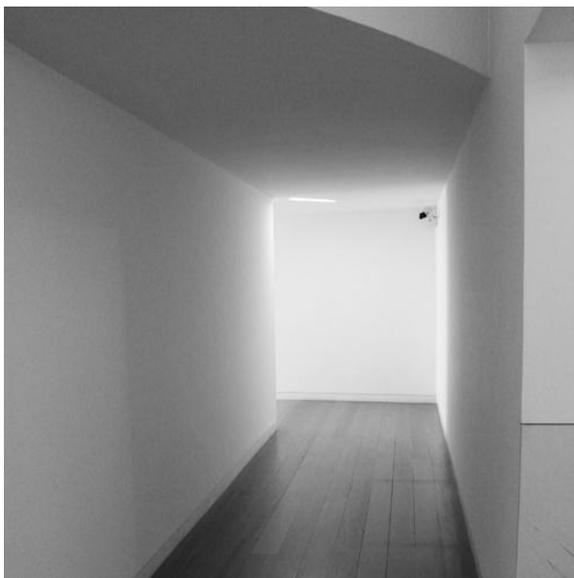


FOTO 37



FOTO 38

Nesse ambiente, o visitante continua a ter contato visual com o átrio central. Assim como nas demais salas de exposições, esse hall é configurado em uma de suas extremidades por um balcão aberto ao vazio. (*FOTO 38*)

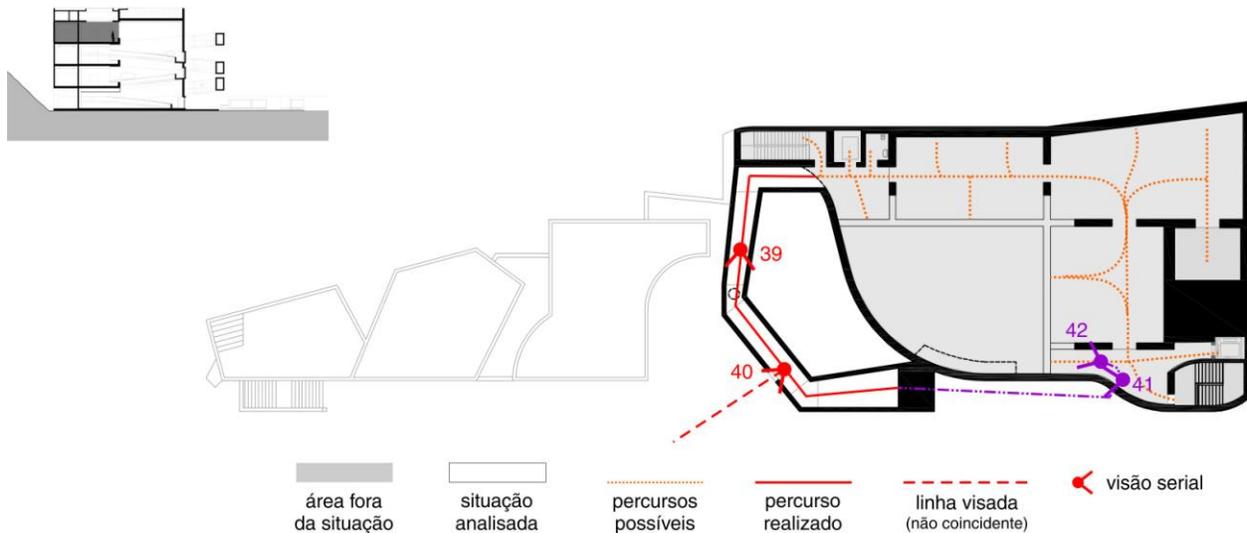


Fig. 167 | FIC – Planta Quarto Pavimento | Desenho da Autora\*

Está indicado em roxo na planta a continuação do percurso no nível de rampa intermediário entre o quarto e o terceiro pavimentos – as fotos 41 e 42 mostram a conexão entre esses dois trechos de rampas distintos. O primeiro que vem desde o quarto pavimento, enclausurado, e o segundo que conecta-se ao terceiro pavimento e é aberto ao átrio.

**SITUAÇÃO 12** | Ao ingressar na rampa, o visitante iniciará sua descida em um espaço inicialmente enclausurado (*FOTO 39*), com aberturas em pontos estratégicos do edifício, sejam em forma de janela (*FOTO 40*) ou de escotilhas no forro (*FOTO 39*).

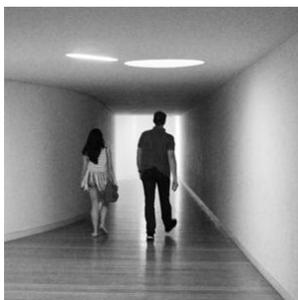


FOTO 39



FOTO 40



FOTO 41



FOTO 42

Em um segundo momento, o visitante fará uma curva em 180 graus (*FOTO 41*) e continuará a sua descida por um trecho de rampa aberto ao átrio central, onde ele voltará a ter contato visual com o interior da edificação (*FOTO 42*).

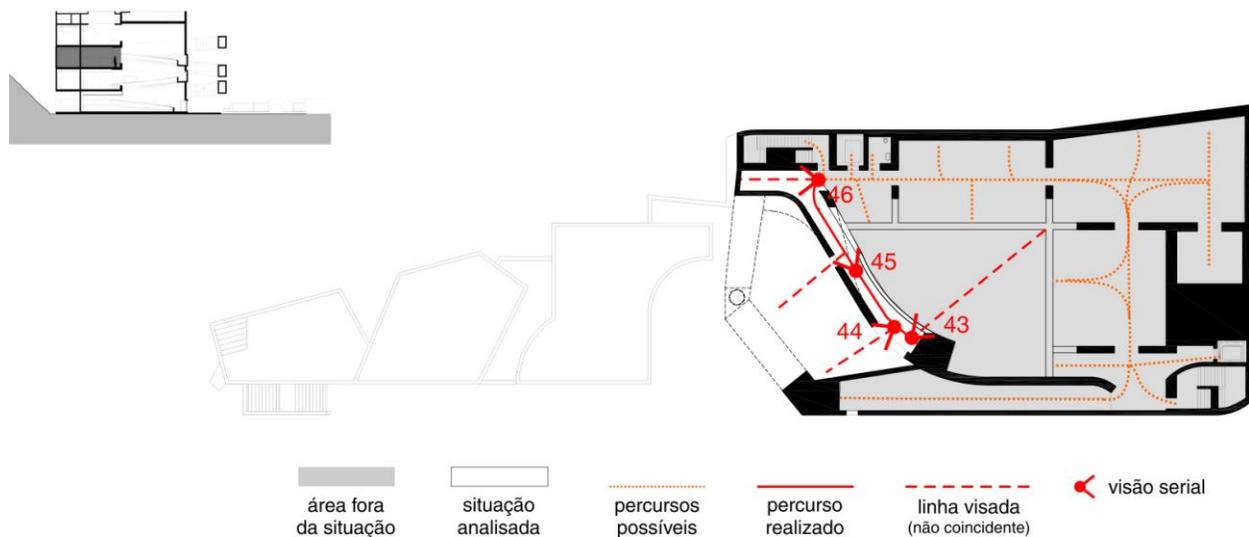


Fig. 168 | FIC – Planta Terceiro Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 13** | Continuando sua descida pela rampa, o visitante aprecia o grande vazio central e as demais salas de exposição (*FOTO 43*). À sua esquerda, ele volta a se deparar com aberturas para o exterior, que além de proporcionarem visuais da cidade de Porto Alegre, o ajudam a se localizar dentro da totalidade do edifício (*FOTO 44*). Ao chegar no final da rampa, o visitante se deparará com uma situação inusitada: um corredor sem saída (*FOTO 45*). Esse ponto, é gerado pelo desencontro das rampas e dos níveis e para minimizar sua incoerência, uma pequena exposição de fotos está sendo apresentada ali.



FOTO 43



FOTO 44

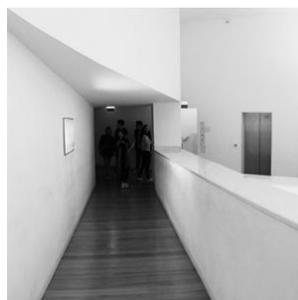


FOTO 45

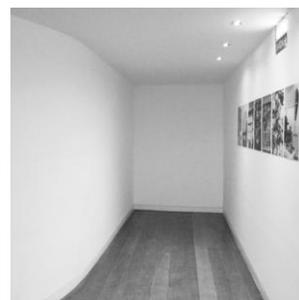


FOTO 46

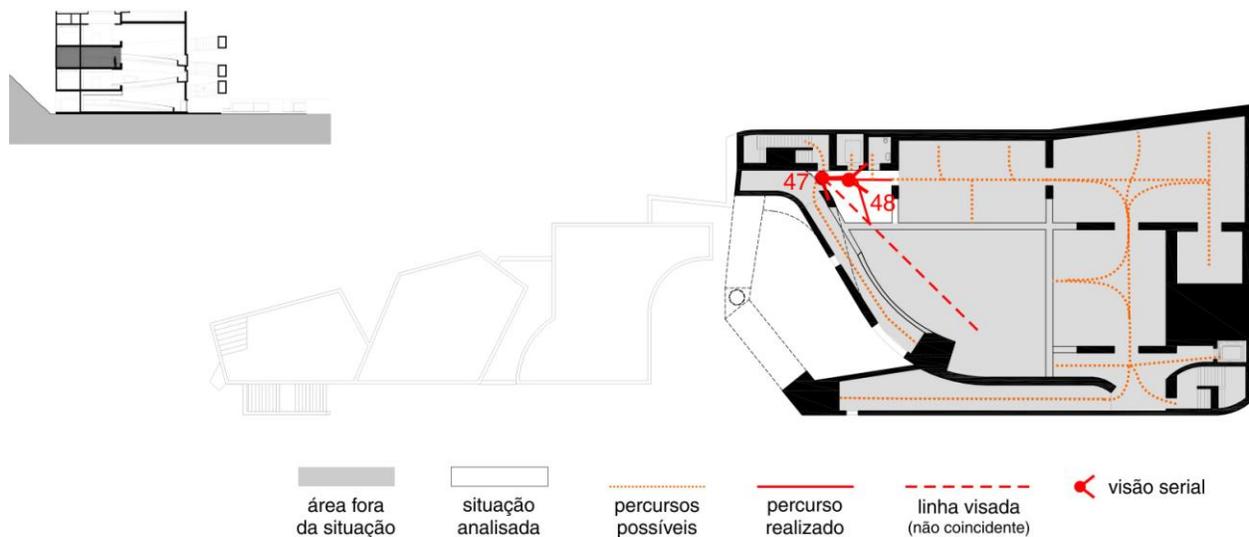


Fig. 169 | FIC – Planta Terceiro Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 14** | Como o caminho para a esquerda não possibilita alternativas, o visitante se desloca então para a direita, onde ele estará novamente em um balcão aberto ao grande átrio (*FOTO 47*). De forma idêntica aos pavimentos anteriores, essa espécie de hall possibilita o acesso as salas de exposição, em frente, e aos banheiros, elevadores e escadas à esquerda (*FOTO 48*).



FOTO 47



FOTO 48

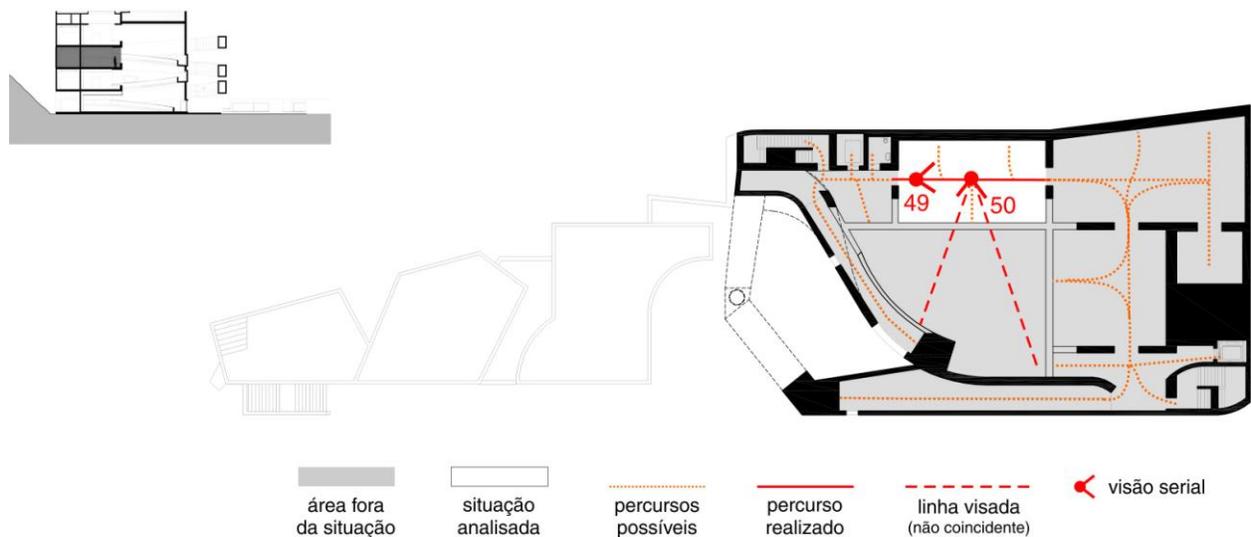


Fig. 170 | FIC – Planta Terceiro Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 15** | Atravessando o vão alargado, o visitante chegará a uma das salas de exposição, com peças de arte posicionadas no centro e na parede à sua esquerda (*FOTO 49*). A direita, repete-se o contato visual e sonoro com o espaço vazio do grande átrio da edificação (*FOTO 50*).

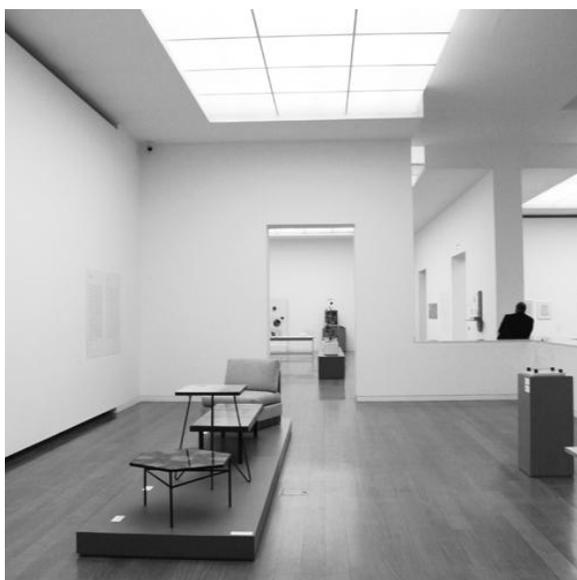


FOTO 49



FOTO 50

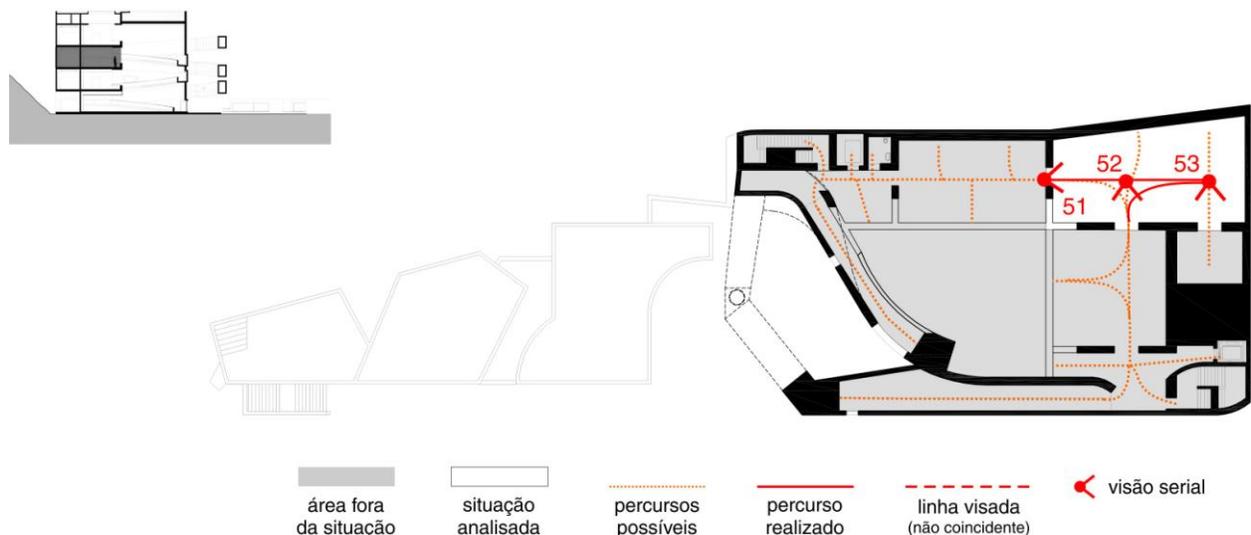


Fig. 171 | FIC – Planta Terceiro Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 16** | Ao atravessar o segundo vão, o visitante chegará a segunda sala de exposições desse pavimento (*FOTO 51*). Nesse espaço, ao invés de um dos lados ser aberto ao vazio central, a abertura encontra-se em um dos cantos – como mostrado anteriormente (*FOTO 49*). Seguindo em frente, surgirão duas opções de deslocamento à direita: acesso a mais uma sala de exposições, através de outro vão alargado (*FOTO 52*) ou acesso à uma pequena sala de exposições, mais reservada e separada do fluxo contínuo principal de visitação da FIC (*FOTO 53*).



FOTO 51



FOTO 52



FOTO 53

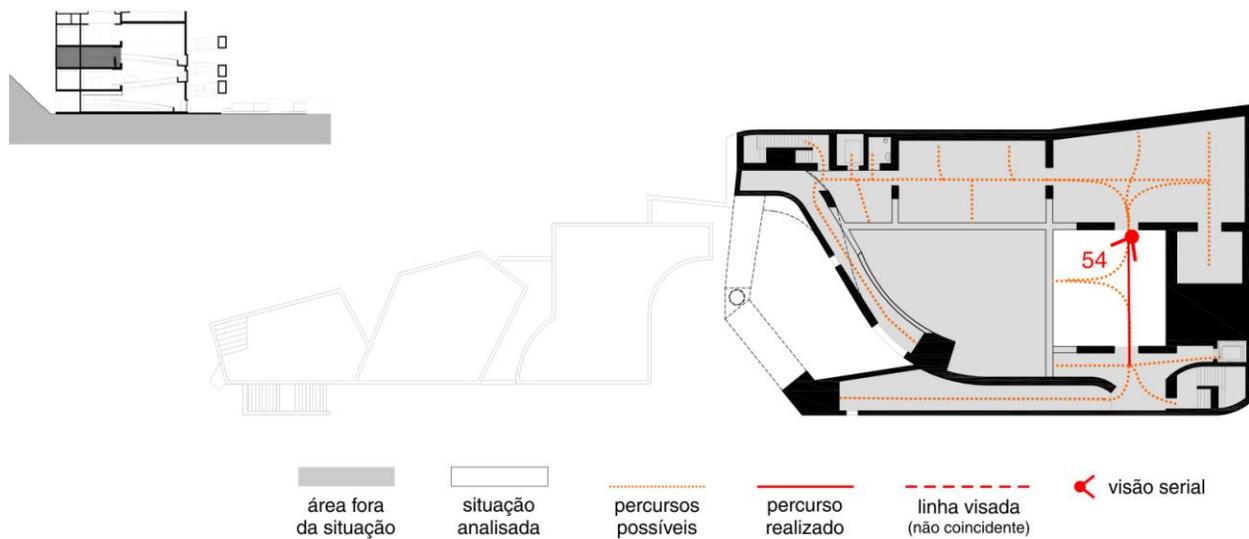


Fig. 172 | FIC – Planta Terceiro Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 17** | Ao chegar na próxima sala de exposições, o visitante terá mais uma vez contato direto com o vazio central, através da abertura à sua direita (*FOTO 54*).



FOTO 54

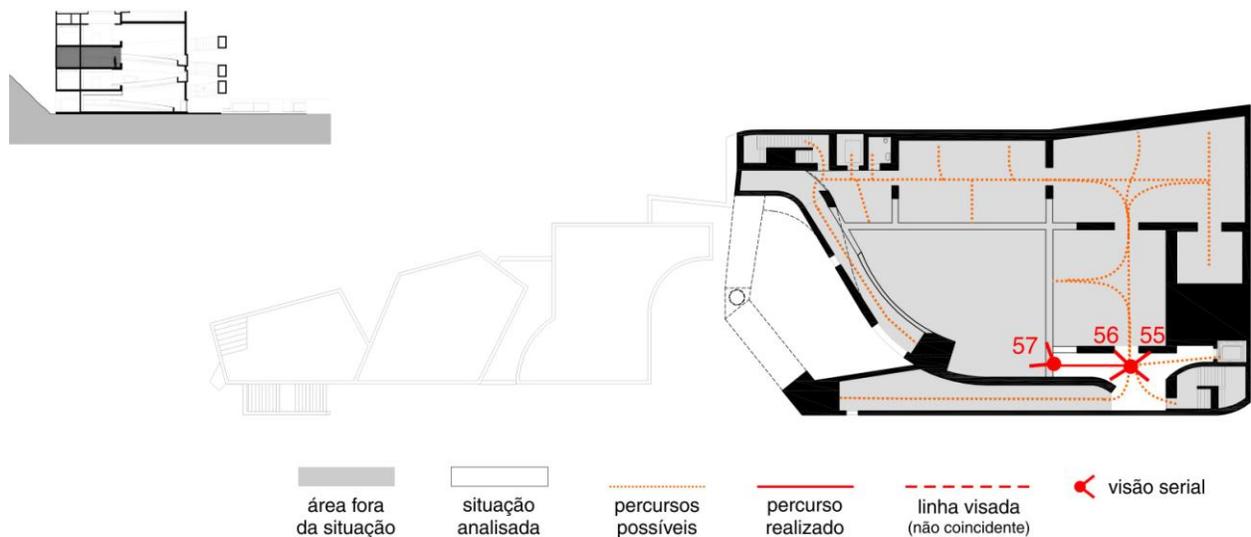


Fig. 173 | FIC – Planta Terceiro Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 18** | Seguindo em frente, ao atravessar o quarto vão desde o seu acesso a esse pavimento através da rampa, o visitante verá o acesso ao *elevador 02* à sua esquerda (*FOTO 55*) e o balcão à sua direita (*FOTO 56*). Apesar do baixo pé-direito nessa área, a indicação de boas visuais, assim como uma cadeira posicionada em sua borda, parecem convidar a um minuto de apreciação das formas escultóricas da FIC (*FOTO 57*).



FOTO 55



FOTO 56



FOTO 57

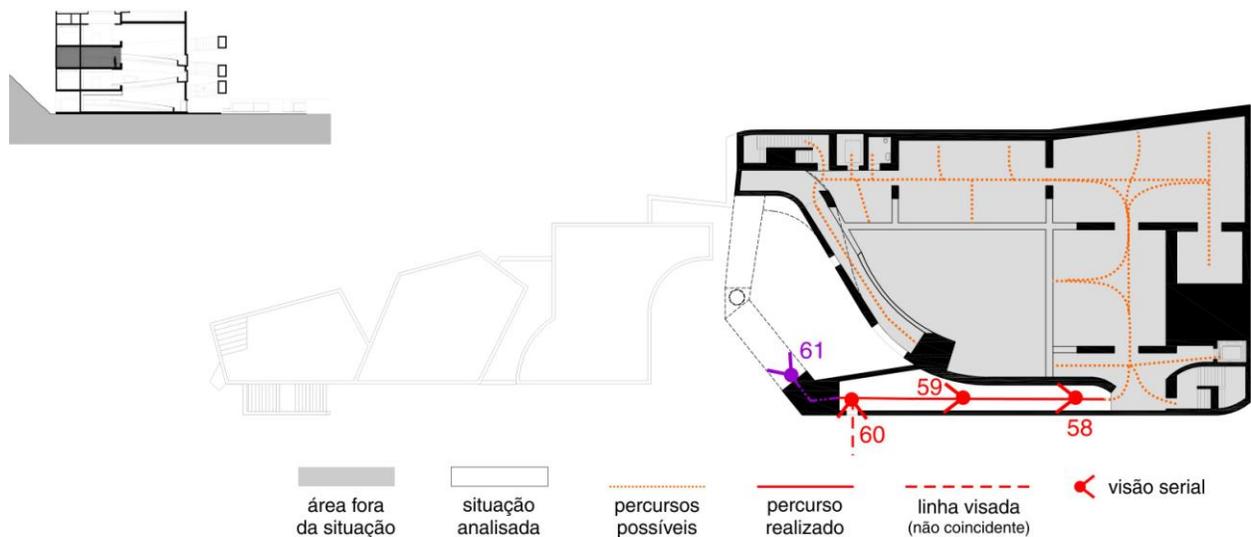


Fig. 174 | FIC – Planta Terceiro Pavimento | Desenho da Autora\*

Está indicado em roxo na planta a continuação do percurso no nível de rampa intermediário entre o terceiro e o segundo pavimentos.

**SITUAÇÃO 19** | Optando por seguir em frente, o visitante estará ingressando mais uma vez na rampa que o levará ao pavimento inferior (*FOTO 58*). Esse primeiro trecho de descida repete o padrão anterior de enclausuramento e falta de conexão com o interior da edificação. Ao longo das aberturas no interior desse trecho da rampa (*FOTO 59*), as vistas são espetaculares: toda a imensidão do Guaíba, emoldurada por seu lindo pôr-do-sol (*FOTO 60*).

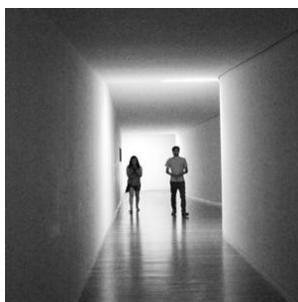


FOTO 58



FOTO 59

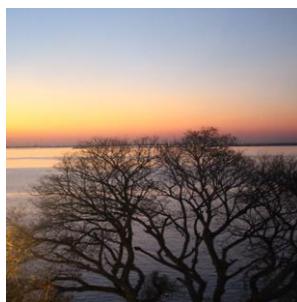


FOTO 60

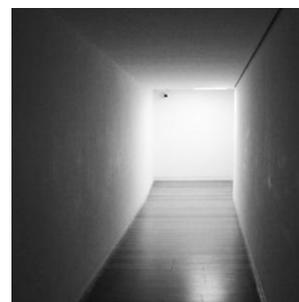


FOTO 61

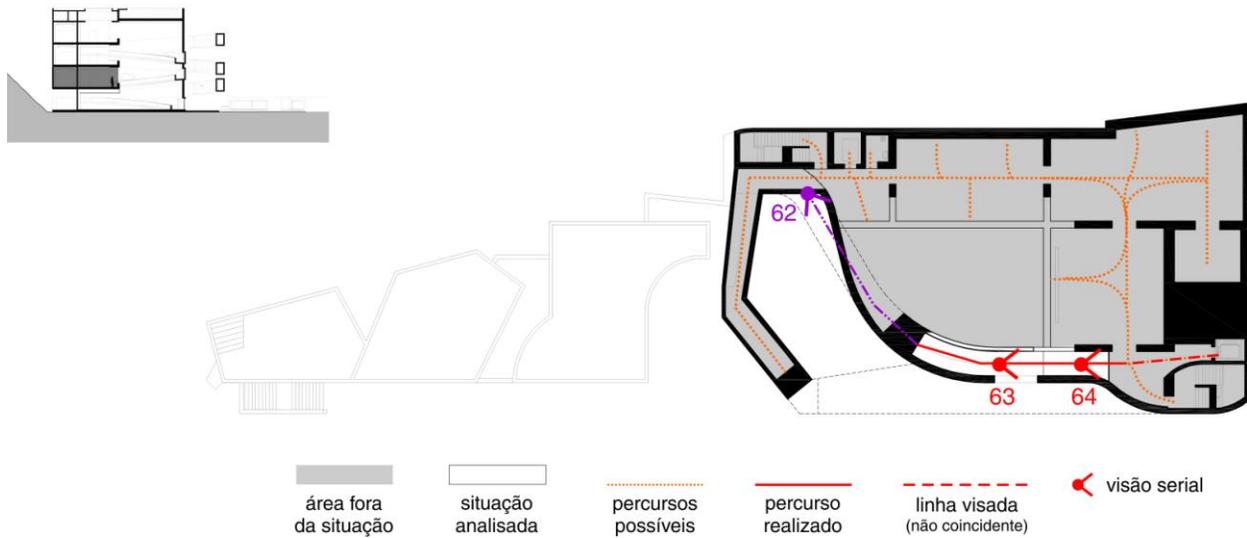


Fig. 175 | FIC – Planta Segundo Pavimento | Desenho da Autora\*

Está indicado em roxo na planta a continuação do percurso no nível de rampa intermediário entre o terceiro e segundo pavimentos – a foto 62 corresponde ao local onde a rampa que vem do terceiro pavimento, enclausurada, se transforma em um trecho de rampa aberto ao átrio.

**SITUAÇÃO 20** | Ao seguir pela rampa, o visitante agora estará novamente em um trecho aberto e com conexão com o átrio central (FOTO 62). No final da descida, o visitante já conseguirá visualizar o segundo pavimento através do peitoril da rampa (FOTO 63). O foco visual nesse ponto é o hall da escada e *elevador 02* (FOTO 64).



FOTO 62

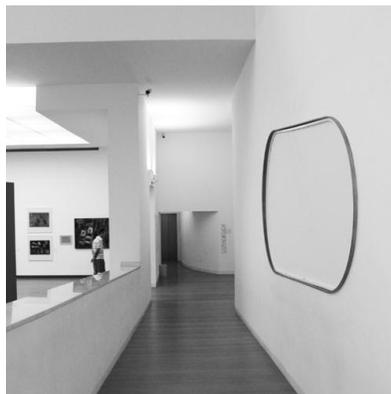


FOTO 63



FOTO 64

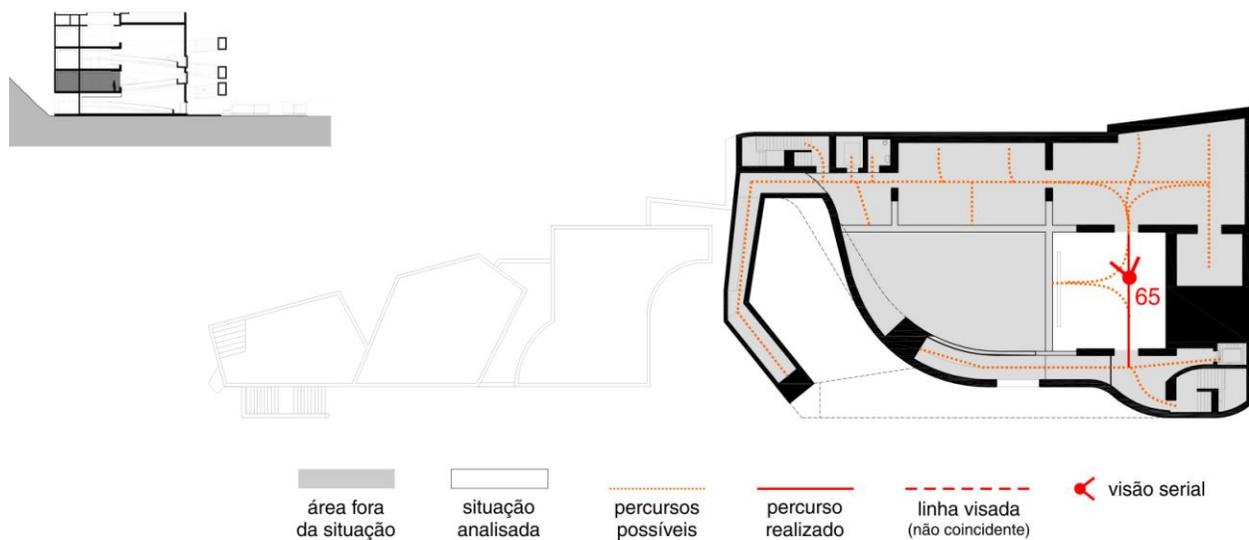


Fig. 176 | FIC – Planta Segundo Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 21** | Dobrando à esquerda, o visitante se encontrará no último (ou primeiro para os que preferiram seguir o contrafluxo e subir direto do térreo) pavimento de exposições. A configuração dessa sala é idêntica aos pavimentos superiores: uma lateral aberta ao átrio e duas extremidades com acesso através de vãos (FOTO 65).<sup>138</sup>



FOTO 65

<sup>138</sup> Durante algumas das visitas realizadas, essa visual estava interrompida pelo posicionamento de um painel fixo para exposição de obras de arte. A foto 65 corresponde a esse período.

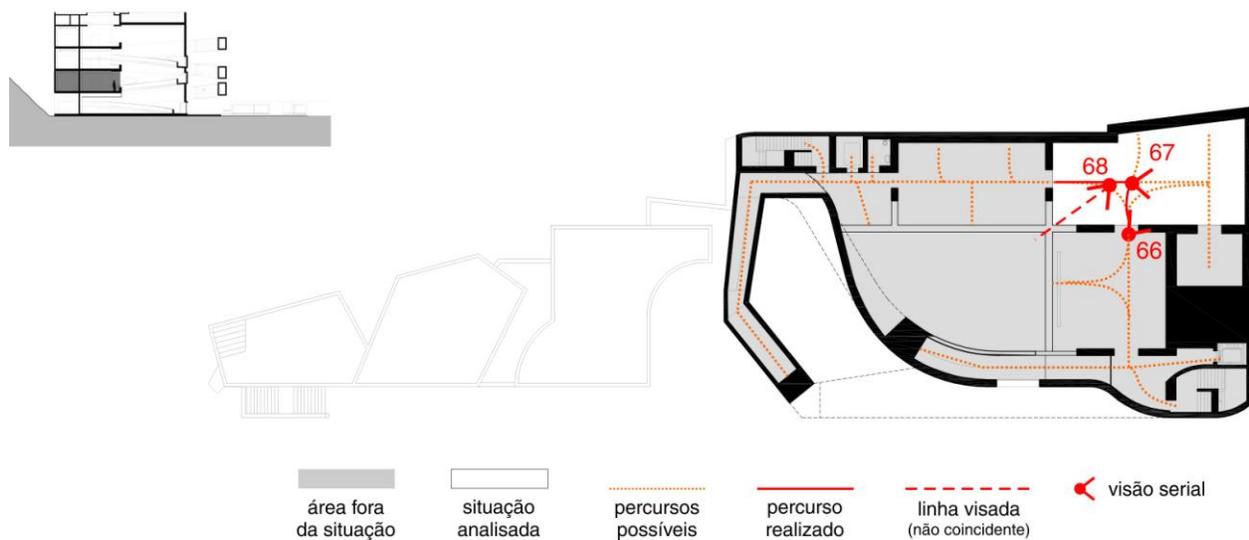


Fig. 177 | FIC – Planta Segundo Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 22 |** Nessa sala de exposição repete-se mais uma vez o padrão apresentado em todos os pavimentos anteriores: abertura em um dos cantos e sala reservada ao fundo e à direita.



FOTO 66

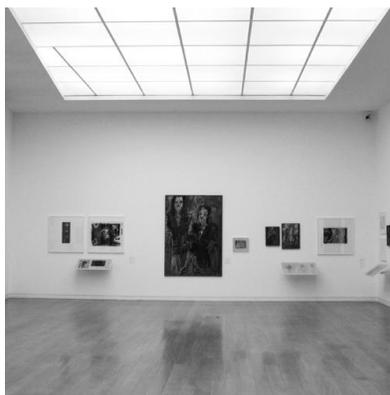


FOTO 67



FOTO 68

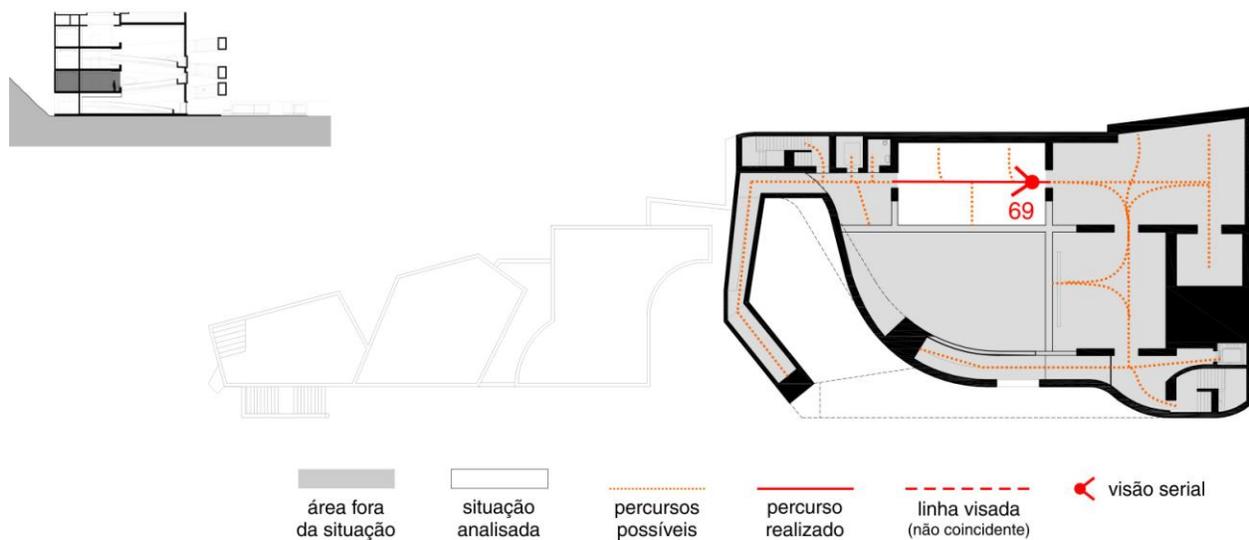


Fig. 178 | FIC – Planta Segundo Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 23** | Seguindo o percurso através do vão que separa as salas de exposição nesse e nos demais pavimentos, o visitante terá suas últimas visuais desde os ambientes expositivos e os pavimentos superiores antes de chegar no pavimento térreo. Aqui, mais uma vez, a configuração espacial se repete: perímetro aberto com peitoril baixo à esquerda e obras de arte em exposição na parede à direita. (*FOTO 69*).



FOTO 69

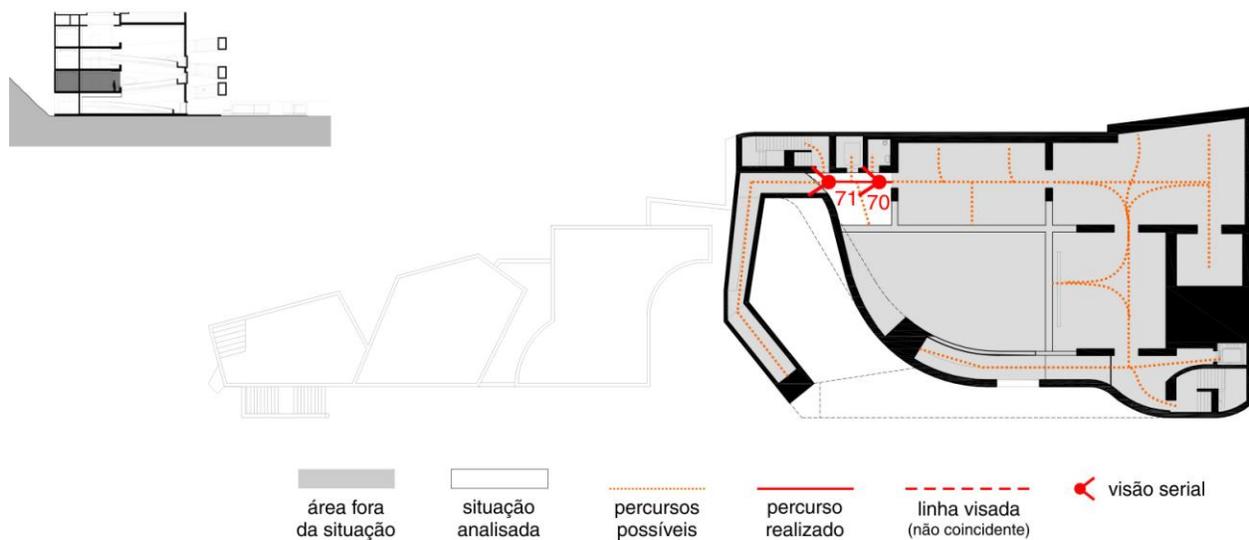


Fig. 179 | FIC – Planta Segundo Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 24** | Nesse pavimento o acesso ao último trecho de rampa enclausurada parece mais convidativo, seja pela presença de quadros na parede onde existe a reentrância de acesso à mesma, ou pelo posicionamento de luminárias sobrepostas e em maior número que as visualizadas anteriormente.

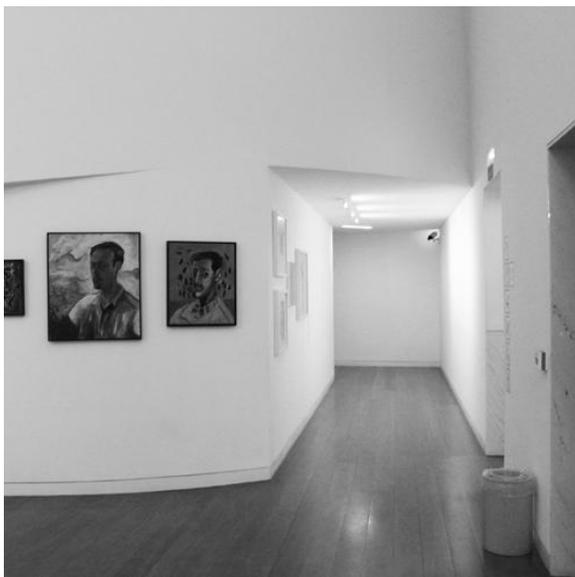


FOTO 70

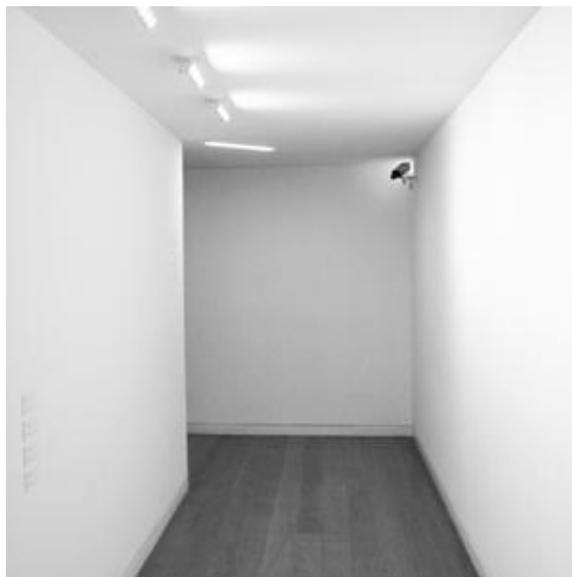


FOTO 71

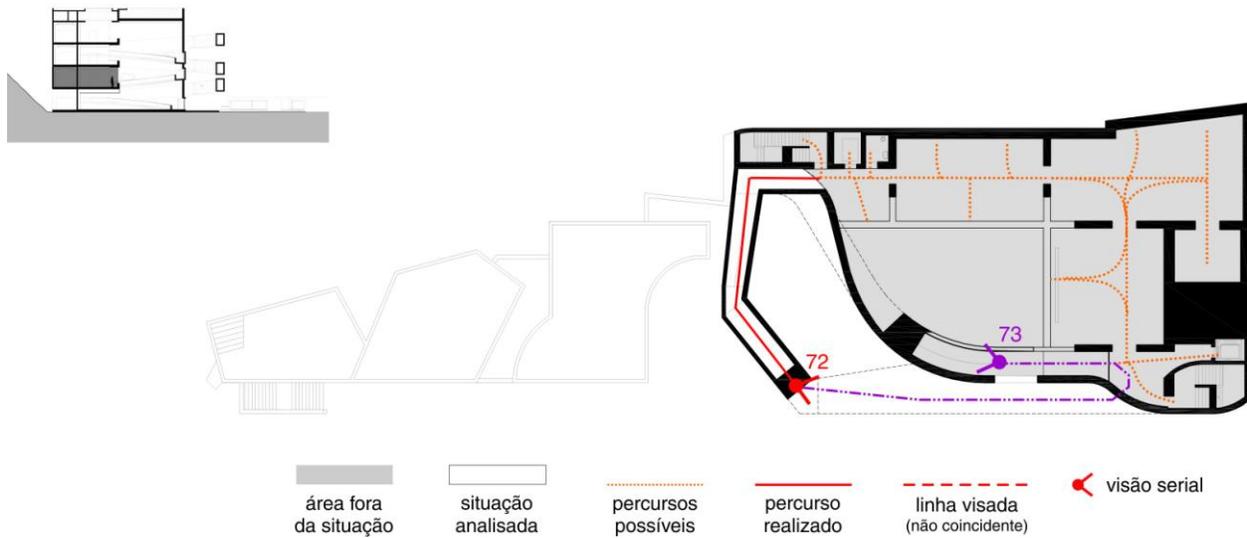


Fig. 180 | FIC – Planta Segundo Pavimento | Desenho da Autora

**SITUAÇÃO 25 |** Por fim, o visitante se aproxima da finalização do seu percurso. Aqui, mais uma vez, um trecho de rampa enclausurado é seguido de uma parte aberta ao átrio central. O visitante encontra-se, então, no pavimento térreo, justamente no ponto de início/fim da rampa, onde em um primeiro contato visual com o interior da FIC, ele havia se sentido tentado a subir aos pavimentos superiores.

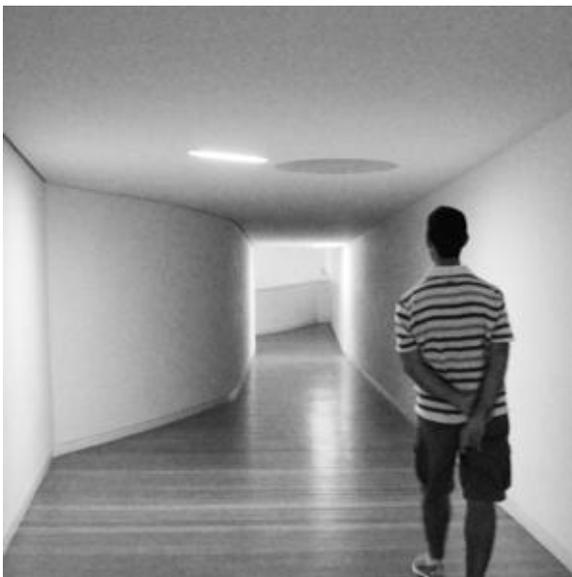


FOTO 72

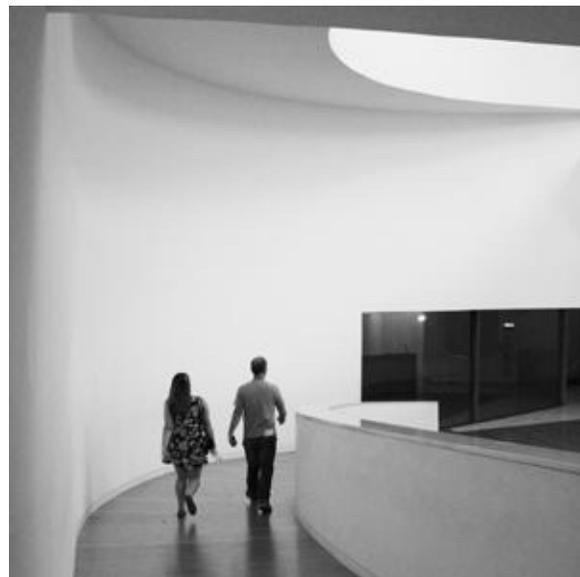


FOTO 73

**NOTAS FINAIS**

O primeiro aspecto que merece registro na relação comparativa entre o Guggenheim e a FIC diz respeito às suas diferenças em termos de implantação. Enquanto o Guggenheim possui uma posição privilegiada em Nova York, inserido em um tecido urbano consolidado e com fácil acesso desde todos os pontos da cidade (Fig. 181), a Fundação Iberê Camargo encontra-se em um local desconectado do restante de Porto Alegre, sozinha em meio a prédios residenciais e encurralada entre uma massa de vegetação e o Guaíba (Fig. 182).



Fig. 181 | Guggenheim | Foto da Autora



Fig. 182 | FIC | Foto da Autora

De fato, como registrado em nossa aplicação do Método do Observador, a experiência ao acessar as duas edificações é bastante oposta. No Guggenheim, o visitante se aproxima pelo largo de acesso do museu sem nenhuma ruptura em sua caminhada, como se estivesse acessando apenas mais um quarteirão padrão da cidade. Não surgem dificuldades, o caminho parece natural (Fig. 183). Soluções arquitetônicas, como o posicionamento de muretas baixas, que além de trazerem uma escala mais humana e acolhedora ao edifício, funcionam como bancos para os visitantes, e a amplitude física e visual desse espaço, reforçam o aspecto convidativo do largo de acesso e reforçam a apropriação do Museu Guggenheim como um *lugar*.<sup>139</sup>

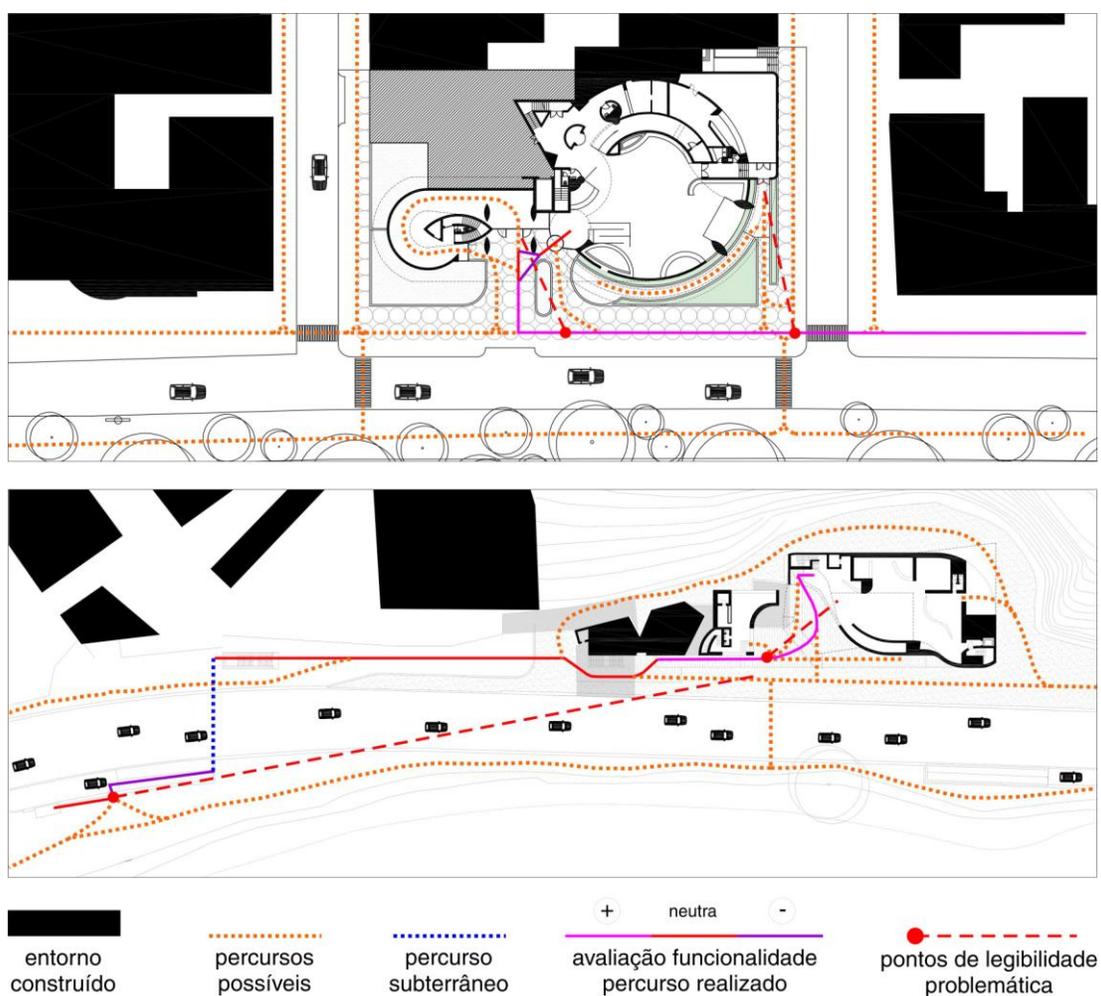


Fig. 183 | Esquema comparativo – Percurso de aproximação | Desenho da Autora

<sup>139</sup> O termo **lugar** é utilizado indicando o conceito apresentado por Lineu Castelo em seu livro A percepção de lugar. “Um lugar é um espaço qualificado que se torna percebido pela população, por motivar experiências humanas a partir da apreensão de estímulos ambientais.” (CASTELLO, 2005, p.17). Ou seja, um espaço se tornaria um lugar ao possibilitar experiências aos seus usuários e a partir do momento no qual eles apreendam o mesmo como parte de sua vivência.

Em contrapartida, a aproximação à FIC, se apresenta como um processo difícil e até mesmo doloroso. De modo diverso ao verificado no Guggenheim, aqui a chance de um caminhante estar passando distraído e sentir-se atraído a visitar o museu é bastante improvável, pelo simples fato de que não existem pedestres nessa zona. A aridez do entorno, e a solidão do edifício, pode ser explicada pelo fato de a Fundação ser ladeada por uma via de alto tráfego e velocidade, deixando-a, literalmente, contra a parede de pedras criada pelo morro. A hostilidade dessa via atrapalha consideravelmente a experiência espacial na interface com a rua. O isolamento é amplificado pela distância do museu em relação à cidade e pela falta de infra-estrutura para que o visitante possa chegar ao museu a pé ou utilizando o transporte público. (Fig. 183). Faltam placas com sinalização indicativa, semáforo ou faixa de segurança para a travessia da via (obrigando o visitante a submergir pelo subsolo da edificação), demarcações de piso e/ou outros elementos que poderiam amenizar as dificuldades de acesso. As construções baixas, ao longo do trajeto ao museu, parecem ter sido propositalmente nesse intuito, entretanto, não minimizam consideravelmente o desconforto.

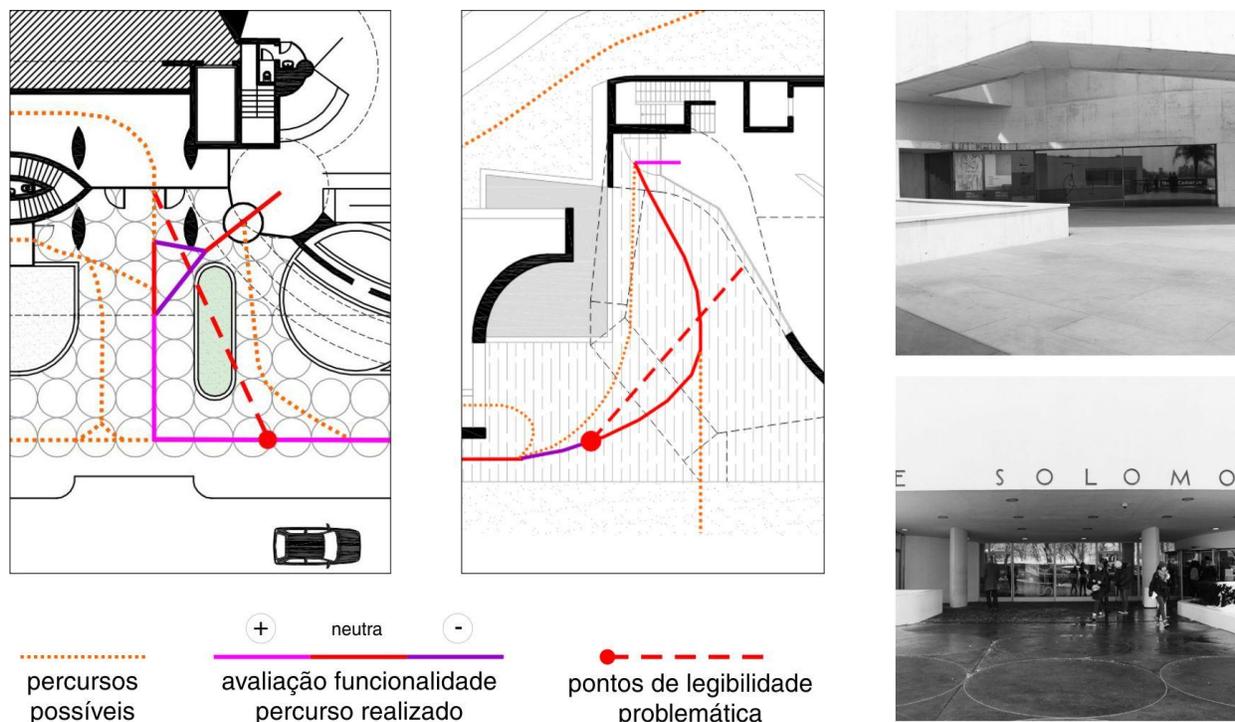


Fig. 184 | Esquema comparativo – Acesso Principal | Desenho da Autora

À parte o contraste entre a experiência de aproximação aos dois museus, a dificuldade de entendimento dos acessos principais é um problema compartilhado pelos dois edifícios. A dificuldade de legibilidade e sua consequente desorientação, é causada pela existência de grandes planos envidraçados, cuja transparência sugere permeabilidade, mas que na verdade não constituem o acesso principal. (Fig. 184).

No Guggenheim, um grande plano de vidro central, que parece convidar os visitantes a ingressar no museu, constitui a entrada da loja de souvenirs. A confusão só é desfeita quando o visitante percebe a ocorrência do correto acesso em uma porta giratória, mais à direita. Devido ao posicionamento de um pilar, existe um estreitamento de passagem nesse ponto, o que acaba por confundir e dificultar ainda mais o trajeto do visitante (Fig. 185). Trata-se, portanto, de uma situação com legibilidade e funcionalidade problemáticas. Faltam informações e indicações que possibilitem a correta leitura e compreensão da sequência espacial. A dificuldade relacionada à legibilidade reflete em uma funcionalidade igualmente problemática, ao menos naquilo que interessa à sequência de entrada no edifício. Em contrapartida, as soluções adotadas no largo de acesso junto ao espaço público oferecem o suporte necessário a uma funcionalidade adequada.



Fig. 185 | Guggenheim | Foto da Autora

Na FIC, ao ingressar no largo de acesso, elevado do nível da rua, o contato visual com um grande plano envidraçado é direto. A fixação de um adesivo com o nome da fundação diretamente sobre o vidro incentiva a dedução de que esteja ali a entrada principal. Entretanto, como o visitante acaba descobrindo, trata-se de um vidro fixo, e o correto acesso à FIC encontra-se, mais à esquerda e menos evidente. A legibilidade problemática da situação é complementada pela falta de funcionalidade verificada na sequência de aproximação, seja pela ocorrência do desnível entre o largo de acesso e a rua, seja na aridez da pavimentação com britas que levam até ele (*Fig. 186*).



**Fig. 186** | FIC | Foto da Autora

Os problemas de legibilidade persistem também ao ingressar nos museus. Tanto no Guggenheim quanto na FIC, o visitante se depara com um grande espaço central no térreo, com pé-direito e visuais livres para o restante da edificação, com diversas opções de percursos possíveis. Rampas, nas laterais, parecer convidar ao início da caminhada, embora o visitante receba orientação dos funcionários para que se dirija ao último pavimento, utilizando elevadores, e a partir daí inicie um percurso descendente de visitação. Em ambos os casos, o elevador é acanhado, posicionado fora da rota natural de caminhada, e aceitar o encaminhamento oficial exige do visitante uma disciplinada obediência (*Fig. 187*).

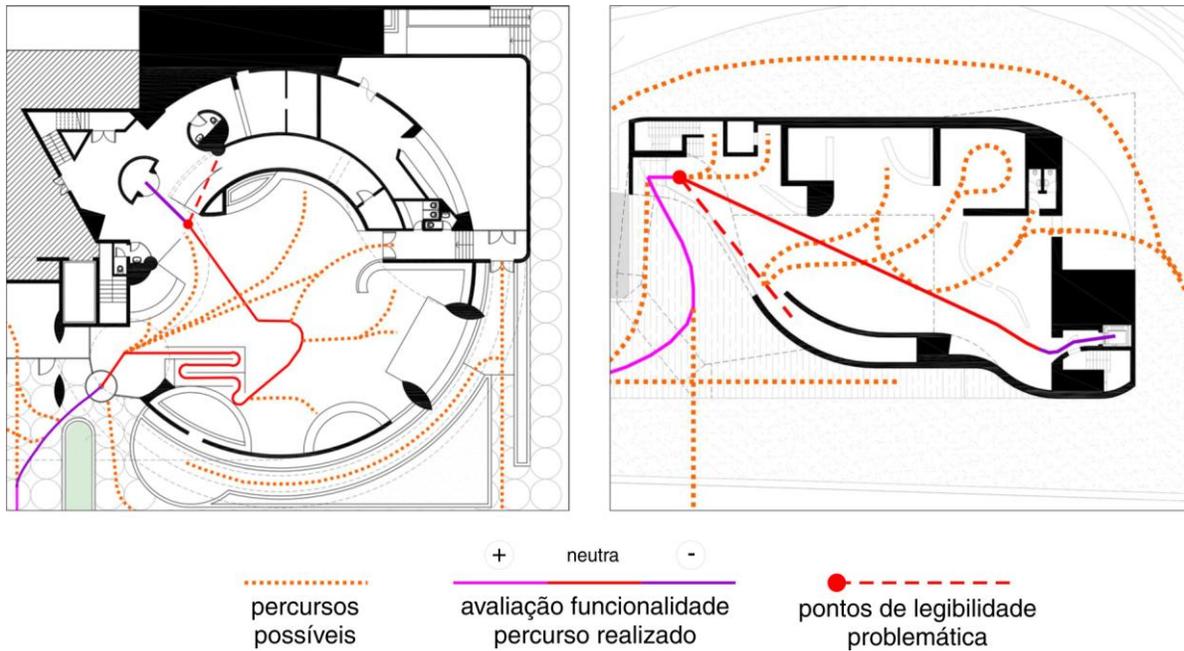


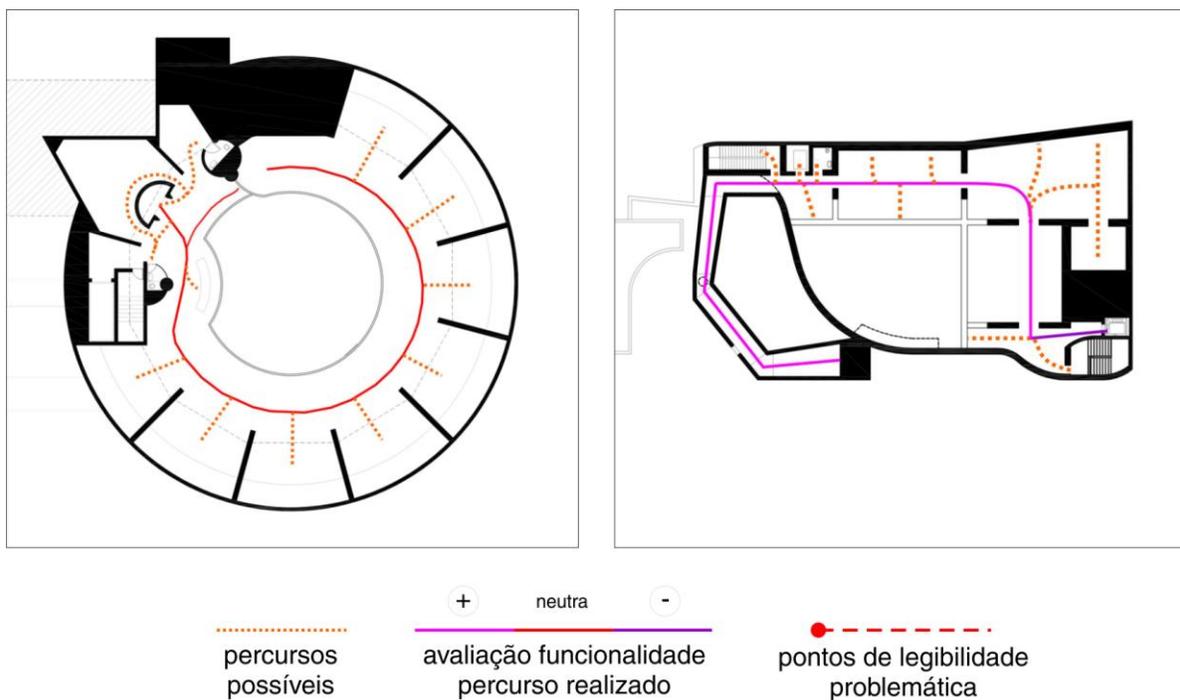
Fig. 187 | Esquema comparativo – Acesso às exposições | Desenho da Autora

No Guggenheim, a vitalidade percebida no exterior, no largo de acesso, é amplificada no pavimento térreo. O fluxo de visitantes é intenso e o número de pessoas presentes no grande espaço central é impressionante. A continuidade visual e sonora entre todos os pavimentos do museu já é percebida desde o térreo, dando ares de espaço público ao átrio interno do Guggenheim. O constante contato com o céu, através da grande zenital, enfatiza essa impressão e os nichos que recebem as obras de arte, presentes em todos os pavimentos, parecem funcionar como as janelas da cidade. Em termos de funcionalidade, não existem pontos de significativa dificuldade no térreo. A falta de legibilidade em relação aos acessos e funções dos balcões complica a experiência do visitante, mas não prejudica significativamente a funcionalidade do espaço.

A situação verificada no Iberê é diversa. O museu se apresenta problemático naquilo que diz respeito à vitalidade de seu interior, estando vazio em grande parte do tempo. Mesmo nos finais de semana, quando o largo de acesso e o café recebem um grande número de visitantes, o interior do museu segue solitário. A falta de visitantes poderia ser parcialmente explicada pelo fato de Porto Alegre não ser uma cidade turística e também pelo próprio hábito (ou falta de) dos gaúchos, que não estariam acostumados a apreciar arte ou visitar museus cotidianamente. No entanto, o fator mais decisivo para a baixa vitalidade verificada na FIC é o seu isolamento em relação à cidade. O modo

como sua implantação é feita no terreno parece desconsiderar condicionantes imediatas, como a existência da autopista, sem oferecer um solução de atenuação. O resultado é a amplificação das dificuldades de conexão geradas pela topografia e pela falta de infra-estrutura pública, fazendo com que o museu não seja capaz de atuar como um ativador social e cultural de seu entorno. Naturalmente, podemos imaginar que essa condição seria bastante diversa caso o edifício estivesse construído em uma zona de maior densidade habitacional e facilidade de acesso. A que pese as diferenças de horário e público, o Iberê continua sendo um lugar quase imaginário para os porto-alegrenses, algo de que se tem notícias mas que não faz parte do cotidiano. Em termos de funcionalidade, aqui como no Guggenheim, não existem pontos problemáticos.

Apesar das diversas semelhanças em termos de partido arquitetônico, a principal diferença entre os dois museus está na relação das zonas de exposição com o conceito das rampas. Enquanto na FIC essas não tem conexão direta com as obras de arte, que estão dispostas em “salas”, no Guggenheim as próprias exposições ocorrem ao longo das rampas, que funcionam como uma espécie de sala diluída. Tem-se, portanto, uma diferença fundamental no caráter que os planos inclinados assumem nos dois edifícios (*Fig. 188*).



**Fig. 188** | Esquema comparativo – Espaços de exposição | Desenho da Autora

A questão do posicionamento das exposições nas rampas do Guggenheim é importante e polêmica desde o desenvolvimento do conceito do museu. Alguns artistas e críticos de arte se opõem à estratégia de Wright e defendem que o piso inclinado prejudica a correta visualização e fruição das obras de arte. Há também aqueles que defendem que a rampa é parte essencial do conceito e da experiência de visitação propostas para o museu, menos burocrática que a clássica, transcendendo a simples função e adquirindo caráter emocional. O que podemos perceber em nossa análise é que, mesmo que a integração espacial do museu em torno de seu átrio configure uma experiência estimulante e agradável, é inegável que a apreciação das obras de arte exibidas sobre os planos inclinados das rampas acaba sendo prejudicada. Por um lado, a inclinação do piso torna pouco confortável a permanência em pé para apreciar um objeto específico, por outro, a falta de estabilidade faz com que o visitante seja impelido sempre ao movimento, sempre a avançar, o que encontra eco no alvoroço do fluxo da multidão. Ficou claro certo desconforto entre os visitantes, que cansam-se facilmente, ficando pouco tempo em frente às obras de arte e priorizando a caminhada contínua, com o olhar preferencialmente direcionado ao grande átrio central, que é o grande protagonista do museu. A funcionalidade, considerando que estamos analisando um espaço para exibição de obras de arte, surge prejudicada no momento em que a própria exposição é ofuscada pela sobreposição do movimento pelas rampas.



Fig. 189 | Guggenheim – Espaços de exposição | [japanculture-nyc.com](http://japanculture-nyc.com)

Outro ponto específico que poderia ser considerado como um prejuízo na funcionalidade do museu seriam os problemas de isolamento acústico e visual, existentes na rotunda menor, em função do vazio que conecta os dois pavimentos da Galeria Tannhauser e café (Fig. 190). Essa conexão entre os pavimentos parece despropositada, uma vez que ocorre em zonas de exposição, e gera conflito entre o barulho do café e o silêncio esperado para um espaço de fruição de arte. Essa contradição, no entanto, não pode ser considerada como uma falha do projeto original, uma vez que a rotunda menor não foi projetada por Wright para receber espaços de exposição, e sim concebida para abrigar os espaços administrativos do museu.<sup>140</sup> Dentro dessa realidade, a conexão entre os pavimentos nos parece muito pertinente e é, na verdade, conceito recorrente dentro dos projetos do arquiteto norteamericano, que buscou criar experiências integradoras em seus espaços institucionais, incentivando o contato entre todos os funcionários.



Fig. 190 | Guggenheim - vazio entre café e galeria Tannhauser | japanculture-nyc.com

---

<sup>140</sup> BALLON, Hillary; CARRANZA, Luis; KIRKHAM, Pat; LEVINE, Neil; MAREFAT, Mina; SIRY, Joseph; SPECTOR, Nancy; STIPE, Margo. *The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the making of the modern museum*. Nova York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2009.

Já na FIC, a funcionalidade dos espaços de exposições é positiva. A utilização da ideia de uma disposição clássica, de salas em linha, mesmo que levemente desconstruída em função das aberturas para o grande átrio, tornam o percurso de apreciação bastante funcional e agradável. O modo de expor as obras de arte, assim como os sistemas de iluminação utilizados, são corretos e colaboram para a apreciação das mesmas.



Fig. 191 | FIC – espaços de exposição | Foto da autora

Essa funcionalidade positiva é verificada também no interior das rampas, que desempenham o papel de conexão entre os pavimentos, agregando significados e diferentes experiências, intercaladas entre trechos fechados e tramos abertos ao grande átrio. A espacialidade isolada nas rampas não é por acaso, mas uma decisão de projeto bastante importante e forte, de fato, um conceito importante dentro do partido do museu. Ali, propositalmente, a legibilidade é diminuída. Ao ingressar nos trechos de rampa fechados, o visitante é transportado para um isolamento forçado, onde o contato com o exterior é realizado apenas através de aberturas em pontos estratégicos, configurando o trajeto como um caminho de introspecção e reflexão, sem contato com o restante do edifício e/ou obras de arte (*Fig. 192*). Essa mudança de conceito não pode ser considerada como uma falha de projeto ou falta de legibilidade, uma vez que dentro dessas zonas o visitante consegue se deslocar e compreender o

percurso que está realizando. O posicionamento de luminárias, que parecem indicar as inflexões e mudanças das rampas, ajudam bastante nessa leitura e entendimento, encaminhando o visitante.



Fig. 192 | FIC - rampas | Montagem com fotos da autora

A legibilidade dos pavimentos superiores, pode ser considerada positiva nos dois museus analisados. O contato visual ininterrupto entre praticamente todas as áreas dos edifícios, através dos átrios centrais, fazem com que o visitante nunca perca a capacidade de visualizar o todo e a compreensão de em qual zona do edifício ele se encontra. Ainda, a existência de um layout fixo, com a distribuição dos serviços na mesma posição ao longo de todos os pavimentos, acaba por reforçar a construção de uma imagem visual, um padrão, que acaba orientando e facilitando o entendimento do visitante.

De fato, a experiência espacial pode ser considerada positiva nas duas edificações. A monumentalidade dos grandes átrios centrais não é opressiva como se esperaria, pelo contrário, é bastante positiva no sentido de visitação e na criação de uma imagem visual pelos visitantes.

No Guggenheim, entretanto, a fluidez do espaço não evita a ocorrência de pontos específicos problemáticos em termos de legibilidade. O primeiro deles seria o percurso duplo necessário no quinto pavimento, para acessar o balcão (Fig. 193). O segundo seria o estreitamento da passagem ao lado do vazio, ao lado do volume circular do banheiro (Fig. 194). Em função da diminuição da circunferência que dá forma ao átrio, existe uma área de passagem nessa zona que deixa de existir na medida que o visitante vai descendo para os pavimentos inferiores. Essa situação é crítica no terceiro, segundo e primeiro pavimentos, onde a passagem deixa de existir e quebra o padrão apresentado inicialmente no quinto pavimento, e que continua no quarto pavimento. Essa contradição acaba por gerar dúvida e estranhamento no visitante. Por fim, na zona do café, temos mais uma vez o problema de estreitamento de passagem. Existe falta de continuidade entre um dos lados do café e a rotunda principal, o que obriga o visitante a fazer um percurso duplo para retornar as áreas de exposição.



Figs. 193 e 194 | Guggenheim | Google Interior view

O desenvolvimento do trabalho apresentado nessa dissertação se mostrou, como não poderia deixar de ser, rico no registro de fatos e situações inesperadas. Considerando os dois edifícios que toma como objetos de estudo, exemplares icônicos que povoam o imaginário de qualquer arquiteto, é natural que parte do processo de pesquisa consista na demolição das imagens e verdades tidas como absolutas, construídas inconscientemente com base na admiração pelos autores ou no contato com

incontáveis fotografias, documentários, livros e matérias de revista que documentam os ilustres museus em questão. A principal ferramenta utilizada nessa demolição é a simples verificação da realidade concreta e objetiva que estes edifícios oferecem na interface do espaço construído com o corpo humano em movimento. Aplicar o *Método do Observador* nestes dois museus tão simbólicos não deixa de ser uma espécie de provação do milagre, o teste do descrente que não acredita na notícia da revelação, mas que quer tocá-la. O risco sempre é o da desilusão, ainda mais em uma profissão que precisa da fé para sobreviver. O que procuramos ter apresentado nesse trabalho, todavia, é uma análise bastante objetiva sobre a realidade que os edifícios oferecem ao visitante, a *qualidade espacial* que confronta o indivíduo.

Em termos gerais, o que emerge das avaliações realizadas é o fato de que decisões de projeto bastante simples e previsíveis tem o poder de impulsionar ou sabotar a potencialidade latente nos aspectos mais visíveis dos edifícios, especialmente suas características formais e simbólicas. Tomando como exemplo o edifício da Fundação Iberê Camargo, podemos perceber que muito da sua vitalidade, levando em conta sua condição de instituição com importância cultural ímpar no contexto de Porto Alegre e relevância internacional, é abortado pela simples desconexão que apresenta com a própria cidade. A beleza da sua forma, o rigor da construção ou o brilhantismo das sequências espaciais internas não são capazes de sobrepujar as dificuldades básicas de aproximação que insistem em impedir que a FIC se torne um polo de vitalidade social e cultural dentro da cidade. Mesmo considerando, na comparação com o Guggenheim, que a implantação deste é muito favorecida por estar em uma quadra central da cidade de Nova York, inegavelmente se beneficiando do suporte provido pela densidade do tecido urbano que o envolve, não se pode deixar passar o registro de que, no caso de Porto Alegre, são decisões conscientes que geram o resultado de isolamento do museu. Se não é o caso de afirmar que o projeto desconsidera o terreno, já que seu desenvolvimento formal obviamente responde ao terreno estreito, e já nos primeiros croquis de Siza o maciço e os braços de concreto branco se elevam sempre em relação ao paredão de pedras existente, não se pode negar que o foco de atenção do projeto não é o seu encaixe com o contexto em que se insere, mas sim a beleza escultórica do objeto construído. É nesse sentido que acreditamos que o trabalho aqui

desenvolvido possa se mostrar útil, contribuindo ao entendimento da excelência em arquitetura desde um ponto de vista que não se pode escapar: aquele do homem comum.

## **LISTA DE FIGURAS**

**Fig. 01** | Fundação Iberê Camargo | Foto da Autora  
**Fig. 02** | Museu Guggenheim NYC | Foto da Autora  
**Fig. 03** | Guggenheim | Foto: David M. Heald  
**Fig. 04** | FIC | Foto: Elvira Tomazoni  
**Fig. 05** | Esquema de partido - Guggenheim | Desenho da Autora  
**Fig. 06** | Esquema de partido - FIC | Desenho da Autora  
**Fig. 07** | Fachada Guggenheim, com dimensões | Re-desenho da autora  
**Fig. 08** | Fachada FIC, com dimensões | Re-desenho da autora  
**Fig. 09** | Interior Guggenheim | Foto: David Heald  
**Fig. 10** | Interior FIC | Foto da Autora  
**Fig. 11** | Diagrama de programa - Guggenheim + FIC | Desenho da Autora  
**Fig. 12** | Diagrama de percurso - Guggenheim | Desenho da Autora  
**Fig. 13** | Diagrama de percurso - FIC | Desenho da Autora  
**Fig. 14** | Galleria Degli Uffizi | [uffizifirenze.it](http://uffizifirenze.it)  
**Fig. 15** | Galleria Degli Uffizi - planta | [florencetag.com.br](http://florencetag.com.br)  
**Fig. 16** | Esquema sistema de movimentos - Uffizzi | Desenho da Autora  
**Fig. 17** | Louvre - planta | [wikimedia.com](http://wikimedia.com)  
**Fig. 18** | Projeto Genérico Durand - planta | KIEFER 2001  
**Fig. 19** | Altes Museum | Foto da Autora  
**Fig. 20** | Altes Museum - planta | [nucius.org](http://nucius.org)  
**Fig. 21** | Esquema sistema de movimentos - Altes Museum | Desenho da Autora  
**Fig. 22** | Museu Sem Fim | KIEFER 2001  
**Fig. 23** | Museu Sem Fim - planta | COLOMINA  
**Fig. 24** | National Gallery | Foto da Autora  
**Fig. 25** | National Gallery - planta | [pinterest.com](http://pinterest.com)  
**Fig. 26** | Esquema sistema de movimentos - National Gallery | Desenho da Autora  
**Fig. 27** | Alte Staatsgalerie | [shinepolo.wordpress.com](http://shinepolo.wordpress.com)  
**Fig. 28** | Alte Staatsgalerie - planta | [greatbuildings.com](http://greatbuildings.com)  
**Fig. 29** | George Pompidou | Foto da Autora  
**Fig. 30** | Museu Guggenheim Bilbao | [mais.design.com](http://mais.design.com)  
**Fig. 31** | Jewish Museum | Foto: Robert Grahn

**Fig. 32** | Jewish Museum - planta | [libeskind.com](http://libeskind.com)  
**Fig. 33** | Esquema sistema de movimentos - Jewish Museum | Desenho da Autora  
**Fig. 34** | New Museum, NYC | Foto: Iwan Baan  
**Fig. 35** | New Museum - planta | [arcspace.com](http://arcspace.com)  
**Fig. 36** | Tate Modern | Foto da Autora  
**Fig. 37** | Tate Modern - planta | [archdaily.com](http://archdaily.com)  
**Fig. 38** | Fundação Prada | Foto da Autora  
**Fig. 39** | Fundação Prada - planta | [hicarquitectura.com](http://hicarquitectura.com)  
**Fig. 40** | Frank Lloyd Wright | [youtube.com](http://youtube.com)  
**Fig. 41** | Casa Robie | Foto da Autora  
**Fig. 42** | Casa Robie - planta | [greatbuildings.com](http://greatbuildings.com)  
**Fig. 43** | Hotel Imperial | [wikipedia.com](http://wikipedia.com)  
**Fig. 44** | Hotel Imperial - planta | [pbs.org](http://pbs.org)  
**Fig. 45** | Casa Millard | [millardhouse.com](http://millardhouse.com)  
**Fig. 46** | Casa Millard - planta | [millardhouse.com](http://millardhouse.com)  
**Fig. 47** | Casa da Cascata | [fallingwater.org](http://fallingwater.org)  
**Fig. 48** | Casa da Cascata - planta | [fallingwater.org](http://fallingwater.org)  
**Fig. 49** | Guggenheim Veneza | Foto: Sergio Del Piccolo  
**Fig. 50** | Guggenheim Bilbao | [maisdesign.com](http://maisdesign.com)  
**Fig. 51** | GG Salzburgo | Foto: Hans Hollein  
**Fig. 52** | GG Abu Dhabi | Foto: Gehry's Partners  
**Fig. 53** | Larkin - planta térreo | [flickr.com/photos/miquelgregori/2905884742](http://flickr.com/photos/miquelgregori/2905884742)  
**Fig. 54** | Larkin - planta pav. sup. | [flickr.com/photos/miquelgregori/2905884742](http://flickr.com/photos/miquelgregori/2905884742)  
**Fig. 55** | Larkin - fachada frontal | [buffalohistory.com](http://buffalohistory.com)  
**Fig. 56** | Larkin - vista interna | [rubens.anu.edu.au](http://rubens.anu.edu.au)  
**Fig. 57** | Unity Temple - esquema planta térreo e seg. pav. | [greatbuildings.com](http://greatbuildings.com)  
**Fig. 58** | Unity Temple - corte | [greatbuildings.com](http://greatbuildings.com)  
**Fig. 59** | Unity Temple | Foto da Autora  
**Fig. 60** | Unity Temple | Foto da Autora  
**Fig. 61** | Johnson Wax - planta térreo | [greatbuildings.com](http://greatbuildings.com)  
**Fig. 62** | Johnson Wax - planta pav. superior | [greatbuildings.com](http://greatbuildings.com)

**Fig. 63** | Johnson Wax - corte | [greatbuildings.com](http://greatbuildings.com)  
**Fig. 64** | Johnson Wax - foto interna de época | PFEIFFER  
**Fig. 65** | Johnson Wax - foto externa | [cram.com](http://cram.com)  
**Fig. 66** | Loja Morris - plantas | [wrightontheweb.net](http://wrightontheweb.net)  
**Fig. 67** | Loja Morris - foto interna | MCCARTER  
**Fig. 68** | Loja Morris/ Xanadu | Foto: Google Maps  
**Fig. 69** | Álvaro Siza | [climar.pt](http://climar.pt)  
**Fig. 70** | Piscina Leça da Palmeira - planta | [architecturalogy.com](http://architecturalogy.com)  
**Fig. 71** | Taliesin III – planta | [franklloydwright.org](http://franklloydwright.org)  
**Fig. 72** | Instalação Bienal de Veneza | Foto da Autora  
**Fig. 73** | Restaurante Boa Nova - planta | [archtendencias.com.br](http://archtendencias.com.br)  
**Fig. 74** | Restaurante Boa Nova - corte | [archtendencias.com.br](http://archtendencias.com.br)  
**Fig. 75** | Restaurante e Casa de Chás Boa Nova | Foto: João Morgado  
**Fig. 76** | Piscina Municipal Leça da Palmeira | JODIDIO  
**Fig. 77** | Piscina Municipal Leça da Palmeira | JODIDIO  
**Fig. 78** | Piscina Municipal Leça da Palmeira | JODIDIO  
**Fig. 79** | Piscina Municipal Leça da Palmeira - planta | [architecturalogy.com](http://architecturalogy.com)  
**Fig. 80** | Piscina Municipal Leça da Palmeira - Corte | [architecturalogy.com](http://architecturalogy.com)  
**Fig. 81** | Igreja Marco de Canaveses - Planta | [archdaily.com](http://archdaily.com)  
**Fig. 82** | Igreja Canavezes | [archi.ru](http://archi.ru)  
**Fig. 83** | Igreja Canavezes | Foto: Ezequiel Rodriguez  
**Fig. 84** | Igreja Canavezes | Foto: Ezequiel Rodriguez  
**Fig. 85** | Museu Serralvez | Foto: FrameWeb  
**Fig. 86** | Museu Serralvez - planta inferior | JODIDIO  
**Fig. 87** | Museu Serralvez - planta superior | JODIDIO  
**Fig. 88** | Museu Serralvez | Foto: Nelson Garrido  
**Fig. 89** | Esquema de Choisy | LE CORBUSIER  
**Fig. 90** | Ácropole de Atenas | Foto da Autora  
**Fig. 91** | Esquema de visão serial | CULLEN  
**Fig. 92** | Manhattan Transcripts | [tschumi.com](http://tschumi.com)  
**Fig. 93** | Esquema de diferenciação territorial | HERTZBERGER

**Fig. 94** | ISOVISTS | BENEDIKT

**Fig. 95** | Esquema Método do Observador | Desenho da Autora

**Fig. 96** | Guggenheim - contexto macro | Google Earth

**Fig. 97** | Guggenheim - morfologia urbana | Desenho da Autora

**Fig. 98** | Guggenheim - contexto zoom 01 | Google Earth

**Fig. 99** | Guggenheim - contexto zoom 02 | Google Earth

**Fig. 100** | Guggenheim - contexto zoom 01 | Google Earth

**Fig. 101** | Guggenheim - esquema de contexto | Desenho da Autora

**Fig. 102** | Guggenheim - vista frontal rua | Montagem da Autora – Google Maps

**Fig. 103** | Guggenheim - esquema de acessos | Desenho da Autora

**Fig. 104** | Guggenheim - fachada | Re-desenho da autora

**Fig. 105** | Guggenheim - planta subsolo original | Guggenheim Foundation

**Fig. 106** | Guggenheim - planta primeiro pav. | Re-desenho Autora

**Fig. 107** | Guggenheim - planta térreo | Re-desenho da Autora

**Fig. 108** | Guggenheim - planta segundo pavimento | Re-desenho da Autora

**Fig. 109** | Guggenheim - planta terceiro pavimento | Re-desenho da Autora

**Fig. 110** | Guggenheim - planta quarto pavimento | Re-desenho da Autora

**Fig. 111** | Guggenheim - planta quinto pavimento | Re-desenho da Autora

**Fig. 112** | Guggenheim - corte | Re-desenho da Autora

**Fig. 113** | Guggenheim - VGA Análise | Desenho da Autora

**Fig. 114** | Guggenheim - esquema de movimento de público | Desenho da Autora

**Fig. 115** | Guggenheim | Foto da Autora

**Fig. 116** | Esquema de Percursos | Desenho da Autora

**Fig. 117** | MÉTODO - Guggenheim - planta térreo | Desenho da Autora

**Fig. 118** | MÉTODO - Guggenheim - planta térreo | Desenho da Autora

**Fig. 119** | MÉTODO - Guggenheim - planta térreo | Desenho da Autora

**Fig. 120** | MÉTODO - Guggenheim - planta térreo | Desenho da Autora

**Fig. 121** | MÉTODO - Guggenheim - planta térreo | Desenho da Autora

**Fig. 122** | MÉTODO - Guggenheim - planta quinto pavimento | Desenho da Autora

**Fig. 123** | MÉTODO - Guggenheim - planta quarto pavimento | Desenho da Autora

**Fig. 124** | MÉTODO - Guggenheim - planta terceiro pavimento | Desenho da Autora

**Fig. 125** | MÉTODO - Guggenheim - planta segundo pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 126** | MÉTODO - Guggenheim - planta segundo pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 127** | MÉTODO - Guggenheim - planta segundo pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 128** | MÉTODO - Guggenheim - planta primeiro pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 129** | MÉTODO - Guggenheim - planta primeiro pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 130** | MÉTODO - Guggenheim - planta primeiro pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 131** | MÉTODO - Guggenheim - planta primeiro pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 132** | FIC - contexto macro | Google Earth  
**Fig. 133** | FIC - morfologia urbana | Desenho da Autora  
**Fig. 134** | FIC - contexto zoom 01 | Google Earth  
**Fig. 135** | FIC - contexto zoom 02 | Google Earth  
**Fig. 136** | FIC - contexto zoom 03 | Google Earth  
**Fig. 137** | FIC - esquema de contexto | Desenho da Autora  
**Fig. 138** | FIC - esquema de acessos | Desenho da Autora  
**Fig. 139** | FIC | Foto da Autora  
**Fig. 140** | FIC - vista frontal rio | Montagem da Autora – Google Maps  
**Fig. 141** | FIC - fachada | Re-desenho da autora  
**Fig. 142** | FIC - planta térreo | Re-desenho da Autora  
**Fig. 143** | FIC - corte | Re-desenho da Autora  
**Fig. 144** | FIC - esquema acessos | Desenho da Autora  
**Fig. 145** | FIC - planta subsolo | Re-desenho da Autora  
**Fig. 146** | FIC - planta segundo pavimento | Re-desenho da Autora  
**Fig. 147** | FIC - planta terceiro pavimento | Re-desenho da Autora  
**Fig. 148** | FIC - planta quarto pavimento | Re-desenho da Autora  
**Fig. 149** | FIC | Foto da Autora  
**Fig. 150** | FIC | Foto da Autora  
**Fig. 151** | FIC - VGA Análise | Desenho da Autora  
**Fig. 152** | FIC - esquema de movimento de público | Desenho da Autora  
**Fig. 153** | FIC | Foto da Autora  
**Fig. 154** | FIC | Foto da Autora  
**Fig. 155** | FIC - esquema de percursos | Desenho da Autora

**Fig. 156** | MÉTODO - FIC - planta térreo | Desenho da Autora  
**Fig. 157** | MÉTODO - FIC - planta subsolo | Desenho da Autora  
**Fig. 158** | MÉTODO - FIC - planta térreo | Desenho da Autora  
**Fig. 159** | MÉTODO - FIC - planta térreo | Desenho da Autora  
**Fig. 160** | MÉTODO - FIC - planta térreo | Desenho da Autora  
**Fig. 161** | MÉTODO - FIC - planta térreo | Desenho da Autora  
**Fig. 162** | MÉTODO - FIC - planta quarto pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 163** | MÉTODO - FIC - planta quarto pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 164** | MÉTODO - FIC - planta quarto pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 165** | MÉTODO - FIC - planta quarto pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 166** | MÉTODO - FIC - planta quarto pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 167** | MÉTODO - FIC - planta quarto pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 168** | MÉTODO - FIC - planta terceiro pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 169** | MÉTODO - FIC - planta terceiro pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 170** | MÉTODO - FIC - planta terceiro pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 171** | MÉTODO - FIC - planta terceiro pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 172** | MÉTODO - FIC - planta terceiro pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 173** | MÉTODO - FIC - planta terceiro pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 174** | MÉTODO - FIC - planta terceiro pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 175** | MÉTODO - FIC - planta segundo pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 176** | MÉTODO - FIC - planta segundo pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 177** | MÉTODO - FIC - planta segundo pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 178** | MÉTODO - FIC - planta segundo pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 179** | MÉTODO - FIC - planta segundo pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 180** | MÉTODO - FIC - planta segundo pavimento | Desenho da Autora  
**Fig. 181** | Guggenheim | Foto da Autora  
**Fig. 182** | FIC | Foto da Autora  
**Fig. 183** | Esquema comparativo - percurso de aproximação | Desenho da Autora  
**Fig. 184** | Esquema comparativo - acesso principal | Desenho da Autora  
**Fig. 185** | Guggenheim | Foto da Autora  
**Fig. 186** | FIC | Foto da Autora

- Fig. 187** | Esquema comparativo - acesso às exposições | Desenho da Autora
- Fig. 188** | Esquema comparativo - espaços de exposições | Desenho da Autora
- Fig. 189** | Guggenheim | [japanculture-nyc.com](http://japanculture-nyc.com)
- Fig. 190** | Guggenheim | [japanculture-nyc.com](http://japanculture-nyc.com)
- Fig. 191** | FIC | Foto da Autora
- Fig. 192** | FIC | Montagem com fotos da Autora
- Fig. 193** | Guggenheim | Google Interior View
- Fig. 194** | Guggenheim | Google Interior View

**A**

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AGUIAR, Douglas. Alma Espacial: o corpo e o movimento na arquitetura. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

AGUIAR, Douglas. Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura. São Paulo: Arqtextos, ano 06, 2006.

AGUIAR, Douglas. Planta e corpo. Elementos de topologia na arquitetura. São Paulo: Arqtextos, ano 09, 2009.

AGUIAR, Douglas. QUALIDADE ESPACIAL: configuração e percepção. Revista Políticas Públicas & Cidades, vol. 04, n. 01:8/29 (janeiro/julho 2016).

AGUIAR, Douglas. Urbanidade e a qualidade da cidade. São Paulo: Arqtextos, ano 12, n. 141.08, Vitruvius, mar. 2012

Alvaro Siza: 1954 – 1988. Tokyo, A+U: Architecture and Urbanism, 1989.

## **B**

BACON, Edmund. Design of Cities. Nova York, Penguin Books, 1976.

BALLON, Hillary; CARRANZA, Luis; KIRKHAM, Pat; LEVINE, Neil; MAREFAT, Mina; SIRY, Joseph; SPECTOR, Nancy; STIPE, Margo. The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the making of the modern museum. Nova York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2009.

BARATTO, Romullo. "Pavilhão de Portugal de Álvaro Siza passará a ser propriedade de uma universidade portuguesa" 18 Mar 2015. ArchDaily Brasil. Acessado 6 Jul 2015.

BENEDIKT, Michael. To take hold of space: isovists and isovist fields. Austin, School of Architecture, University of Texas, 1979.

BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. São Paulo, Perspectiva. 2001

BLAKE, Peter. Frank Lloyd Wright e o domínio do espaço. Record, 1966.

## C

CABRAL, Cláudia Pianta Costa. No lugar: o desenho de Siza para Porto Alegre. *Arquiteturarevista* – vol. 5, n. 2: 84/91 (julho/dezembro 2009).

CAPILLE, C & PSARRA, S. Space and Planned Informality: Strong and weak programme categorization in public learning environments. In: *Proceedings of the Ninth International Space Syntax Symposium*.

CASTELO, Lineu. *A Percepção de Lugar*. Porto Alegre: Propar UFRGS, 2007.

CASTILHOS, Eliana Hertzog. *Guggenheim Museum – N.Y. Frank Lloyd Wright*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

COLOMINA, Beatriz. *The Endless Museum: Le Corbusier and Mies van der Rohe*. *Log* – n.15, 2009.

COMAS, Carlos Eduardo. *Il cielo brasiliano de Siza*. *Domus*, n.893: 44/53 (junho 2006).

CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. Lisboa: Edições 70, 2010.

## E

EL CROQUIS, 68/69 Madrid: El Croquis, 1994.

ETLIN, Richard A. A paradoxal avant-garde. Le Corbusier's villas of the 1920s. Architectural Review – n.181:21/32 (janeiro 1987).

## **F**

FLECK, Brigitte. Álvaro Siza. Lisboa: Relógio D`água, 1999.

FORSEE, Aylesa. Frank Lloyd Wright vida e obra. Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.

FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FRANKEL, Stephen Robert. Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum: An architectural appreciation. The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2002.

FRANKL, Paul. Principles of Architectural Story: The Four Phases of Architectural Style, 1420-1900. Cambridge: Mit Press, 1986.

## **G**

GEHL, Jan. Life Between Buildings. Using Public Space. Londres: Island Press, 1987.

GIEDION, Sigfried. Espaço, tempo e arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GIBSON, James. The Ecological Approach to Visual Perception, Boston, 1979.

## **H**

HERTZBERGER, Herman. Lições de arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Hillier, Bill, 1996, Space is the Machine, Great Britain, Cambridge University Press.

HILLIER et al. "Space Syntax: A different urban perspective". In: Architecture Journal 4. London, 1983.

HILLIER, B; PENN, A; HANSON, J; GRAJEWSKI, T e XU, J. Natural Movement – or, configuration and attraction in urban pedestrian movement. In: Environ Plann B, 1993.

HILLIER, B e HANSON, J. The Social Logic of Space. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

HUNTER, Susan. Spatial Orientation, Environmental Perception and Wayfinding. Idea Center, University at Buffalo, 2010.

## **J**

JACOBS, Jane. Morte e vida das grandes cidades. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JACQUES, Paola Berestein. Corpografias urbanas. São Paulo, Arqtextos, ano 08, n.093.07, Vitruvius, fev. 2008.

JODIDIO, Philip. Alvaro Siza. Koln: Taschen, 1999.

## **K**

KIEFER, Flávio. Arquitetura de Museus. Arqtexto – n.01: 12/25 (2001/01).

KIEFER, Flávio; CANAL, José Luiz de Mello; FIGUEIRA, Jorge; FRAMPTON, Kenneth; SEGRE, Roberto. Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

## L

LE CORBUSIER. Por uma arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LYNCH, Kevin. A Imagem da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

## M

MAHFUZ, Edson da Cunha. Álvaro Siza em Porto Alegre. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 01, n. 001.003, Vitruvius, ago. 2000

MAHFUZ, Edson da Cunha. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. *Arquitetura e Construção* – n. 171: 48/49 (junho 2008).

MARCO, Ana Regina Di. Museu Guggenheim: Na ampliação, a reconquista de vazios e rampas. *Projeto* – n. 162: 36-42 (abril 1993).

MCCARTER, Robert. Frank Lloyd Wright. Phaidon, 1997.

MONTANER, Josep Maria. Museo Contemporâneo: lugar e discurso. *Projeto*, São Paulo, n.144: 34/41 (agosto 1991).

MONTANER, Josep Maria. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona, G. Gilli, 1990.

MONTANER, Josep Maria. *New museums*. Princeton Architectural Press, 1995.

## O

ORELLANA, Nicolas. On spatial Wayfinding: Agent and human navigation patterns in virtual and real worlds. UCL, Londres, 2012.

## P

PATIL, Resha; PATIL, Vinod. Theory of Good City Form by Kevin Lynch – Review. International Journal of Innovative Research in Science, Engineering and Technology. Vol. 05, Issue 01, Janeiro, 2016.

PEPONIS, John. The space syntax of intelligible communities in Community wayfinding: pathways to understanding. Switzerland, Springer Nature, pg.35/60, 2016.

PEREZ, Adelyn. AD Classics: Frederick C. Robie House / Frank Lloyd Wright. ArchDaily, 16 May 2010. (*Accesed 7 Jul 2015*).

PEVSNER, Nikolaus. Historia de las tipologias arquitectonicas. Barcelona, G. Gilli, 1980.

PFEIFFER, Bruce Books. Frank Lloyd Wright. Koln: Taschen, 2007

POPOVA, Maria. The Art of Looking: How Eleven Different Perspectives Illuminate the Multiple Realities of Our Everyday Wonderland. BrainPickings. (*Accesed 10 Oct 2016*).

POPOVA, Maria. The Social Life of Small Urban Spaces. BrainPickings. (*Accesed 10 Oct 2016*).

POPOVA, Maria. What Makes a Great City: A General Theory of Walkability. BrainPickings. (*Accesed 10 Oct 2016*).

POSNER, Ellen. Guggenheim Museum. Design – n.517: 76 (janeiro 1992).

## R

REIS, Antônio. O Guggenheim de Frank Lloyd Wright e a adição de Gwathmey Siegel: Moderno com Moderno. Docomomo Brasil, 2007.

RICHARDSON, John. Museos de franquicia: a saga de los Guggenheim. A&V – n.39:26/35 (1993).

RIECKEN, Andréa. Um novo anexo para o Guggenheim Museum. Projeto - n.96: 46/49 (fevereiro 1987).

ROSSO, Silvana Maria. Paredes retas e superfícies onduladas. Arquitetura e Construção – n. 171: 40/51 (junho 2008).

## S

SAMUEL, Flora. Le Corbusier and the Architectural Promenade. Birkhauser, 2010.

SECRET, Meryle. Frank Lloyd Wright: a biography. The University of Chicago Press, 1998.

SERAPIÃO, Fernando. Fundação Iberê Camargo. Projeto design – n.341:48/69 (julho 2008).

SCULLY, Vincent. Frank Lloyd Wright and the Stuff of Dreams. Yale School of Architecture, 1980.

SILVA, João Pedro Pontes Caseira Morais. Intervenção sobre o patrimônio do século XX. Caso de estudo: Casa Beires de Álvaro Siza. UNIVERSIDADE DO PORTO – 2013/2014.

SIZA, Álvaro. Imaginar a evidência. São Paulo: Estação liberdade, 2012.

SPECK, Jeff. Walkable City: How Downtown Can Save America, One Step at a Time. Nova York: North Point Press, 2013.

STORRER, William Allin. The Architecture of Frank Lloyd Wright, a complete catalog. The University of Chicago Press: Londres, 2007.

STUNGO, Naomi. Frank Lloyd Wright. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

## **T**

TREIBER, Daniel. Frank Lloyd Wright. Londres, 1995.

TSCHUMI, Bernard. The Manhattan Transcripts. Londres, 1994.

## **V**

VITRUVIUS, Marcus Pollio. Tratato de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

## **W**

WILLY, Boesiger. Le Corbusier – Oeuvre Complète. Actar, 1990.

WOODMAN, Ellis. Revisiting Siza: An archaeology of the future. *Architectural Review*, 27 de janeiro de 2015.

## Z

ZAPATEL, Juan Antonio. O bairro de Malagueira em Évora, Portugal. *Arquitextos*, ano 01, janeiro 2001.

ZEIN, Ruth Verde. Duas décadas de arquitetura para museus. *Projeto*, São Paulo, n.144: 30/33 (agosto 1991).

ZEVI, Bruno. *Frank Lloyd Wright*. Bologna: Zanichelli, 1979.

ZEVI, Bruno. *Saber ver arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.