

ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: EDIFÍCIOS INSTITUCIONAIS DE CULTURA

Marina Magalhães Furlanetto (IC) e Alessandro José Castroviejo Ribeiro (Orientador)

Apoio: PIBIC Mackenzie

RESUMO

Nos últimos anos foram construídos uma série de pavilhões destinados à arte no Brasil. São obras institucionais, destinadas à cultura, à educação e à memória. São sobretudo manifestações significativas das diversas poéticas em andamento. Dentro desse cenário, foram escolhidos cinco pavilhões como objeto de estudo, Galeria Adriana Varejão (2008), Galeria Miguel Rio Branco, (2010), Galeria Lygia Pape (2012) e a Galeria Tunga (2012) localizadas no Instituto Inhotim em Brumadinho, Minas Gerais, e o Memorial da Imigração Japonesa no Brasil (2009) situado no Parque Ecológico da Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais. Para as análises foram criados eixos, organizados sob os seguintes conteúdos: a obra, a paisagem e a topografia; a volumetria e os elementos da arquitetura; aspectos estruturais e construtivos; as obras de arte, os pavilhões e sua estrutura formal: os espaços, os percursos, as hierarquias e as articulações. A pesquisa desses edifícios, destinados à cultura e à sociedade brasileira, mostrou-se, pelo seu caráter público, pelo conteúdo artístico e especulações estético-construtivas, como uma ótima oportunidade para problematizar o processo de fazer arquitetura hoje no Brasil, contribuindo, desta forma, tanto para o aperfeiçoamento das práticas projetuais e construtivas quanto para a discussão da cultura arquitetônica e das artes plásticas.

Palavras-chave: Arquitetura brasileira contemporânea; Instituição cultural; Galerias de arte.

ABSTRACT

In recent years a series of pavilions were built intended for art in Brazil. They are institutional works, destined to culture, education and memory. Are especially significant manifestations of the various ongoing poetics. In this context, were chosen five pavilions as object of study, Adriana Varejão Gallery (2008), Miguel Rio Branco Gallery, (2010), Lygia Pape Gallery (2012) and Tunga Gallery (2012) located in the Inhotim Institute in Brumadinho, Minas Gerais, and Japanese Immigration in Brazil Memorial (2009), situated in the Ecological Park of Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais. For the analysis were created axes arranged under the following contents: the work of art, the landscape and topography; the volumetry and the architectural elements; structural and constructive aspects; works of art, the pavilions and its formal structure: the spaces, paths, hierarchies and articulations. The research of these buildings, intended for culture and the Brazilian society, presents itself by its public character, artistic

content and aesthetic speculation-constructive, as a great opportunity to discuss the process of making architecture nowadays in Brazil, contributing both to the improvement of projective and constructive practices, as for the discussion of the architectural culture and plastic arts.

Keywords: Brazilian contemporary architecture; Cultural institution; Art Galleries.

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos foram construídos uma série de pavilhões destinados à arte no Brasil. São obras institucionais, destinadas à cultura, à educação, e à memória. Entre as obras produzidas, destacam-se as galerias destinadas aos artistas brasileiros no Instituto Inhotim e o Memorial da Imigração Japonesa na Pampulha. Tratam-se de obras cujas áreas construídas variam de 534 a 2.194 m² e são, de certa maneira, excepcionais: seja pelas circunstâncias de conteúdo, seja pelas possibilidades estético-construtivas. Mais do que pavilhões destinados à arte e à memória, são manifestações das diversas poéticas, do fazer e produzir arquitetura, em andamento no Brasil de hoje. São, em suma, poéticas que revelam seus programas de arte e arquitetura pautados: nas problematizações relativas ao contexto; à relação com o lugar; à estrutura, aos materiais; aos sistemas construtivos, à tecnologia; às referências culturais e aos programas.

A pesquisa teve como objeto de estudos os seguintes edifícios institucionais de cultura:

1. Galeria Adriana Varejão, 2008, Instituto Inhotim, Brumadinho - Minas Gerais. Taca Arquitetos: Rodrigo Cerviño Lopez.
2. Memorial da Imigração Japonesa no Brasil, 2009, Parque Ecológico da Pampulha, Belo Horizonte – Minas Gerais. Gustavo Penna Arquiteto e Associados.
3. Galeria Miguel Rio Branco, 2010, Instituto Inhotim, Brumadinho - Minas Gerais. Arquitetos Associados: Alexandre Brasil, André Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel e Paula Zasnicoff Cardoso.
4. Galeria Lygia Pape, 2012, Instituto Inhotim, Brumadinho - Minas Gerais. Rizoma Arquitetura: Thomaz Regatos e Maria Paz.
5. Galeria Tunga, 2012, Instituto Inhotim, Brumadinho - Minas Gerais. Rizoma Arquitetura: Thomaz Regatos e Maria Paz.

O objetivo da pesquisa foi: identificar e descrever conteúdos programáticos, princípios projetuais e sistemas construtivos destas arquiteturas; cotejar, posicionar e interpretar esta produção no contexto dos debates contemporâneos da arquitetura.

A pesquisa desses edifícios destinados à cultura e à sociedade brasileira, apresenta-se pelo seu caráter público, conteúdo artístico e especulações estético-construtivas, como uma ótima oportunidade para problematizar o processo de fazer arquitetura hoje no Brasil, contribuindo, desta forma, tanto para o aperfeiçoamento das práticas projetuais e construtivas quanto para a discussão da cultura arquitetônica e das artes plásticas.

REFERENCIAL TEÓRICO

O embate da arte e da arquitetura

Os processos que envolvem o fazer a arte e a arquitetura percorrem sistematicamente longos períodos de constituição e maturação, e produzem um amplo campo de experimentações. Neste sentido, poderia se dizer que o fazer arquitetura, que pode se manifestar num estilo, movimento ou poéticas e o fazer a arte, se encontram no embate corpo a corpo entre obras – enfrentados pelos diferentes protagonistas; como reporta Kuhn (2011). Estes fazeres, embora distintos, guardariam significativas semelhanças: que poderiam caminhar por períodos normais de formação/confirmação, seguidos por períodos de crise/esgotamento e finalmente sucedidos por rupturas manifestadas em novos paradigmas que modificariam estes fazeres, dando forma às especulações e investigações (RIBEIRO; SANT'ANNA; DOMSCKE, 2013). No campo da arquitetura, chamam atenção os entremeios, obras canônicas, como propõe discutir Eisenman (2011), que anunciam ou problematizam um novo por fazer, ainda indefinido, ainda em aberto: que não seriam propriamente paradigmas, estariam um passo atrás, permitindo variáveis interpretativas. Assim, parece existir tensões permanentes, passagens, formações que precisam ser investigadas e descritas através do confronto direto entre obras, que permitam identificar inovações no seio da arquitetura - em sua natureza disciplinar e coletiva.

O cenário arquitetônico

Ribeiro (2007) descreve um cenário possível para o fazer contemporâneo, a partir das problematizações em torno da modernidade. Percorrendo contribuições e aportes de Josep Maria Montaner, Ignasi Solà-Morales e William Curtis, esboça um quadro de referências e interpretação. Segundo, o autor, Montaner (2001) ao procurar explicar as razões e manifestações da crise no movimento moderno, e ao se perguntar acerca da continuidade ou não do movimento moderno, opta por descrever poéticas que apontam sua superação e busca de novas metodologias e problemas. Sem desconsiderar as precedências desenha um quadro de pluralidade e dispersão. Neste contexto, prevalecem as individualidades dos arquitetos, sobretudo dos mais jovens, já descrentes de uma metodologia redentora moderna. De qualquer forma, reconhece-se nestes tempos a revisão de paradigmas e uma crise que impulsiona os fazeres plenos de experimentações.

Em Solà-Morales (2003) assinala os problemas da crítica e da produção, para o qual, a situação atual é resultado de uma situação intelectual onde não existem sistemas gerais, nem valores e princípios com os quais se possam fazer juízos de arquitetura. Mais do que corpos teóricos o que se encontra são situações, propostas de fatos que buscam sua consistência nas condições particulares de cada acontecimento: não teria sentido falar de

razões globais nem de raízes profundas: cada obra surge de um cruzamento de discursos, parciais e fragmentados.

Curtis (2008), sublinha sua leitura histórica mais ampla do movimento moderno, que remontam a suas origens no século XIX. Uma leitura crítica que admite sim uma crise, mas advoga que os problemas plantados pelas vanguardas no início do século XX foram tão renovadores que ainda continuam a alimentar os fazeres contemporâneos. Assim, Curtis, evita apontar tendências, preferindo descrever os diversos fios e sutilezas do movimento moderno, inserindo novas poéticas a partir da tradição moderna: o valor na arquitetura moderna tem o caráter de uma grande transformação, uma ambição universalizante que expurgou a autoridade, reordenou os fundamentos da disciplina e instalou novas liberdades para o futuro. Este ideário empreendido pelo modernismo, segundo Curtis, tentou reconciliar idealismo com progresso material, ciência com história, a cidade com a natureza - ainda que muito de seus empenhos utópicos tenham fracassado, sobretudo, pelo envolvimento nas contradições ideológicas no capitalismo, nas sociedades socialistas e no terceiro mundo. Assim, o modernismo tornou-se parte das crises e conflitos do processo de sua própria modernização.

No cenário nacional, Cavalcanti e Lago (2005) analisam a arquitetura brasileira contemporânea e afirmam que a produção da nova geração de arquitetos brasileiros apresenta uma nítida influência e inspiração nos projetos modernistas brasileiros dos anos 1940-1950: período em que a arquitetura moderna brasileira teve maior reconhecimento internacional e contou com uma geração de arquitetos expoentes e com expressões particulares, como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Affonso Reidy, Rino Levy, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi. Segundo os autores, essa arquitetura é desenvolvida tomando-se o moderno como linguagem e não como ideologia, como faziam os pioneiros do modernismo. Porém os arquitetos contemporâneos utilizam o legado modernista de busca à uma identidade arquitetônica nacional, procurando atingir uma expressão inconfundivelmente brasileira, cosmopolita e internacional. A produção atual conta com uma arquitetura múltipla e plural, praticada por profissionais que sabem encontrar as riquezas dos tempos passados superando preceitos equívocos neles encontrados, tais como a representação da arquitetura moderna como uma última etapa da evolução da construção; o segundo equívoco, derivado da anterior, o de que constituiria um marco zero, que soterraria as outras histórias e estilos; por último o autoritarismo ingênuo de um urbanismo ortodoxo, que causou diversos danos ao propor modos de organização espacial, que contribuísem para alterar formas de vida.

Produção contemporânea no Brasil: aproximações e reflexões

As afirmações e indagações de que a arquitetura brasileira está ou encontra-se condenada ao moderno, continuam nas discussões brasileiras de arquitetura. Sob determinados enfoques parecem sinalizar uma condenação perpétua, e muitas vezes, sugerem uma postura passiva diante de um fazer contemporâneo já distanciado da modernidade. A revolução formal, técnica e construtiva empreendida pelas diversas poéticas e correntes modernas, de caráter local ou universal, promoveram uma profunda transformação no fazer arquitetura. Sob determinados pontos de vista e recortes analíticos são modernas, ainda hoje boa parte das arquiteturas de caráter internacional e brasileira: a despeito dos discursos de ruptura que desejam sepultá-las definitivamente: embora, existam poéticas contemporâneas diversas que esboçam novos fazeres operativos e técnico-construtivos. No decorrer do século XX, a internacionalização do estilo, aperfeiçoou e disseminou práticas construtivas e um repertório de formas, sem contudo excluir categoricamente adaptações locais. Se hoje muitas poéticas ampliaram as críticas à modernidade e ampliaram o campo da arquitetura, é necessário dizer, que muitas outras – continuam a estender os diversos fios modernos.

As obras analisadas nesse estudo esboçam uma interpretação provisória da arquitetura corrente brasileira nos termos já delineados. Originam, sobretudo, aproximações e reflexões em torno de algumas poéticas contemporâneas; particularmente em torno de algumas obras; e não formam ainda um desejado cenário da atual produção. No entanto, identificam posições quanto aos seus estados de fabricação, atendo-se às suas estruturas formais, concepções e disposição dos espaços, elementos de arquitetura, e sua relação com paisagem e topografia.

A influência da arquitetura moderna nessas obras se faz presente, há também indícios de novas maneiras de fazer arquitetura – sobretudo, aquelas que expandem o campo da arquitetura, nas referências abstratas, na aproximação com as artes plásticas, na procura de novas geometrias e sistemas de construção. Diante disso talvez seja possível perguntar: há uma continuidade moderna no fazer arquitetura no Brasil de hoje? E, nesse cenário atual, que novos processos construtivos estão sendo elaborados, para além dos sistemas porticados de concreto armado?

MÉTODO

Em um primeiro momento foi realizada a documentação bibliográfica das obras objetos de estudos: monografias sobre os autores e suas obras, publicações em revistas e sites. Uma primeira análise deste material com memoriais, depoimentos e comentários sobre estas arquiteturas, informou a elaboração de uma ficha de campo que orientou o reconhecimento e

as análises dos pavilhões *in loco*: essas abordavam características das obras relacionadas à sua inserção no terreno e na paisagem, ao sistema construtivo, à volumetria, às relações entre expressão arquitetônica e as obras de arte neles abrigadas, aos aspectos sensitivos percebidos pelos percursos, assim como as sensações e impressões causadas durante o deambular e a contemplação das obras de arquitetura e de arte. As visitas, realizadas no mês de julho do ano de 2015, foram feitas no Instituto Inhotim, localizado em Brumadinho – Minas Gerais, para a análise das galerias: Adriana Varejão, Miguel Rio Branco, Lygia Pape e Tunga, e no Parque Ecológico da Pampulha, em Belo Horizonte, também em Minas Gerais, para a análise do Memorial da Imigração Japonesa no Brasil.

A partir do reconhecimento *in loco*, foram retomados os eixos de análise já propostos, agora alimentados pela experiência e vivência das obras. Os eixos de análise foram: inserção da obra e sua integração com a topografia; volumetria; aspectos estruturais e sistema construtivo; elementos de arquitetura; arranjos espaciais: percursos, hierarquias e articulações; composição do espaço e relação com a obra de arte.

Para efeito de comunicação, os eixos foram reunidos em quatro grupos de acordo com os aspectos que sintetizam uma investigação mais aprofundada e comparativa das obras. A fim de se realizar o estudo final, além da análise das obras em grupos, também foram feitas confrontações entre o que foi percebido, e o que foi encontrado nas publicações existentes: sobretudo, depoimentos (impressos e vídeos) dos arquitetos acerca de sua produção arquitetônica e principalmente sobre os pavilhões estudados.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Inicialmente faz-se uma síntese do contexto físico e cultural das obras estudadas, em seguida, o resultado das observações segundo grupos de análise propostos.

Encontra-se uma peculiaridade ao se analisar o meio em que se inserem as obras. Tanto as galerias do Instituto Inhotim, quanto o Memorial da Imigração Japonesa, situam-se em áreas de parque ecológico, onde algumas restrições legais pelas quais alguns projetos defrontam-se em áreas urbanas, não entram no escopo de preocupações do processo projetual. Jochen Volz, diretor artístico e um dos curadores do Instituto Inhotim, afirma em Serapião (2011) que, o fato de em Inhotim não ter limite de espaço, regras e leis é muito estimulante.

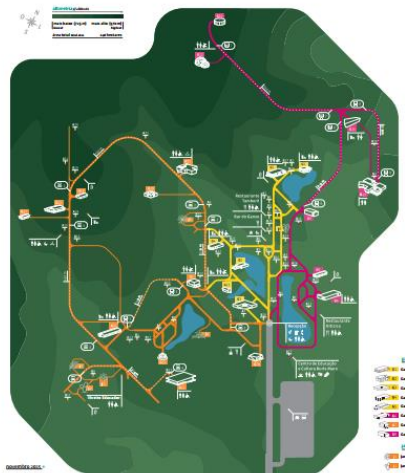
Inhotim reúne diversas obras ao ar livre e pavilhões ocupados por galerias de arte formando um complexo paisagístico onde a arquitetura pousa sobre o solo consciente de uma topografia enriquecida por espécimes botânicas singulares, pelo entorno natural e pela interação com as obras de arte ao ar livre (TERRITÓRIO...,2011, p.96).

Os escritórios de arquitetura Rizoma e Estúdio Tupi elaboraram, em 2012, um Plano Diretor para Inhotim, oferecendo assim um guia para melhor percepção e entendimento do meio físico do Instituto e do posicionamento e caráter dos pavilhões em associação com seus aspectos culturais. A publicação feita por Melendez e Corbiolli (2013), expõe o Plano Diretor e explica que o meio físico de Inhotim foi sendo construído conforme a curadoria de arte, onde os artistas elegem tanto a localização de suas obras no parque quanto as diretrizes arquitetônicas dos pavilhões. Existem muitas variáveis que influenciam no processo, inclusive um dos questionamentos do plano foi sobre a permanência ou não da sua lógica labiríntica. A mesma publicação traz uma citação na qual Bernardo Paz, idealizador do Instituto, demonstra o seu desejo em ver Inhotim se transformar em uma grande cidade, onde as pessoas possam entender que é possível até morar.

Guilherme Wisnik, crítico de arte e arquitetura, faz uma relação entre o Instituto Inhotim e a Pampulha, região onde insere-se o Parque Ecológico da Pampulha:

Inhotim, desde logo, faz pensar na Pampulha: um conjunto de pavilhões soltos num grande parque, ao redor de um lago. Com a diferença de que, neste caso, o impressionante projeto paisagístico é de Burlie Marx, embora as construções, por outro lado, sirvam em geral como meros receptáculos para as obras de arte ali expostas. O resultado é uma certa dispersão pitoresca (WISNIK, 2008, p. 74).

Os mapas a seguir ilustram respectivamente o Instituto Inhotim e a Pampulha:



www.inhotim.org.br/visite/mapa-do-parque
Acesso em: 10/07/2015



http://www.sobracil.org.br/congresso2009/conheca_bh.asp
Acesso em: 11/03/2016

1. A obra, a paisagem e a topografia

Das cinco obras analisadas, duas evidenciam a topografia acidentadas do sítio, são elas a Galeria Adriana Varejão e a Galeria Miguel Rio Branco. Outra particularidade que as aproxima, é o fato de ambas exibirem o mesmo efeito visual, de parecer aflorar do terreno.

Galeria Adriana Varejão



Arquivo pessoal

Galeria Miguel Rio Branco



www.melhordaarquitetura.com.br/tx-ano/2011/
Acesso em: 16/03/2015

A primeira, dedicada às obras da artista plástica Adriana Varejão, insere-se em um terreno de 5 mil m² (MARTINS; LARSEN, 2009). Devido ao modo como está implantada no terreno, a edificação suaviza o aclave encontrado nesse trecho do parque, fazendo com que a galeria integre-se de modo harmonioso ao cenário. A base da edificação apoia-se no terreno, de modo tal que faz sua fachada principal surgir em balanço, para fora da irregularidade do terreno. Enquanto sua porção mais alta, a cobertura dotada de um espaço contemplativo, nivela-se à parte mais alta do terreno acidentado e, dependendo do ângulo de visão, a galeria da artista plástica carioca parece levitar, ou aflorar do terreno (WISNIK, 2008, p. 72-81). Tal composição gera ao mesmo tempo uma edificação e um percurso.

A segunda, destinada ao fotógrafo Miguel Rio Branco, situa-se na esquina de duas vias, em um terreno dentro de uma clareira com duas situações topográficas distintas: um aclave e um platô. Conforme explica Troncoso (201), o local escolhido para implantar a galeria tinha limitações físicas: uma clareira de dimensões 20mx40m, com uma pequena área em desnível e um platô a mais de seis metros acima da via de chegada, que se bifurca nesse local.

Dois atitudes nortearam o partido do projeto. A primeira, refere-se a decisão arquitetônica de adequar o volume no vazio conformado pelas árvores existentes, evitando ao máximo interferir na vegetação; e a segunda concerne à adequação da altura do edifício ao entorno: a pedido dos curadores, eram necessários dois ambientes de grandes dimensões, com pé direito alto. Assim, conclui-se que, para o edifício comportar os elementos do programa sem se verticalizar, a solução seria enterrar a sala de menor dimensão na

topografia. (TRONCOSO, 2010). O resultado do processo fornece uma percepção quase imediata de que a maior massa construída do edifício assenta-se sobre o terreno, e proporciona um diálogo com a paisagem, ao intencionar simular uma pedra que se apoia sobre uma montanha. Essa decisão partiu de uma vontade do próprio artista Miguel Rio Branco, conforme relatam os arquitetos: “Em resposta à imagem proposta pelo artista, a maior massa construída do edifício se assenta sobre a paisagem como uma pedra esculpida pousada sobre o lugar” (ASSOCIADOS, 20-?). O desnível do terreno também foi aproveitado para criar acesso a um local de carga e descarga por uma das vias que acompanha a topografia e leva diretamente ao pavimento superior. Como resultado final tem-se um pavimento semienterrado, um andar térreo, e sobre esse, o andar superior, desprendendo-se do solo em balanço.

As demais galerias implantam-se cada uma a seu modo nos terrenos em que se inserem, no entanto, nessas fica menos expressiva a relação entre volume e topografia.

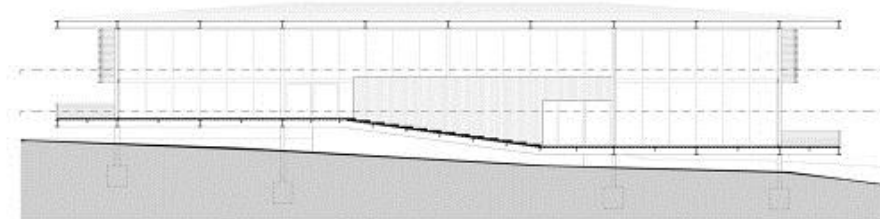
A construção da Galeria Lygia Pape assenta-se sobre um platô, localizado no topo de uma elevação do terreno, encravado em um encosta. Para acessá-lo é necessário percorrer um caminho de aclividade que culmina em uma mata que se abre quando o visitante defronta-se com a obra. De base horizontalizada, a relação entre a volumetria e o terreno ocorre a fim de suavizar o impacto visual causado pela presença da edificação em meio à clareira, conforme explicam os arquitetos:

Pelo fato do platô onde o edifício seria implantado ser pouco maior do que o próprio edifício, a implantação já estava de certa forma definida. Precisávamos encontrar uma maneira de minimizar o impacto do encontro súbito do visitante com um paredão de 6m e o recurso utilizado foi o de diminuir o quadrado da laje do teto e girá-lo em relação ao quadrado de piso, que deveria ser mantido com 21x21m. Essa estratégia fez com que a fachada ficasse triangulada tridimensionalmente, afastando o observador do edifício, criando um respiro maior (RIZOMA, 20-?).

Tal intenção se revela melhor após análises mais cuidadosas: num primeiro contato não é possível de imediato perceber a relação da intencionalidade volumétrica com as circunstâncias de aproximação em direção ao pavilhão.

Em outra obra do mesmo escritório, a Galeria Tunga, os arquitetos também lançam um recurso de adequação da volumetria ao terreno de forma sutil, quase imperceptível. Inserida em uma densa área de reflorestamento, apresenta-se suspensa do solo, em uma implantação que respeita a topografia. (SAYEGH, 2012). Geram-se assim dois níveis que acompanham as condições naturais do terreno.

Corte mostrando a relação entre galeria Tunga e o terreno



<http://cargocollective.com/rizomaarq/Galeria-Tunga>.
Acesso em: 04/05/2015

Segundo relato dos arquitetos, redigidos por Victoriano (2015), a diferença da cota topográfica gerou dois níveis principais, conectados por escadas e rampas que extrapolam a área interna, e criam uma grande varanda aberta.

Galeria Lygia Pape



www.galeriadaarquitectura.com.br. Acesso em:
04/05/2015

Galeria Tunga



www.cargocollective.com/rizomaarq/Galeria-Tunga.
Acesso em: 04/05/2015

Memorial da Imigração Japonesa



www.melhordaarquitectura.com.br/tx-ano/2009/. Acesso em:
16/03/2015

Entre todas as galerias, o Memorial da Imigração Japonesa, inserido no Parque Ecológico da Pampulha, é a única que tem sua implantação diretamente relacionada à presença de elemento aquático. Do mesmo modo que a Galeria Tunga, essa também encontra-se suspensa, porém, sobre um lago. Lançou-se mão desse elemento de forma proposital, com o intuito de conceber o projeto como uma ponte sobre um lago. Segundo a descrição da obra pelo arquiteto, “A ponte liga metaforicamente territórios, tempos, ideias e ideais. O lago é como o mar entre as nações, e, também, aquele dos desafios, das conquistas, dos tempos vividos” (PENNA, 20-?). Uma alusão à ligação entre Japão e Brasil que estão fisicamente separados por um oceano.

2. A volumetria e os elementos de arquitetura

As galerias, com exceção do Memorial da Imigração Japonesa, apresentam-se como volumes prismáticos, fechados ou não, regulares e irregulares, encontrados sob as mais diversas bases desde quadrangulares (Galerias Lygia Pape e Adriana Varejão), retangular (Galeria Tunga) até trapezoidal (Galeria Miguel Rio Branco). Além dos aspectos volumétricos formais, todas as galerias, agregam aspectos simbólicos. Ao que concerne às aberturas desses volumes, percebe-se uma associação direta entre essas e a necessidade de uma

maior ou menor iluminação das obras. Assim, a iluminação, é um elemento que, ora apresenta-se como parte fundamental do espaço expositivo, e ora intenciona-se minimizá-la em sua forma natural, para lançar mão de recursos artificiais que valorizem de modo peculiar as obras. Em uma mesma galeria encontra-se um ambiente favorecido por iluminação natural e outro completamente encerrado em espaços iluminados artificialmente, como ocorre nas galerias Adriana Varejão, Miguel Rio Branco e Tunga. As demais galerias, Lygia Pape e Memorial da Imigração Japonesa, tem abordagens diferentes relacionadas à iluminação. A primeira isola por completo a obra do mundo exterior, focando feixes de luz que compõem as intenções plásticas da obra, já a segunda utiliza a iluminação natural, apesar de possuir apenas duas aberturas (portas de acesso) que permitam a sua entrada, como intuito de realçar a coloração vermelha presente em seu interior. A fim de minimizar os efeitos da insolação, a galeria Tunga, é a única que se apropria de brises metálicos em sua fachada.

No Memorial da Imigração Japonesa, os arquitetos Gustavo Penna e Mariza Machado Coelho, criam uma estrutura que remete à uma hélice, que apesar de simples é expressiva, e transmite sensação de movimento. A volumetria da edificação é composta por duas rampas curvas, que fazem acessos únicos de entrada e saída, dispostas simetricamente, e que se unem a um volume circular central, suspenso sobre o lago. “A forma circular escolhida é, simultaneamente, a mais simples e a de mais complexa obtenção.” comenta Paulo Pederneiras, responsável pela concepção cenográfica do interior do memorial (MELENDEZ;CORBIOLI, 2009, p 59). A decisão projetual foi influenciada também por exigências de órgãos ambientais e do patrimônio, que permitem apenas intervenções de pequena monta tanto no local como nos arredores da Pampulha. Em Melendez e Corbioli (2009), Mariza Machado Coelho, uma das arquitetas responsáveis pelo projeto, explica que a forma surgiu como um gesto, um espaço limpo, sem arestas. Como resultado tem-se um pavilhão-ponte que funciona como uma passagem, um percurso.

Nas galerias destinadas a Lygia Pape e Adriana Varejão o encerramento em concreto de seus volumes ocorre de forma similar, porém, com diferenças significativas em suas geometrias e espaços. Ambas tem seu volume principal arranjado na forma de grandes cubos, com a diferença de que o primeiro apresenta-se em sua forma regular, enquanto o segundo encontra-se rotacionado e torcido sobre sua base. “O cubo, ou o que era um cubo perfeito, cede lugar a um volume geométrico em formação, que empreende um movimento em direção a outro cubo (SAYEGH, 2012, p. 33). Um dos fatores que influenciou na decisão da volumetria diz respeito à necessidade percebida pelos arquitetos em suavizar o encontro entre homem e arquitetura, após o percurso executado para se atingir à obra, em meio à natureza. Assim, os arquitetos optaram por rotacionar horizontalmente a parte superior do cubo. “É o respiro necessário que afasta a linha do olho do visitante” explica a arquiteta Maria Paz (

SAYEGH,2012, p.33). A instalação que ali seria exposta, obra Ttéia 1C, foi outro fator de grande influência na concepção da volumetria, conforme explica Rizoma (2015), onde o caráter de falta de direcionalidade implícito na obra de Lygia Pape, fez com que se pensasse em propor um edifício com essa mesma característica. Assim, para criar o aspecto de falta de direcionalidade na arquitetura, os arquitetos criaram triangulações na fachada, e rotacionaram horizontalmente o teto em relação ao piso.



A galeria que abriga as obras da Adriana Varejão apresenta uma geometria em primeira vista fechada, podendo-se definir o pavilhão como um prisma regular, uma caixa de concreto pendurada em um terreno pendente (MIGLIANI; LARA; WISNIK, 2011). Um cubo de 17x17m, com faces cegas, que fazem com que a edificação se assemelhe a um grande paralelepípedo que, observado da cota mais baixa, parece em parte levitar, enquanto em outro trecho aparenta estar encravado no terreno (WISNIK, 2008, v. 340 p.72-81). Outra característica similar à ambas, e que condiciona a volumetria, refere-se ao fato de as obras expostas não necessitarem de iluminação e ventilação natural. Inclusive, Victoriano (2015) cita que as obras expostas por Adriana Varejão exigiam controle de umidade e baixa variação de temperatura, por isso os arquitetos condicionaram todo o edifício e para aumentar a eficácia desse condicionamento construíram uma pele externa, que recebe insolação, e uma camada interna protegida do sol.

As galerias Tunga e Miguel Rio Branco apresentam volumes peculiares que se relacionam diretamente às propostas artísticas implícitas nas obras expostas. A galeria onde estão expostos os trabalhos fotográficos de Miguel Rio Branco, abriga em seu volume mais expressivo o piso superior, que não possui aberturas, e apresenta um fechamento com inclinações variadas nos planos de vedação, que confere ao pavilhão uma forma irregular, com intencionalidade de abstração, com alusão à lascas de pedras que emergem das montanhas. Propositadamente, esse volume é abstrato não possui portas, janelas nem qualquer elemento que caracterize um edifício (MIGLIANI; LARA; WISNIK, 2011). Paradoxalmente o volume mais expressivo contém obras menos expressivas.

O arquiteto Carlos Alberto Maciel do grupo Arquitetos Associados, justifica a escolha da volumetria associada à iluminação, na concepção da Galeria Miguel Rio Branco: “Para

ajustar-se ao tipo de obra, de fotografia, é preciso ter cuidado com a luz e com a incidência de sol, por isso essa caixa fechada que esse volume de aço configura”(TRONCOSO, 2010, p. 35).

Segundo Portal Vitruvius (2012), a fim de reforçar o caráter mineral do bloco principal, pretendido pelo artista que dá nome à galeria, o projeto procurou reduzir ao mínimo a presença de atributos arquitetônicos tradicionais, tais como portas, janelas, paredes e telhados.

Em contrapartida, a galeria dedicada ao artista plástico Tunga, caracteriza-se como um prisma regular, um paralelepípedo transparente, com 57 metros de comprimento, 36 metros de largura e 10 metros de altura em seu ponto mais expressivo. Esse volume é contornado em toda sua extensão por uma varanda, que segundo o artista remetem às casas avarandadas tipicamente brasileiras (SIQUEIRA, 2012). A transparência do volume foi pensada a fim de promover uma maior integração entre ambiente externo, interno e a interação das obras com ambos. De acordo com a citação dos próprios arquitetos em Victoriano (2015), a galeria foi projetada como um espaço flexível para abrigar diversas obra de caráter temporário e permanente, de diversas escalas e tipos, sem recorrer ao cubo .branco.¹

A análise comparativa das volumetrias dessas galerias, fornece um panorama das poéticas do fazer arquitetura quando essa encontra-se entrelaçada à arte, ou ao desejo artístico do autor que cria as obras. Percebe-se que a inexistência de condicionantes programáticas concede determinada autonomia para que se projete como pura experiência estética.

3. Aspectos estruturais e construtivos

Os sistemas construtivos das galerias variam entre todos os materiais convencionais de construção encontrados no mercado, desde o concreto, aço, até madeira e vidro.

Duas fazem do aço seu elemento construtivo principal, entretanto de maneiras muito distintas. Na galeria Miguel Rio Branco o aço corten é expressão de primeira ordem, no Memorial da Imigração Japonesa, o aço pintado de branco não revela de imediato a natureza do material, pelo contrário, a rebaixam em detrimento da forma circular.

Para a construção do Memorial, armou-se uma estrutura de treliça metálica curva, que delimitam os 16 metros de diâmetro do pavilhão. Essa estrutura, do tipo frame, foi revestida por chapas de aço, com 3,5 m de altura e 1,2 m de largura, arredondadas nos dois sentidos

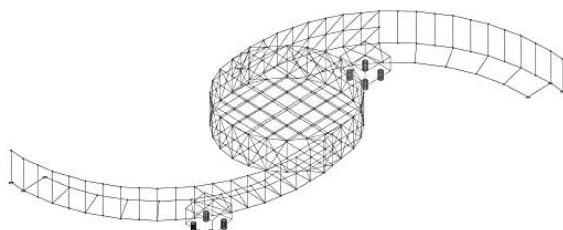
¹ Cubo Branco: Expressão criada pelo artista, crítico, escritor e diretor de filmes Brian O'Doherty em seu ensaio escrito em 1976, publicado pela revista Artforum. Desde então, a expressão "cubo branco" virou jargão entre artistas, críticos e galeristas. O livro analisa (e ironiza) o espaço onde a arte é exibida - a galeria modernista - sobre o objeto artístico e, sobre a visão do espectador. Descreve o espaço da galeria moderna como sendo quase sempre um cubo de janelas lacradas, pintado de branco, com luz vinda do teto.

(FRANK,2012). Além do aço, dois apoios de concreto, que passam quase despercebidos, são utilizados para sustentar a estrutura e atribuí-lo a característica de parecer flutuar sobre a água.

Na galeria Miguel Rio Branco, a estrutura predominante é metálica, mas o é principalmente o fechamento da “pedra” flutuante: o envelopamento/vedação em aço corten, é utilizado para reforçar o caráter mineral do bloco, conforme mencionado pelos autores. Esta materialidade promove variações de cor e textura das superfícies (PORTAL VITRUVIUS,2012).

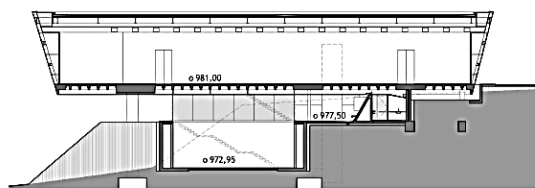
Ao comparar as duas galerias que utilizam o aço como elemento estrutural e construtivo, pode-se perceber uma diferença estética no manuseio e trato dos materiais. No Memorial esconde-se a armação metálica – ou seja, o sistema de construção: o que se quer ver e valorizar é a forma e seu aspecto simbólico. Na Galeria Miguel Rio Branco, também não se elevam os aspectos estruturais e construtivos para um primeiro plano: os pilares, são escondidos pelas chapas que revestem o prisma irregular, embora expostos internamente. Mas neste caso, ainda que prevaleça o aspecto formal da galeria, o que se quer acrescentar na volumetria expressiva é a textura e a conotação da materialidade do aço das minas gerais.

Memorial Imigração Japonesa: perspectiva da estrutura



www.melhordaarquitectura.com.br/tx-ano/2009/. Acesso em: 16/03/2015

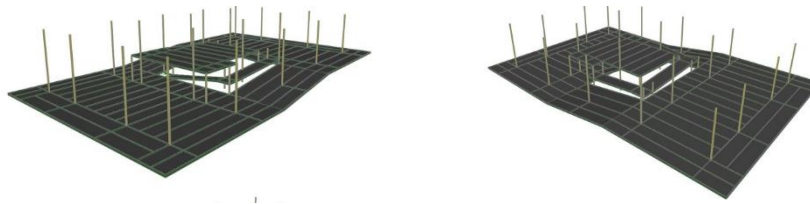
Galeria Miguel Rio Branco: relação entre estrutura e envelopamento.



www.melhordaarquitectura.com.br/tx-ano/2011/
Acesso em: 16/03/2015

A Galeria Tunga também emprega o aço em seu sistema construtivo, porém de modo estrutural, quase imperceptível, com vigas e pilares de aço pintadas de branco, e faz do vidro seu elemento de vedação. Ao todo encontram-se 20 pilares dispostos em um arranjo de 5x4, desses 16 encontram-se totalmente expostos e apenas 4, alinhados ao cubo central, encontram-se parcialmente à mostra. A madeira também é um elemento recorrente, presente na varanda, no piso interno, e nas paredes de um cubo central, semienterrado, que também abriga exposições. Paradoxalmente, o elemento mais expressivo é o vidro, que encerra todo o volume e o dilui na vegetação circundante.

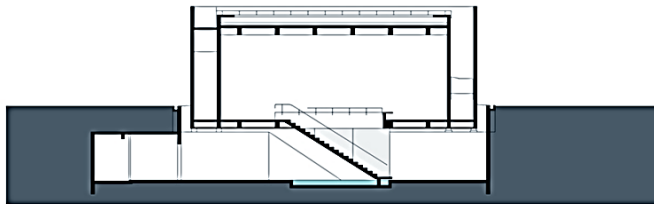
Galeria Tunga: Perspectivas mostrando arranjo estrutural dos pilares metálicos



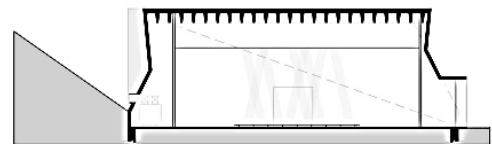
www.cargocollective.com/rizomaarq/Galeria-Tunga. Acesso em: 04/05/2015

Nas galerias Adriana Varejão e Lygia Pape predomina o uso do concreto armado moldado *in loco*. Ambas utilizam a estrutura como modo de expressão estética/plástica. A galeria Lygia Pape com 23 metros x 23 metros, e 6 metros de pé direito, sustenta-se apenas por suas paredes estruturais de concreto armado, o que não ocorre na galeria Adriana Varejão, que apresenta em sua base, um cubo, que constitui seu volume mais expressivo, possui 17 metros x 17 metros, e se apoia em duas vigas junto ao muro de arrimo na parte posterior da obra, e no meio da sua primeira laje é apoiado por quatro pilares.

Galerias Adriana Varejão e Lygia Pape: concreto armado como estrutura e elemento plástico de vedação



www.melhordaarquitetura.com.br/txano/2010/. Acesso em 16/03/2015



www.cargocollective.com/rizomaarq/Galeria-Lygia-Pape. Acesso em: 04/05/2015

4. As obras de arte, os pavilhões e sua a estrutura formal: os espaços, os percursos, as hierarquias e as articulações

As galerias que fazem parte do Instituto Inhotim foram concebidas para abrigar obras de arte específicas, e integrar-se à elas de modo a constituir parte das exposições artísticas. “Em Inhotim, a arte contemporânea brasileira tem a arquitetura como uma de suas frequentes interlocutoras.” (SERAPIÃO, 2011, p.15). Desta condição, decorre o vínculo estreito entre a forma dos edifícios e as obras de arte neles abrigados.

A exceção fica por conta do Memorial da Imigração Japonesa, construído para celebrar os cem anos da imigração japonesa no Brasil: um pavilhão de forte cunho simbólico, cuja instalação em seu interior, projetada pelo cenógrafo Paulo Pederneira, nasce junto com a arquitetura; um espaço contemplativo, de permanência e meditação. A forma do Memorial assemelha-se a uma hélice – que se transforma na ponte que liga as duas culturas e continentes: e se fundem na cenografia toda em vermelho (alusão às bandeiras de Minas

Gerais e Japão) do espaço central circular sem arestas entre piso e parede, reafirmando assim o caráter de celebração desejado.

O Memorial da Imigração Japonesa estrutura-se espacialmente como uma passagem-ponte, mediado pelo tempo da meditação. A galeria Adriana Varejão organiza-se também de forma semelhante: ela é um edifício-passagem, cujo percurso e pontos de contemplação (as obras de Varejão) são pontos-chaves de sua concepção. Rodrigo Cerviño Lopez, autor da Galeria Adriana Varejão, explica que “O Inhotim é um museu aberto, e a galeria, uma ligação entre duas cotas desse museu. Por isso, um dos objetivos do projeto foi fazer com que a obra permitisse fluidez e não fosse fechada em si mesma ou significasse o final do caminho, mas, sim, parte do percurso.” (MARTINS;LARSEN, 2009, p.34)

O percurso é feito por entre quatro espaços expositivos, cuja azulejaria é um elemento constante e sempre presente. Inicia-se por uma passarela que emerge da mata e atravessa um espelho d'água, construído à frente da galeria. O primeiro espaço é composto um quadrado ao centro do espelho d'água que consiste em um banco revestido com azulejos da *Panacea Phantastica* (2003/2008). Ao adentrar o cubo encontram-se as obras *O Colecionador* (2008) e *Linda do Rosário* (2004), ambas se integram e à arquitetura da galeria. Dando continuidade, ao subir uma escadaria, que devido à sua disposição parece estar tanto integrada ao ambiente externo e interno, alcança-se o piso superior, que apresenta-se envolto pela obra *Celacanto provoca maremoto*, composta de 184 telas de 110cmx110cm, que cobrem as quatro paredes do ambiente. Desse recinto, o visitante sai por rampas laterais e chega no alto do cubo num terraço que abriga o banco *Passarinhos – de Inhotim a Demini*, revestido por azulejos de 15,6cm x 15,6cm. Da cobertura parte uma passarela metálica que liga o edifício à cota mais alta do terreno por onde continua-se a visita pelo museu.

A relação entre arquitetura e obra encontra-se descrita por Martins e Larsen (2009), onde explicam que a artista passou um ano trabalhando dentro da galeria antes da sua inauguração, o que segundo o arquiteto, permitiu que Adriana sentisse melhor cada espaço antes de definir o que seria apresentado ao público. Exemplifica-se ilustrando o caso da exposição do trabalho *Carnívoras* (2008) como uma consequência desse trabalho sensorial: o local escolhido para expor os painéis foi no teto do vão criado pelo arquiteto onde térreo e piso superior se comunicam. Essa lacuna permite que o espectador veja, no primeiro piso *Linda do Rosário*, com seus azulejos destruídos e incrustados com vísceras, e logo acima, os azulejos presos ao teto, com suas pinturas *Carnívoras*. Quem olha do pavimento superior consegue ver com mais detalhes a obra no teto, porém sem deixar de perceber a obra com os pedaços de órgãos humanos incrustados logo abaixo. As vísceras parecem foram posicionadas de modo que parecem ser restos deixados pelas plantas acima.

Se a galeria de Varejão é um edifício-passagem, que começa ou termina num espelho d'água, o Memorial da Imigração Japonesa, também é passagem que atravessa oceanos (lago) conforme explicam os arquitetos, em Penna (2015): “A forma da ponte simétrica e com curvas que se entrelaçam, geram um percurso museológico de recursos multimídia e linguagem acessível para contar histórias de abertura, grandeza e amizade.”

A galeria dedicada à obra de Lygia Pape, é a única que traz um caráter labiríntico de percurso. “Trata-se de um espaço de planta quadrada com 20 metros de lado e pé direito de sete metros” (MIGLIANI; LARA; WISNIK, 2011). Ttéia 1C, como é denominada a obra de arte, trata-se de uma instalação com fios metalizados, de cobre, esticados e alinhados, verticalizados perpendicularmente ou inclinados, fixos em uma plataforma de madeira que unem elementos da arquitetura, piso e teto. Encontra-se em uma sala escura com iluminação dirigida apenas aos fios, através de focos de luz que salientam suas formas. A necessidade de estar inserida em um ambiente totalmente escuro, fez com que a sala em que se encontra exposta, ficasse encerrada por uma parede de concreto, e entre elas, circundando o espaço entre paredes, o percurso. Apenas duas entradas levam à obra, acessadas por uma porta de entrada, única abertura que separa o espaço exterior do interior. A relação entre a obra da Lygia Pape e o percurso e volume da obra dos arquitetos é descrito por Sayegh (2012): “Assim como as obras de Lygia Pape instigam a colaboração do espectador, a galeria para a artista em Inhotim foi desenhada com o pensamento atento ao olhar do visitante: torcendo o volume que inicialmente foi um cubo, os arquitetos suavizam a entrada ao mesmo tempo em que desorientam o espaço físico para criar a condição ideal de entrada ao interior do edifício.”

Em total contraposição ao caráter hermético e escuro da galeria Lygia Pape, tem-se a galeria Tunga, ambas de autoria do mesmo escritório de arquitetura. Nessa galeria existe uma intensa comunicação entre espaço externo e interno, que é alcançada pelas paredes envidraçadas que circundam toda a galeria e pela varanda que contorna a edificação prolongando sua extensão ao interior da galeria.

A galeria abriga oito grandes instalações e quinze trabalhos menores, que fazem um retrato do últimos 30 anos da trajetória do artista (SAYEGH, 2012). Uma das obras artísticas, é exposta de modo a enfatizar o caráter conectivo da galeria, são redes que de um lado prendem-se à edificação e de outro às árvores da floresta. Existe abundância de iluminação natural, assim os arquitetos utilizam alguns elementos característicos da arquitetura tropical (brasileira) para minimizar os efeitos da insolação, são eles: a varanda, o beiral e brises metálicos.

Os acessos à parte externa do edifício se dão por rampas que conduzem o visitante à varanda que o circunda, assim como os acessos ao espaço interno são realizados por apenas

duas entradas localizadas em lados opostos. As áreas expositivas ocorrem em dois níveis, que obedecem a topografia, e existe um único elemento que divide as obras, um cubo central, que abriga uma sala semienterrada e outra em sua cobertura, ambas com exposições, e que são acessadas por rampas que contornam os limites desse núcleo. As demais obras encontram-se dispostas ao longo da galeria, sem divisórias, permitindo que se caminhe por entre elas, em diversos percursos. As circulações são generosas e os percursos diversos cita Sayegh (2012). Características essas planejadas pelo próprio artista como explica Maria Paz, arquiteta do escritório responsável pela obra afirma que ““Tunga também é arquiteto e por isso tinha uma ideia muito boa do que queria em termos de espaços e percursos”. Conforme palavras do próprio artista: “Participei do estudo preliminar do projeto, especialmente na definição do programa, que foi dado pelas obras selecionadas”(SAYEGH,2012, p. 39)

Em uma das galerias, a Miguel Rio Branco, encontra-se uma peculiaridade por apresentar espaços distintos, separados e descontínuos simultaneamente, de exposição de suas obras. A separação ocorre inclusive por pavimentos, onde tem-se uma exposição semienterrada e outras duas no volume de maior expressividade que se apoia sobre o espaço semienterrado. Migliani, Lara e Wisnik (2011) descrevem que “A resposta dos arquitetos é um edifício em três níveis, com a entrada situada na cota intermediária, formando uma espécie de acesso como uma continuação da área aberta”. Troncoso (2010) cita que o programa desenrola-se em três níveis: o térreo com funções de apoio (banheiros, bancos para descanso e uma lanchonete), um andar semienterrado com uma das salas de exposição, e o andar superior com o maior espaço expositivo. Existe duas escadas distintas e ambas partem da praça coberta que se forma no térreo para os seus destinos; uma faz a ligação do térreo com sala semienterrada e a outra com a sala com maior espaço de exposição.

A galeria abriga no andar inferior uma exposição fotográfica exposta numa sala de 11,7 por 11,7 metros e pé-direito de 6,5 metros: o propósito de uma iluminação natural combinada com a artificial, levou à solução de um espaço semienterrado, com fechamento – a meia altura – em vidro translúcido por todo o seu perímetro. No andar superior, sobre esta sala “flutua”, como contraponto, o volume mais expressivo da obra, sem aberturas nas laterais, conforme descrevem os arquitetos:

No andar superior existe um espaço antagônico ao inferior, onde o que predomina é a ausência da luz, conforme descrevem os arquitetos no site de seu escritório “abrigado em um bloco fechado, com amplo espaço expositivo flexível, com capacidade de acomodação de grande variedade de conformações de salas. ...as salas superiores definem uma ambiência introspectiva, com fechamento total para o exterior e uso de iluminação zenital, com luz natural indireta em 3 dos quatro lados do grande salão (ASSOCIADOS, 20-?)

Troncoso (2010) descreve o volume superior como uma espécie de caixa preta iluminada naturalmente apenas por aberturas zenitais bem controladas. O mesmo autor, cita a justificativa do arquiteto Carlos Laberto Maciel, por optar por uma caixa fechada, configurada pelo volume de aço. Segundo o arquiteto, o tipo de obra exposta na galeria, a fotografia, exige cuidados com a luz e com a incidência de sol, por isso uma volumetria fechada que permite uma incidência mínima de raios luminosos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras aqui estudadas revelam diversos fazeres contemporâneos e brasileiros, ligados às galerias de arte. Nestas galerias e memorial não se notam padrões estilísticos, nem tendências mercadológicas; pelo contrário, os edifícios revelam-se como poéticas singulares que expõe seus valores e programas de arquitetura, em função dos conteúdos programáticos, das configurações topográficas e paisagísticas, do caráter simbólico e sensorial das obras de arte neles abrigados.

Na produção analisada percebe-se uma mesma atitude diante das circunstâncias particulares de cada projeto: cada edificação foi pensada para um local determinado, e sobretudo em sintonia com as obras de arte ou cenografia que deveria abarcar; abraçar. Elas não podem ser apreendidas sem esta dupla relação, e nesse sentido, sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se ater às circunstâncias do sítio, incorporando-o sistematicamente à obra; mas também, de experimentar formas e sistemas construtivos diversos, que não apontam uma linha clara de investigação. Cada obra parece ser um mundo particular, e as vezes, até contraditório, como nas galerias projetadas pelo escritório Rizoma.

Em parte das obras pode se observar a relevância dos percursos como estruturador dos espaços. Esse pode surgir como protagonista espacial - para além de suas funcionalidades modernas- como nos casos da Galeria Adriana Varejão e Memorial de Imigração Japonesa, ou como coadjuvante, no caso das demais galerias. Nestes casos, os percursos remontam a tipos da antiguidade clássica. Nas galerias Lygia Pape e Tunga esquemas próximos aos peristilos informam corredores fechados ou não, mas sempre circundantes às espacialidades centrais. Na galeria Lygia Pape esta situação propicia uma rica ambiguidade: a desconstrução da caixa-galeria pelas arestas, através de suas paredes externas de concreto não corresponde ao esquema de circulação interno pautado na releitura dos antigos peristilos.

Por outro lado, pode-se associar a dinâmica das galerias de arte estudadas com o que Le Corbusier denominava de *promenade architecturale*, ou o passeio arquitetural, ou seja, a valorização do percurso como uma estratégia conceitual, onde em cada uma das possibilidades de percurso, as direções variadas fazem com que a fruição se dê de forma

complexa, produzindo estímulos diversificados e qualitativamente distintos na medida em que se caminha pelo espaço.

O fechamento ou envelopamento das edificações são indicadores das relações de proximidades ou afastamentos operativos entre atitudes modernas e contemporâneas. Na galeria Tunga, por exemplo a concepção espacial e estrutural remontam à tradição moderna, sobretudo pela racionalidade e transparência literal, quase à maneira de Mies van der Rohe. Por outro lado, a cobertura com projeções que sombreiam as fachadas, e a varanda, são traços de uma brasilidade programática e circunstancial. Na galeria, embora a estrutura e vedação sejam elementos distinguíveis, enquanto linguagem, suas levezas e transparência os afastam de um discurso mais enfático do tipo modernista; há de certa maneira, um distanciamento, mas também admiração.

A separação das funções de estrutura e vedação não se encontra em galerias como, Miguel Rio Branco e Memorial da Imigração japonesa de forma que seguem uma tendência oposta à prática modernista de revelar a estrutura. Na galeria Adriana Varejão a estrutura em concreto aparente coincide com os panos de parede e vedação, e o aspecto da caixa que flutua – por meio de poucos apoios, a leva de encontro ao moderno típico da arquitetura paulista.

Na galeria Lygia Pape estrutura e fechamentos em concreto são uma coisa só, e neste sentido, encontra-se mais próximo das atitudes contemporâneas que “envelopam” a arquitetura; dissociando relações diretas ou evidentes entre espaços interiores e fechamentos externos: neste caso, as paredes externas constitui-se mais elemento formal e plástico do que funcional.

Um aspecto peculiar e único dessas edificações é o intenso diálogo entre a arquitetura e a obra de arte que ela abriga, e entre o arquiteto e o artista, tendo em vista que o objetivo final é construir uma edificação para abrigar uma produção artística específica. Em todos os projetos, tanto a obra quanto o artista são componentes sempre presentes e seus desejos e exigências norteiam decisões projetuais que variam desde a localização da galeria até questões volumétricas.

Se as galerias e memorial podem em determinadas situações iniciais de projeto fazer alusões mais figurativas ou não, na resolução final das formas atentem-se sobretudo às ordens abstratas: neste sentido amplo podem ser ainda modernidades. Há com certeza um abandono das racionalidades expressivas, seja pela primazia estrutural, seja pelo rigor das geometrias. As novas dinâmicas contemporâneas estão presentes através de novas sensibilidades e operacionalidades: no uso dos materiais, nas relações entre espaço e volumetria, na atenção à topografia (ao lugar) – entretanto, elas não abandonam por completo

as heranças modernas; talvez não possam. Mas quando a elas se aludem já não a fazem como um apego incondicional.

REFERÊNCIAS

ASSOCIADOS, Arquitetos. *Galeria Miguel Rio Branco - Inhotim*. Disponível em: <<http://www.arquitetosassociados.arq.br/?projeto=galeria-miguel-rio-branco-inhotim>>. Acesso em: 04 maio. 2015.

CAVALCANTI, Lauro; LAGO, André Corrêa do. *Ainda moderno?* Arquitetura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 451 p.

CURTIS, William J. R. *Arquitetura moderna: desde 1900*. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2008. 736 p.

EISENMAN, Peter. *Diez edificios canónnicos: 1950-2000*. Barcelona: G. Gili, 2011. 304 p.

FRANK, Rafael. *Memorial da Imigração Japonesa é inaugurado em Belo Horizonte*. 2012. Disponível em: <<http://piniweb.pini.com.br/construcao/arquitetura/monumento-projetado-pelos-arquitetos-gustavo-penna-e-mariza-machado-e-134766-1.aspx>>. Acesso em: 02 jun. 2015.

KUHN, Thomas S.. *A tensão essencial*. São Paulo: Unesp, 2011. 404 p. Tradução de: Marcelo Amaral Penna-Forte.

MARTINS, Cléia; LARSEN, Patrícia. Galeria Adriana Varejão: Pelo universo da artista. *aU: Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, v. 182, p.30-37, maio 2009.

MIGLIANI, Audrey; LARA, Fernando; WISNIK, Guilherme. Galeria Miguel Rio Branco: 2008/2010. *Monolito*. Inhotim: arquitetura, arte e paisagem, São Paulo, v. 4, p.92-99, ago. 2011.

IGLIANI, Audrey; PENNA, Gustavo; SEGRE, Roberto. Memorial de Imigração Japonesa: Belo Horizonte (2007/2009) com Mariza Machado Coelho. *Monolito*. Gustavo Penna, São Paulo, v. 12, p.100-105, dez. 2012/jan.2013.

MELENDEZ, Adilson; CORBIOLI, Nanci. Memorial, Belo Horizonte: Gustavo Penna e Mariza Machado Coelho. *Projeto Design*, São Paulo, v. 356, p.54-61, out. 2009.

MELENDEZ, Adilson; CORBIOLI, Nanci. Plano diretor de Inhotim, Brumadinho, MG: Estúdio Tupi e Rizoma Arquitetos. *Projeto Design*, São Paulo, v. 396, p.56-59, fev. 2013.

MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: G. Gili, 2001. 220 p.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: G. Gili, 2014. 271 p.

PENNA, Gustavo. *Memorial da Imigração Japonesa*. Disponível em: <www.gustavopenna.com.br/projetos/exibir/memorial_da_imigracao_japonesa_no_brasil/24>. Acesso em: 04 maio. 2015.

PORTAL VITRUVIUS. Galeria Miguel Rio Branco. *Projetos*, São Paulo, ano 12, n. 135.03, Vitruvius, mar. 2012 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/12.135/4298>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

RIBEIRO, Alessandro José Castroviejo.; MICHELIN, G. ; FERREIRA, P. E. B. ; SANT'ANNA, S. ; DOMSCKE, V. . *Pela arquitetura-ela mesma: em toda sua complexidade Cultural, técnica e disciplinar*. In: 6º Projetar, 2013, Salvador. 6º *Projetar: o projeto como instrumento para a materialização da arquitetura: ensino, pesquisa e prática*. Salvador, 2013.

RIBEIRO, Alessandro José Castroviejo. *Modernidade Aberta: a arquitetura de Biselli & Katchborian*. In: Abilio Guerra. (Org.). Biselli & Katchborian - Arquiteto Brasileiro Contemporâneo. 1aed.São Paulo: Romano Guerra Editora, 2007, p. 11-38.

RIZOMA. *Galeria Lygia Pape*. Disponível em < <http://cargocollective.com/rizomaarq/Galeria-Lygia-Pape>>. Acesso em: 04 maio 2015.

SAYEGH, Simone. Projeto de Rizoma Arquitetura se inspira no olhar do visitante para a Galeria Lygia Pepe, em Inhotim. *aU :Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo: Ed. Pini, n. 223, p. 32-35, out. 2012.

SERAPIÃO, Fernando. A nuvem. *Monolito*. Inhotim: arquitetura, arte e paisagem, São Paulo, v. 4, p.14-27, ago./set. 2011

SIQUEIRA, Mariana. Rizoma Arquitetura assina a galeria avarandada de Tunga em Inhotim,MG. *aU :Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo: Ed. Pini, n. 223, p. 36-41, out. 2012.

SOLÀ-MORALES, Ignasi De. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. 3. ed. Barcelona: G. Gili, 2003. 185 p.

TRONCOSO, Ursula. Galeria Miguel Rio Branco: Arquitetos Associados. Inhotim, Brumandinho, MG.2008/2010. *aU :Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, v. 201, p.30-37, dez. 2010.

TERRITÓRIO natural del arte. *Summa+*: Topografías construidas. Mímesis - Profundidades - Recorridos, Buenos Aires, p.96-109, set. 2011.

VICTORIANO, Gabrielle. *Galeria Tunga: Arte em perspectiva*. Disponível em: <http://www.galeriadaarquitetura.com.br/projeto/rizoma-arquitetura/_galeria-tunga/1838>. Acesso em: 22 jun. 2015.

WISNIK, Guilherme. Rodrigo Cerviño Lopes: Galeria de arte, Brumadinho, MG. *Projeto Design*, São Paulo, v. 340, p.72-81, jun. 2008.

WISNIK, Guilherme. Centro de Arte Contemporânea Inhotim,Brumadinho. *Domus*, Rozzano, v. 918, p.36-41, out. 2008.

CONTATO: mmfurlanetto@gmail.com e alessandro.castroviejo@gmail.com

