

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO

ANNA GIULIA VOLTOLINI E MORAIS

**O PROJETO DE UM LAR DAS ARTES EM BAURU (SP):
CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA ENY CEZARINO**

BAURU
2023

ANNA GIULIA VOLTOLINI E MORAIS

**O PROJETO DE UM LAR DAS ARTES EM BAURU (SP):
CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA ENY CEZARINO**

Caderno de Dados entregue no segundo semestre de 2023 à disciplina de Trabalho Final de Graduação (TFG) como pré-requisito parcial de obtenção do grau de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC) da UNESP de Bauru.

Orientador(a): Prof. Dr. Alexandre Suárez de Oliveira

BAURU
2023

E999p e, Morais Anna Giulia Voltolini
O projeto de um lar das artes em Bauru (SP) : Centro de Arte Contemporânea Eny Cezarino / Morais Anna Giulia Voltolini e. -- Bauru, 2023
121 p. : il.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru
Orientador: Alexandre Suárez de Oliveira Oliveira

1. Arquitetura. 2. Arquitetura de museus de Arte. 3. Ateliê. 4. Arte.
I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Dedico este trabalho à minha família e amigos, e, em memória de Eny Cezarino e suas meninas, por terem feito da liberdade um lar eterno.

Sófocles não teria melhor tema, melhor enredo que a vida de Eny, moça de “família” de rigorosa educação “à francesa”, que o destino se encarregou, sem quê nem por quê, de fazer dona de bordel, randevu ou casa de putas, como o leitor preferir. Coisa normal? Talvez, não fora o destino, sempre ele, zombando dessa bobagem do livre arbítrio e nos levando para onde quer. (MELLO, 2002, [s.p.])

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à minha família, devo tudo a vocês. Em especial aos meus pais, Ayrton e Gorete, e à minha irmã Giovanna sou grata por todo apoio, amor, presença, incentivo e inspiração não somente durante a minha formação como arquiteta, mas em todas as etapas da minha vida.

Ao meu orientador, professor Alex, por toda oportunidade de aprendizado, por toda a confiança e por ter me acompanhado neste trabalho e tantos outros durante a minha graduação, apoiando as minhas ideias mais “malucas”. Foi um prazer imenso! Agradeço ao professor Paulo pela atenção e por todas as ideias e críticas construtivas em relação a este trabalho. À todos os professores pelos quais tive o privilégio de conviver e aprender tanto durante essa jornada.

Especialmente aos amigos que mais me apoiaram nessa jornada em Bauru e que serão para sempre minha família: Lucas M., Laura G., Íris L., Larissa T.. À todos amigos que fiz durante esse período e que o tornaram tão especial e inesquecível: Amanda P., Gabrielli B., Júlia T., Ana Beatriz N., Bianca G., Victoria M., André S., Giovanna C., Raíssa B., Paula G., Thomas C., Marcos P., Luma R., João Victor L., Lívia O., Monica N., Ana Beatriz D., Sophia B., Gabriela G., Eduardo D., Diego A., Giselle A., Pedro V., Mauro Y., Isabela L., Taís D., Maria Eduarda A., Pedro D.. Vocês todos fizeram de Bauru um lar!

Agradeço também à Pro Junior e meus amigos nela, pela oportunidade de desenvolvimento, carinho e acolhimento.

Sou eternamente grata aos meus amigos de infância João Pedro P. e Pedro A. por todo apoio nos momentos mais difíceis e por nunca saírem do meu lado.

Imensa gratidão à Laila pela companhia nos momentos de caos e por estar sempre presente e disposta a me ajudar. Obrigada também à tia Sheila por todo incentivo e carinho!

Agradeço ao meu amigo Vinicius L. pelo apoio e pela conexão com a Priscila Medeiros e agradeço à ela por ter se mostrado super solícita e por ceder os arquivos fotográficos do processo de tombamento do antigo bordel.

E por fim, à minha tão querida UNESP, universidade pública pelo qual tive a honra e prazer de estudar, crescer e viver.

RESUMO

A democratização da cultura é um propósito fundamental para o progresso social e cognitivo dos indivíduos, considerando que na atual sociedade capitalista a cultura e a informação são valores privilegiados que poucos podem ter acesso. Para que isso ocorra, é necessário que existam instrumentos e espaços acessíveis ao público, que possibilitem o acesso à arte e à cultura em geral, como os museus e centros artísticos-culturais. No contexto da contemporaneidade, estes vêm se tornando espaços polivalentes que dialogam com o público em diferentes escalas, garantindo uma função política, social, comunicativa e preservacionista. As obras de arte expressam memórias do espaço e tempo das peças, podendo ou não dialogar com o espaço que a mantém. Os “lares” de artes contemporâneas estão em constante evolução e têm se destacado por novos espaços complexos de programação, com salas adaptáveis a qualquer exibição e grande impacto monumental urbano, que vêm trazendo cada vez mais voz aos pequenos artistas. Sendo assim, trava-se uma questão importante sobre a arquitetura desses novos espaços: até que ponto o centro artístico deve ser uma obra de arte em si ou apenas um lar para elas? A arquitetura desses espaços pode colaborar para atender às exigências de um programa contemporâneo, que garanta a expressão da arte e o diálogo entre esta e questões sócio-político-culturais, gerando pertencimento aos seus usuários e integrando seu interior com a paisagem urbana. Assim, neste presente trabalho torna-se essencial desenvolver um projeto acadêmico de um ambiente inovador e interativo com espaços para a criação, exposição e experimentação das artes contemporâneas e suas inovações tecnológicas. A utilização das técnicas de arquitetura dialógica e arquitetura efêmera em conjunto permitirá a criação de um ambiente que fuja da linguagem plástica dos padrões capitalistas atuais, mas que ao mesmo tempo seja único, acessível e adaptável aos diferentes tipos de eventos e exposições artísticas, proporcionando ao público uma experiência imersiva.

Palavras chaves: Arte, Ateliê, Exposição, Inovação, Experimentação.

ABSTRACT

The democratization of culture is a fundamental purpose for the social and cognitive progress of individuals, considering that in today's capitalist society, culture and information are privileged values that few can access. In order for this to happen, there need to be accessible instruments and spaces that enable the public's access to art and culture in general, such as museums and art-cultural centers. In the contemporary context, these spaces have become versatile, engaging with the public on various levels, serving political, social, communicative, and preservative functions. Artworks express memories of the space and time they embody, whether or not they engage with the space that houses them. Contemporary art "homes" are constantly evolving and have stood out for their new complex programming spaces, featuring adaptable rooms for any exhibition and making a significant urban monumental impact, increasingly giving voice to emerging artists. Hence, an important question arises regarding the architecture of these new spaces: to what extent should the art center be an artwork itself or merely a home for them? The architecture of these spaces can contribute to meeting the demands of a contemporary program that ensures the expression of art and fosters dialogue between it and socio-political-cultural issues, creating a sense of belonging among users and integrating their interior with the urban landscape. Therefore, in this present work, it is essential to develop an academic project for an innovative and interactive environment with spaces for the creation, exhibition, and experimentation of contemporary arts and their technological innovations. The use of dialogic architecture and ephemeral architecture techniques together allow the creation of an environment that breaks away from the plastic language of current capitalist standards while remaining unique, accessible, and adaptable to different types of artistic events and exhibitions, providing the public with an immersive experience.

Key-words: art, studio, exhibition, innovation, experimentation

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
1.1 OBJETIVOS.....	12
1.2 METODOLOGIA.....	12
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	14
2.1 OS ABRIGOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA.....	14
2.2 OS MUSEUS DO SÉCULO XXI.....	21
2.3 A VIDA E A CASA DE ENY CEZARINO.....	27
2.4 ASPECTOS ARQUITETÔNICOS.....	39
2.4.1 Cenografia em espaços polivalentes.....	39
2.4.2 Linguagem plástica da volumetria.....	41
2.5 ESTUDOS DE CASO.....	43
2.5.1 Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) (Rio de Janeiro - Brasil).....	44
2.5.2 Instituto Moreira Salles (IMS) (São Paulo - Brasil).....	46
2.5.3 SESC Pompéia (São Paulo - Brasil).....	49
2.5.4 Centre Pompidou (Paris - França).....	53
2.5.5 Guggenheim Bilbao (Bilbao - Espanha).....	56
2.5.6 Poble Espanyol (Barcelona - Espanha).....	58
2.5.7 Conclusão dos estudos de caso.....	62
3 MÉTODOS E CONCEITOS APLICADOS.....	63
3.1 ARQUITETURA DIALÓGICA E EFÊMERA.....	63
3.2 PERCEPÇÃO AMBIENTAL.....	63
4 IMPLANTAÇÃO.....	69
4.1 ESCOLHA DO TERRENO.....	69
4.2 CONDICIONANTES DO TERRENO.....	70
5 PROPOSTA PROJETUAL.....	76
5.1 CONCEITO E PARTIDO ARQUITETÔNICO.....	76
5.2 IMPLANTAÇÃO.....	78
5.3 PROCESSO PROJETUAL.....	82
5.4 O PROJETO.....	87
6 CONCLUSÃO.....	113

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA.....	107
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	111

1 INTRODUÇÃO

Indubitavelmente, é imprescindível ressaltar que o presente estudo emerge em um contexto global posterior à pandemia do COVID-19, no qual, ao longo de um período superior a dois anos permeados por desesperança, temor e perdas, a expressão artística - uma das poucas válvulas de escape em tempos de isolamento social - teve de se ajustar e adquirir novos significados em múltiplas ocasiões. O impacto das transformações que ocorreram nas diversas formas de arte (música, dança, gastronomia, jogos digitais, pintura, artesanato, filmes e séries) é irrevogável, e a conexão e comunicação estabelecidas entre a sociedade e a arte durante esse período fizeram com que esta fosse ainda mais valorizada.

Durante o período pandêmico, ocorreu o fechamento de inúmeros estabelecimentos físicos destinados à expressão artística, tais como teatros, casas de shows, museus, centros culturais e espaços de eventos. Por outro lado, algumas dessas instalações tiveram que se adaptar à esfera virtual, oferecendo exposições online mediante a utilização de recursos como a realidade virtual. Em 2023, após o anúncio oficial da conclusão da pandemia pela Organização Mundial da Saúde (OMS) em 5 de maio, e com o retorno gradual das atividades presenciais desde o início de 2022, torna-se cada vez mais evidente o anseio das pessoas em recuperar o período de restrição, buscando vivenciar experiências como viagens, shows, festas, cinema, teatro, museus e centros culturais.

Os espaços físicos dedicados à criação artística são essenciais para o desenvolvimento de talentos emergentes e a experimentação artística, reconhecendo a arte como um meio de expressão individual e coletiva com impacto positivo na saúde mental e emocional. Esses locais propiciam o aprimoramento das habilidades dos artistas, a exploração de novas técnicas e abordagens, bem como a interação com o público, permitindo o compartilhamento de suas visões. Ademais, tais espaços desempenham um papel relevante na preservação e disseminação cultural, atuando como guardiões de obras de arte históricas e contemporâneas, possibilitando a apreciação e estudo do patrimônio artístico pelas futuras gerações. Assim, por meio de exposições, palestras, oficinas e performances, esses locais promovem a formação de um público mais envolvido, crítico e culturalmente consciente.

A arte, enquanto ferramenta de comunicação, tem assumido um papel crescente como forma de resistência, através do qual se reafirmam elementos culturais e questões filosóficas relacionadas à compreensão do mundo em que se

vive. Conforme afirmado por Nietzsche, a arte se configura como o grito de liberdade do ser humano, conferindo voz e poder às pessoas (BRANCO, 2010). Não surpreende, portanto, que muitos governantes temam e se oponham à arte, visto que ela representa um meio de expressão crítica do pensamento coletivo.

Diante desse contexto, o presente trabalho consistiu em conceber um centro de arte contemporânea na cidade de Bauru, localizada no interior de São Paulo, onde as alternativas de locais destinados à manifestação artística se mostraram limitadas.

O desenvolvimento do município, situado no oeste paulista obteve um significativo impulso com a inauguração da malha ferroviária. No final do século XIX e início do século XX, com a construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (NOB), Bauru foi selecionada como um ponto estratégico vital na rota ferroviária. A conexão com o restante do estado de São Paulo e outras regiões do país proporcionou inúmeras oportunidades e transformou a cidade em um polo de desenvolvimento, desempenhando um papel crucial no impulsionamento da economia local, atraindo imigrantes, estimulando a instalação de indústrias e fábricas, e fomentando o progresso social e cultural no município. A infraestrutura ferroviária estabelecida serviu como base para o planejamento urbano e a organização da cidade, consolidando-se como um importante centro urbano que abrigava comércios, escolas, hospitais e instalações de lazer.

Segundo o IBGE, a estimativa populacional de Bauru para 2021 foi de 380 mil habitantes e de acordo com os dados do Censo da Educação Superior referente ao ano de 2020, constata-se a existência de 17 instituições de ensino superior em Bauru. Dessas instituições, é importante salientar que 4 delas oferecem cursos voltados para as artes que incorporam em suas grades curriculares temáticas relacionadas à contemporaneidade; tais instituições são a Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP - campus Bauru), a Universidade do Sagrado Coração (USC), a Faculdade de Tecnologia do Estado de São Paulo (FATEC) e o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP).

Sendo assim, nota-se a significativa presença de uma comunidade acadêmica engajada nas áreas das Artes Visuais, Arquitetura, Design, Audiovisual e Multimídias, Fotografia, Teatro e Comunicação. No entanto, é essencial destacar a carência nessas universidades de um espaço exclusivo e apropriado para a apresentação dos trabalhos e projetos elaborados por esses artistas.

O Município também apresenta uma carência de instalações culturais que fomenta a produção e disseminação da arte contemporânea. Atualmente, são limitados os recursos disponíveis nessa esfera, destacando-se entre eles o SESC, a Pinacoteca Municipal de Bauru e o Centro Cultural “Carlos Fernandes de Paiva” como algumas das poucas opções existentes. E, dentre os mais conhecidos na cidade havia o centro artístico “Oficina OCUP A - Glauco Pinto de Moraes” - parte do programa da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (SEC-SP) desde 1990 - que teve de ser fechado por falta de verbas durante a pandemia.

No contexto da contemporaneidade, nota-se que grande parte do “lares” de artes contemporâneas estão em constante evolução e vêm contando com grandes salas adaptáveis a qualquer exibição e com uma vasta complexidade de programação, tornando-se espaços polivalentes. Além disso, tentam cada vez mais dar voz a pequenos artistas e gerar um grande impacto de discussão sócio-político-cultural enquanto monumento urbano, contribuindo para a modernização de bairros ou até mesmo cidades.

Consequentemente, torna-se necessário abordar a relevância da adoção do conceito de “lares de artes contemporâneas” como uma metáfora que encapsula tanto a sensação de pertencimento e conexão emocional que a arte contemporânea pode oferecer quanto o caráter íntimo e acolhedor almejado por museus, exposições e centros artísticos, como aquele enfocado no presente estudo.

Nesse sentido, a criação de um espaço cultural que abrigue exposições artísticas, salas de aula e eventos relacionados às artes contemporâneas e suas inovações tecnológicas foi uma solução para suprir essa demanda e promover o desenvolvimento cultural e artístico da região, trazendo pertencimento a quem se apropriará do espaço; e, a arquitetura projetada reforça essa ideia de inovação produzindo um espaço contemporâneo. A utilização de técnicas projetuais de arquitetura dialógica e efêmera em conjunto deram origem a espaços acessíveis, adaptáveis, com efeitos plásticos e inovadores para que a cidade possua um ambiente agradável de se desfrutar, ocupar e permanecer.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo Geral

Estudar e estabelecer parâmetros projetuais arquitetônicos para um centro artístico e de inovações tecnológicas ligadas à contemporaneidade na cidade de Bauru.

1.1.2 Objetivo Específico

Elaborar um projeto funcional e acolhedor, capaz de despertar o sentimento de pertencimento e apropriação do espaço de lazer, sendo isso de suma importância para propiciar a criação e atuação artística da população artística de Bauru.

1.2 METODOLOGIA

A princípio deve-se considerar que o presente trabalho emerge em um contexto global posterior à pandemia do COVID-19, portanto muitos resultados analisados devem às consequências da crise sanitária e seus impactos urbanos.

A metodologia utilizada no presente trabalho foi baseada em bibliografias e referenciais teóricos focados em análises de museus e centros culturais no final do século XX e início do século XXI quanto à sua arquitetura (em conceito, partido e programa), sua funcionalidade e seu impacto urbano. Além disso, para o desenvolvimento projetual do Trabalho Final de Graduação (TFG) foram consultadas legislações a nível municipal, estadual e federal que abordem questões como o tombamento, acessibilidade, espaços de lazer, e zoneamento.

Os estudos de caso analisados como referência projetual foram edifícios nacionais e internacionais, em suas mais diferentes escalas.

Alguns conceitos arquitetônicos foram analisados como a arquitetura efêmera, a arquitetura dialógica e a percepção ambiental para melhor compreender formas de se projetar um centro de arte contemporânea que se adeque aos objetivos do trabalho.

Além disso, foi estudada a história de vida da Eny Cezarino - antiga dona do edifício que existia no terreno escolhido para implantação deste trabalho, onde um dia foi o maior bordel da América Latina durante o período da ditadura militar no Brasil. A arquitetura do bordel também foi analisada utilizando fotografias anexadas em seu processo de tombamento; informações presentes no livro do escritor e jornalista Lucius de Mello sobre a vida e a casa de Eny; imagens de satélite do Google Maps e Street View que mostram os resquícios arquitetônicos do complexo; e, algumas

entrevistas feitas por jornais, programas de televisão e rádios com conhecidos da meretriz.

Por fim, o presente trabalho seguiu o cronograma proposto para a disciplina de LAUP IX e para a disciplina do TFG.

TABELA 1 - Cronograma LAUP IX e TFG.

CRONOGRAMA LAUP IX	1º SEMESTRE																								
	ABRIL				MAIO				JUNHO				JULHO												
	3	10	17	24	1	8	15	22	29	5	12	19	26	3	10	17	24								
PLANO DE TRABALHO																									
LEITURA DA BIBLIOGRAFIA																									
ESTUDOS DE CASO																									
LEVANTAMENTO DA ÁREA DE INTERVENÇÃO																									
MONOGRAFIA																									
ENTREGA MONOGRAFIA (caderno qualificação) - 26/06																									
PREPARAÇÃO DA APRESENTAÇÃO																									
ARGUIÇÃO (banca de LAUP IX)																									
FÉRIAS																									
CRONOGRAMA TFG	2º SEMESTRE																								
	AGOSTO					SETEMBRO					OUTUBRO					NOVEMBRO					DEZEMBRO				
	1	7	14	21	28	4	11	18	25	2	9	16	23	30	6	13	20	27	4	11	18	25			
REVISÃO DA MONOGRAFIA																									
DESENVOLVIMENTO PROJETOAL																									
REVISÃO DO PROJETO																									
CONCLUSÃO DO TFG - 23/10																									
BANCA DE QUALIFICAÇÃO - 10/11																									
CONFECÇÃO DO CADERNO																									
ENTREGA DO CADERNO FINAL - 24/11																									
PREPARAÇÃO DA APRESENTAÇÃO																									
BANCA FINAL - 04/12 a 16/12																									

FONTE: Autora, 2023.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 OS ABRIGOS DE ARTES CONTEMPORÂNEAS

Após a Revolução Industrial, houve uma forte ênfase no trabalho, tanto em termos de estruturação temporal da sociedade quanto de formação do indivíduo

moderno. No entanto, a crise da sociedade baseada no trabalho fez com que este começasse a ser questionado em relação à organização social, surgindo ideias que atribuíam à busca pelo tempo livre, pelo ócio e pelo lazer um papel fundamental na nova dinâmica social.

Sendo assim, o lazer é definido pelo sociólogo Renato Requixa como:

"[...] uma ocupação não obrigatória, de livre escolha do indivíduo que a vivencia e cujos valores propiciam condições de recuperação e de desenvolvimento pessoal e social" (REQUIXA, 1977, p. 11).

Em um contexto em que os espaços públicos, principalmente os de lazer, sofrem alterações bruscas em sua natureza e cedem lugar ao tempo, enquanto a cultura é abarcada pela lógica da produção e circulação de capital, é pertinente questionar a posição dos museus (SPERLING 2005).

A partir dos anos 80, com a consolidação da cultura pós-moderna do ócio - caracterizada pela busca de entretenimento, lazer e consumo cultural - e, da indústria cultural dentro da sociedade pós-industrial, o aumento na quantidade de visitantes implicou na necessidade de multiplicar os serviços oferecidos pelos museus (MONTANER 2003).

Embora a criação de espaços multifuncionais seja observada em diversos contextos e sistemas econômicos, não se restringindo exclusivamente ao capitalismo, é importante ressaltar que este estimula a busca pela maximização do valor e a otimização dos recursos disponíveis.

Sendo assim, os museus em sua forma primitiva enquanto apenas contêiner e relicário acabaram ganhando na contemporaneidade uma complexa programação voltada ao consumismo. Em sua maioria, possuem - além de uma área de exibição - lojas, restaurantes, cafés e cinemas privados, tornando-se quase que *shoppings centers*. Desse modo, como os grandes centros de compras ou os aeroportos, muitos museus no contexto da contemporâneo capitalista construíram suas pequenas narrativas espaciais ao redor de serviços e áreas de consumo. Assim, as estratégias mercadológicas dos museus apagaram as distinções entre comércio e arte (GHIRARDO, 2002).

No Brasil, verifica-se um aumento significativo na ineficácia das intervenções estatais na preservação e estabelecimento de áreas públicas, sejam elas espaços

urbanos abertos ou estruturas edificadas como museus. Esse fenômeno tem levado a uma transferência da responsabilidade de planejamento e execução por parte do poder público para um papel normativo e legislativo, abarcando desde a regulação do uso do solo até a produção cultural (SPERLING 2005).

Com isso, os espaços públicos são concebidos e administrados predominantemente por entidades privadas, gerando retornos de capital em termos de imagem, reputação e ganhos financeiros para essas corporações. Em alguns casos, tais espaços podem ser "adotados" pela iniciativa privada, que se responsabiliza por sua revitalização, restauração e manutenção, podendo resultar, eventualmente, na privatização e na gentrificação desses locais.

Desse modo, a experiência dos espaços públicos é influenciada pela presença visual de edifícios de iniciativa privada que tentam reproduzir a imagem dos primeiros. Esses espaços fornecidos pela iniciativa privada como áreas públicas diferem dos espaços públicos tradicionais em sua programação padronizada que substitui a diversidade espontânea. Assim, os curadores de museus precisam cada vez mais demonstrar que suas instituições atraem multidões que multiplicam os negócios, recorrendo à novas atrações como as exposições *blockbusters*, ou seja, com grande impacto midiático, tecnologias interativas, instalações especiais e recursos audiovisuais.

Atualmente, é evidente que qualquer espaço amplo em *shopping centers* têm o potencial de ser temporariamente convertido em salas de exibição de arte. No entanto, conforme as tendências culturais de massas, exige-se que tais espaços sejam de acesso privativo, proporcionando uma experiência imersiva que conecta a arte ao indivíduo apreciador (entendido aqui como consumidor). Nesse sentido, a seleção das obras de arte expostas deve se restringir àquelas que se tornaram "viralizadas" na internet ou que são consideradas "*aesthetic*" pela maioria dos jovens, ou seja, apresentam um estilo visual famoso, a fim de que possam ser fotografadas e compartilhadas nas redes sociais. Exemplos notáveis dessas exposições são "Beyond Van Gogh: uma experiência imersiva" e "As Paisagens Impressionantes de Monet", que ganharam popularidade no Brasil no ano de 2022.

Esse tipo de acontecimento se assemelha ao descrito pelo arquiteto Rem Koolhaas como "junkspaces", os espaços indesejáveis e que são uma consequência do avanço do capitalismo globalizado. Os *junkspaces* são fruto da busca incansável por novidades e da rápida obsolescência dos espaços construídos. Nesse contexto, a

busca pelo lucro e a priorização da eficiência frequentemente prevalecem sobre aspectos estéticos, culturais e humanos.

Esses espaços, geralmente produzidos em massa, são considerados como uma expressão da sociedade contemporânea, na qual a arquitetura e o urbanismo são subordinados às forças do mercado e do consumo, gerando como resultado ambientes cada vez mais carentes de identidade, qualidade estética e conexão com o contexto cultural, sendo tomados pela monotonia, excesso de informações visuais, desordem.

A crescente influência das redes sociais e da cultura da imagem na sociedade contemporânea faz com que a busca pela singularidade e pelo impacto visual se torne uma prioridade para muitos arquitetos e desenvolvedores; assim, projetar um espaço que se destaque nas redes sociais pode atrair atenção. Os famosos "lugares instagramáveis", que são visualmente atraentes e propícios para fotografias e compartilhamento nas redes sociais, por exemplo, são projetados exclusivamente para fins de autopromoção e capitalização viral, em detrimento de valores mais profundos, como a funcionalidade, a sustentabilidade e a contribuição para o contexto urbano.

Ciente disso, a arquitetura deve buscar uma abordagem mais consciente e crítica em relação ao design de espaços, levando em consideração não apenas o lucro e a eficiência, mas também às necessidades humanas, à diversidade cultural e às questões sociais.

Seguindo os preceitos da cultura performática contemporânea, a arquitetura dos museus e centros artísticos tem passado por uma metamorfose, tornando-se eventos urbanos e midiáticos que geram repercussões significativas para os investimentos envolvidos. Essas repercussões abrangem uma série de aspectos, desde as controvérsias amplamente divulgadas pela mídia em relação às formas dos edifícios, sua integração com o ambiente urbano e os custos envolvidos, até a sua inserção no contexto do turismo cultural global (SPERLING, 2005).

Dessa forma, o espaço urbano em si transforma-se em um monumento de exposição, dependendo da exigência social de ser uma obra arquitetônica assinada. Talvez seja essa a razão pela qual a galeria de arte, ou em um escopo mais amplo, o museu, mantém uma posição privilegiada na validação de qualquer objeto como arte e na mediação entre a obra de arte e o público.

Essa validação inicia-se pela expectativa de que o visitante desfrute uma experiência estética decorrente da arquitetura propriamente dita do museu enquanto espetáculo, sendo este a fusão entre museu-relicário e museu-shopping; além disso, deve ser uma obra de arte impactante e a primeira a ser observada (GHIRARDO, 2002).

Sendo assim, travam-se questões importantes sobre a arquitetura desses novos espaços: os museus concebidos como ícones da arquitetura são feitos realmente para abrigar a arte? E, até que ponto o centro artístico deve ser uma obra de arte em si ou apenas um lar para elas?

Por um lado, museólogos mais conservadores argumentam que o museu-templo, um espaço neutro, é o mais apropriado para preservar a integridade da obra de arte e manter a aura de solitude do ato criativo. Por outro lado, há aqueles que acreditam que a abordagem da "caixa branca" descrita por O'Doherty menospreza a importância da arquitetura, e defendem um museu-fórum, aberto e democrático, que seja um ponto de encontro entre a arte e a vida (MACEDO, 2009).

No contexto do século XXI, apesar do enfoque dado às políticas voltadas para o público, o discurso adotado pela área museológica tradicional ainda se mantém centrado no objeto, negligenciando a devida consideração e interação com o indivíduo. Isso implica que o foco principal recai na exposição e preservação das obras e artefatos presentes nos museus-templo, em detrimento da experiência e envolvimento pessoal do visitante (BEITES, 2011).

Com isso, torna-se essencial superar a dicotomia entre o objeto e o indivíduo na museologia contemporânea, adotando abordagens que valorizem a interatividade, a participação ativa do público e a construção de significados. Somente assim será possível alcançar uma experiência museal mais enriquecedora, capaz de contemplar as demandas e expectativas dos visitantes ao garantir a expressão da arte e o diálogo entre arte e questões sócio-político-culturais em prol do sentimento de pertencimento de seus usuários com o espaço.

Em contrapartida, os locais denominados "Cubos Brancos" foram vistos como locais ideais para abrigar e exibir as obras da modernidade porque, anteriormente, a estrutura do museu era o único elemento que regulava o comportamento do público, mas agora ela se conecta a uma série de dispositivos técnicos e cenográficos que transformam o museu em um espaço prescritivo ou até mesmo um "não-lugar", segundo o conceito de Marc Augé.

Augé considera os não-lugares como espaços constituídos com propósitos específicos, geralmente associados ao trânsito em massa (de pessoas, mercadorias e imagens), nos quais as interações que os indivíduos têm com esses espaços são previstas e programadas, transformando o mundo em um espetáculo. As pessoas seriam os espectadores de um lugar profundamente codificado, do qual ninguém faz verdadeiramente parte, pois estão de passagem e não possuem tempo para estar/parar, sendo caracterizados também como espaços liminares. Desse modo, "O não lugar é o espaço dos outros sem a presença dos outros, o espaço constituído em espectáculo" (AUGÉ, 1994, p. 167).

A arquitetura performática da caixa branca opera em duas dimensões: a materialização da forma como um espetáculo e a concepção do espaço como programação.

Na primeira dimensão, a arquitetura é concebida como uma expressão artística viva, onde cada elemento é cuidadosamente projetado para proporcionar uma experiência sensorial e emocional ao público. Os espaços arquitetônicos são concebidos de forma a permitir performances, sejam elas teatrais, musicais, danças ou outras manifestações artísticas. As formas, texturas, cores e materiais utilizados na construção do ambiente são escolhidos para criar um impacto visual e estimular os sentidos dos espectadores.

Na segunda dimensão, o espaço arquitetônico é projetado de forma flexível e adaptável, permitindo uma programação dinâmica e interativa. Os ambientes são concebidos para serem mutáveis, com elementos móveis e ajustáveis que podem ser manipulados de acordo com as necessidades específicas de cada evento ou performance. Essa abordagem permite uma maior versatilidade e criatividade na utilização do espaço, possibilitando a criação de diferentes cenários e atmosferas.

Assim, a arquitetura performática desafia as noções tradicionais de espaços estáticos e imutáveis, explorando novas possibilidades e interações entre o ambiente arquitetônico e as atividades que nele ocorrem. Ela cria uma conexão profunda entre a forma e a função, buscando ativar a participação do público e estimular a imaginação e a criatividade.

Um pouco de santidade de igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única. Dentro dessa câmara, os campos de força da percepção são tão fortes que, ao deixá-la, a arte pode mergulhar na secularidade. [...] A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja

medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você não provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se diz, 'para assumir vida própria'. (O'DOROTHY, 1976).

Contudo, o espaço tradicionalmente considerado neutro - o cubo branco - que era ideal para abrigar qualquer forma de arte, transformou-se em apenas mais um local específico, perdendo sua universalidade. Embora ainda existam e recebam obras de arte, elas já não são mais universalmente aplicáveis. Atualmente, existem obras que são concebidas especificamente para essas salas, compreendidas de maneira mais adequada nesse contexto, enquanto outras só funcionam quando instaladas em espaços públicos. A fusão das artes, as novas tecnologias e os novos suportes transformaram "o lugar da arte" em um espaço de pluralidade.

Observa-se que, inserida nas cidades contemporâneas, a arte apenas reforça as multiplicidades e hibridações do sujeito contemporâneo. O isolamento e a imersão desprovidos de influências externas já não são eficazes como método de interpretação atual. A arte e o público contemporâneos estão imersos no caos, na hibridação e na sobreposição, e, até mesmo um espectador contemporâneo leigo possui hoje a capacidade crítica de ler volumes, massas, interações de formas, movimentos, direções, traços e cores, compreendendo signos e refletindo significados a partir do acúmulo de informações, sinais e discursos (ALVES, 2010).

Em outras palavras, os museus enquanto "heterotopia de acúmulo de tempo" buscam capturar o tempo em estruturas fragmentadas e forçar a incorporação de todo o conhecimento humano em suas categorias, justificam-se por meio da convicção de que é possível conter a história e o saber dentro de suas construções (FOUCAULT, 1984).

Segundo Foucault, as heterotopias são lugares reais e concretos que existem dentro da sociedade, mas que possuem características distintas e subversivas em relação ao espaço circundante - denominados por ele de "espaços outros". Elas podem funcionar como espaços de desvio, de ruptura ou de transformação, proporcionando uma experiência diferenciada e desestabilizando as relações de poder estabelecidas.

Em primeiro lugar, surgem as heterotopias acumulativas do tempo, como os museus e as bibliotecas. Estes tornaram-se heterotopias em que o tempo não para de se acumular e empilhar-se sobre si próprio. No século dezessete, porém, um museu e uma biblioteca traduziam uma expressiva escolha pessoal. Por contraste, a idéia de conseguir acumular tudo, de criar

uma espécie de arquivo geral, o fechar num só lugar todos os tempos, épocas, formas e gostos, a ideia de construir um lugar de todos os tempos fora do tempo e inacessível ao desgaste que acarreta, o projecto de organizar desta forma uma espécie de acumulação perpétua e indefinida de tempo num lugar imóvel, enfim, todo este conceito pertence à nossa modernidade (FOUCAULT, 1984, p 7).

Além disso, as heterotopias têm o poder de justapor em um mesmo lugar real múltiplos espaços, múltiplas alocações que podem ou não ser compatíveis entre si - exemplos são as bibliotecas e museus, e, o teatro e o cinema, sendo todos esses espaços parte da programação de muitos centros de arte contemporâneas.

No contexto pós-pandêmico, emerge um questionamento relevante acerca da motivação para visitar um museu, considerando a existência de espaços virtuais que proporcionam acesso remoto a obras de arte. Nesse sentido, indaga-se por que os seres humanos ainda sentem a necessidade de experimentar a arte presencialmente e interagir fisicamente com ela.

Nesses espaços é possível fazer uma reflexão sobre si, sobre o outro e sobre questões sócio-políticas e filosóficas da vida. Pode-se dizer que o ser humano está constantemente buscando por respostas, principalmente na arte como forma de lazer e objeto de informação. Por isso, pensar a arquitetura é também pensar o tipo de sociedade que se quer construir, ou seja, considerar uma dimensão além da social e política.

A arte, como manifestação cultural, desempenha um papel fundamental na formação da consciência humana. Ao ser vivenciada pessoalmente, a experiência artística transcende a mera contemplação visual, englobando uma gama de sentidos, emoções e sensações. Assim, a visita aos museus desempenha um papel essencial na formação da consciência estética, cultural e social do ser humano.

Por fim, é possível estabelecer um conjunto de critérios essenciais que um museu deve oferecer para se configurar como uma atração convidativa para diversos tipos de público, destacando-se a capacidade de promover interação social, proporcionar atividades de utilidade prática, gerar sentimentos de agradabilidade, corresponder a desafios e proporcionar experiências inovadoras, oferecer oportunidades para a aquisição de novos conhecimentos e estimular uma atitude ativa por parte dos visitantes (HOOD, 1983).

2.2 OS MUSEUS DO SÉCULO XXI

Os museus contemporâneos do século XXI combinam influências do movimento moderno e dos museus históricos, ao mesmo tempo em que passaram por uma completa transformação em sua concepção convencional (MONTANER, 2003). Eles buscam aliar a funcionalidade e simplicidade da arquitetura moderna com a preservação histórica e a criação de experiências imersivas. Além disso, desempenham um papel ativo na sociedade, promovendo a educação, a inclusão e a transformação social.

Para que isso fosse possível, o museu em sua forma original como contêiner e invólucro sagrado que guarda a história e tempo evoluiu até atingir seu volume neutro. A arquitetura moderna manteve a ideia de caixa original dos museus, porém mudou totalmente a sua concepção, trazendo a planta livre e flexível, transparência, a máxima acessibilidade, elementos de circulação, luz natural, funcionalidade, capacidade de crescimento, a neutralidade e ausência de mediação entre espaço e obra a ser exposta. (MONTANER, 2003).

O modernismo influenciou a transformação do museu de caixa simples, fechada e opaca em caixas leves e cristalinas, tornando-se pavilhões transparentes, polifuncionais e tecnológicos, como o Centre Pompidou em Paris.

FIGURA 1 - Centre Pompidou, em Paris, dos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers.



FONTE: Photo Sergio Grazia © Centre Pompidou, 2020.

Em contextos urbanos consolidados, por exemplo, têm-se os museus extraordinários, que causam impacto e se convertem em espetáculo arquitetônico com suas formas escultóricas, como é o caso do Guggenheim em Bilbao, Espanha (1991-1997).

FIGURA 2 - Guggenheim (1991-1997), em Bilbao, Espanha, do arquiteto Frank Gehry.



FONTE: Guggenheim Museum, 2019.

O museu enquanto objeto minimalista se aproxima dos museus-caixa que adotam formas estruturais bem definidas, buscando evocar a concepção arquetípica e primordial do museu como um espaço sagrado ou um tesouro ancestral. No entanto, merece destaque a existência de salas contendo obras de arte que não são monitoradas, e que são iluminadas exclusivamente pela luz natural, em harmonia com o ambiente natural ao redor, sendo algo que Tadao Ando incorpora em seus projetos por exemplo, como o Museu Infantil em Hyogo (1987-1988).

FIGURA 3 - Museu Infantil em Hyogo (1987-1988), obra do arquiteto Tadao Ando.



FONTE: Japan Architecture.

O museu-museu emerge como uma interpretação daqueles que o precederam, gerando obras que partem da redefinição dos elementos essenciais da tradição - como vestíbulos, salas e claraboia - e que comportam edifícios de uma estrutura definida e compartimentada. Eles geralmente surgem da remodelação e revitalização de edifícios existentes e históricos, que pode acabar delimitando as possibilidades criativas. Assim, o museu é concebido como a coexistência de múltiplos estratos

arqueológicos e históricos aguardando interpretação e sua inserção em uma nova ordem tipológica. O objetivo do projeto será articular essas presenças tangíveis, reconstruindo de forma crítica uma tipologia que esteja intrinsecamente ligada à memória.

FIGURA 4 - Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro (CCBB-RJ)



FONTE: Divulgação CCB.

FIGURA 5 - SESC Pompéia, São Paulo.



FONTE: Divulgação SESC.

Já no museu que volta para si mesmo, cada obra de arte possui um local exclusivo, sendo cuidadosamente envolvida por sua coleção e espaços internos, ao mesmo tempo em que se abre suavemente para o mundo exterior. Internamente, são considerados a coleção e os critérios museológicos, enquanto externamente são valorizados o espaço urbano, o jardim e a paisagem.

O museu-colagem é uma manifestação do êxito da cultura de massas, resultante da desconstrução do conceito tradicional de museu. Tornando-se cada vez mais hedonista, popular e comunicativo, esse edifício redefine a imagem urbana e turística. O museu passa a ser a peça central da coleção, um espetáculo, assumindo um papel primordial como citado anteriormente neste presente trabalho.

FIGURA 6 - Ateliê 360° na exposição Van Gogh & Impressionistas.



FONTE: LightLand Produções.

Museus que passam por um processo de desmaterialização visam à dissolução do espaço físico, seja através da recusa em colecionar objetos tangíveis, priorizando apenas obras de arte audiovisuais ou aquelas que transcendem qualquer suporte tradicional. Além disso, a criação de museus virtuais como bases de dados, como exemplificado pela exposição de NFT no Bauru Shopping que aconteceu no mês de julho de 2023, também faz parte desse movimento.

Um token não fungível (NFT) é uma forma especial de token criptográfico que representa algo singular e único, sendo baseado em blockchains - tecnologia que dá validade às transações digitais. Ao contrário das criptomoedas, como o Bitcoin, e outros tokens utilitários, os NFTs não são intercambiáveis entre si. Enquanto itens fungíveis, como dinheiro, podem ser trocados por outros de igual valor, os itens não fungíveis são exemplares únicos, como obras de arte, objetos raros e outros.

Os tokens não fungíveis representam algo específico e individual, sendo intrinsecamente impossíveis de serem substituídos por outros, sendo essa característica de singularidade e irrepetibilidade fundamental para a natureza dos NFTs. Essa inovação tecnológica tem transformado o mercado da arte e do entretenimento, viabilizando a venda e comercialização direta de obras digitais, ao mesmo tempo em que estabelece novos modelos de monetização para os criadores de conteúdo digital.

FIGURA 7 - Exposição de arte NFT no Bauru Shopping.



FONTE: Autora, 2023.

Quanto ao anti-museu, ele busca transcender a concepção tradicional de museu, expandindo as possibilidades de conteúdos e formatos. Ele pode assumir formas diversas, como museu portátil, digital, imaginário, sem limitações físicas. Essa abordagem busca romper com a tradição da "caixa branca" da modernidade, especialmente a partir da década de 1980, quando museus e centros de arte passaram a ser instalados em estruturas industriais antigas, estações, depósitos, armazéns, hospitais, prisões, em contraposição aos museus como espaços luxuosos, excessivamente projetados e finalizados, como é o caso da Whitechapel Art Gallery, em Londres.

FIGURA 8 - Whitechapel Art Gallery, em Londres.



FONTE: Site Whitechapel Art Gallery.

Na cidade histórica de Oaxaca, no México, o renomado pintor e gravador Francisco Toledo (1940) gradualmente criou, a partir de 1989, diversos espaços

públicos nos locais onde residiu. Esses espaços incluíam bibliotecas, estúdios de gravura, cafés, jardins, pequenos cinemas e um museu de arte contemporânea. Cada intervenção, conduzida pessoalmente por Toledo, tinha como objetivo proporcionar à comunidade local lugares de encontro, estimulando um ambiente artístico que valorizasse o patrimônio arquitetônico e as tradições indígenas. O intuito era evitar a criação de um museu voltado exclusivamente para turistas, enriquecendo assim o legado urbano e promovendo um senso de pertencimento para os habitantes da cidade.

FIGURA 9 - Centro de las Artes San Agustín (CASA), em San Agustín Etlá, Oaxaca, México.



FONTE: Topofilia Studios, 2022.

Os anti-museus surgem nos limites da cultura oficial, buscando estabelecer novas interpretações da arte e resgatar memórias negligenciadas de grupos sociais marginalizados. Em muitos casos, esses anti-museus são compostos por obras que não possuem autoria reconhecida, representando experimentações de novos artistas ou iniciativas promovidas pelos próprios criadores, colecionadores ou diretores de museus. Esses espaços raramente estão localizados nos centros culturais e representativos das cidades, mas sim em bairros periféricos e regiões afastadas, muitas vezes encontrando-se em locais isolados na paisagem (MONTANER, 2003).

Em suma, os lares de arte contemporânea são mutáveis e podem assumir diferentes formas e programações. Sendo assim, o presente trabalho buscou contrapor os museus que vêm se desmaterializando e o museu colagem ao prezar assim, por características de um anti-museu e de um museu que volta a si mesmo, a fim de garantir representatividade, acessibilidade, adaptabilidade e pertencimento ao usuários sem deixar de ser uma obra de arte que fala por si.

2.3 A VIDA E A CASA DE ENY CEZARINO

Ao refletir sobre espaços que desafiam as normas sociais e as estruturas de poder dominantes - além das bibliotecas, museus, teatros e cinemas - Foucault também caracteriza os bordéis (*maison close*) como heterotopias que desempenham duas funções opostas (FOUCAULT, 1984).

Por um lado, os bordéis funcionam como espaços ilusórios que destacam a artificialidade e a encenação presentes nas interações sociais, proporcionando uma experiência encenada que revela a natureza das alocações espaciais onde a vida humana ocorre. Assim, nesse espaço a vida é fragmentada e é possível questionar a moralidade e a hipocrisia da sociedade em relação a temas como a sexualidade.

Por outro lado, os bordéis também podem criar espaços reais meticulosamente organizados e perfeitos que contrastam com os outros espaços considerados mal organizados e desordenados. Essa função dos bordéis como heterotopias de compensação destaca as inadequações e imperfeições presentes nos espaços cotidianos, sublinhando sua falta de ordem e organização, sendo uma tentativa de criar um espaço que seja idealizado, contrapondo-se ao caos e à imperfeição dos espaços convencionais.

Sendo assim, é comum que a sociedade e o governo tentem apagar a história e memória desses espaços pois vai contra os princípios da moralidade estabelecida pela ordem social padrão atual, que é cristã e conservadora (e a cidade de Bauru não é diferente). Afortunadamente, como citado anteriormente, alguns espaços e intervenções contemporâneas, como os anti-museus, surgem para usar essas áreas marginalizadas - como os bordéis - a fim de trazer resistência às minorias marginalizadas e esquecidas por meio do resgate à memória na reinterpretação de sua arte e arquitetura.

No caso de Bauru, o progresso de sua infraestrutura urbana não pode ser atribuído exclusivamente aos efeitos resultantes da implementação das linhas férreas na região. Durante o período da ditadura militar brasileira (1964-1985), em específico na gestão do ex-prefeito e economista Nicola Avallone Junior, conhecido como "Nicolinha" e que também ocupou o cargo de deputado estadual por São Paulo, surgiu o slogan "*Bauru, Cidade Sem Limites*". Esse lema visava representar a rápida expansão da cidade em termos de desenvolvimento, refletindo a aceleração do progresso experimentado naquele período.

Nicolinha, enquanto figura pública política proeminente, desempenhou um papel de extrema importância durante seu mandato como prefeito de Bauru, entre os anos de 1956 e 1959. Durante esse período, a cidade passou por uma notável transformação, impulsionada por uma série de realizações significativas atribuídas ao seu governo.

Dentre as conquistas notáveis, destacam-se a introdução do primeiro Corpo de Bombeiros da região, a implementação de programas para o fornecimento de alimentos a preços acessíveis e assistência médica nos bairros, além da construção de dez escolas infantis. Outras realizações importantes incluem o início do processo de canalização do Ribeirão das Flores e a construção da Avenida Nações Unidas. Além disso, Nicolinha também foi responsável por promover o Bauru Atlético Clube, popularmente conhecido como BAC, especialmente durante o período em que o jovem Rei Pelé despontava no cenário futebolístico. Vale ressaltar ainda que ele garantiu a ida de renomados artistas nacionais à cidade para participar de eventos culturais de relevância (GREGÓRIO, 2016).

Essa conjuntura política e econômica impulsionou o crescimento de Bauru como um centro de influência política, atraindo visitas de diversas personalidades políticas proeminentes de todo o país, como prefeitos, deputados e até mesmo presidentes, incluindo Getúlio Vargas em 20 de julho de 1938 e Jânio Quadros durante sua campanha eleitoral de 1960.

Além disso, a cidade já havia se estabelecido como um local para a conclusão de importantes acordos entre empresas e indústrias de grande porte, como relatado pelo jornalista local Luiz Teixeira. Por exemplo, empresas como Bardahl e Dedini escolhiam Bauru como sede de suas convenções de fim de ano, envolvendo diretores e representantes, além de sediar reuniões para os delegados das convenções políticas.

No entanto, naquele contexto, Bauru ainda carecia de estabelecimentos hoteleiros de grande porte capazes de acomodar personalidades de destaque, como o próprio presidente do país. Assim, essas figuras acabavam se hospedando no único "hotel" de luxo disponível na cidade, conhecido como a renomada "Casa da Eny Cezarino", que, durante o período da ditadura militar, também ficou conhecida como o maior bordel do Brasil e inigualável na América Latina.

FIGURA 10 - Vista aérea do bordel.**FONTE:** Bauru Ilustrado.

Conforme depoimentos de antigos garçons que serviram na referida casa, bem como relatos de proprietárias de estabelecimentos de prostituição da região, constata-se que a Casa da Eny recebeu uma ampla gama de personalidades ilustres. Dentre elas, figuram nomes de destaque como o presidente Juscelino Kubitschek e o Jânio Quadros, o senador José Sarney, o governador Adhemar de Barros, João Goulart, Chico Anísio, Juca Chaves, Clodovil, Roberto Carlos, Vinicius de Moraes, Jô Soares e Paulo Maluf (MELLO, 2002).

FIGURAS 11 e 12 - Jânio Quadros e Nicolinha em 1958 (Bauru); bilhete de Nicolinha à Eny em 1984.**FONTE:** Arquivo pessoal de MELLO, 2002.

Eny Cezarino, nascida em 1917 na Vila Mariana em São Paulo, originária do casamento entre o italiano José Cezarino e a francesa Angelina Cezarino, empreendeu uma jornada de vida que a levou por diferentes cidades. Aos 23 anos,

em 1940, decidiu deixar sua casa, já que seus pais desejavam que ela se casasse com um militar. Eny estabeleceu-se no Rio de Janeiro, onde iniciou sua carreira como profissional do sexo, transitando posteriormente por Porto Alegre e Paranaguá. Nesta última cidade, enfrentou uma batalha contra a tuberculose, o que a motivou a buscar um ambiente mais propício para seu tratamento. Assim, em 1940, ela chega a Bauru, atraída pelo clima quente que poderia ser benéfico para sua recuperação (LOPOMO, 2010).

FIGURAS 13 e 14 - Fotopintura de Eny Cezarino; Eny em programa televisivo na década de 40.



FONTE: Folha de S. Paulo, 2016; Bauru Chic, 2010.

Inicialmente, Eny trabalhou na Pensão Imperial da Sra. Nair, localizada na rua Rio Branco 5-50, onde permaneceu até conseguir juntar recursos para adquirir seu próprio bordel em 1947, assumindo, então, o papel de "cafetina". Com sua sagacidade, habilidades administrativas e discernimento, Eny foi capaz de expandir seu negócio adquirindo propriedades adjacentes; e para isso, procurava buscar seus talentos femininos em concursos de beleza realizados no Paraguai, Argentina e Uruguai.

No final dos anos 50, em função da lei municipal que proibiu a permanência da zona do meretrício em área central da cidade, Eny, antes proprietária da Pensão Imperial, transferiu-se para fora do perímetro urbano, construindo o Restaurante "Eny's Bar" em propriedade particular, ao sul da cidade, em área transacionada através da Prefeitura, ao contrário das outras Casas que foram confinadas no extremo leste da cidade, no "formigueiro" ou Novacap, a zona determinada pelo poder municipal para o baixo e médio meretrício, em terrenos de Edgar Bicudo.

O prefeito Nicolinha estabeleceu uma relação de amizade próxima com Eny Cezarino, oferecendo-lhe proteção e facilitando sua interação com diversos políticos. Segundo relatos do ex-prefeito, a influência política de Eny na cidade e na região era tão significativa que ela conseguia eleger candidatos ao atuar como anfitriã de reuniões e encontros realizados em seu estabelecimento de prostituição. Essa influência se estendia até mesmo além das fronteiras nacionais, como evidenciado pela visita de um príncipe austríaco a Bauru, com o objetivo de estabelecer uma cervejaria chamada Vienensse. Segundo Nicola, o príncipe e seus quatro engenheiros ficaram tão impressionados com a visita à Eny que retornaram posteriormente ao bordel para uma nova visita (Revista Bauru e Região, 1993).

FIGURAS 15, 16 e 17 - Eny e seus amigos; Meninas do bordel (1947); Eny com 33 anos em Bauru.



FONTE: Revista Homem, 1982; Diário de Pernambuco.

A imensa influência política de Cezarino foi claramente evidenciada quando, em um período inferior a 24 horas, conseguiu anular a ordem emitida pelo Delegado Regional de Polícia, Francisco de Assis Moura, que determinava o fechamento de seu estabelecimento, uma vez que não estava localizado na área designada para a atividade de prostituição - a Novacap. O ex-prefeito Nicola relata que tal delegado de polícia, com o intuito de agradar Jânio Quadros, que havia sido grandemente derrotado em Bauru, ordenou o fechamento da Casa da Eny; contudo, o fechamento durou apenas três horas. Além disso, em 1963, Eny Cezarino foi fundamental para a eleição do vereador Marco Aurélio Brisolla.

“Reabri com a presença do Juiz Otávio Stuchi – uma personalidade fantástica. Fizemos um comício em prol da Eny e provamos ao Juiz que a Eny era um elemento agregador e não desagregador. E essa mulher teve tanta visão que se transformou na Dama da Caridade. Porque queríamos tirar a zona da 5-50 da rua Rio Branco, porque ficava a 50 metros do cinema, na área central. Nós ajudamos na transferência do bordel para a rodovia Bauru-Ipaussu.

Quem decidiu o local fui eu. Arrumei mais nove companheiros para ajudar. O local estava abandonado. Era um posto de gasolina. A área foi comprada e transformou-se em coqueluche nacional. Ela financiava escolas, creches, entidades de freiras. Mulher fantástica, de marcante presença na vida fraterna de Bauru." (JUNIOR, Nicola; Revista Bauru e Região (Ano I nº 1, set/93)

Conforme relatos obtidos por meio de entrevistas e documentários, Eny Cezarino era uma mulher de refinamento, elegância e educação, além de possuir habilidades perspicazes e um carisma cativante. No entanto, sua característica mais notável era sua generosidade e preocupação com suas "meninas" (as prostitutas) e com a população carente e marginalizada. Segundo os relatos, Eny destinava parte de sua renda mensal para auxiliar creches e instituições de caridade, chegando ao ponto de apadrinhar vinte crianças desfavorecidas que residiam em orfanatos da cidade de Bauru. Essas crianças eram consideradas seus "sobrinhos", sendo formalmente registradas em seu nome como filhos adotivos (MELLO, 2002).

FIGURAS 18 e 19 - Eny posando na frente de seu casarão; Ficha policial de Eny.

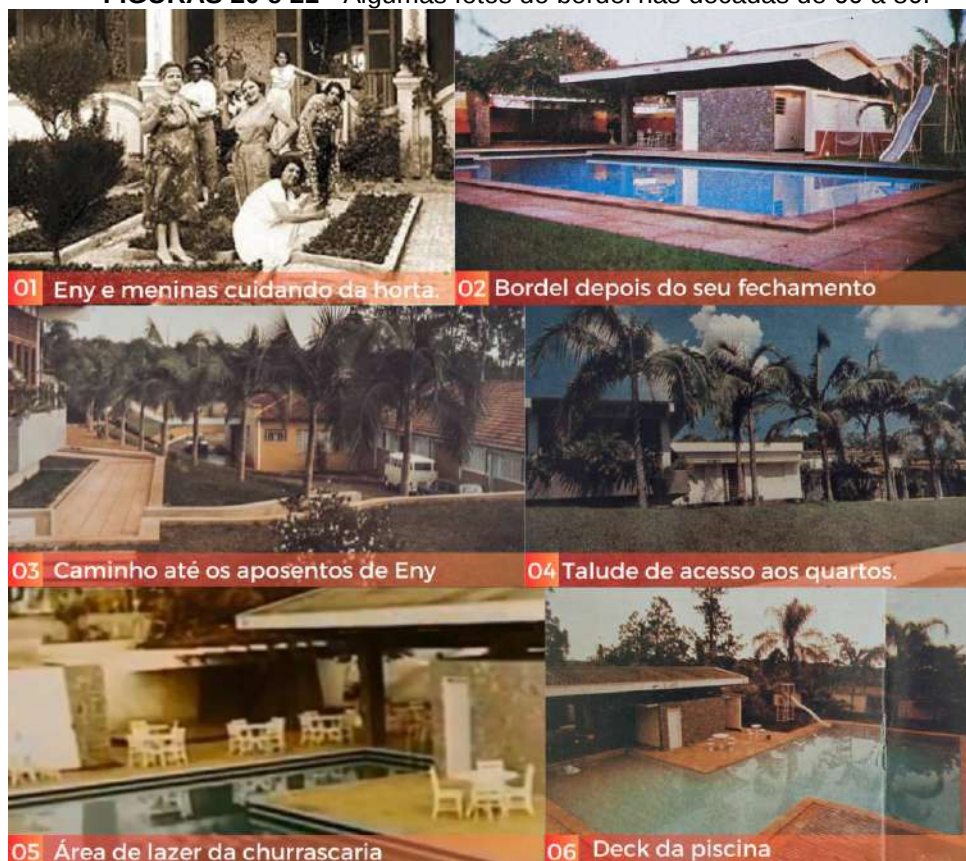


FONTE: Arquivo pessoal de MELLO, 2002.

A Casa de Eny abrangia uma área total de 12 mil metros quadrados, o que a tornava o bordel mais luxuoso do Brasil. Sua construção ocupava uma área de 5.000 m², distribuídos em 12 conjuntos, enquanto os restantes 7.000 m² consistiam em belos jardins e alamedas adornados com flores, protegidos por muros. A propriedade também ostentava a maior piscina privada da cidade, juntamente com uma sauna, restaurante e lanchonete. Os quarenta quartos e suítes eram elegantemente decorados, apresentando camas redondas, poltronas do estilo Luís XV e móveis requintados. Vale destacar a presença de uma suíte presidencial com entrada

privativa. A Casa contava ainda com uma pista de dança ao ar livre com formato de violão, cuja área correspondente ao "braço" servia como acesso à churrascaria (MELLO, 2002).

FIGURAS 20 e 21 - Algumas fotos do bordel nas décadas de 60 a 80.



FONTE: Revista Fatos e Fotos, 1982 (1, 3 e 4); Revista Homem 1980 (2 e 5); Revista Isto É, 1988 (6).

O período de maior sucesso do estabelecimento de prostituição ocorreu entre os anos de 1963 e 1983, permitindo que Eny acumulasse uma das maiores fortunas da cidade de Bauru naquela época. Sua riqueza era evidenciada pela posse de 24 propriedades no Parque Vista Alegre. Dessa forma, a reputação do estabelecimento evoluiu rapidamente para um status de "hotel-restaurant" de cinco estrelas, atraindo inclusive a estadia de famílias de tradição e valores conservadores que estavam apenas de passagem pela região (LOPOMO, 2010).

A propriedade abrigava aproximadamente 70 profissionais do sexo, as quais recebiam atenção, cuidado e mimos por parte de Eny, incluindo os itens de moda mais requintados e luxuosos da época. Além disso, as mulheres tinham a oportunidade de estudar, porém eram obrigadas a dedicar-se à vaidade e adquirir conhecimentos sobre etiqueta, tomando como referência as atrizes de Hollywood. É importante

ressaltar que as profissionais que vinham de outras localidades eram "aconselhadas" a transferir seu título de eleitora para a cidade (KNEIPP, 2016).

FIGURA 22 - As "inquilinas" do bordel prontas para uma das festas do casarão da Rio Branco.



FONTE: Arquivo pessoal de MELLO, 2002.

Além disso, como as meninas não eram permitidas de frequentar as festas populares na cidade, a cafetina deixava que elas organizassem comemorações na propriedade como festas juninas, ceias de natal e carnaval; e, algumas das prostitutas chegaram a formar uma banda que performava nesses eventos, cantando e tocando instrumentos como viola, sanfona e bateria.

FIGURAS 23 e 24 - Banda formada por algumas das prostitutas; sua performance de festa junina.



FONTE: Arquivo pessoal de MELLO, 2002.

Durante os anos 80, nos embalos do movimento hippie e do movimento antiguerra, houve o aumento do consumo de drogas, e, os jovens conscientes demonstraram sua recusa em aderir ao estilo de vida tradicional e conservador predominante nas famílias daquela época. Nesse contexto, o lema "Sexo, drogas e rock'n'roll" ganhou destaque, levando a um aumento no número de motéis e no

consumo de pílulas anticoncepcionais, uma vez que a sociedade passou a encorajar a prática sexual descompromissada.

Como resultado, a renomada casa de Eny enfrentou uma drástica queda na clientela e foi obrigada a encerrar suas atividades em 1983. Segundo Eny, além da má administração por parte de seu contador, ela reconheceu que as profissionais não deveriam ser superadas pelas amadoras, admitindo assim a derrota e o encerramento do estabelecimento.

FIGURA 25 - Fotografias de todo bordel deteriorado para o processo de tombamento em 2006.



FONTE: Priscila Medeiros, 2006.

Eny, que não teve filhos, permaneceu casada com Maurício Gehara por muitos anos até seu falecimento em 1987, aos sessenta e nove anos, no hospital Beneficência Portuguesa. Seu corpo foi sepultado no cemitério do Ipê, localizado em Bauru. De acordo com informações fornecidas por Oswanda Cezarino Rosa, sobrinha de Eny, a tia faleceu em situação de pobreza e esquecimento, tentando vender seu último anel de diamantes para quitar dívidas médicas (FOLHA DE S. PAULO, set 1994).

FIGURAS 26 e 27 - Eny cezarino contemplando seu jardim; Eny descansando na sala do bordel ao lado de seu cachorro.



FONTE: Revista Fatos e Fotos, 02 de dez. de 1982.

Após o falecimento de Eny, a Casa foi vendida ao renomado empresário da Reunidas Paulista, Dolírio Silva, que posteriormente repassou a propriedade ao médico psiquiatra e ex-deputado estadual, Fauzer Banuth. No período entre 2005 e 2006, houve um processo de tombamento do imóvel pelo Condepac (Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Cultural). No entanto, o processo foi arquivado devido à ação do proprietário da época, que ao tomar conhecimento do processo acabou demolindo e depredando parte dos principais aposentos do bordel (JORNAL BOM DIA BAURU, jun. 2006). Atualmente, a propriedade permanece fechada e em estado de deterioração, sem uso e sendo apenas supervisionada por um caseiro.

Naquela época, a reputação de Cezarino transformou-a em uma figura lendária na cidade de Bauru, recebendo aclamação da maioria e despertando ódio em alguns. Com o passar dos anos, suas ações filantrópicas e benéficas foram gradualmente apagadas da memória e dos relatos dos residentes de Bauru, prevalecendo apenas o aspecto considerado "negativo" pelas famílias conservadoras: o envolvimento com a prostituição, a associação com o "pecado", o "crime" e a imoralidade. É por isso que, de acordo com o advogado Joaquim Sobrinho, as pessoas sentiam e ainda sentem aversão ao serem questionadas sobre a vida de uma cafetina que contribuiu para o desenvolvimento político e econômico de um município.

Questões como essas relacionadas ao preconceito e à discriminação podem ter levado Lucius de Mello, autor da única biografia publicada sobre a vida de Cezarino, a categorizá-la como uma "biografia romanceada". Segundo o autor de "Último Grande Bordel Brasileiro", que dedicou uma década de pesquisa à vida da

cafetina, algumas pessoas entrevistadas tiveram seus nomes substituídos por pseudônimos, devido ao desconforto de serem associadas à sua vida.

Apesar disso, é incontestável que houve um período em que a "libertinagem" era tão associada a Bauru quanto o famoso sanduíche consumido em todas as padarias e bares do Brasil. No início dos anos 1960, um compositor da música popular italiana criou uma canção intitulada "A casa da Irene", cuja verso fala "Na casa de Irene se canta se ri / Tem gente que vem, tem gente que vai.", em que poderia ser uma casa de família numerosa onde muitas pessoas iam e vinham em visitas. No entanto, para quem ouvia, a letra se referia a um bordel. Paralelamente, Eny conseguiu transformar um bordel - seu próprio lar - em um ambiente que atraía até mesmo famílias tradicionais, rompendo em parte com a noção de um espaço heterotópico atribuído por Foucault aos bordéis, geralmente considerados locais de somente encenações e artificialidades.

O termo "cafetina" tem origem no século XVII, na França, e está relacionado à prática da cafetinagem, que se refere à atividade de exploração da prostituição alheia. A palavra "cafetina" deriva do termo francês "cafetier" ou "cafetière", que significa proprietário ou dono de um café. Na época, os cafés na França eram locais onde as prostitutas se reuniam para encontrar clientes, e muitas vezes os proprietários desses estabelecimentos também estavam envolvidos na exploração das prostitutas. Com o tempo, o termo "cafetina" passou a ser utilizado para se referir especificamente às mulheres que gerenciavam ou exploravam casas de prostituição.

Durante o Renascimento, os bordéis operavam com a autorização da Igreja, como o Bordel da Igreja de Avinhão, localizado no sul da França, que era exclusivamente destinado a cristãos e proibia a entrada de judeus e pagãos. No início do século XVI, o Papa Júlio II chegou a fundar um bordel em Roma. Nessa época, as prostitutas passaram a ter permissão para trabalhar em suas próprias residências. Além dos prostíbulos públicos, conhecidos como *prostibula publica*, que pertenciam à comunidade, havia também os bordéis arrendados por mulheres, chamadas de abadessas, que recrutavam e supervisionavam as moças, garantindo o cumprimento das regras e relatando às autoridades informações sobre os clientes desconhecidos, o que as tornava importantes agentes de informações (DIEHL; VIEIRA, 2017).

No contexto do século XXI, observa-se que a prostituição continua a ser reconhecida como uma atividade que remonta aos primórdios da humanidade. No entanto, a visão da Igreja Católica em relação à prostituição atualmente é de

reprovação. A regulamentação da prostituição como uma profissão é um tema polêmico que gera divisão de opiniões no âmbito político. Por exemplo, o deputado federal Jean Wyllys (Psol) propôs um Projeto de Lei que busca garantir a aposentadoria integral para profissionais do sexo após 25 anos de serviço exclusivo nessa atividade, considerada de risco. Além disso, há também debates sobre a legalização das casas de prostituição.

Apesar disso, a luta pela humanização e melhor qualidade de vida para essas pessoas é recorrente e a história das casas de prostituição não deve ser apagada e nem esquecida. No site Mulher 500, mantido pela organização não governamental Rede de Desenvolvimento Humano (REDEH), encontra-se uma breve descrição de Eny Cezarino como uma profissional do sexo. A missão da REDEH é fortalecer os princípios e práticas que promovem a equidade de gênero, raça e etnia nas políticas públicas, além de contribuir para a plena cidadania das mulheres e defender a qualidade de vida, a justiça social e a democracia (KNEIPP, 2016).

Sendo assim, o presente trabalho objetiva homenagear a Casa, Eny e suas meninas, evidenciando a memória dessa história que foi tão marcante para o município de Bauru. Com isso, espera-se que o Centro de arte contemporânea “Eny Cezarino” traga resistência, pertencimento e voz a essas pessoas marginalizadas e às demais minorias excluídas socialmente por meio de sua arte e arquitetura.

FIGURAS 28 e 29 - Grafite do rosto de Eny no pátio da antiga estação de trem de Bauru; Eny posando com seu cachorro da raça pequinês no casarão da Rio Branco.



FONTE: Folha de S. Paulo, 2016; Arquivo pessoal do MELLO, 2002.

2.4 ASPECTOS ARQUITETÔNICOS

2.4.1 Cenografia em espaços polivalentes

Ao se projetar um centro de arte contemporânea, um “lar” das artes, deve-se levar em consideração alguns aspectos arquitetônicos fundamentais para sua solução

projetual que possam colaborar para atender às exigências de um programa contemporâneo polivalente.

Nos espaços polivalentes, o local destinado ao espetáculo envolve um processo de design cuidadoso e flexível, levando em consideração as necessidades e requisitos de cada evento específico que será realizado no espaço. Nos centros de arte contemporânea, a caixa cênica torna-se espaço de exibição, em que o espaço do teatro, dos shows e do cinema - considerado um espaço de ação - torna-se um espaço predominantemente vinculado à contemplação e também à passagem.

Nos anos 70, na França, o Théâtre du Soleil buscou romper com a rigidez da estrutura tradicional do teatro italiano, introduzindo elementos festivos, lúdicos e uma participação mais ativa do espectador. Um exemplo dessa abordagem pode ser encontrado no espetáculo "1789", criado no Palácio dos Esportes de Milão e dirigido por Mnouchkine em 1971. Nesse contexto, a concepção das cenas visava fundir o espaço do público com o espaço cênico, proporcionando uma experiência teatral mais imersiva e interativa (NETO, Pedro; SILVIA, Lidia, 2021).

Outros projetos teatrais também abraçaram essa ruptura, como o caso da reforma do Teatro Oficina, sede do grupo homônimo dirigido por José Celso Martinez Corrêa e projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi. A proposta arquitetônica do Teatro Oficina buscou uma consonância com as concepções de espaço cênico contemporâneas. De acordo com Edson Elito, colaborador de Lina no projeto, esse empreendimento gerou um embate entre a formação modernista da arquiteta - que valorizava a limpeza formal, a pureza dos elementos, o princípio do "*less is more*" e o racionalismo construtivo - e, as propostas cênicas de Zé Celso, que incorporavam elementos simbólicos, a iconoclastia, o barroco, a antropofagia, o sentido, a emoção e o desejo de contato físico entre atores e plateia. Essa interação intensa entre os atores e o público levou à criação do conceito de "Te-ato" (NETO, Pedro; SILVIA, Lidia, 2021).

FIGURA 30 - Arquibancada e palco do Teatro Oficina.

FONTE: Nelson Kon, ArchDaily.

O projeto de reforma do Teatro Oficina em 1984 foi concebido com a ideia central de simular o ambiente de uma rua, onde o contato físico é constante e a movimentação é essencial. O espaço destinado ao público foi projetado de forma a encorajá-lo a sair da passividade habitual, uma vez que, para acompanhar todas as cenas do espetáculo, é necessário se mexer, levantar e até mesmo mudar drasticamente de posição. Dessa maneira, a arquitetura desenvolvida por Lina Bo Bardi "convida" os espectadores a participar ativamente, materializando espacialmente o "desejo de contato físico" proposto por Zé Celso na concepção do "Te-ato".

Nos espaços polivalentes o palco torna-se platéia e a platéia torna-se palco, o artista e o espectador unem-se em um só. No entanto, é importante ressaltar que esses espaços aparentemente "livres" precisam ser adequadamente preparados para a realização dos espetáculos, não podendo ser totalmente desprovidos de restrições, uma vez que devem lidar com os limites impostos pela funcionalidade necessária.

Dessa forma, é imprescindível realizar uma análise minuciosa dos requisitos específicos de cada evento que será realizado no espaço, levando em consideração o público-alvo, o tema, as demandas técnicas, a capacidade de acomodação e os fluxos de circulação. Com base nessa compreensão do espaço e das necessidades do evento, o cenógrafo deve desenvolver um conceito de design adequado. Isso pode envolver a criação de um ambiente temático, a definição de uma paleta de cores, o design de elementos cênicos, como plataformas, paredes ou painéis móveis, e a integração de tecnologias, como sistemas de iluminação e projeção. Em resumo, o

espaço deve ser adaptável para permitir a desmontagem e montagem de cada evento de forma eficiente.

2.4.2 Linguagem plástica da volumetria

Como citado anteriormente no presente trabalho, a linguagem plástica da volumetria dos centros de arte e museus contemporâneos pode conversar ou não com o seu conteúdo; pois, um museu com peças barrocas não necessariamente têm sua arquitetura pertencente ao movimento arquitetônico do barroco.

No contexto contemporâneo, a estética desempenha um papel significativo na cultura de massas. Embora a percepção da beleza seja subjetiva e varie de acordo com cada indivíduo, surgem consensos nas sociedades de massa e na mídia digital sobre lugares considerados "estéticos" e "instagramáveis", ou seja, locais ideais para compartilhar nas redes sociais. No entanto, o debate sobre a necessidade de conciliar estética e funcionalidade não é novo, como evidenciado na casa moderna retratada no filme "Meu tio" (1958), dirigido pelo francês Jacques Tati, que critica as superficialidades da modernidade.

Tati retrata um bairro que, embora possua uma arquitetura visivelmente planejada e moderna, revela-se monótono e carente de personalidade. Os automóveis são idênticos, as fachadas das lojas, empresas e até mesmo da escola são uniformemente cinzas e padronizadas, desprovidas de qualquer elemento que remeta à humanidade. A arquitetura, embora ostente avanços tecnológicos, acaba afastando as pessoas e representando uma verdadeira ameaça. O filme critica a sociedade automatizada não apenas em suas ações, mas também em seus sentimentos, não criticando a tecnologia em si, mas sim a maneira como as pessoas lidam com ela.

A interpretação da arquitetura no contexto urbano ocorre por meio de diversas linguagens e códigos comunicativos. No contexto da arquitetura moderna, por exemplo, surgiram conceitos que priorizavam a função em detrimento da forma. Contudo, uma das finalidades da arquitetura é satisfazer as necessidades imagéticas dos usuários, a fim de criar um ambiente acolhedor e fomentar um senso de pertencimento e identificação. Nesse sentido, a cenografia pode desempenhar um papel fundamental na valorização e enriquecimento do projeto arquitetônico (OLIVEIRA, 2000).

Ao longo de seu percurso histórico, sabe-se que o museu assume o papel de uma estrutura física que desempenha a função de preservar e salvaguardar objetos,

emergindo como um recipiente de suma relevância para a humanidade, na medida em que abriga e conserva sua memória coletiva. Nesse sentido, o museu se configura como um espaço cênico onde uma narrativa se desenrola, contada por intermédio dos objetos de coleção ali reunidos.

O conceito de cronotopo - desenvolvido pelo teórico literário russo Mikhail Bakhtin - como parte integrante da teoria do lugar, desempenha um papel fundamental nesta pesquisa, pois sustenta a afirmação de que cada obra de arte está intrinsecamente ligada a um espaço e tempo específicos. Além disso, a sensibilidade humana permite perceber o código espaço-temporal presente nos objetos por meio do reconhecimento de memórias associadas. Durante a visita a um museu, o visitante desenvolve a habilidade de compreender os objetos - tanto em sua dimensão física quanto em seu conteúdo - como um exercício sensível de memória, estabelecendo conexões significativas entre eles (EDELWEISS, 2008).

Este estudo concentra-se na análise dos museus de artes, e, quando a arquitetura é compreendida como um objeto artístico, emerge uma relação intrínseca de diálogo entre esta e as obras de arte presentes nos museus. No que se refere à arquitetura desses espaços, o conceito de dialogia, fundamentado nos estudos de Bakhtin, torna-se relevante devido à interação estabelecida entre o recipiente arquitetônico e o conteúdo artístico, proporcionando um diálogo entre ambos.

Considerando a premissa de que diferentes abordagens podem ser adotadas pelo arquiteto na concepção de um edifício, é possível identificar diversas estratégias projetuais que surgem a partir da busca por um diálogo ou uma ruptura entre o recipiente arquitetônico e seu conteúdo. Essas estratégias podem ser detectadas por meio da utilização de formas abstratas, elementos arquitetônicos específicos e soluções funcionais ou formais, que são empregados na criação do objeto construído.

Por isso, em diversas localidades ao redor do mundo, a contemporaneidade do conteúdo apresentado pelos centros de arte é manifestada por meio da expressão visual de suas volumetrias e fachadas, frequentemente empregando elementos fictícios, como colunas que não permitem ao observador externo discernir se possuem função estrutural ou são meramente decorativos. Alguns elementos recorrentes na linguagem estética das volumetrias dos centros de arte contemporânea incluem formas geométricas audaciosas, a utilização de materiais contemporâneos, a integração com o entorno, a manipulação de luz e sombras, além da flexibilidade e adaptabilidade - o que não causa surpresa.

Desse modo, é observado que muitos desses locais manifestam-se por meio de configurações não tradicionais, caracterizadas por ângulos diversos, linhas retas e curvas, bem como volumes irregulares, resultando em uma estética escultural e dinâmica. Com o intuito de transmitir uma atmosfera contemporânea e experimental, são empregados materiais modernos e inovadores, tais como vidro, aço, concreto aparente e elementos metálicos.

Os centros de arte contemporânea frequentemente almejam estabelecer uma relação harmoniosa com o contexto em que estão inseridos. Essa busca por harmonia pode ser concretizada por meio da seleção de materiais que se integram ao ambiente urbano ou natural circundante, assim como pela consideração meticulosa da localização do edifício e de sua interação com o entorno.

Além disso, os projetos arquitetônicos podem explorar a interação entre a luz e a volumetria do edifício, resultando em contrastes dramáticos, áreas de sombra e efeitos visuais instigantes. Esses efeitos podem ser alcançados por meio do posicionamento estratégico de aberturas, clarabóias, painéis translúcidos ou outros elementos arquitetônicos que manipulam a luz.

E por fim, a flexibilidade e adaptabilidade podem se manifestar também por meio de espaços modulares, paredes móveis, pisos ajustáveis e sistemas de iluminação versáteis, permitindo que os espaços sejam configurados de maneiras diversas para atender às necessidades específicas de cada exposição ou projeto artístico.

2.5 ESTUDOS DE CASO

A análise de espaços públicos destinados à arte, lazer e cultura, tanto nacionais como internacionais foi essencial para investigar as qualidades de cada projeto, sua relação com o entorno, seus elementos e materialidade, sua linguagem plástica, seu programa e possíveis motivos para seu sucesso ou fracasso dentro da cidade.

2.5.1 Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) (Rio de Janeiro - Brasil)

O Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) é uma rede de espaços culturais mantidos pelo Banco do Brasil, com unidades em várias cidades do Brasil, incluindo Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Belo Horizonte. O CCBB é um importante centro de exposições, mostras de cinema, teatro e música, oferecendo também palestras,

debates, cursos, oficinas e outras manifestações artísticas. A sua missão é oferecer uma programação cultural de qualidade, gratuita e acessível ao público, promovendo o diálogo entre as diferentes linguagens artísticas e estimulando o desenvolvimento da cultura e da educação no país.

As exposições do CCBB são sempre de alto nível e frequentemente apresentam obras de artistas consagrados, além de trazerem mostras de artistas emergentes. O Centro é conhecido por seus espaços amplos e modernos, que são adaptados para as necessidades de cada exposição ou evento.

FIGURA 31 - Estrutura metálica de apoio à exibição temporária no Foyer do CCBB-RJ.



FONTE: Gustavo Figueiredo, 2023.

O presente trabalho usará como referência projetual o CCBB do Rio de Janeiro, focando na sua programação e dialogia, já que este, como citado anteriormente, enquadra-se nas classificações de museu-museu do Montaner, pois surge da remodelação e revitalização de edifícios existentes e históricos.

O projeto arquitetônico concebido por Francisco Joaquim Béthencourt da Silva (1831-1912) resultou na construção de um edifício que, em 1906, foi inaugurado como sede da Associação Comercial do Rio de Janeiro. Sua notável rotunda desempenhava a função de abrigar o pregão da Bolsa de Fundos Públicos. Na década de 1920, o edifício passou a ser propriedade do Banco do Brasil, que promoveu reformas para convertê-lo em sua sede, o que trouxe ao prédio uma relevância emblemática no contexto financeiro nacional, a qual perdurou até 1960, quando a instituição se transferiu para Brasília, a nova capital do país.

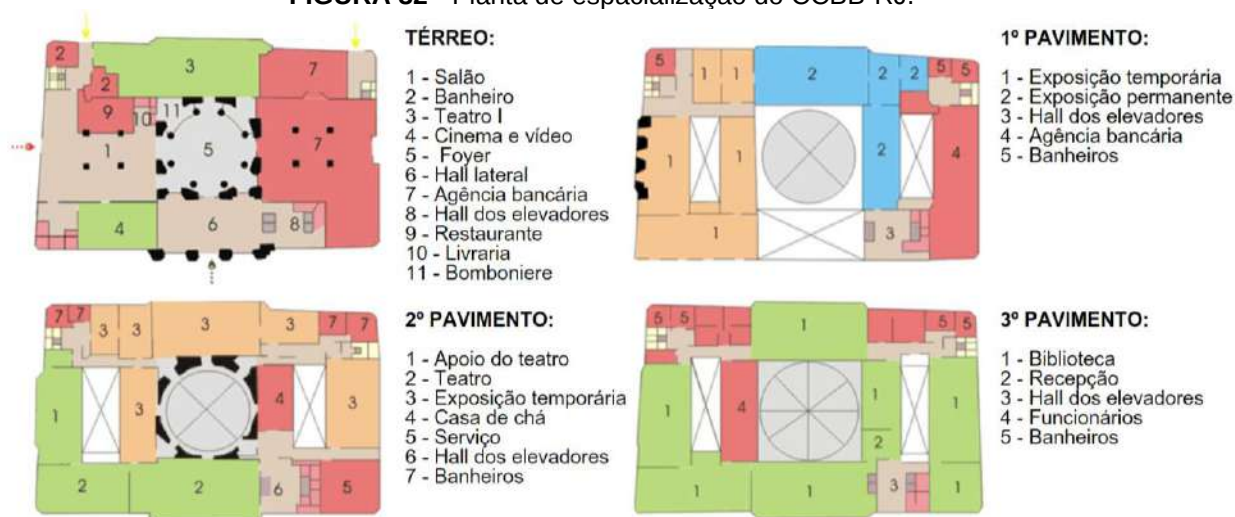
No final da década de 1980, o Banco do Brasil optou por preservar o valor simbólico e arquitetônico do edifício, convertendo-o em um centro cultural. O projeto

de adaptação buscou preservar os elementos refinados, como as colunas, os ornamentos e o mármore que se estendem desde o foyer pelas escadarias, ao mesmo tempo em que foi realizado um trabalho de restauração na cúpula localizada sobre a rotunda.

Essa abordagem enfatizou a valorização e preservação dos distintos estilos arquitetônicos presentes na estrutura, incluindo o neoclássico representado na rotunda e nas colunas ornamentadas com a ordem jônica, o *art nouveau* evidenciado nas janelas externas e o *art déco* presente na porta de entrada da Rua Primeiro de Março, no lustre diante da bilheteria e nas portas do Teatro I.

Localizado próximo à Igreja Candelária e com uma área construída de 19.243m², o CCBB conta com uma vasta programação, podendo ser encontrado no térreo: o foyer, um grande salão, o Teatro I, sala de cinema e vídeo, um hall lateral, a agência bancária, restaurante, livraria e bomboniere. Já no primeiro pavimento, encontram-se salas de exibição temporária e permanentes, e a continuação da agência bancária. No segundo pavimento ficam a sala de apoio do teatro, salas de exibição temporária, a casa de chá e áreas de serviços. Por fim, no terceiro pavimento localiza-se uma recepção, área de funcionários e uma grande Biblioteca.

FIGURA 32 - Planta de espacialização do CCBB-RJ.



FONTE: Arquimuseus.

A iluminação nas salas de exposição é predominantemente artificial, empregando trilhos equipados com lâmpadas incandescentes. Na rotunda, encontra-se uma ampla cúpula de vidro, responsável por iluminar tanto esse espaço em si quanto a circulação do primeiro pavimento. As salas de exposição localizadas no segundo pavimento possuem janelas voltadas para a rotunda.

A cúpula representa a única fonte de iluminação natural utilizada nas áreas destinadas às exposições, uma vez que todas as janelas voltadas para a rua ou para os dois prismas do edifício permanecem fechadas, seja por meio de divisórias que as ocultam ou pelo emprego de vidros pintados de branco. Por isso, devido a ausência de ventilação natural, todo o Centro Cultural é submetido a um sistema de climatização.

FIGURA 33 - Cúpula do CCBB - Rio de Janeiro.



FONTE: Jessica Gomes, 2023.

2.5.2 Instituto Moreira Salles (IMS) (São Paulo - Brasil)

Com unidades em São Paulo, Rio de Janeiro e Poços de Caldas, o IMS é um instituto cultural que abriga exposições de arte, fotografia e cinema, além de oferecer cursos e oficinas. O Instituto Moreira Salles (IMS) é uma instituição cultural privada sem fins lucrativos, fundada em 1992, e tem como missão a valorização da cultura brasileira em todas as suas formas de expressão, através da promoção de exposições, mostras de cinema, palestras, seminários, cursos e publicações, além de apoiar projetos e pesquisas relacionados à cultura brasileira.

O Instituto Moreira Salles, instituição já estabelecida, mantinha uma unidade situada em um edifício histórico no bairro de Higienópolis, na cidade de São Paulo. No entanto, a instituição reconheceu que esse espaço expositivo não condizia com seu potencial e decidiu promover um concurso de projetos para a criação de uma nova sede na Avenida Paulista, em que o escritório vencedor foi o Andrade Morettin.

FIGURA 34 - Vista da fachada do IMS na Avenida Paulista em São Paulo.



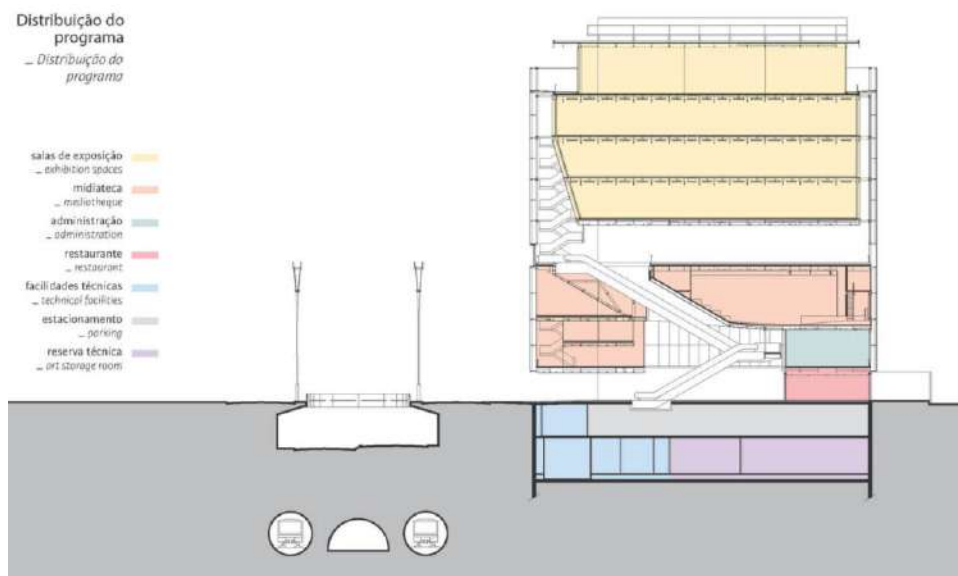
FONTE: Nelson Kon, ArchDaily.

O novo IMS inaugurado em 2017 foi projetado com base em princípios sustentáveis e possui nove andares, todos com pé-direito duplo. O projeto enfrentou um desafio significativo ao buscar desenvolver um museu em formato vertical, considerando que o terreno possuía dimensões de 20 x 50 metros e estava cercado por edifícios de 13 a 18 andares em todas as direções, formando uma abertura na sequência de volumes alinhados ao longo da avenida.

Portanto, um dos principais desafios enfrentados consistia em definir a natureza da relação desejada entre o museu e a cidade, e como essa decisão influenciaria a organização dos espaços internos do museu. Para abordar essa questão, optou-se por uma solução inovadora: deslocar o térreo do museu - considerado o elemento central de articulação - do nível da base para o centro do edifício, situado quinze metros acima do nível da Avenida Paulista. Essa abordagem resultou em uma relação completamente nova e aberta entre o museu, a cidade e seus habitantes.

A partir da criação do vão livre, foi possível romper com a condição restritiva e confinante imposta pelos limites do terreno, resultando em uma vista panorâmica da Avenida Paulista e da cidade. Além disso, essa abertura possibilitou uma nova articulação dos espaços internos do museu. (VITRUVIUS, 2018).

FIGURA 35 - Corte do IMS com a distribuição do programa.



FONTE: Andrade Morettin Arquitetos Associados, ArchDaily.

O instituto dedica-se à preservação de acervos e patrimônios culturais brasileiros, possuindo mais de 1.200m² em área de exibição, seu programa vai desde o mais aberto e permissível até o mais restritivo e controlado contando com um cineteatro, uma biblioteca de fotografia (com mais de 2 milhões de imagens), salas de aula, a loja-livraria IMS por Travessa e o café-restaurant Balaio.

FIGURAS 36 e 37 - Vão livre do térreo; Sala de exposição temporária do IMS.



FONTE: Nelson Kon, ArchDaily.

A monumentalidade do edifício é algo que não passa despercebida para quem caminha na Paulista - uma das avenidas mais movimentadas do país - chamando a atenção do espectador. O vão livre funciona como uma extensão da calçada permitindo a permeabilidade no edifício. Neste nível encontram-se as áreas de carga e descarga que levam às salas de armazenamento temporário das obras de arte. Assim, a entrada do instituto, pode ser acessada através de escadas rolantes que

atingem o quinto pavimento, ou saguão, onde existe a praça de convívio e de distribuição, um café/restaurante e a loja do IMS.

Logo nos quatro andares inferiores ao saguão estão localizados os programas da Midiateca, espaço de encontro voltado para o cinema, música, literatura, pesquisa e produção de conhecimento. Acima do saguão, encontram-se os espaços expositivos, protegidos em um volume fechado. Por fim, a administração encontra-se no topo do edifício, garantindo sua autonomia em relação aos outros espaços por mais que todos os níveis do edifício sejam interligados por um canal de circulação, desde o estacionamento até as áreas de exposição.

Nesse contexto, a escolha do IMS como objeto de estudo fundamenta-se em sua característica como um museu acessível, inserido no contexto contemporâneo, que estabelece uma relação franca e direta com a cidade, ao mesmo tempo em que oferece um ambiente interno tranquilo e acolhedor. Trata-se de um museu que equilibra habilmente a energia das calçadas urbanas com a natureza circundante e a escala dos espaços expositivos. Sua singularidade reside na exigência de uma qualidade de luz e uma percepção do tempo específicas, criando uma experiência única e pessoal para os visitantes. Em suma, o IMS representa um museu de caráter marcante, que proporciona uma experiência singular e íntima para aqueles que o visitam, e isto será usado como base para o presente trabalho.

FIGURA 38 - Midiateca do IMS.



FONTE: Nelson Kon, ArchDaily.

2.5.3 SESC Pompéia (São Paulo - Brasil)

Em 1977, o recém-inaugurado Centro Georges Pompidou - Beaubourg em Paris despertou grande interesse entre estudantes e jovens arquitetos com sua

arquitetura extravagante, tornando-se rapidamente uma referência. Esse centro simbolizava uma alternativa ao modelo modernista, que já apresentava sinais de desgaste. Naturalmente, houve comparações entre ele e o novo centro de lazer emergente no bairro da Pompéia, caracterizado por uma linguagem industrial, mudanças abruptas de escala, uso abundante de cores e, acima de tudo, uma sensação de "estranheza" em relação ao ambiente circundante. No entanto, apesar dessas semelhanças superficiais, as duas propostas eram profundamente distintas em termos de origem, ideário e resultados obtidos.

O projeto do SESC Pompéia foi revolucionário em sua abordagem, com a participação ativa de técnicos, artistas e operários. O escritório de arquitetura situado no canteiro de obras permitiu um acompanhamento constante e experimentações diretas. O projeto e o programa foram desenvolvidos de forma integrada, eliminando a separação entre concepção e construção. Isso resultou em uma arquitetura concretizada e testada em todos os detalhes ao longo do processo de construção.

Sesc é a abreviatura de Serviço Social do Comércio e a unidade de Pompéia foi instalada em um complexo industrial de 22 mil metros quadrados na antiga fábrica de tambores dos Irmãos Mauser, originalmente construída em 1938 por uma empresa alemã, e, que posteriormente abrigou a fábrica da montadora de geladeiras a querosene Ibesa-Gelomatic.

FIGURA 39 - Maquete eletrônica com corte esquemático dos edifícios do SESC Pompéia.



FONTE: Divulgação SESC.

Ao assumir o projeto, Lina Bo Bardi e sua equipe adotaram uma abordagem inovadora, buscando recuperar e preservar a antiga fábrica sob uma perspectiva contemporânea. Em 1982, a primeira fase do SESC Pompéia foi inaugurada, e além de introduzir conceitos como a democratização dos espaços, eles também valorizaram elementos históricos que já existiam no local, como os latões de lixo que remetiam aos tambores fabris.

Os galpões da antiga fábrica abrigam um enorme pavilhão para exposições de arte temporárias, possuindo algumas divisórias que formam pequenas salas de estudo e reunião e o famoso espaço dos espelhos d'água que cruza esse espaço. Além disso, possui também oficinas de arte (cerâmica, pintura e marcenaria), estúdios musicais e de dança, laboratório de fotografia, biblioteca pública com internet, lanchonete, restaurante com palco para shows, teatro com capacidade para 1200 pessoas, e até mesmo dentista.

FIGURAS 40 e 41 - À esquerda o laboratório de fotografia e à direita uma das salas de oficinas.



FONTE: Marco Antônio, 2013, Divulgação SESC.

No processo de renomeação do centro cultural e desportivo, Lina Bo Bardi fez a opção de utilizar a designação de "Centro de Lazer" como uma estratégia para evitar as conotações negativas e a pressão associadas à terminologia tradicional de "cultura" e à competição esportiva. Nesse sentido, o propósito do novo centro era promover a convivência entre as pessoas como uma abordagem infalível para a produção cultural, sem necessariamente utilizar a terminologia convencional. Ademais, o centro visava incentivar a prática esportiva recreativa, oferecendo instalações apropriadas para crianças e iniciantes, com ênfase na recreação e no esporte "leve", em contraste com a competição intensa.

O bloco esportivo do SESC Pompéia, inaugurado em 1986, apresentou um impacto visual significativo devido à sua estrutura em concreto aparente. Composto

por duas torres de concreto, uma delas com aberturas em formato de "buracos de caverna" em vez de janelas, e outra com janelas quadradas dispostas "aleatoriamente" nas fachadas, ao lado de uma terceira torre cilíndrica de 70 metros de altura, também em concreto aparente, adornada com um padrão de renda em sua superfície externa - uma homenagem ao renomado arquiteto mexicano Luis Barragán, segundo as palavras de Lina Bo Bardi. Essas torres são conectadas por oito passarelas de concreto protendido, que vencem vãos de até 25 metros e sob elas encontra-se um córrego canalizado, conhecido como Córrego das Águas Pretas.

FIGURAS 42 e 43 - À esquerda a vista aérea das 3 torres e à direita a vista dos galpões.



FONTE: Nelson Kon, Divulgação SESC.

O edifício de cinco andares abriga o complexo esportivo e contém uma piscina interna, uma quadra de futebol, múltiplas quadras poliesportivas e uma academia. A torre de 11 pavimentos abriga cafeteria, salas de dança e de reuniões.

O Centro em questão representa uma espécie de refúgio que se destaca em meio ao desconforto e caos urbanos característicos de São Paulo. Isso é possível por meio de elementos como a rua acolhedora e acessível, espaços de exposição, um restaurante público com mesas coletivas e a proibição rigorosa de automóveis. As atividades ao ar livre, incluindo o transformar do deck de madeira em uma "praia do paulistano" durante o verão, contribuíram para a criação de uma cidadela que encarna a ideia de liberdade e possibilita a concretização do sonho de uma vida cidadã plena.

A linguagem arquitetônica das novas edificações reforça a natureza fabril e industrial do conjunto, por meio do uso despojado dos materiais e de uma escala imponente. Os edifícios rompem com a delicadeza e a escala equilibrada dos antigos galpões de tijolos e telhas de barro, apresentando-se como grandes contêineres ou silos industriais, enquanto as passarelas lembram pontes ou esteiras rolantes utilizadas no transporte de grãos.

A reabilitação da antiga fábrica, que testemunhou o trabalho árduo e o sofrimento de muitos, para se tornar um centro de lazer, sem o apagamento dessa história, confere ao SESC Pompéia um caráter único. A recuperação cuidadosa, que preserva os vestígios da fábrica nas estruturas, paredes, pisos e também na linguagem arquitetônica das novas instalações, proporciona ao espaço uma nova vida como um vibrante Centro de Lazer.

FIGURA 44 - Pavilhão de exposições cortado por um grande espelho d'água.



FONTE: Marco Antônio, 2013, Divulgação SESC.

2.5.4 Centre Pompidou (Paris - França)

O Centre Pompidou, também conhecido como Centro Georges Pompidou, é um complexo cultural e um ícone da arquitetura moderna localizado em Paris, na França. O projeto foi concebido na década de 1960 e inaugurado em 1977, sendo resultado de uma competição arquitetônica internacional vencida pelos arquitetos Renzo Piano, Richard Rogers e Gianfranco Franchini.

Ele é conhecido pela arquitetura industrial de sua estrutura externa, com tubulações coloridas, escadas rolantes externas e uma estrutura de aço visível do lado de fora, que contrasta com os edifícios tradicionais do bairro histórico em que está localizado. O design inovador permite que todas as funções do museu sejam facilmente identificáveis a partir da fachada e permite que o edifício seja flexível e adaptável às necessidades do seu interior.

FIGURAS 45 e 46 - Vista aérea e frontal do Pompidou.



FONTE: ArchDaily; MinnieMuse.

O museu de arte contemporânea abriga uma vasta coleção de arte do século XX, incluindo obras de artistas renomados como Picasso, Matisse, Duchamp, Warhol, entre outros. A biblioteca pública, conhecida como *Bibliothèque publique d'information*, oferece acesso gratuito a uma ampla gama de recursos culturais, incluindo livros, filmes, música e mídia digital.

O Centre Pompidou é um dos museus mais visitados do mundo e representa uma ruptura com as tradições arquitetônicas anteriores, desafiando conceitos convencionais de espaço e função. A sua arquitetura contemporânea demonstra interesse pela luminosidade arquitetônica, transparência e integração entre espaços públicos e privados, buscando flexibilidade para acomodar as necessidades em constante mudança dos usuários - fato de interesse para o presente trabalho.

FIGURAS 47 e 48 - Terraço: vista externa do espelho d'água e vista interna da área de descanso.



FONTE: ArchDaily.

Em sua fachada, é possível identificar a função dos elementos do edifício através do uso de cores distintas. A estrutura principal e os componentes de ventilação são pintados de branco, enquanto as estruturas das escadas e elevadores recebem coloração prateada. Os elementos de ventilação são destacados em azul, as

instalações hidráulicas e de combate a incêndio em verde, e os componentes elétricos são identificados por tons de amarelo e laranja. Além disso, os elementos relacionados à circulação dentro do edifício são pintados de vermelho. Um exemplo notável dessa abordagem é a escada externa localizada na fachada oeste, cujos planos inclinados inferiores são pintados de vermelho, proporcionando uma vista surpreendente de Paris.

A arquitetura high-tech, uma corrente que emergiu nos anos 1970 e permanece influente até hoje, é caracterizada por sua inspiração na arquitetura industrial e nas novas tecnologias. Nessa abordagem, os elementos tecnológicos são incorporados como elementos estéticos, resultando em uma estética marcante e contemporânea. Essa tendência arquitetônica valoriza a exposição e a celebração dos componentes tecnológicos, incorporando-os como parte integrante do design do edifício.

FIGURAS 49 e 50 - As fachadas do Pompidou com elementos industriais em diferentes cores.



FONTE: MinnieMuse; ArchDaily.

O espaço é um marco do início da pós-modernidade nas artes e abriga uma variedade de instalações culturais, incluindo o Musée National d'Art Moderne, a Bibliothèque Publique d'Information (Biblioteca Pública de Informação) e o IRCAM, um centro de música e pesquisas acústicas. Além disso, o complexo inclui o Atelier Brâncuși, que exhibe esculturas do renomado artista romeno Constantin Brâncuși em um ambiente que recria as condições de seu estúdio de trabalho. O espaço exterior do centro, uma praça ampla e aberta, é frequentemente utilizado para eventos urbanos.

O edifício possui 8 pavimentos, conta com diversas salas de exposições permanentes e temporárias, ele oferece apresentações de música, teatro, dança e cinema, além de atividades educativas para todas as idades. Além disso, possui

ateliês de arte, diversos restaurantes e cafés, biblioteca, lojas de presentes e um terraço com uma vista espetacular da cidade de Paris.

FIGURAS 51 e 52 - À esquerda destacam-se o uso de cortinas para impedir a luz do sol de atingir o mobiliário exposto e à direita os túneis de acesso ao Centro.



FONTE: MinnieMuse.

2.5.5 Guggenheim Bilbao (Bilbao - Espanha)

O Museu Guggenheim Bilbao é um museu de arte contemporânea localizado em Bilbao, Espanha, às margens do Rio Nervión. Ele foi projetado pelo renomado arquiteto Frank Gehry e inaugurado em 1997. O edifício icônico do museu é uma obra-prima da arquitetura contemporânea, com formas curvas e retorcidas e paredes de titânio, que refletem a luz de maneira única, respondendo a um programa extenso e um contexto urbano industrial.

O Museu é reconhecido por desafiar pressupostos sobre as inter-relações entre arte e arquitetura, tendo alterado substancialmente a percepção tanto dos arquitetos quanto do público em relação aos museus. Além disso, sua notável proeza turística impulsionou a economia de Bilbao. No interior do museu, as formas não se restringem exclusivamente a abstrações, nem são desprovidas de sua significância arquitetônica, uma vez que as janelas mantêm sua identidade como elementos arquitetônicos. O edifício é composto de um pluralismo cultural, estabelecendo uma ruptura e descontinuidade em relação às características arquitetônicas modernas da era precedente.

FIGURAS 53 e 54 - À esquerda uma vista aérea do Guggenheim e à direita vista da entrada principal.



FONTE: Jorge Fernandez Salas/Unsplash; Amelia Carpenter, 2023.

A estrutura arquitetônica envolve a Ponte de la Salve, com uma configuração que se estende ao redor dela, proporcionando uma rota cênica ao longo do rio e estabelecendo uma ampla praça pública no extremo sul do terreno, onde a trama urbana encontra seu limite. A edificação em si evoca as características paisagísticas da região, onde a passagem estreita e o saguão de entrada remetem a um desfiladeiro, refletindo o uso de trajetos sinuosos e elementos aquáticos em resposta ao Rio Nervión.

FIGURAS 55 e 56 - À esquerda as placas de titânio refletindo a luz solar e à direita uma vista das enormes janelas.



FONTE: Peter Knaup, ArchDaily; Viajar sin Destino, Flickr user.

Apesar de sua aparência externa metálica assemelhar-se a uma flor quando observada de cima, a edificação, vista do solo, assume a forma de um barco, aludindo ao passado industrial portuário da cidade. Composto por titânio, calcário e vidro, o edifício apresenta curvas aparentemente aleatórias em sua estrutura externa, projetadas com o objetivo de capturar a luz e interagir com o sol e as condições

climáticas. Além disso, tanto as paredes quanto os tetos possuem múltiplas camadas de isolamento, juntamente com um revestimento de titânio externo; assim, cada peça é exclusiva à sua localização, determinada pelo software CATIA.

O amplo e luminoso átrio desempenha um papel central e organizador dentro do museu, proporcionando uma distribuição de 11.000 metros quadrados de espaços de exposição em dezenove galerias. Dessas galerias, dez seguem um plano ortogonal clássico, facilmente identificável externamente por meio de um revestimento de calcário. As nove galerias restantes são reconhecíveis do exterior devido às suas formas orgânicas revestidas de titânio. A maior dessas galerias, com 30 metros de largura e 130 metros de comprimento, abriga uma instalação permanente intitulada "The Matter of Time", concebida por Richard Serra (PAGNOTTA, 2023).

FIGURAS 57 e 58 - À esquerda as paredes de calcário das galerias à direita uma vista das enormes divisórias de madeira entre as exposições.



FONTE: Aris Gionis, ArchDaily; Michael Jones, ArchDaily.

2.5.6 Poble Espanyol (Barcelona - Espanha)

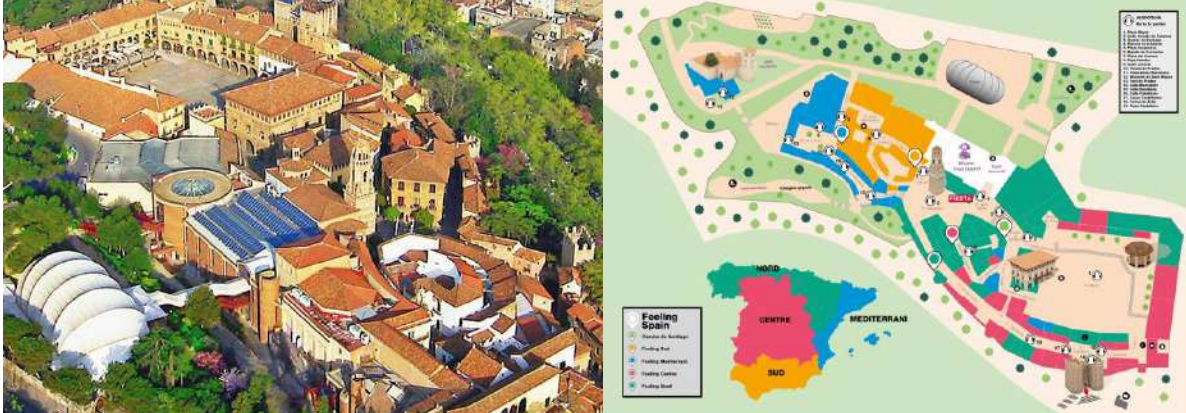
O Poble Espanyol foi construído em 1929 para a Exposição Internacional de Barcelona como o pavilhão que seria dedicado à arte. Desde o início, o objetivo era criar um "modelo ideal" de uma vila ibérica que reunisse todas as características arquitetônicas das aldeias peninsulares espanholas.

A ideia foi impulsionada pelo arquiteto catalão Josep Puig i Cadafalch e o projeto foi realizado pelos arquitetos Francesc Folguera e Ramon Reventós, e pelos artistas Xavier Nogués (desenhista e pintor) e Miquel Utrillo (engenheiro e pintor).

Os criadores do recinto visitaram mais de 1.600 cidades antes de projetá-lo. O material que coletaram e tudo o que viram levou-os a modificar aspectos fundamentais

do projeto. Apesar de ter sido construído em um período de treze meses, inicialmente, a intenção era demolir o recinto ao final da Exposição Internacional, que durou apenas seis meses. No entanto, os criadores concordaram que o Poble Espanyol deveria ser concebido como um projeto duradouro, e essa visão foi concretizada.

FIGURAS 59 e 60 - Na esquerda uma vista aérea e à direita um mapa do Poble.



FONTE: Divulgação Poble Espanyol.

O Poble Espanyol foi construído no topo de Montjuic, em Barcelona, e reúne as características das diversas regiões da Espanha em 117 edifícios com estilos arquitetônicos espanhóis, como o Românico, Gótico, Mudéjar, Renascentista e Barroco. Ele possui mais de 40 mil metros quadrados e a sua muralha cerca ruas com jardins, fontes, mosteiros, museus, restaurantes, teatro, 5 instalações audiovisuais e oficinas de artesanato com mais de 20 artesãos profissionais produzindo artes que são vendidas e expostas *in loco*. Além disso, possui praças secundárias e principais como a Plaza Mayor, onde ocorrem eventos culturais - shows, teatros e outros eventos.

FIGURAS 61 e 62 - Na esquerda um artesão em sua oficina; à direita a entrada principal da muralha.



FONTE: Divulgação Poble Espanyol.

As obras de construção iniciaram em 19 de janeiro de 1928 e o Poble Espanyol foi inaugurado em 20 de maio de 1929. Durante a Exposição Internacional, o Poble tinha que transmitir uma sensação contínua de alegria popular. Por isso, foram realizados inúmeros eventos culturais e recreativos todos os dias: festas populares, danças regionais, festas ao ar livre, concursos e até competições de equitação.

FIGURAS 63 e 64 - Diferentes vistas entre as ruelas do Poble Espanyol.



FONTE: Divulgação Poble Espanyol.

Durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), o Poble Espanyol deixou de ser um local festivo e amigável, tornando-se um campo de internamento para prisioneiros. Após a guerra, o local enfrentou o risco de deterioração, mas foi salvo pela distribuição do Museu de Indústrias e Artes Populares em seus edifícios, evitando sua destruição. No entanto, o regime franquista utilizou o recinto para propagar mensagens violentamente anti-catãs.

Entre 1957 e 1973, a Prefeitura de Barcelona empreendeu esforços para revitalizar o Poble Espanyol e a montanha de Montjuïc. No entanto, mesmo com obras de reabilitação e eventos, o local ainda não estava completamente funcional. Em 1986, com a Catalunha recuperando a democracia e autonomia, a Prefeitura de

Barcelona decidiu impulsionar o Poble Espanyol, transformando-o em um centro multifuncional para atividades culturais, lazer, comércio e aumento de seu apelo turístico e artesanal.

FIGURAS 65 e 66 - À esquerda a Plaza Mayor vazia à direita o mesmo espaço em dia de show.



FONTE: Divulgação Poble Espanyol.

Uma mudança significativa foi iniciada com a privatização da gestão do Poble Espanyol, levando à implementação de um projeto de recuperação dos edifícios originais e criação de áreas de entretenimento, gastronomia, serviços e vida noturna. Essa revitalização resultou em um aumento expressivo no número de visitantes, com 600 mil pessoas em 1987 e quase um milhão em apenas dois anos.

A pandemia global causada pelo Covid-19 obrigou o Poble a encerrar as atividades por 3 meses. Em junho de 2020, o recinto reabriu suas portas e desde então, não parou de trabalhar e tomou um novo rumo: deixar de se direcionar exclusivamente ao público turista e local, para oferecer experiências culturais e de lazer para todos os públicos em um recinto histórico, único em Barcelona.

FIGURAS 67 e 68 - Diferentes vistas entre as ruelas do Poble Espanyol.



FONTE: Divulgação Poble Espanyol.

2.5.7 Conclusão dos estudos de caso

Para estabelecer os métodos e conceitos aplicados, assim como as diretrizes projetuais, buscou-se analisar nos estudos de caso principalmente fatores

relacionados ao partido arquitetônico, ao programa de necessidades, à volumetria, à materialidade e à linguagem plástica.

Os projetos analisados possuem escala monumental e estão instalados em cidades metropolitanas que possuem uma escala totalmente diferente do município de Bauru. Sendo assim, para servir de inspiração base no TFG deve ser levado em consideração elementos e características pontuais que se adequam à escala do projeto proposto em Bauru, limitando-se a um bairro entre os limites da área urbana com os da área rural.

3 MÉTODOS E CONCEITOS APLICADOS

A metodologia utilizada neste trabalho é baseada em bibliografias e referenciais teóricos focados em museus e centro de artes contemporâneas nacionais e internacionais e também em temas sobre a análise do ambiente construído, como o conceito de arquitetura efêmera, dialógica e cenográfica.

3.1 ARQUITETURA DIALÓGICA E EFÊMERA

A arquitetura efêmera é uma forma de arquitetura temporária e transitória, criada para atender a necessidades específicas em determinados períodos de tempo, assemelhando-se aos não-lugares de Augé. Essa prática remonta a tempos antigos, e suas origens podem ser encontradas em várias culturas ao redor do mundo.

Na Grécia Antiga, por exemplo, durante as festividades em honra aos deuses, eram construídos templos temporários conhecidos como "hecatompedon". Essas estruturas eram erguidas para acomodar as cerimônias religiosas e, após o término dos eventos, eram desmontadas.

Outro exemplo notável é o uso de estruturas temporárias durante festivais e eventos culturais no Japão, como os famosos festivais de *hanami* (apreciação das flores de cerejeira) e os festivais de verão. Nessas ocasiões, são construídos pavilhões temporários, como os chamados "*yatai*", que servem como carros alegóricos, barracas de comida, palcos ou áreas de descanso. Após o término do festival, essas estruturas são desmontadas (COLLCUTT, 2015).

A arquitetura efêmera também desempenhou um papel importante em eventos históricos, como exposições universais e feiras mundiais. Um exemplo marcante é a Torre Eiffel, construída para a Exposição Universal de Paris de 1889. A torre, originalmente considerada temporária, acabou se tornando um ícone duradouro da cidade.

Ao longo do tempo, a arquitetura efêmera evoluiu e incorporou avanços tecnológicos e materiais contemporâneos. Hoje em dia, ela é amplamente utilizada em eventos, festivais, exposições, instalações temporárias, cenários de filmes e produções teatrais, entre outros.

Desse modo, ela permite a criação de estruturas temporárias e adaptáveis, que possam ser moldadas de acordo com as necessidades específicas de cada evento ou exposição. Essa abordagem proporciona flexibilidade e versatilidade ao espaço,

permitindo que ele se adapte e se transforme de forma dinâmica, acompanhando as demandas e as propostas artísticas contemporâneas.

Já a arquitetura dialógica é um conceito que enfatiza a interação entre os usuários e o ambiente construído, buscando criar espaços que promovam a comunicação, a participação e a colaboração. Essa abordagem arquitetônica surgiu no final do século XX como uma resposta às limitações da arquitetura modernista, que muitas vezes era criticada por ser alienante e não levar em consideração as necessidades e experiências dos usuários.

Esse conceito começa a ganhar destaque nas décadas de 1960 e 1970, com o movimento da arquitetura participativa. Arquitetos como John Habraken, Christopher Alexander e Giancarlo De Carlo foram pioneiros nesse movimento, buscando criar espaços que envolvessem os usuários no processo de projeto e encorajassem a participação ativa (ROMÃO, 2015).

Ao empregar a arquitetura dialógica, busca-se fomentar um diálogo ativo entre o espaço arquitetônico e seus ocupantes, criando um ambiente que seja colaborativo e interativo. Essa abordagem visa romper com a passividade e a unidirecionalidade presentes em muitos espaços de arte convencionais (como os museus-relicários) incentivando uma participação mais ativa e engajada por parte dos visitantes.

Com isso, busca-se estabelecer uma relação simbiótica entre o ambiente construído e as pessoas que o utilizam, valorizando a diversidade de perspectivas, a inclusão social e a participação democrática. Ao envolver os usuários no processo de projeto, permite que suas necessidades, desejos e experiências sejam considerados desde o início, resultando em espaços mais adaptados e significativos.

A arquitetura dialógica não se limita apenas ao aspecto físico dos edifícios, mas também considera a dimensão social e cultural. Busca promover a interação entre as pessoas, a criação de comunidades e a formação de identidades locais. Através de espaços flexíveis, abertos e multifuncionais, procura-se estimular o diálogo, a colaboração e a troca de conhecimentos.

Portanto, a adoção conjunta das técnicas de arquitetura dialógica e arquitetura efêmera viabiliza a concepção de um ambiente que transcenda a estética visual característica dos paradigmas capitalistas contemporâneos, porém, simultaneamente, apresente características singulares, acessíveis e flexíveis em relação a diversas modalidades de eventos e exposições artísticas, proporcionando ao público uma vivência imersiva.

3.2 PERCEPÇÃO AMBIENTAL

No âmbito da arquitetura dialógica, efêmera e interativa deve-se considerar e tornar essencial a percepção ambiental como ferramenta de análise das relações interpessoais e dos desejos dos usuários do espaço.

O conceito de percepção ambiental deriva dos estudos sobre a Gestalt, também conhecida como Psicologia da Gestalt, uma abordagem psicológica que enfatiza a forma como se percebe, organiza e interpreta as informações sensoriais. A palavra "Gestalt" é de origem alemã e significa "forma" ou "configuração".

A Gestalt surgiu no início do século XX, na Alemanha, como uma reação às teorias dominantes da psicologia da época, que se concentravam principalmente em elementos isolados da experiência perceptual. Os principais fundadores da Gestalt foram Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka, que conduziram pesquisas pioneiras sobre a percepção humana (POLO, 2006).

O movimento Gestalt rejeitou a ideia de que a percepção é formada pela soma de partes individuais e argumentou que a mente humana organiza ativamente os estímulos em padrões significativos, chamados de "configurações" ou "figuras". Os princípios básicos da Gestalt afirmam que a percepção é mais do que a soma de suas partes e que a mente humana tende a buscar a integridade, a completude e a simplicidade nas experiências perceptuais.

A Gestalt propôs vários princípios perceptuais, incluindo a lei da proximidade (objetos próximos uns dos outros são percebidos como um grupo), a lei da semelhança (objetos semelhantes são agrupados) e a lei da continuidade (tendência em ver linhas contínuas mesmo que sejam interrompidas).

O início dos estudos desse conceito foi também o princípio dos conceitos da expografia moderna. De acordo com a Gestalt, um dos fatores que influenciam diretamente na percepção é a relação de contraste entre figura e fundo, o que estimulou os arquitetos, designers e artistas da época a buscarem estratégias para anular o fundo ou suporte que recebia a obra e dar destaque ao objeto exposto (POLO, 2006).

Os cavaletes de Lina Bo Bardi são um grande exemplo disso, pois estimulam o reexame dos contextos históricos, avaliando a pertinência contemporânea deste, exibindo suas relações com os corpos dos visitantes e a desestruturação da

linearidade, atributo recorrente nos museus que usam paredes para construir suas narrativas.

FIGURA 69 - Cavaletes de vidro.



FONTE: Casa Vogue, 2015.

FIGURA 70 - Lina na obra do MASP.



FONTE: Divulgação MASP.

Nos museus-relicários a arte existe em uma espécie de eternidade de exposição sendo comum a percepção de que, para uma obra de arte ser exposta nele, o artista deveria ter falecido, conferindo-lhe uma aura de divindade ou relíquia, um objeto sagrado deixado por uma figura importante no plano terreno. Nesses museus, as exposições temporárias são frequentemente escassas, dando lugar à imortalização de obras de arte específicas.

Nos centros de arte contemporâneas tem-se espaços que fluem, são temporários e de passagem. Os cavaletes, por exemplo, são percebidos como elementos integrantes da obra de arte, deixando de ser meros suportes para ela. No entanto, a sociedade contemporânea, marcada pela cultura de massas, atingiu um

estágio em que, frequentemente, a atenção se volta não para a própria arte, mas para o próprio espaço em que ela se encontra.

A controvérsia ressurge quando questionado se é válido registrar e imortalizar um espaço agradável através de uma fotografia em dispositivos móveis. Além disso, se existem fotografias disponíveis na internet que permitem visualizar as exposições, por que visitá-las pessoalmente? A fotografia da exposição elimina o espectador, a própria pessoa crítica. Afinal, estar lá sem estar lá é suficiente? No entanto, é importante ressaltar que a compreensão de uma obra de arte requer a presença física do espectador, que deve utilizar seus cinco sentidos para uma experiência completa.

Cada indivíduo tem em sua mente uma representação do mundo por meio de imagens, sons e sensações cinestésicas. Assim, o espaço é considerado um prolongamento do organismo, marcado por sinais visuais, verbais e olfativos. A percepção do espaço é dividida em duas categorias de receptores: os receptores à distância, como olhos, ouvidos e nariz, e os receptores imediatos, como o tato, sensações na pele, mucosas e músculos (HALL, 1989).

A percepção da realidade, da arte e do espaço que a cerca ocorre a partir da emoção e pensamento que são provocados por estímulos sensoriais. Com isso, a partir da sensação e da percepção surge a realidade pessoal, social, cultural pelas quais também reagimos e criamos sensações. Exemplificando, segundo Winston Churchill: “Nós modelamos a Arquitetura e por ela somos modelados”; ou seja, o homem interfere no meio em que se vive, e este, por sua vez alterado, influencia seu próprio comportamento (OKAMOTO, 1996).

Analisando isso, o arquiteto deve ser quem cria os padrões que irão ligar os usuários com as criações físicas do entorno, partindo do contexto social atual em que a flexibilidade é uma condição de sobrevivência e progresso. A sociedade atual exige e necessita de ambientes onde os cidadãos possam extravasar os sentimentos, as emoções e se sentirem livres.

Okamoto questiona os ambientes de trabalho sem lazer, espaços de escritório muito sérios com “ares” depressivos, com pressão, estresse e cobrança e até mesmo espaços residenciais sem áreas de lazer. Além disso, cita que os espaços urbanos atuais já não são mais como os de antigamente, em que havia o significado do lugar urbano como coletivo, capaz de elaborar, argumentar e produzir ideias e ações, embora contraditórios (vide as Ágoras e praças públicas gregas).

Assim, com o surgimento da internet por exemplo, não se processa mais presencialmente a transformação social pois “elimina-se o espaço urbano como aquele onde são gerados os valores de debate, da opinião, o espaço como signo de coisa viva e em processo”. Portanto, a missão da arquitetura é criar espaços sensíveis e estimulantes, que favoreçam o desenvolvimento da existência humana. Segundo Norberg-Schulz: “O espaço arquitetônico, por conseguinte, pode definir-se como uma “concretização” do espaço “existencial do homem” (OKAMOTO, 1996).

Desse modo, o design e a arquitetura dos espaços públicos podem afetar significativamente a forma como as pessoas interagem e se comportam, sendo a sua localização, tamanho, forma e disposição dos espaços públicos essenciais para incentivar a interação social e promover um senso de comunidade (SOMMER, 1973).

4 IMPLANTAÇÃO

4.1 ESCOLHA DO TERRENO

A cidade de Bauru foi selecionada como sede para a implementação do Centro de Arte Contemporânea delineado neste estudo devido à carência de equipamentos de arte e lazer, pois não atendem às demandas de artistas, estudantes universitários e da população bauruense em geral.

No entanto, durante o processo de seleção do local para implantação do Centro surge a ideia de homenagear uma figura emblemática na história de Bauru, e esta

seria Eny Cezarino - proprietária do bordel mais famoso do Brasil, heterotopia semelhante às bibliotecas e museus, segundo Foucault. Assim, projetar um centro de arte contemporânea em partes do terreno do antigo bordel pode atrair investimentos, estimular o turismo, impulsionar a economia local e a revitalização urbana, contribuindo para a consolidação do bairro. Além disso, a localização estratégica próxima a vias importantes e à universidades como a UNESP e a UNIP permite o acesso fácil e promove a troca de conhecimento, estimulando a inovação artística.

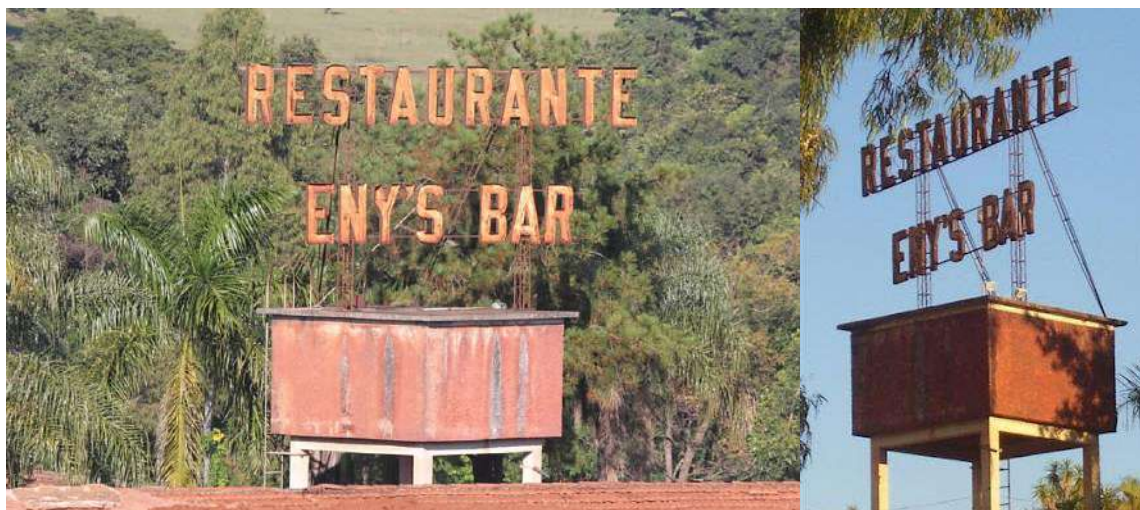
FIGURA 71 - Fotografias de todo bordel deteriorado para o processo de tombamento em 2006.



FONTE: Priscila Medeiros, 2006.

A proposta oferece uma oportunidade única de preservar a história de Bauru e de comunidades que até hoje são marginalizadas na sociedade, homenageando assim Eny, a cafetina e prostituta que desafiou os padrões sociais de sua época e deixou sua marca na cidade. Desse modo, renovar e projetar esse espaço antes subutilizado em um ponto de referência cultural icônico e contemporâneo contribui com a modernização do bairro e da cidade, tornando-se também um ato de resistência.

FIGURAS 72 e 73 - Fotografias do letreiro neon do bordel nomeado como “Restaurante Eny’s Bar”.



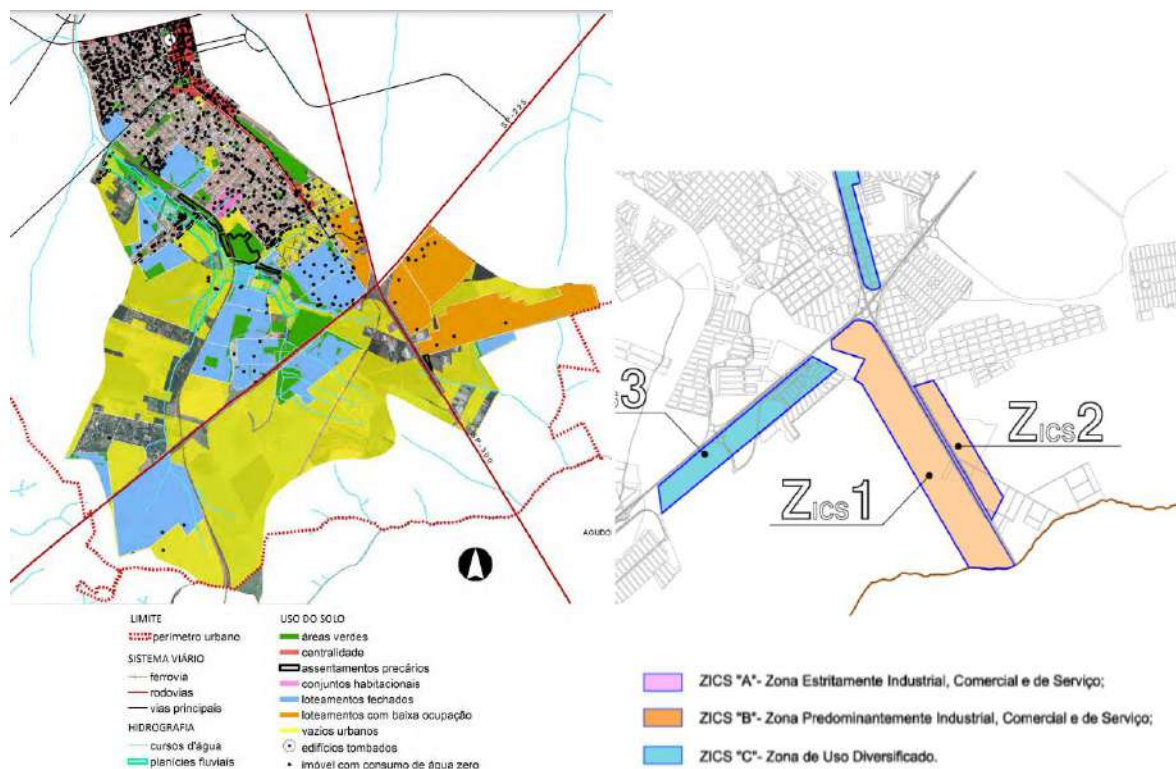
FONTE: Marcos Almeida, Folha de S. Paulo, 2015.

4.2 CONDICIONANTES DO TERRENO

O terreno de implantação faz parte do Setor 2 estabelecido pelo Plano Diretor de Bauru, estando essa área diretamente ligada ao Centro, próximo ao entroncamento das rodovias Marechal Rondon e Eng. João Batista Cabral. O setor é bastante valorizado, com forte pressão imobiliária, muitos loteamentos fechados e condomínios verticais de alto padrão. Há também alguns loteamentos de padrão médio próximos ao centro, e assentamentos precários às margens da ferrovia e do córrego da Ressaca.

Além disso, segundo a lei de Zoneamento de Bauru o lote está na Zona Predominantemente Industrial, Comercial e de Serviço - ZICS "B".

FIGURAS 74 e 75 - Limites do Setor 2; Zoneamento do bairro de estudo.



FONTE: Produto Diagnóstico de Bauru; Zoneamento Municipal de Bauru.

O bairro em que se insere não é consolidado, situando-se em área considerada rural, às margens do perímetro urbano é cercado por uma vegetação densa do Cerrado e seu acesso se dá por uma estrada de terra que parte da Rodovia Marechal Rondon. Ao redor do bairro predominam condomínios residenciais de alto padrão parcialmente consolidados como o Alphaville de Bauru, o Spazio Verde, o Residencial Samambaia, um clube privado de esportes da elite bauruense - a Associação Luso Brasileira de Bauru - e, até mesmo um mini *shopping center*, o famoso Alameda Rodoserv.

O Alameda Rodoserv é frequentado significativamente nos períodos de final de semana pela população local de Bauru e pelos estudantes da Universidade Paulista (UNIP), devido à sua condição como um extenso complexo comercial que abrange estabelecimentos como lojas, restaurantes, bares e 5 salas de cinema. No contexto dessa localidade, o estabelecimento denominado "Eny's Bar" foi inicialmente instalado como um restaurante-bar, a fim de cumprir as regulamentações de zoneamento vigentes, embora sua função principal não estivesse associada a essa característica, mas sim como um local de hospedagem e uma casa noturna vinculada à prática da prostituição. Conforme relatado pela mídia local, atualmente, esse espaço tem sido

utilizado de forma improvisada como um centro de eventos para a realização de festas noturnas ilegais.

FIGURAS 76 e 77 - Limites do Setor 2; Zoneamento do bairro de estudo.



FONTE: Autora, 2023.

Na margem oposta da rodovia Rondon, é observada a predominância de um bairro caracterizado por atividades industriais e de serviços, abrigando indústrias do setor automotivo. Além disso, nessa mesma região do bairro Vila Aviação, encontra-

se a Universidade Paulista (UNIP), situada em uma via que proporciona acesso ao condomínio de chácaras bauruenses, localizado no bairro Jardim Marabá, o qual também carece de consolidação urbana.

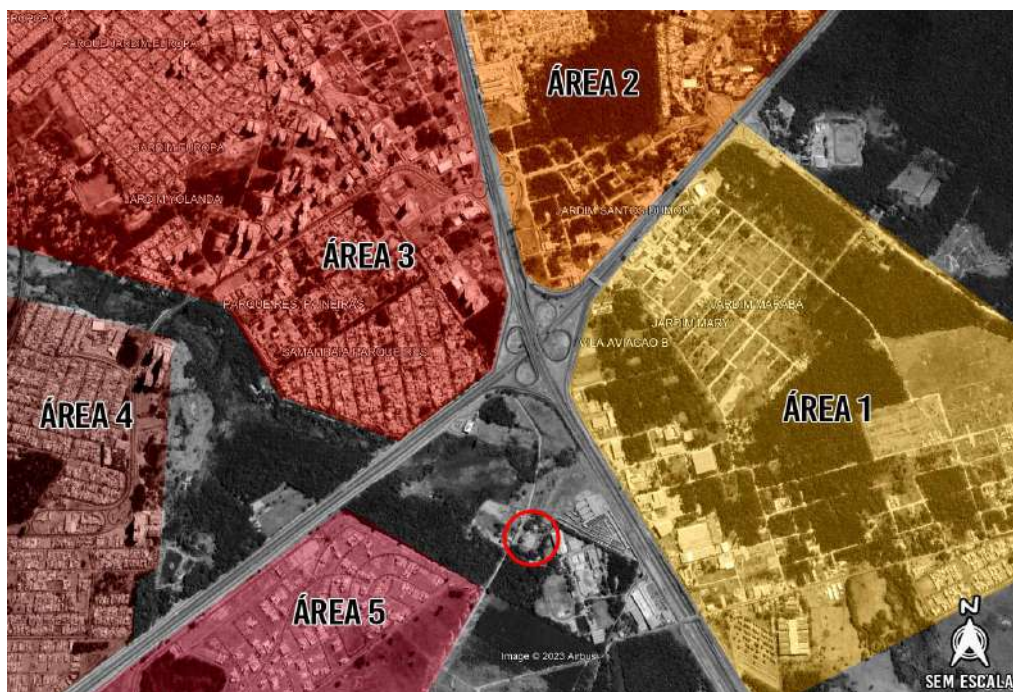
FIGURA 78 - Mapa com os bairros que cercam a área de implantação do Centro.



FONTE: Autora, 2023.

Com isso, é importante ressaltar que existe apenas uma linha de ônibus que liga o Centro até a UNIP, passando pelo bairro industrial do lado oposto da Rodovia Rondon em relação ao terreno. Como essa área da cidade ainda não é consolidada, o presente trabalho propõe a criação de mais linhas de ônibus, passarelas e acesso para pedestres que conectem as 5 áreas, como mostra a Figura 79, facilitando o acesso ao Centro de Arte proposto.

FIGURA 79 - Mapa com as áreas ao redor do terreno para proposta de maior conectividade entre si.



FONTE: Autora, 2023.

O terreno escolhido como local de implantação do Centro de Arte Contemporânea “Eny Cezarino” encontra-se no bairro Vila Aviação, próximo ao famoso “Trevo da Eny”, e, possui dimensões de 70 x 90 metros, o que equivale a 6.300 metros quadrados de uma área quase inteiramente plana, já que fica sobre um platô concretado onde um dia fora a edificação principal da Casa de Eny.

FIGURA 80 - Área de implantação e delimitação do terreno em amarelo, com suas dimensões.



FONTE: Autora, 2023.

Por fim, o terreno da propriedade encontra-se cercado por muros, possuindo dois portões de acesso, um que leva ao platô e outro que dá acesso às ruínas dos edifícios abandonados da antiga Casa da Eny. Entre essas duas áreas, encontra-se um talude e um muro que priva o acesso a esses edifícios, possivelmente adicionado posteriormente pelo novo proprietário.

FIGURAS 81 e 82 - Fachada do terreno e seus dois portões de acesso.



FONTE: Street View, Google Maps, 2023.

5 PROPOSTA PROJETUAL

5.1 CONCEITO E PARTIDO ARQUITETÔNICO

A fim de obter um centro de arte contemporânea que se distancie do formato convencional de um museu de caixa branca, conforme discutido previamente, esta

pesquisa apresenta uma proposta arquitetônica que valoriza a integração dos espaços internos com os externos, gerando um impacto urbano significativo tanto no bairro quanto no município.

Nesse sentido, o Centro apresenta transparência em sua estrutura, porém com alguns espaços fechados para proporcionar uma melhor adaptação das exposições. Um exemplo que se destaca é o Instituto Moreira Salles (IMS), que se integra à cidade através de um amplo espaço aberto, uma fachada transparente em vidro e um pé-direito elevado, ao mesmo tempo em que abriga salas fechadas destinadas à Midiateca e às exposições.

Outro caso relevante é o Centro Pompidou, no qual apenas alguns elementos decorativos e estruturais na fachada impedem a entrada de iluminação natural no espaço interno, embora seja necessário utilizar cortinas em diversas exposições para evitar danos causados pelos raios solares às obras de arte. Dessa forma, neste projeto foram propostas fachadas de caráter transparente, complementadas pela incorporação de elementos que desempenham a função de brises horizontais.

Nos espaços externos, foram recriados os caminhos do “jardim da Eny”, em que rosas e hortênsias muito bem cuidadas davam vida a um maravilhoso espaço verde, segundo relatos presentes no livro de Lucius de Mello. Em francês, “*trottoir*” significa calçada, passeio ou caminho, e, ao mesmo tempo, em meados dos anos 70, o termo popularizou-se principalmente no Brasil para designar o ato de prostituir-se já que os programas eram comumente marcados com a clientela nas calçadas das ruas.

Com base no acervo fotográfico do processo de tombamento do complexo, os caminhos aparentam terem sido criados de forma descontínua para conectar as diversas edificações; assim, a presente proposta criou longos caminhos com pequenas áreas de permanência ao longo deles destinada às exposições temporárias, como esculturas de grande porte e outras formas de arte, por exemplo.

Além disso, o restaurante localizado na piscina do complexo teve seu uso reativado bem como o antigo bar do bordel que localiza-se no alto do talude, próximo aos antigos dormitórios.

No último pavimento foi criado um terraço voltado para a contemplação da paisagem, podendo servir como áreas de descanso e estudo, e, de camarote para os eventos que acontecerão nos jardins dos fundos do terreno.

Com o propósito de preservar a memória e a história do bordel e de Eny, o Centro de Arte Contemporânea possui um espaço de exposição permanente que

narra a trajetória do estabelecimento, bem como da figura de Eny e suas colaboradoras, por meio de uma recriação cênica de uma das suítes presidenciais da Casa. Esse dormitório foi meticulosamente decorado com réplicas de mobiliário luxuoso dos anos 50 e 60, incluindo uma cama de madeira, um recamier, penteadeira e um *toilet* com banheira de hidromassagem. Esses elementos representam os objetos característicos que não faltavam no ambiente do bordel, conforme atestam as pesquisas realizadas por Lucius de Mello.

FIGURAS 83 e 84 - Possivelmente o quarto privativo da Eny; Saguão principal do bordel.



FONTE: Revista Isto É, 30 de out. de 1982; Revista Homem, 1980.

Além disso, foram integrados ao projeto outros elementos que evocam a época de Eny e seu bordel, tais como a cor vermelha (sua cor favorita), efeito meia luz e iluminação de LED em cores quentes nos ambientes. As formas marcantes no bordel, como o telhado da piscina em formato de losango, os cobogós e outros elementos que se destacam em tons de amarelo, azul, marrom e vermelho foram abstraídos, reinterpretados e aplicados plasticamente em sua fachada e volumetria.

No início, foi definido que a linguagem plástica do edifício deste presente trabalho seria de característica contemporânea, porém para resgatar a memória da Eny adotou-se os elementos característicos de seu bordel cuja estética é considerada “fora de época” ou até mesmo “brega” - já que são a mistura de vários estilos arquitetônicos de uma modo que dificulta defini-lo em um único estilo arquitetônico. Por isso, os cobogós foram implantados nos guarda-corpos, o formato do telhado foi abstraído e utilizado nas fachadas e coberturas, as colunas rebuscadas e as cores em tons pastéis misturaram-se à volumetria contemporânea.

FIGURA 85 - A estética do bordel com cobogós, paredes de azulejos vermelhos, pisos de taco, muitas janelas grandes de vidro e banheiros em tons pastéis.



FONTE: Priscila Medeiros, 2006.

No que diz respeito aos materiais de construção, utilizou-se aço, concreto e madeira tanto na estrutura quanto nos elementos decorativos do Centro, tomando como inspiração a arquitetura industrial presente no SESC Pompéia de Lina Bo Bardi. De maneira semelhante ao SESC, o mobiliário foi projetado visando a atrair a permanência dos usuários por longos períodos, disponibilizando mesas, cadeiras e pequenas áreas para estudo.

5.2 IMPLANTAÇÃO

A fim de estabelecer o programa de necessidades e realizar um dimensionamento adequado dos ambientes, foram analisados estudos de caso que diferenciam em escala em relação ao projeto proposto. É importante ressaltar que a maioria desses estudos de caso apresenta caráter monumental, inseridos em contextos urbanos e projetados por renomados arquitetos, cujo impacto na sociedade foi significativo. No entanto, o presente trabalho lida com uma escala reduzida, situado em um bairro localizado entre os limites da área urbana e rural, que ainda não se encontra totalmente consolidado.

Os espaços foram distribuídos em diferentes pavimentos de modo a proporcionar uma maior separação e privacidade entre áreas consideradas mais propensas a ruídos, como a *Grand Sala*, destinada a shows, teatro, festas e outros eventos, e espaços que requerem silêncio, como os ateliês. Além disso, um dos objetivos principais é que haja uma integração entre as áreas internas e externas nos ambientes do Foyer, Ateliês, Restaurante, Bar e Terraço.

FIGURA 86 - Violeta tocando viola para as demais meninas do bordel de Eny.



FONTE: Arquivo pessoal de MELLO, 2002.

A proposta de criar uma *Grand Sala* adaptável destinada a shows de música, teatro, cinema e demais eventos faz com que a memória das meninas do bordel renasça, pois de certo modo o bordel na época já era utilizado como espaço de se fazer arte recreativa. Essa área possui arquibancadas móveis elevatórias, palco, pé direito triplo e conta com camarotes em formato de mezanino, em que todos os pavimentos possuem acesso à banheiros coletivos masculinos e femininos; 2 banheiros individuais acessíveis destinados ao público; elevador social e elevador de serviços.

Além disso, o acesso de serviços à *Grand Sala* se dá por meio de uma rampa na lateral esquerda externa do edifício que chega ao subsolo, onde serão guardados equipamentos de infraestrutura dos eventos e dos artistas dos ateliês, por exemplo. As plataformas das arquibancadas são armazenadas no subsolo e se elevam até o térreo caso necessário, possuindo estrutura metálica e acabamento de madeira com iluminação em fitas de LED.

A estrutura que sustenta os camarotes também é metálica com acabamentos em madeira. Nas áreas livres dos camarotes foram dispostos mobiliários e mesas de sinuca para que em dias em que não esteja acontecendo shows os usuários do Centro possam desfrutar dessas áreas de recreação e se conectarem mais com espaço ao estabelecer diversos usos à ele.

No subsolo encontram-se dois camarins coletivos, uma copa de apoio e banheiros, possuindo conexão através do elevador de serviço com todos os pavimentos do edifício. Já no térreo, encontram-se dois camarins individuais cada um

com banheiro acessível e uma copa de apoio também com conexão ao elevador de serviços; o diferencial é que esse camarim tem passagem para os fundos do Centro, podendo servir à shows e eventos externos.

De acordo com relatos descritos no livro de Lucius, os salões de beleza de Bauru eram fechados por dias para atenderem especialmente Eny e suas meninas, incluindo serviços de cabeleireiros, maquiagem e manicure. Sabe-se que a rede de SESC's oferece serviços de tratamento odontológico, optou-se por implantar neste presente trabalho um salão de cabeleireiro com enfoque na arte transcista sendo destinado à comunidade preta e parda.

A recepção administrativa e a loja de souvenirs ficam logo no térreo para facilitar a logística de acesso às informações. O objetivo principal da loja é vender pequenas artes de recordação sobre o Centro Cultural Eny's Art feitas pelos próprios artistas do ateliê.

O edifício que comporta os ateliês conta com 6 salas no total, todas com armários, mesas de grandes dimensões, cadeiras e diversos tanques. Cada sala é destinada a um tipo de arte diferente, possuindo assim equipamentos diferentes de acordo com suas necessidades; o térreo e o primeiro pavimento possuem cada um 3 salas destinadas à cerâmica, marcenaria, um Fab Lab, costura e artesanatos, central gráfica e escultura. No segundo pavimento estão duas salas que serão destinadas à aula rotativas relacionadas a qualquer tipo de arte contemporânea.

Um dos objetivos dos ateliês é suprir a deficiência de espaços para se experimentar e criar arte que há dentro das universidades e demais equipamentos urbanos em Bauru.

A fachada do bloco dos ateliês é composta por sacadas em forma de losangos que variam em suas dimensões, a estrutura delas é metálica com acabamentos em madeira, possuindo cada sacada uma grande janela de vidro temperado. No último pavimento não há forro para que seja exibida a forma natural das águas do telhado que remete ao antigo bordel, assim como acontece no foyer e na área da piscina.

Os acessos aos edifícios se dão em sua maioria por 3 elementos: escada, rampa acessível e elevador social, de serviço ou para PNE. As escadas de incêndio formam pequenas sacadas que em dias de eventos nos jardins podem ser usadas como pequenos camarotes além das áreas livres do terraço.

O acesso à *Grand Sala* se dá por meio do Foyer ou pelos elevadores que conectam a sala ao subsolo na qual encontra-se a doca - e esta é conectada com a

rua através de uma rampa lateral ao edifício, próxima à área da piscina. Já o acesso de serviços dos ateliês se dá por meio de um elevador de carga que conecta os 3 pavimentos, possuindo uma “doca própria” que é conectada na fachada do centro com a rua principal.

Quanto ao acesso público pode ser feito pela entrada principal através das escadarias ou da rampa acessível. Por outro lado, pode ser feito pelo fundos, caminhando pelos jardins na lateral direita do Centro, passando pelo lado externo dos ateliês e atingindo uma outra rampa acessível e escadarias. A circulação por dentro do edifício é feita por meio de escadarias que segue as normas dos bombeiros ou por meio do elevador social localizado ao lado do bloco dos banheiros.

O bar foi recriado inspirando-se na estética dos anos 60, trazendo à tona novamente os seus elementos em madeira que dão a sensação rústica ao local que possui iluminação vermelha, azulejos em formato de coração, letreiros em neon e uma “porta cowboy-saloon” estilo bares americanos de velho-oeste.

Além disso, o restaurante da piscina foi reativado e recriado de maneira simples, mantendo a área da despensa e lanchonete, a cobertura, os pergolados e a parede com um vão circular. Para servir de apoio a esse ambiente foram criados 4 banheiros, sendo dois deles PNE's.

Por fim, o famoso letreiro neon - típico dos anos 60 - com a inscrição “Restaurante Eny' Bar” pode ser visto das vias expressas ao redor; contudo, para melhor adaptar-se ao uso deste projeto foi transformado em “Centro Cultural Eny's Art”. Ele encontra-se suspenso no alto da cobertura do bloco dos banheiros, e para quem desfruta de uma tarde na piscina, no restaurante ou no bar tem a chance de vê-lo brilhar novamente.

5.3 PROCESSO PROJETUAL

Para a concepção inicial do projeto, buscou-se elementos plásticos marcantes na arquitetura do antigo bordel que poderiam servir de inspiração para a nova volumetria do Centro de Arte. Uma das áreas mais importantes do complexo era a piscina - de acordo com relatos de seus ex-frequentedores - pois, era ao redor dela que aconteciam os bailes e eventos comemorativos.

Desse modo, ao analisar cuidadosamente os detalhes do ambiente construído, percebeu-se que uma forma ganhava destaque: a da cobertura. A cobertura possui 4 águas, em formato de “M” de uma maneira que o forro e o beiral formam losangos

(Figura 87). Além disso, ela transmite a sensação de estar flutuando, sendo apoiada em pilares com revestimento de pedra, como pode ser melhor observado na Figura 87.

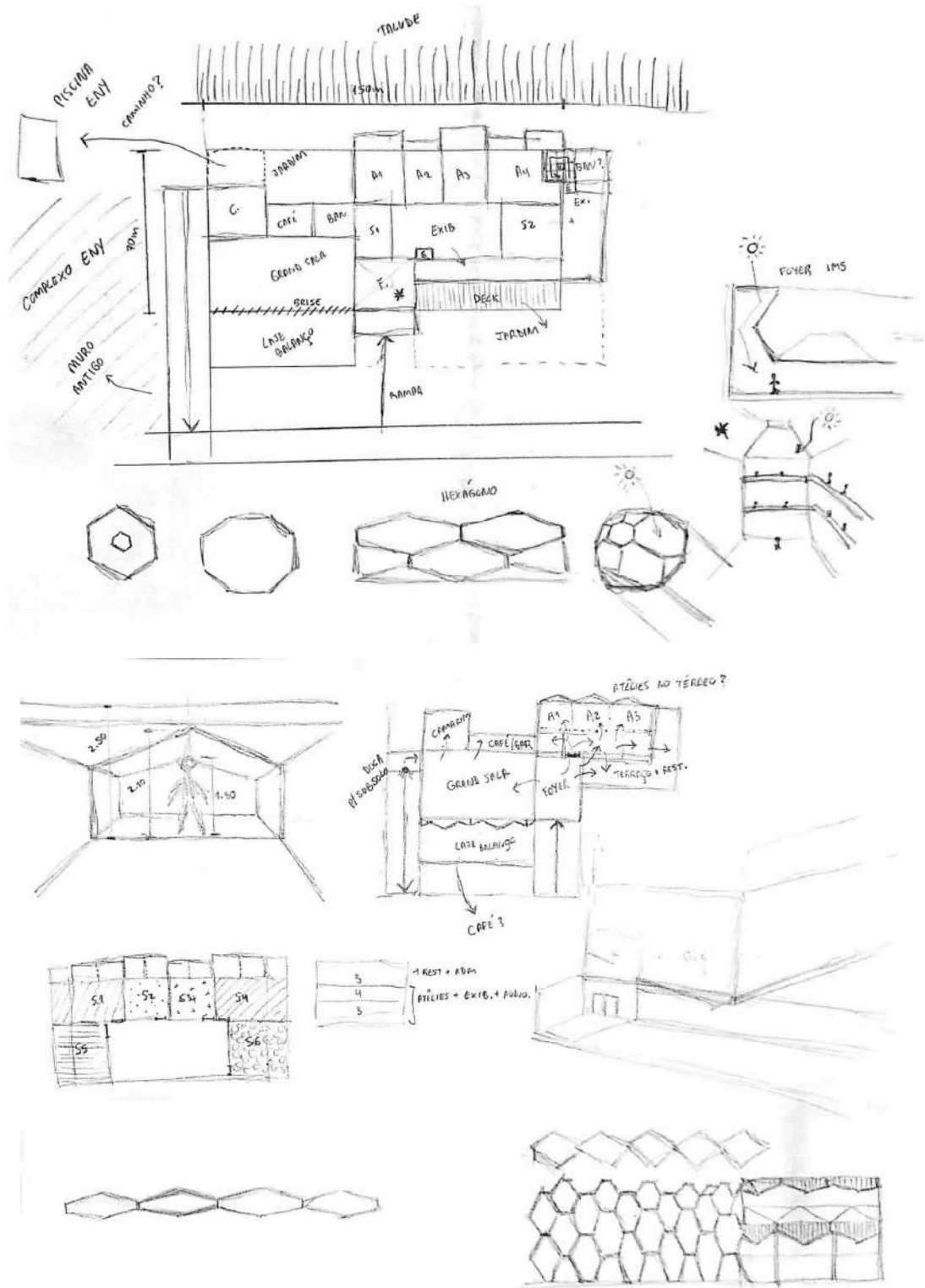
FIGURA 87 - Telhado em formato de dois losangos unidos

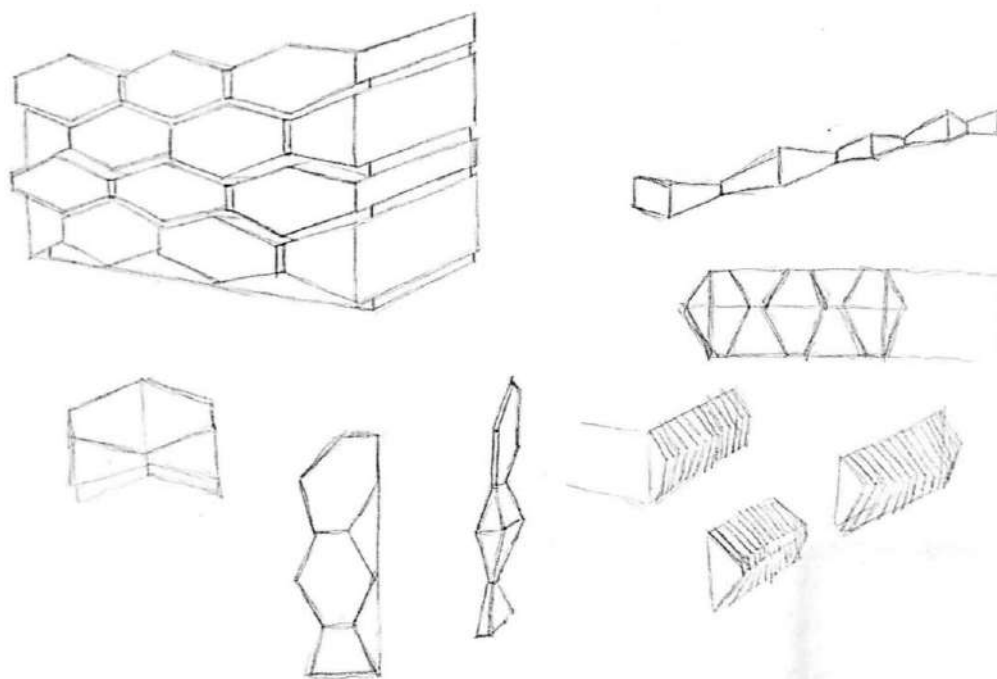


FONTE:Priscila Medeiros, 2006.

Sendo assim, a forma de “losango” foi acatada como base para começar a pensar e desenvolver um estudo de volumetria e implantação, considerando também o pré-dimensionamento estabelecido dos ambientes.

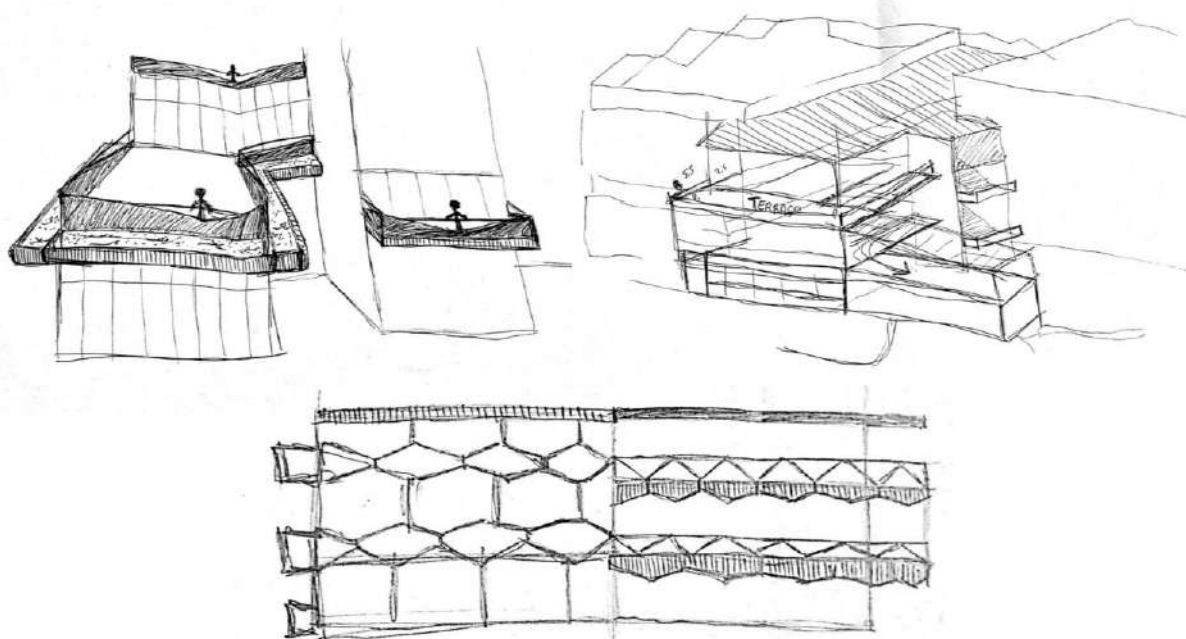
FIGURA 88 - Esboços iniciais da volumetria e evolução da implantação.





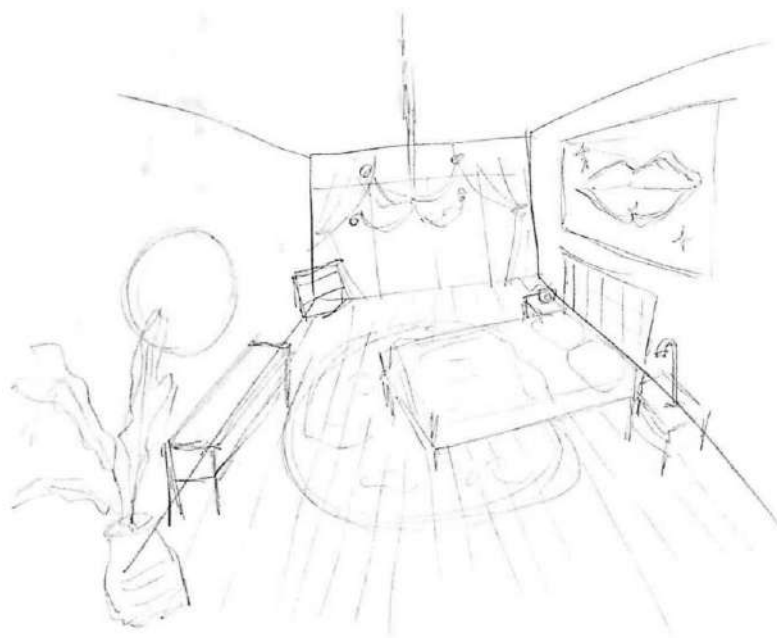
FONTE: Autora, 2023.

FIGURA 89 - Estudos da plástica dos elementos de fachada.



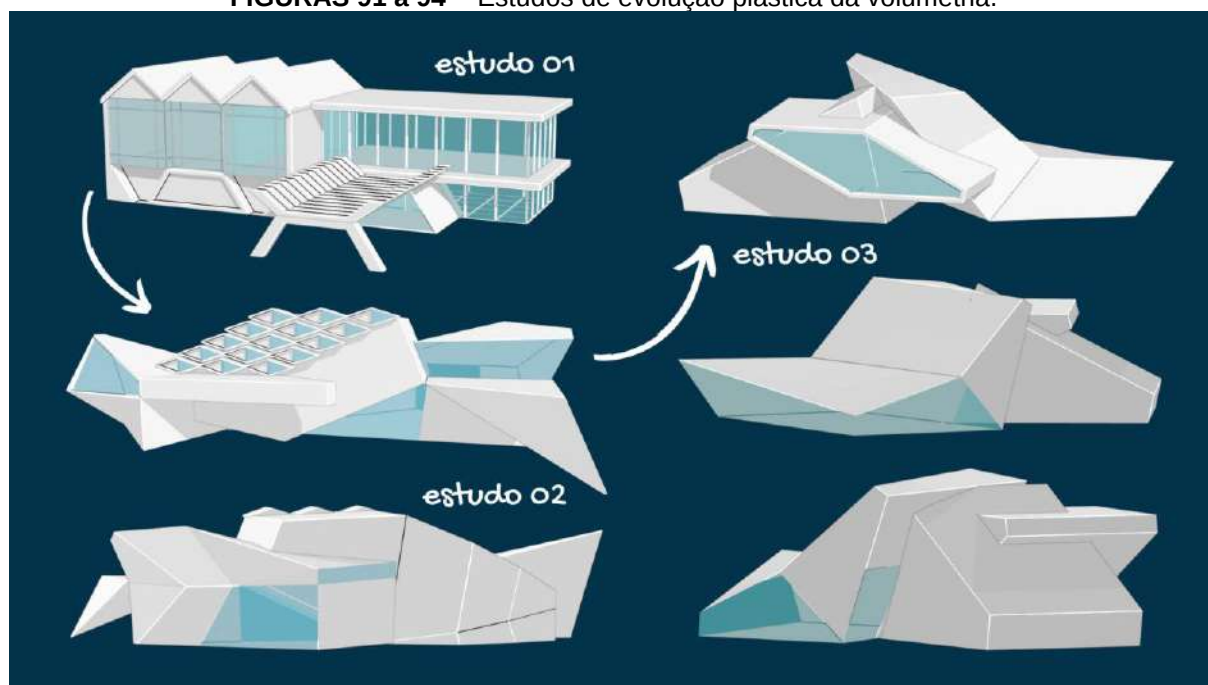
FONTE: Autora, 2023.

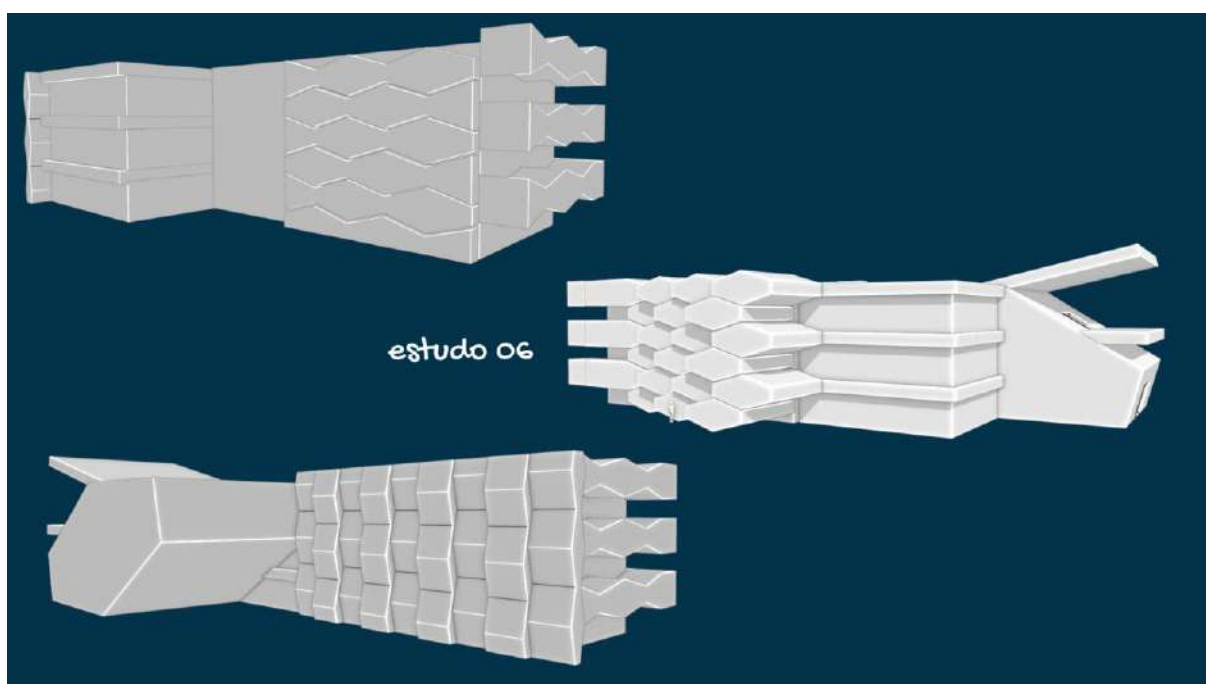
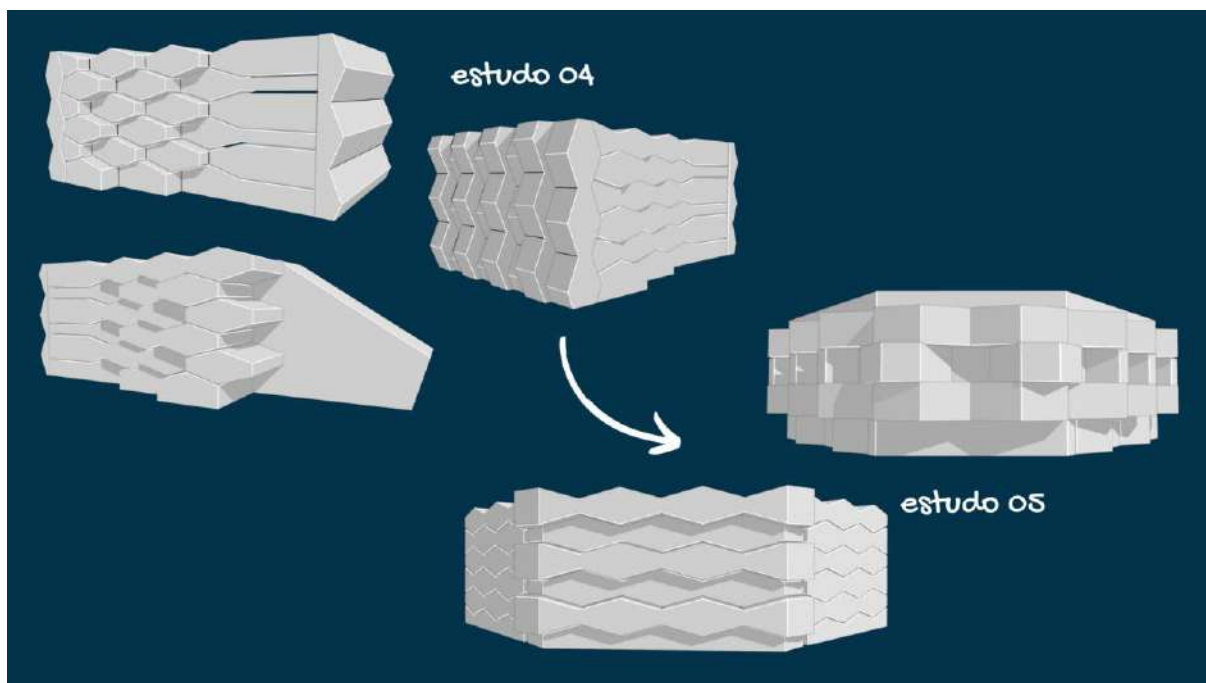
FIGURA 90 - Croqui da cenografia da suíte da Eny a ser recriada.

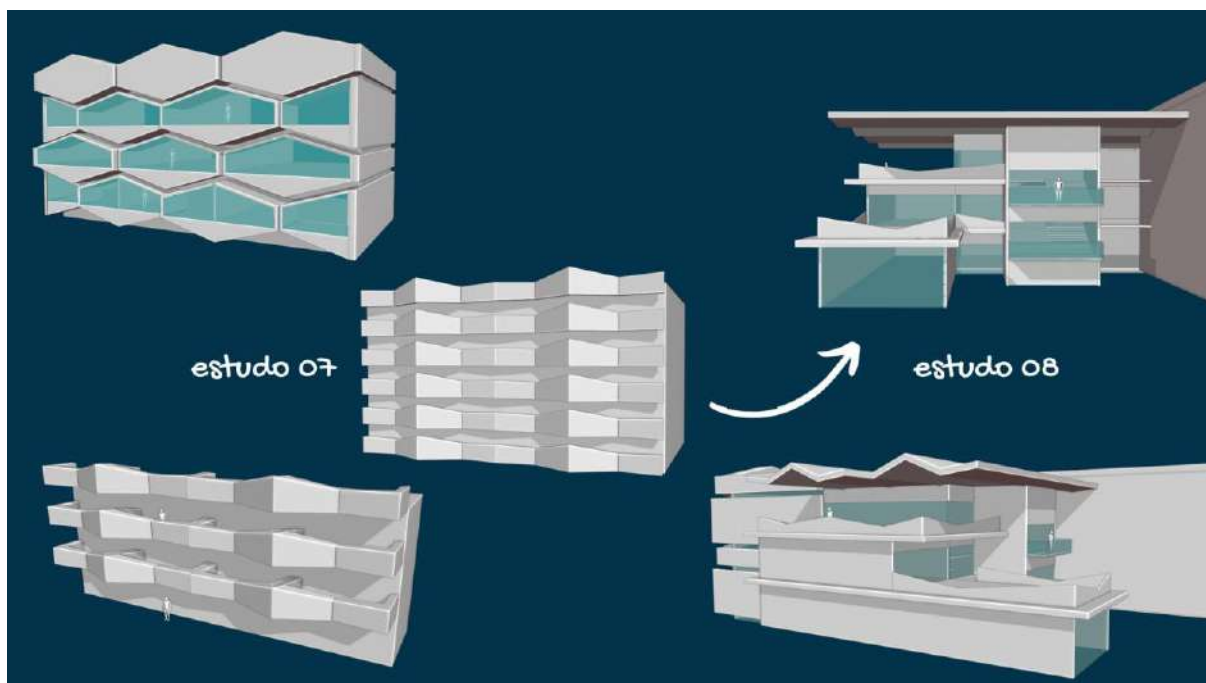


FONTE: Autora, 2023.

FIGURAS 91 a 94 - Estudos de evolução plástica da volumetria.







FONTE: Autora, 2023.

5.4 O PROJETO

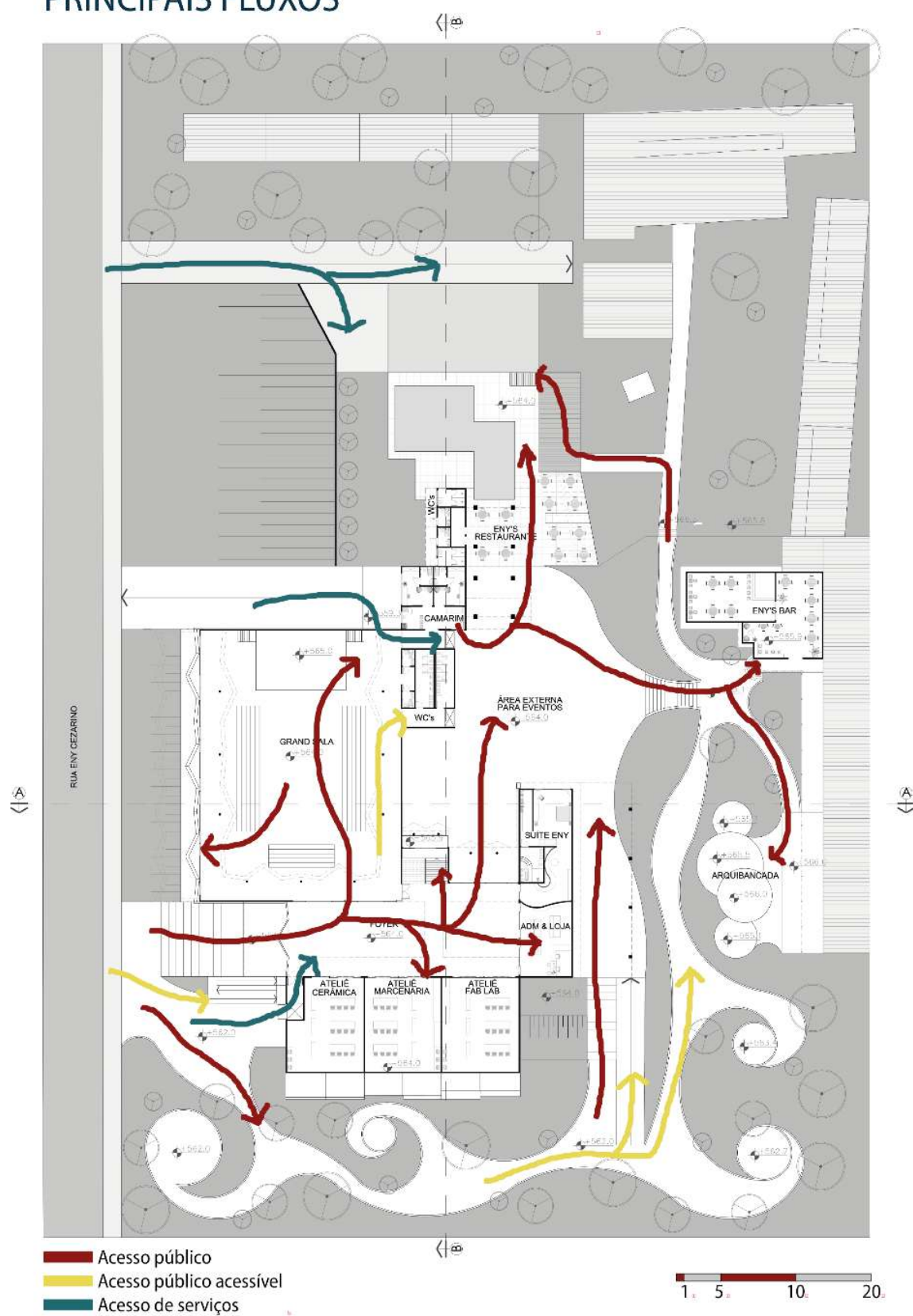
FIGURA 95 - Implantação geral.



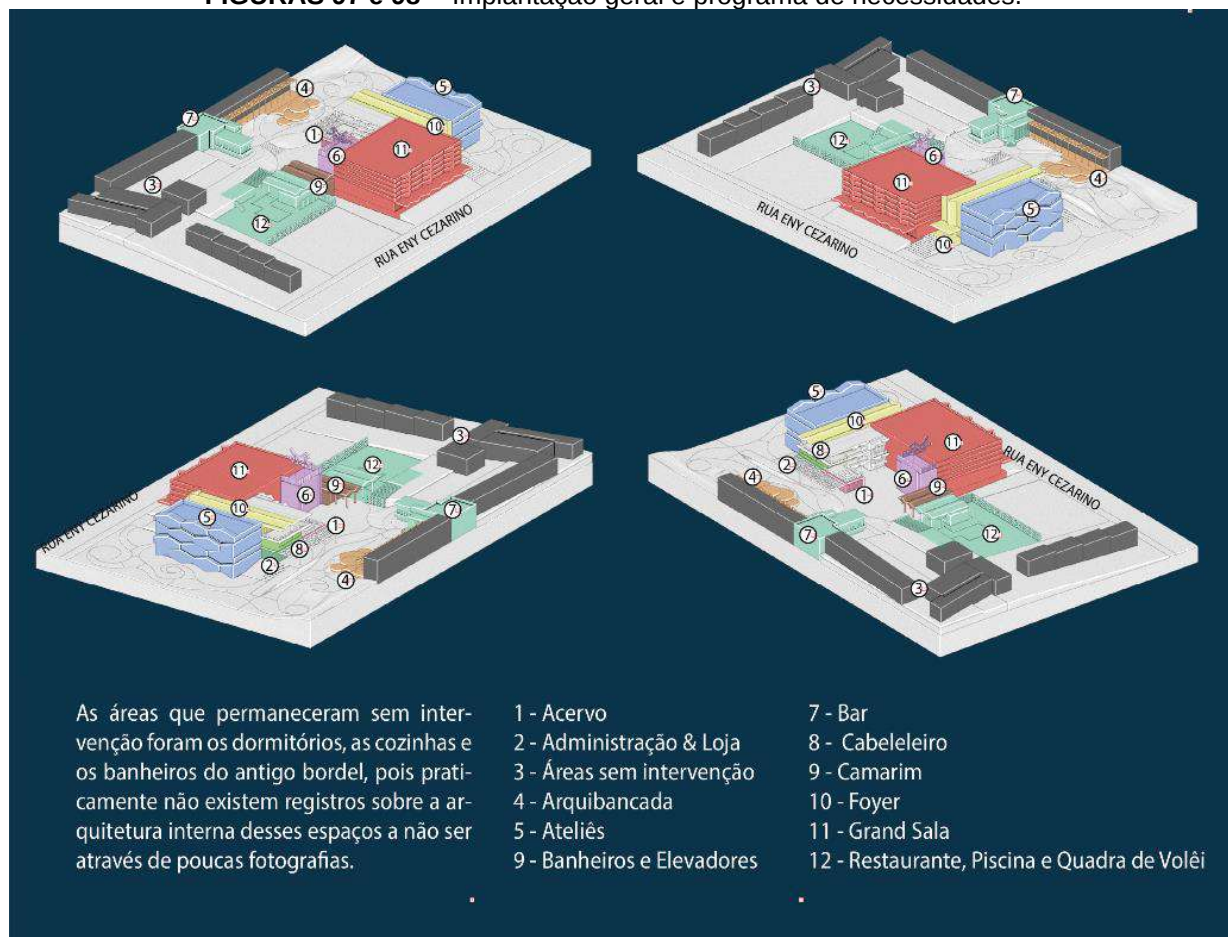
FONTE: Autora, 2023.

FIGURA 96 - Principais fluxos.

PRINCIPAIS FLUXOS



FONTE: Autora, 2023.

FIGURAS 97 e 98 - Implantação geral e programa de necessidades.**FONTE:** Autora, 2023.

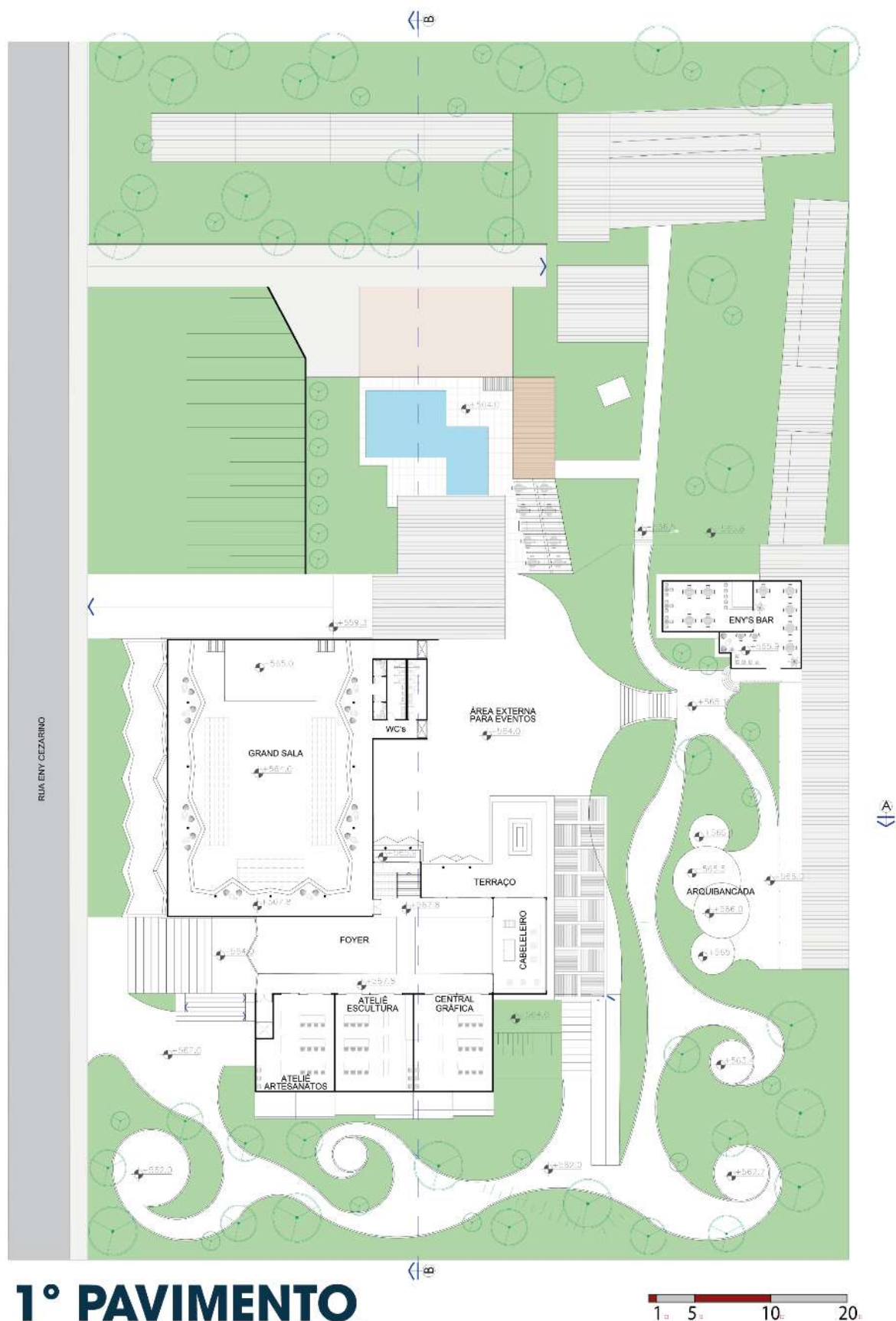
As áreas que permaneceram sem intervenção foram os dormitórios, as cozinhas e os banheiros do antigo bordel, pois praticamente não existem registros sobre a arquitetura interna desses espaços a não ser através de poucas fotografias.

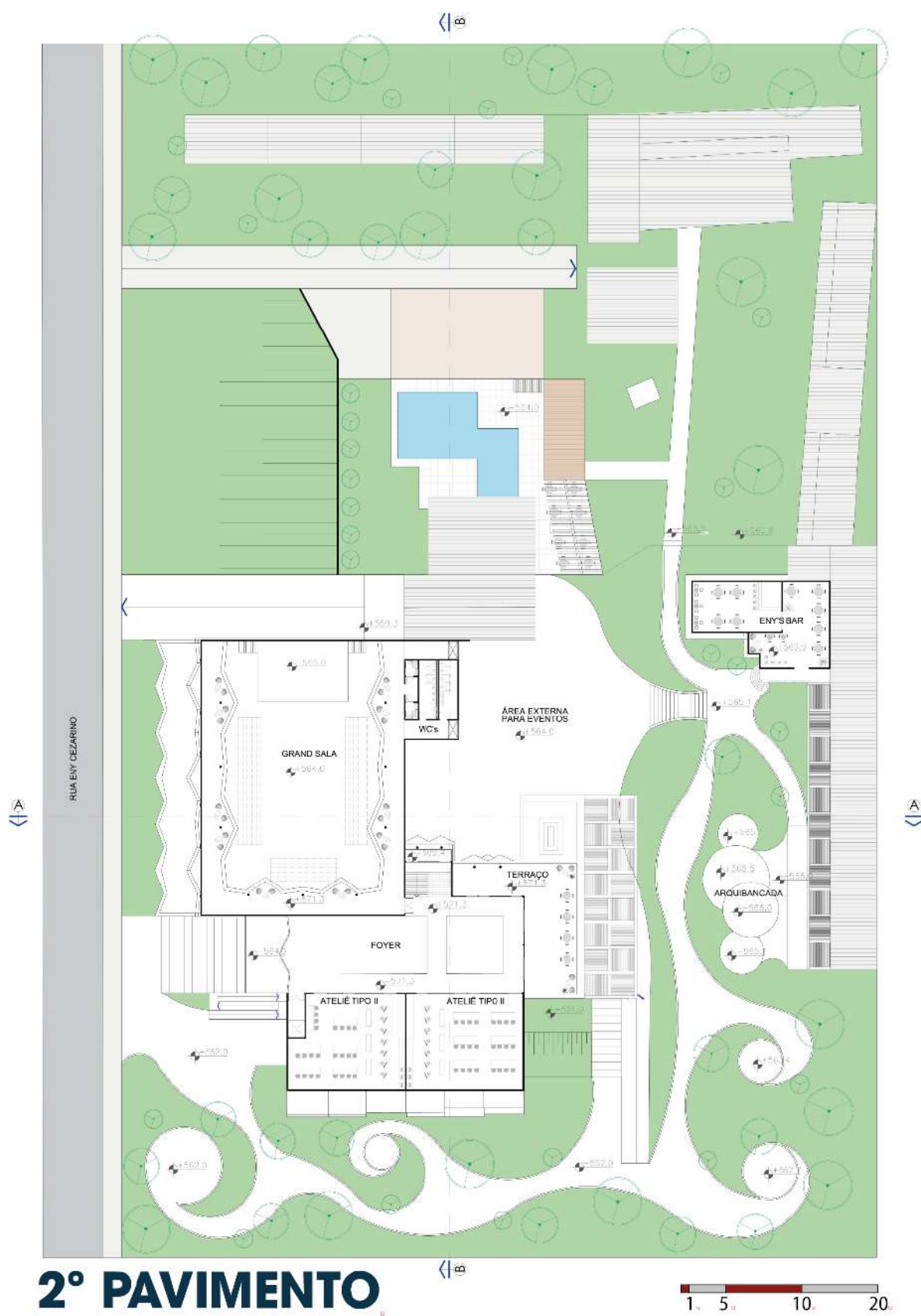
FIGURA 99 - Planta pavimento térreo.



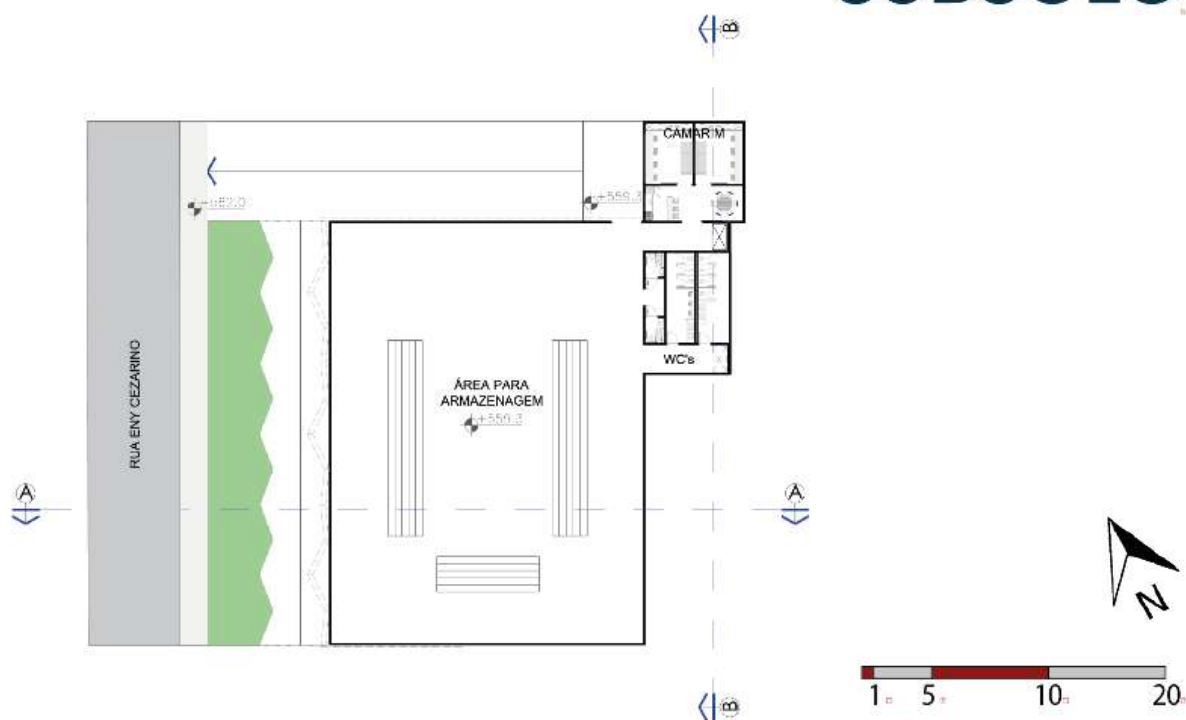


1º PAVIMENTO





SUBSOLO



CORTES

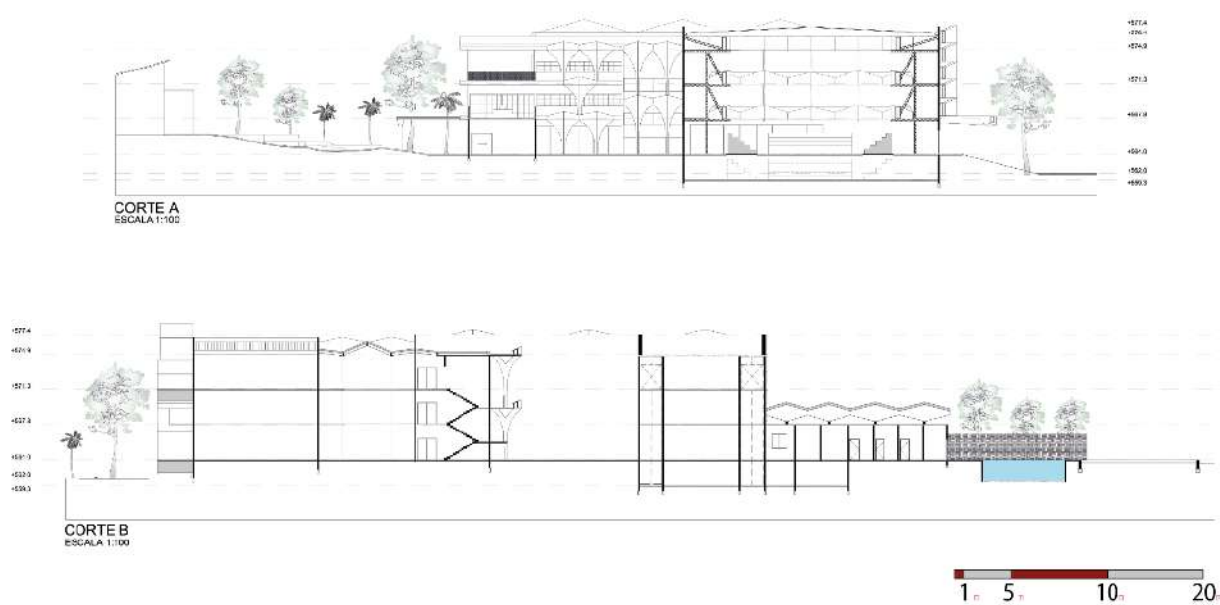
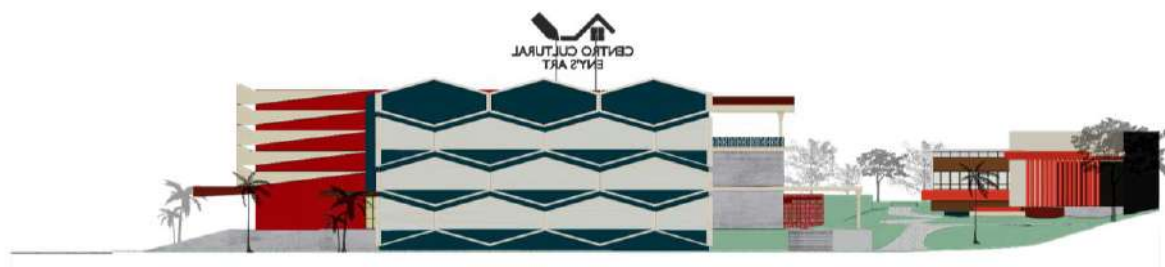


FIGURA 105 - Elevação Norte.



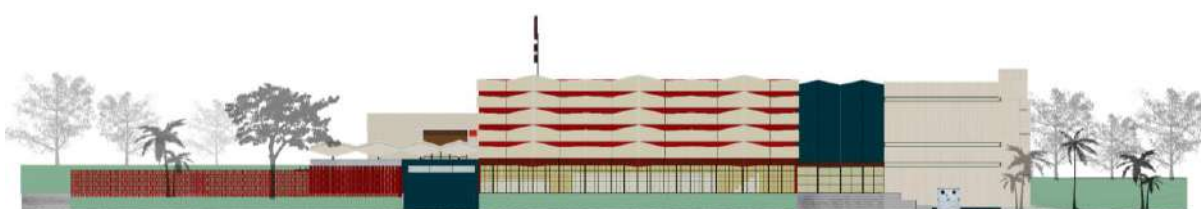
FONTE: Autora, 2023.

FIGURA 106 - Elevação Sul.



FONTE: Autora, 2023.

FIGURA 107 - Elevação Oeste.



FONTE: Autora, 2023.

FIGURA 108 - Elevação Leste.



FONTE: Autora, 2023.

FIGURA 109 - Perspectiva Isométrica.



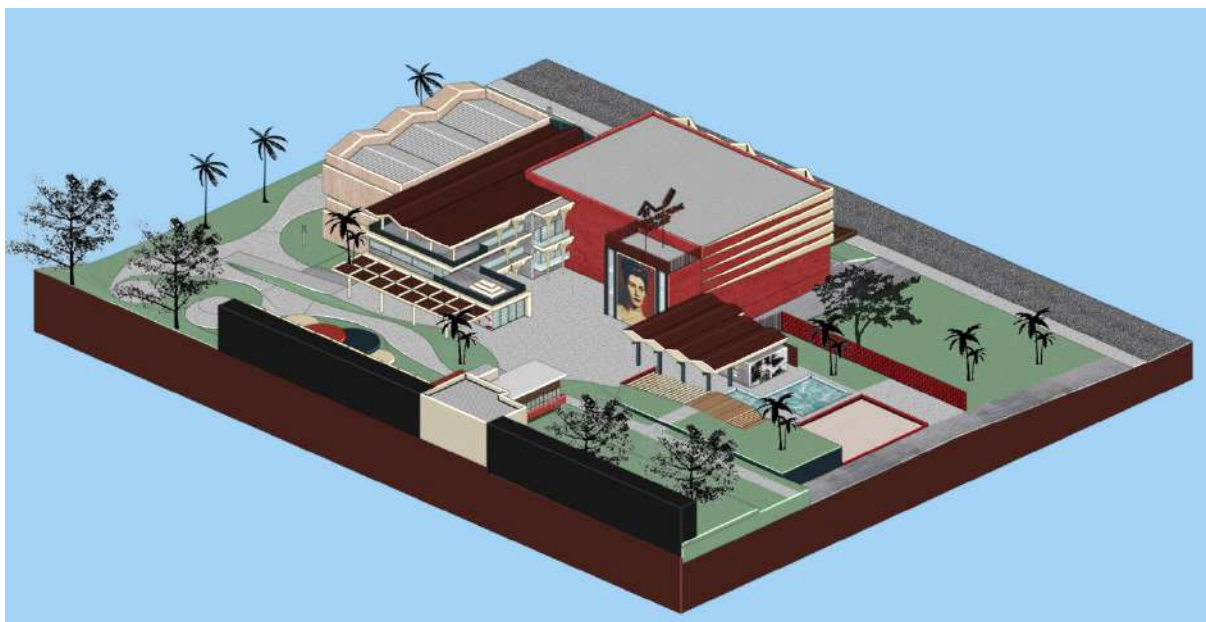
FONTE: Autora, 2023.

FIGURA 110 - Perspectiva Isométrica.



FONTE: Autora, 2023.

FIGURA 111 - Perspectiva Isométrica.



FONTE: Autora, 2023.

FIGURA 112 - Perspectiva Isométrica.



FONTE: Autora, 2023.

FIGURA 113 - Perspectiva externa da fachada.



FONTE: Autora, 2023.

A vista da fachada transparente permite ver as ações que ocorrem dentro do Centro de Arte para quem está caminhando na rua ou nos jardins. Destaque para a doca que dá acesso ao ateliês. Além disso, a entrada acessível é possibilitada por meio de uma rampa que conecta a rua com o Foyer.

FIGURA 114 - Perspectiva externa da fachada.



FONTE: Autora, 2023.

O famoso letreiro neon “Centro Cultural Eny’s Art” pode ser visto não somente de sua fachada mas até mesmo das principais rodovias e avenidas ao redor da região. Destaque para a doca cuja rampa dá acesso ao subsolo da Grand Sala onde serão armazenados os equipamentos para shows, teatros, exposições de arte e ferramentas utilizadas nos ateliês, bem como as arquibancadas retráteis da Grand Sala.

FIGURA 115 - Perspectiva dos ateliês e dos jardins.

FONTE: Autora, 2023.

Os jardins do antigo bordel eram famosos por suas belas roseiras e hortências, com uma vegetação exuberante plantada e cuidada pela própria Eny e suas meninas. Na recriação dos jardins, surgem os “trottois”, ou seja, os caminhos sinuosos que criam platôs onde podem ser expostas obras de arte e servir como espaços de contemplação e apresentação de espetáculos como desfiles de carnaval, por exemplo.

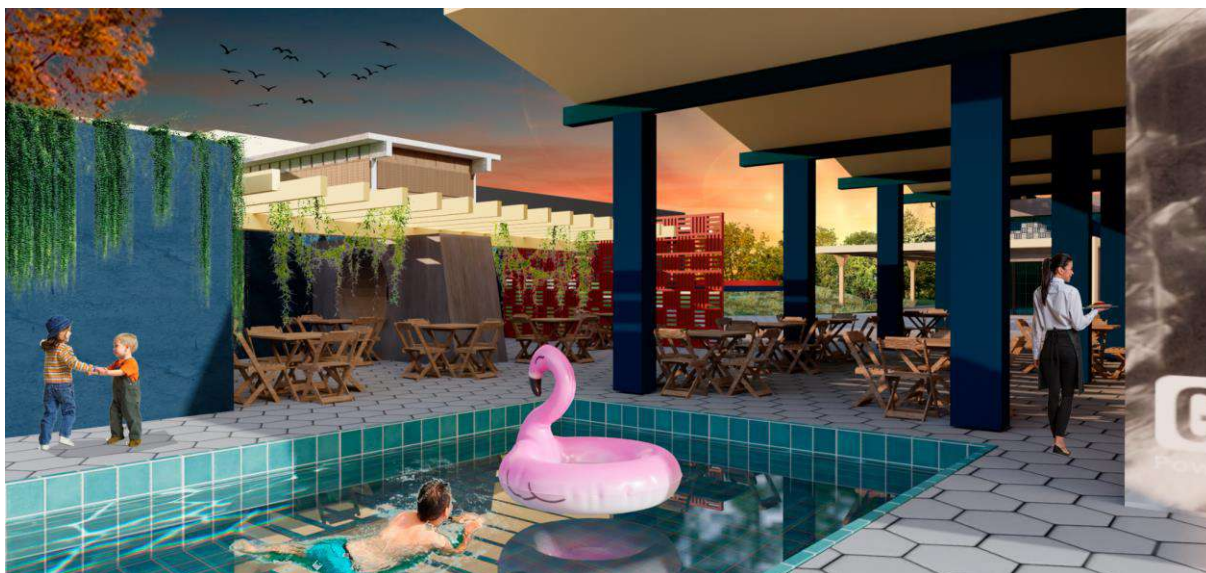
FIGURA 116 - Perspectiva externa da área da piscina.

FONTE: Autora, 2023.

Nessa área eram realizados bailes e desfiles nos anos 60, no período de ouro do bordel. A piscina por muitos anos foi considerada a maior existente em Bauru sendo

um dos motivos pelos quais as famílias tradicionais bauruenses iam passar o final de semana desfrutando desse lazer. No projeto, o restaurante e os banheiros foram também reativados.

FIGURAS 117 e 118 - Perspectiva externa da área da piscina e restaurante.



FONTE: Autora, 2023.

O restaurante foi reativado e encontra-se logo em baixo da estrutura da famosa cobertura de “4 águas”, porém, para aumentar o espaço dele foi dada a continuidade a essa cobertura, reproduzindo-a novamente ao lado.

No projeto, foi realizada a reforma do pergolado existente, criando uma bela área de sombra - com vegetação trepadeira - para quem usufrui do restaurante e da piscina; além disso, a criação de uma parede de cobogós trouxe privacidade ao vedar parcialmente a visão dessa área para quem está nos jardins e na grande área externa pavimentada com piso drenante intertravado.

A grande área externa é propícia para realização de eventos como shows, teatros, desfiles, exposições de artes, aulas de dança e prática de esportes, por exemplo. Ela permite a conexão entre os demais edifícios e possui ligação com os camarins e elevadores de serviço, além de estar cercada pelos jardins repletos de vegetação. Torna-se possível acessar o alto do talude por meio desta área, em que ficam localizados o Eny's bar e a arquibancada externa. Além disso, é nessa área que existe uma parede destinada à prática do grafite.

FIGURA 119 - Área para eventos externos.



FONTE: Autora, 2023.

FIGURA 120 - Área para eventos externos.



FONTE: Autora, 2023.

A “família” composta por Eny e suas 70 meninas era enorme, e, nos período de lazer elas acabavam formando entre si bandas e duetos de dança; porém, como eram proibidas de participarem dos eventos que aconteciam na cidade (geralmente quermesses das igrejas), Eny encarregava-se de organizar seu próprio baile para que elas performassem neles, atraindo inúmeros clientes, amigos e novos visitantes curiosos com os eventos.

O antigo bar do bordel foi restaurado e reativado, resgatando a estética rústica que o compunha antigamente. A fim de criar uma ambientação cênica característica de um bordel, foram utilizadas luzes neon na cor vermelha, a favorita de Eny, com desenhos em formato de coração.

FIGURAS 121 e 122 - Área interna do Eny's bar.



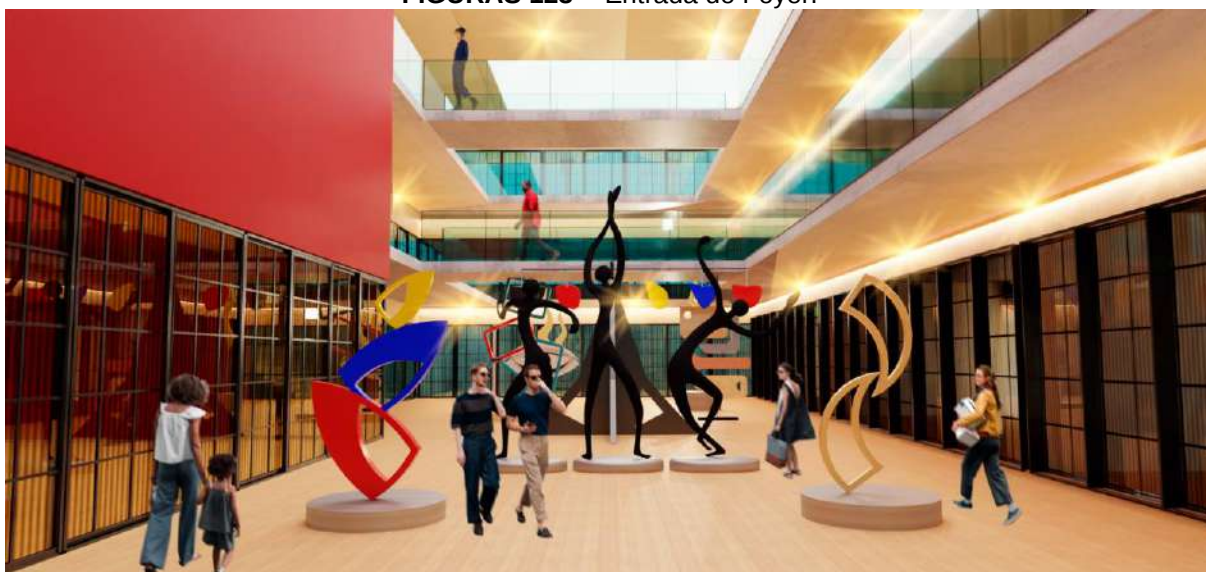


FONTE: Autora, 2023.

O bar localiza-se no alto do talude, em meio aos caminhos dos jardins; para quem está dentro dele desfrutando de uma boa bebida, a vista é do grande mural grafitado com o rosto da Eny e dos terraços do Centro de Arte.

O intuito do Foyer é ser um espaço conector e que permita uma visão ampla de todos os ambientes e salas. Suas passarelas conseguem vencer grandes vãos por meio da estrutura metálica. Além disso, destaca-se a forma marcante do telhado, sendo a mesma da cobertura da piscina.

FIGURAS 123 - Entrada do Foyer.



FONTE: Autora, 2023.

O Foyer além de ser um espaço de transição e distribuição é também destinado à exposição de arte temporária, para que a pessoa transite entre as obras e tenha uma experiência única no Centro de Arte. Ele está ligado principalmente com a Grand Sala e com os Ateliês através de enormes portas de correr transparentes. Ao final dele encontra-se a recepção administrativa que comporta também uma lojinha de souvenirs; e ao lado, o museu Eny com acesso à recriação de sua suíte presidencial.

FIGURAS 124 - Exposições de arte no Foyer.



FONTE: Autora, 2023.

FIGURAS 125 - Vista das passarelas no Foyer.



FONTE: Autora, 2023.

FIGURAS 126 - Vista das passarelas no Foyer.



FONTE: Autora, 2023.

FIGURAS 127 - Vista das passarelas no Foyer voltada para os ateliês.



FONTE: Autora, 2023.

FIGURAS 128 - Vista das passarelas no Foyer voltada para o terraço.**FONTE:** Autora, 2023.

A Grand Sala é um espaço polivalente e adaptável a diversos tipos de exposições de arte. Ela possui um palco fixo, arquibancadas retráteis e camarotes dotados de mobiliários móveis. Além disso, ela possui conexão com os elevadores sociais e de serviços e com a área dos banheiros. A estrutura dos camarotes é toda metálica com acabamentos em madeira.

Ela possui conexão também com o Foyer e com a paisagem externa da rua por meio de grandes portas de correr transparentes que compõem sua fachada. É por meio dela em que pode-se acessar os camarins coletivos e individuais bem como o subsolo onde são armazenados os equipamentos dos eventos e dos ateliês.

FIGURAS 129 - Vista da Grand Sala em dia de exposições de arte.**FONTE:** Autora, 2023.

FIGURAS 130 - Vista dos camarotes

FONTE: Autora, 2023.

FIGURAS 131 - Vista de cima do palco com as arquibancadas elevadas.

FONTE: Autora, 2023.

FIGURAS 132 - Vista da entrada da Grand Sala em um pré evento.



FONTE: Autora, 2023.

FIGURAS 133 - Show sendo visto dos camarotes.



FONTE: Autora, 2023.

Os ateliês surgiram para que os universitários e a população bauruense experimentassem os mais diversos tipos de arte. Neles é possível trabalhar com cerâmica, marcenaria, artesanatos & moda, esculturas; além disso, possui um Fab Lab e uma central gráfica. O espaço conta com 6 ateliês, sendo que 2 deles comportam aulas para 30 pessoas aproximadamente, podendo ser desde privativo para um artista em específico até de uso coletivo.

O formato plástico da fachada em losangos metálicos revestidos por placas de madeira criam pequenas janelas em formato de sacadas para que seja possível a iluminação e a conexão com a paisagem externa. Além disso, possui diversas portas de correr que deixam o ambiente transparente para quem passa pelo Foyer e pelas

passarelas, possibilitando ver o que acontece lá dentro. Ele é suprido por uma doca, tanques, armários e mobiliário próprio para cada atividade.

FIGURAS 134 - Vista da entrada do Ateliê tipo II



FONTE: Autora, 2023.

FIGURAS 135 - Vista das sacadas do Ateliê tipo II



FONTE: Autora, 2023.

Durante a época de ouro do bordel, os salões de beleza de Bauru eram fechados para produzir todas as 70 meninas que residiam no complexo do bordel. Eny investia nas melhores roupas, maquiagens e produtos de beleza inspirando-se nas atrizes de Hollywood. As meninas vinham dos mais diferentes cantos do Brasil e até mesmo da Argentina, Uruguai e Paraguai, sendo escolhidas à dedo diretamente de concursos de beleza.

Assim, para resgatar essa memória, e inspirando-se no oferecimento do serviço odontológico que a rede de SESC's oferece, buscou-se trazer neste centro o oferecimento do serviço de cabeleireiros, com foco na arte trancista da cultura afro. A “arte trancista” não é somente arte mas sim resistência para a população preta e parda que ainda é marginalizada na sociedade.

FIGURAS 136 - Trancista e pessoas jogando sinuca no cabeleireiro.



FONTE: Autora, 2023.

FIGURAS 137 - Vista interna do cabeleireiro



FONTE: Autora, 2023.

O espaço encontra-se no primeiro pavimento e foi projetado inspirado na estética dos salões de beleza afro-estadunidense dos anos 50, que mais tarde começaram a surgir no Brasil.

O chão em azulejos marrom e branco, as cadeiras de couro, as mesas de sinuca e de pebolim são elementos que marcam essa estética. Além disso, o salão é conectado visualmente com a paisagem externa dos terraços e com o Foyer.

FIGURAS 138 - Área recreativa do cabeleireiro.



FONTE: Autora, 2023.

FIGURAS 139 - Vista geral do cabeleireiro

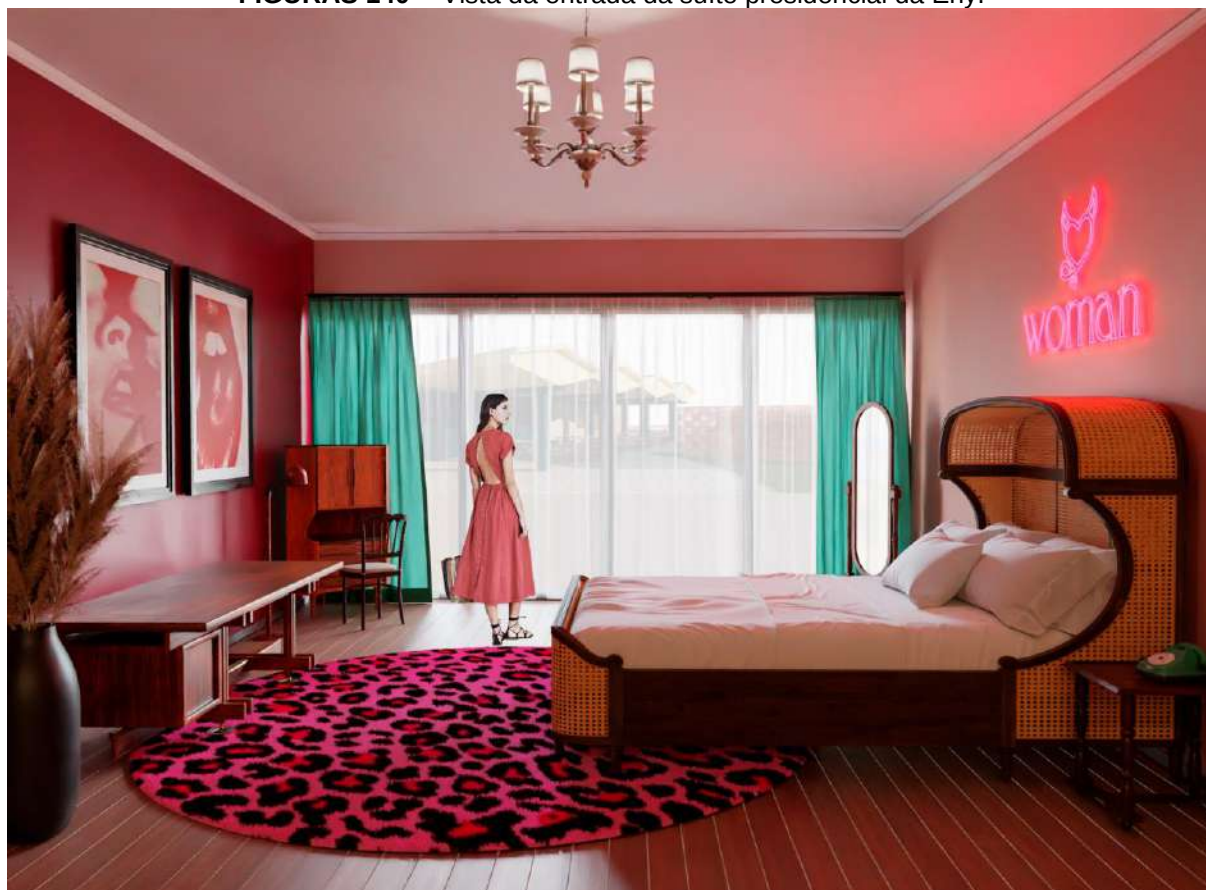


FONTE: Autora, 2023.

A recriação cênica do quarto da Eny Cezarino foi feita baseada na estética dos anos 50 a 60, utilizando-se de móveis em madeira, penteadeiras, tapete de pluma rosa com estampa de oncinha, telefones de discagem e lustres de cristal. Segundo

relatos, a cor favorita de Eny era vermelho, portanto, a cor faz-se presente; além disso, há iluminação amena em LED na cor rosa neon para simular uma atmosfera característica de bordel e “promiscuidade”, sem deixar que seja um “brega-elegante”.

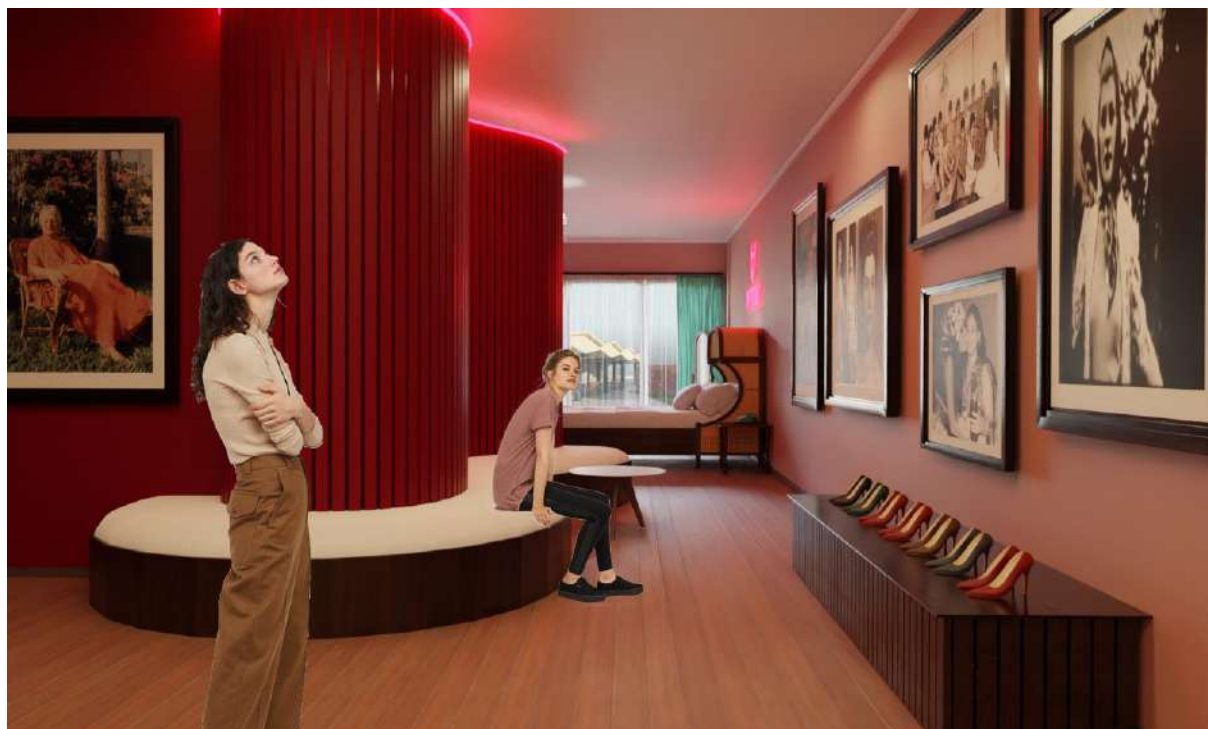
FIGURAS 140 - Vista da entrada da suíte presidencial da Eny.



FONTE: Autora, 2023.

O museu surge na antessala da suíte em prol de resgatar a memória e contar a história do bordel, da Eny e de suas meninas, desde o início até as suas ruínas, exibindo as fotos presentes no acervo de Lucius de Mello e do processo de tombamento. Além disso, a recriação de itens utilizados por elas - como sapatos e roupas, por exemplo - devem ser expostos nessa exibição permanente.

FIGURAS 141 - Vista do museu da Eny Cezarino.



FONTE: Autora, 2023.

6 CONCLUSÃO

Na elaboração do projeto foi conferida prioridade à criação de um espaço que harmonize a estética e a função, sem que uma anule a outra. Sendo assim, projetar o centro de arte para que este seja um local confortável, ergonômico, de permanência, e, não somente de passagem ou algo lucrativo, tornou-se prioritário para este trabalho. Assim, foi necessário conceber o espaço dedicado às artes como uma obra de arte em si, e, que sua arquitetura trouxesse conforto, pertencimento, acessibilidade, resistência e adaptabilidade às diferentes formas de expressar a arte contemporânea.

O espaço transparente e integrado acaba permitindo a experimentação da arte contemporânea em todos ambientes, integrando visualmente as áreas internas e externas. Além disso, buscou-se através da linguagem plástica arquitetônica recriar elementos estéticos da arquitetura do antigo bordel misturando elementos “bregas” com elementos contemporâneos a fim de resgatar a memória do espaço.

O Centro de Arte é necessário para sociedade bauruense e para os jovens universitários, e, o seu impacto no bairro e no município é de grande valor transformador na modernização da cultura regional.

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

ALVES, Giovana Cruz. **O Lugar da Arte - um breve panorama sobre a arquitetura dos museus e centros culturais**. Universidade Federal do Espírito Santo. 2º Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus: identidades e comunicação. 2010.

BEITES, Alexandre. 2011. **O Museu Aberto e Comunicativo, fundamentação e proposta para estudos de públicos à luz de um enfoque info-comunicacional**. Tese de Mestrado, Universidade do Porto.

BRANCO, Maria João Mayer. **Arte e Filosofia no pensamento de Nietzsche**. 2010. Dissertação de Doutoramento em Filosofia realizada sob a orientação científica de Maria Filomena Molder - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - FCSH, Lisboa.

BRAZIL, Érico Vital; SCHUMACHER, Schuma. **Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado**. Volume II. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. Disponível em: <<http://www.mulher500.org.br/biografia-de-mulheres/>>

COLLCUTT, Martin; JANSEN, Marius B.; KUMAKURA, Isao. **Grandes Civilizações do Passado: Japão**. Editora Folio. Japan: the Official Guide. Takayama Festival. Disponível em: <<http://www.jnto.go.jp/eng/location/spot/festival/takayamafes.html>>. Acesso em: 04 maio 2023.

DAMAN, Alana; LEITE, Leandro Silva. **Arquitetura de museus contemporâneos: Estudos iniciais para um Museu de Arte Contemporânea**. 2019. Instituto Superior Tupy - SOCIESC.

EDELWEISS, Roberta Krahe. **A dialogia na arquitetura dos museus brasileiros depois do movimento moderno**. 2008. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - En la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), Espanha, 2008.

GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea. Uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GREGÓRIO, Claudia Di. **Um viaduto, muitas lembranças.** Revista Atenção, Bauru, ed. 383. 8 nov. 2016. Disponível em: <https://revistaatencao.com.br/um-viaduto-muitas-lembrancas/>. Acesso em: 7 jun. 2023.

HALL, E.T. **A dimensão oculta.** 3a Edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

HOOD, M. G. (1983c). **Staying away: Why people choose not to visit museums.** Museum News, 61(4), 50-57.

KOOLHAAS, Rem. **“Junkspace”.** October, jul 2002, vol.100, n.1, pp. 175-190, Massachusetts, Cambridge, the MIT Press.

LOPOMO, Mário. **A CASA DA ENY: História contemporânea.** São Paulo: Mário Lopomo, 14 jul. 2010. Disponível em: <http://historiacontemporanea-mlopomo.blogspot.com/2010/07/casa-da-eny.html>. Acesso em: 10 jun. 2023.

LUPO, Bianca Manzon. **O museu como espaço de interação: arquitetura, museografia e museologia.** Revista CPC, V. 14, n. 27, p. 217-243, 2019.

MACEDO, Wesley. **Museus de arte - extensões contemporâneas - 1989-2009.** Pesquisa de iniciação científica - FAUUSP, São Paulo, 2009.

MELLO, Lucius de. **Eny e o grande bordel brasileiro.** 1. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2015. 402 p.

MONTANER, Josep Maria. **Museus para o Século XXI.** Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

NETO, Pedro; SILVIA, Lidia. **Arquitetura cênica: a explosão do espaço na cenografia teatral moderno-contemporânea.** Universidade de Brasília –UnB). 2021.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. A ideologia do espaço da arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002. (tradução de Carlos S. Mendes Rosa de Inside the White Cube: The ideology of the Gallery Space, 1976).

OKAMOTO, Jun. **Percepção Ambiental e Comportamento**. São Paulo: IPSIS, Plêiade, 1996.

OLIVEIRA, Alexandre S. (2000). **A construção da aparência**. São Carlos, 2000. 164p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA, Genoveva. **Museus e Escolas: os serviços educativos dos museus de arte moderna e contemporânea, um novo modo de comunicação e formação**. Tese de doutoramento, Universidade de Évora. 2012.

OLIVEIRA, Genoveva. **O museu como um instrumento de reflexão social**. MIDAS [Online], 2 | 2013, posto online no dia 01 abril 2013, consultado no dia 21 maio 2023. URL: <http://journals.openedition.org/midas/222> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.222>

PAGNOTTA, Brian. **Clássicos da Arquitetura: Museu Guggenheim de Bilbao / Gehry Partners** [AD Classics: The Guggenheim Museum Bilbao / Gehry Partners] 25 Abr 2016. ArchDaily Brasil. (Trad. Souza, Eduardo) Acessado 19 Jun 2023. <<https://www.archdaily.com.br/br/786175/classicos-da-arquitetura-museu-guggenheim-de-bilbao-gehry-partners>> ISSN 0719-8906

POLO, Maria Violeta. **Estudo sobre Expografia – quatro exposições paulistas do século XX**. São Paulo: UNESP, 2006. Orientação: Prof. Dr. Percival Tirapeli.

RAMOS, Luciene Borges. **Centro Cultural: território privilegiado da ação cultural e informacional na sociedade contemporânea**. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os

dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

REQUIXA, R. **O lazer no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1977.

ROMÃO, Cristina. **O Papel do Arquiteto em Processos Participativos Um contributo para a compreensão de alternativas no modo de projetar**. Instituto Universitário de Lisboa - Escola de Tecnologias e Arquitetura. 2015.

SÁ, Teresa. (2014). **Lugares e não lugares em Marc Augé**. Universidade Técnica de Lisboa. Faculdade de Arquitectura. Departamento de Ciências Sociais e do Território. *Tempo Social*, v. 26 n. 2 (2014), 209-229. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-20702014000200012>.

SOMMER, Robert. **Espaço Pessoal**. São Paulo, Edusp, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

SPERLING, David. **As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte** (2005), In: Fórum Permanente de Museus: museus de arte, entre o público e o privado. URL: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br>

SPERLING, David Moreno. **Museu contemporâneo: o espaço do evento como não-lugar**. 2005, Anais.. Rio de Janeiro: Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2005. Acesso em: 19 abr 2023.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALONSO, F. J. **Barcelona: Poble Espanyol**. Barcelona, 2015. Disponível em: <http://fjalonso.blogspot.com/2016/01/poble-espanyol-en-barcelona.html>

ALVES, Laurinda. **A fábrica de Pompeia**. Público P, 2008. Disponível em:

<<https://www.publico.pt/2008/06/06/jornal/a-fabrica-de-pompeia-263916>>

AQUINO, Cássio Adriano Braz; MARTINS, José Clerton de Oliveira. **Ócio, lazer e tempo livre na sociedade do consumo e do trabalho**. Rev. Mal-Estar Subj., Fortaleza, v.7, n.2, p.479-500, set. 2007. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482007000200013&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 01 jun. 2023.

ARCHDAILY. **Instituto Moreira Salles / Andrade Morettin Arquitetos Associados**. 08 Nov 2017. ArchDaily Brasil. Acessado 17 Jun 2023. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/883093/instituto-moreira-salles-andrade-morettin-arquitetos>> ISSN 0719-8906

ARQUITETURA DE MUSEUS: grupo de estudos. **Centro Cultural do Banco do Brasil**. Disponível em: <<https://arquimuseus.arq.br/textos-produzidos/pesquisa-e-objetivo/area-em-analise/centro-cultural-do-banco-do-brasil/>>

CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas**. Trad.: Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CASTRO, Luiz G. R.. **Outros espaços e tempos, heterotopias**. 1º Congresso internacional: espaços públicos. FAU - Mackenzie. São Paulo, out. 2015.

CCBB. **Sobre o CCBB**, Rio de Janeiro, 2021. disponível em: <<https://ccbb.com.br/rio-de-janeiro/sobre-o-ccbb/>>

DIERKING, Lynn Diane; FALK, John Howard. 1992. **The Museum Experience**. Washington: Whalesback Books.

DOCMEMÓRIAS. – **Memórias - Eny Cezarino – parte 1 Eny e a sociedade**. Tempo: 3'25". Acesso: 13 de abril de 2023. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=UYkD0BP540U>.

DOCMEMÓRIAS. – **Memórias - Eny Cezarino – parte 2 – Vivendo com os bordéis.**

Tempo: 3' 12". Acesso: 13 de abril de 2023. Disponível:

<https://www.youtube.com/watch?v=n90C8mKvrJ0>.

DOCMEMÓRIAS. – **Memórias - Eny Cezarino – parte 3 – Eny e os presidentes.**

Tempo: 2'55". Acesso: 13 de abril de 2023. Disponível:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ns2jWT-Mif0>.

DOCMEMÓRIAS. – **Memórias - Eny Cezarino – parte 4 – Decadência.** Tempo:

2'43". Acesso: 13 de abril de 2023. Disponível:

<https://www.youtube.com/watch?v=i8lrsLpYjtE>.

FRACALOSSI, Igor. **Clássicos da Arquitetura: Centro Georges Pompidou / Renzo Piano + Richard Rogers.** 07 Abr 2012. ArchDaily Brasil. Acessado 18 Jun 2023.<<https://www.archdaily.com.br/br/01-41987/classicos-da-arquitetura-centro-georges-pompidou-renzo-piano-mais-richard-rogers>> ISSN 0719-8906

GERMANO, Beta. **Cavaletes de vidro de Lina voltam ao Masp.** Casa Vogue, 2015.

Disponível em:

<<https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2015/12/cavaletes-de-vidro-de-lina-voltam-ao-masp.html>>

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Sobre o IMS.** [S. l.], 2019. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Acesso em: 8 jun. 2023.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Unidade Paulista.** [S. l.], 2017. Disponível em: <https://ims.com.br/unidade/sao-paulo/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

JORNAL BOM DIA BAURU. **Casa da Eny vai ao chão.** Patrimônio: Lazer e Cultura, 2006. Disponível em:

<<https://www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio/painel2f9b.html?cod=1697>>

KNEIPP, Valquíria Aparecida Passos. **Histórias da maior e mais odiada cafetina do Brasil.** Portal Mutirão do Brasileirismo Comunicacional, São Paulo, 26 abr. 2016.

Disponível em: <http://portal.metodista.br/mutirao-do->

brasileirismo/cartografia/verbetes/america-do-sul/ely-cezarino. Acesso em: 28 maio 2023.

LANFER, Fabio. **Sesc Pompeia - Arq. Lina Bo Bardi**. LANFER.ARQ, 2020. Disponível em: <<https://lanfer.arq.br/2011/04/sesc-pompeia-arq-lina-bo-bardi.html/>>

MAGALLANES, Alejandro. **Francisco Toledo y sus instituciones**. Contigo en lá distancia. Disponível em: <<https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/detalle/francisco-toledo-y-sus-instituciones>>

MEU TIO. Direção: Jacques Tati. Produção: Jacques Tati. Roteiro: Jacques Lagrange; Jean L'Hôte; Jacques Tati. Fotografia de Jean Bourgoïn. Gravação de Jean Bourgoïn. Estados Unidos: [s. n.], 03/11/1958.

MUGRABI, Colby. **Pompidou Colors**. MinnieMuse, 2020. Disponível em: <<https://www.minniemuse.com/articles/musings/pompidou-colors>>

PAGNOTTA, Brian. **Clássicos da Arquitetura: Museu Guggenheim de Bilbao / Gehry Partners**. [AD Classics: The Guggenheim Museum Bilbao / Gehry Partners] 25 Abr 2016. ArchDaily Brasil. (Trad. Souza, Eduardo) Acessado 19 Jun 2023. <<https://www.archdaily.com.br/br/786175/classicos-da-arquitetura-museu-guggenheim-de-bilbao-gehry-partners>> ISSN 0719-8906

PEREIRA, Matheus. **Clássicos da Arquitetura: Teatro Oficina / Lina Bo Bardi e Edson Elito**. 03 Jan 2021. ArchDaily Brasil. Acessado 17 Jun 2023. <<https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito>> ISSN 0719-8906

POBLE ESPANYOL. **A vila**. Barcelona, 2022. Disponível em: <<https://poble-espanyol.com/el-poble-espanyol/>>

REVISTA VITRUVIUS. **Projeto para um museu na Avenida Paulista: o novo Instituto Moreira Salles de São Paulo**. Revista Vitruvius, 206.01 projeto institucional,

ano 18, fev. 2018. Disponível em:
<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/18.206/6880>>

TODA MATÉRIA. **Torre Eiffel**, [s.d.]. Disponível em:
<<https://www.todamateria.com.br/torre-eiffel/>>. Acesso em: 25 jun. 2023

UNESP. **Casa da Eny - Documentário: da chapa, dos trilhos e do puteiro**. Tempo: 9'22". Acesso: 23 de junho de 2023. Disponível:
https://www.youtube.com/watch?v=u15Pf1s5_EY.