

MARIA DA CONCEIÇÃO ALVES DE GUIMARAENS

MODERNIZAÇÃO EM MUSEUS
Museu Histórico Nacional e
Museu Nacional de Belas Artes
(Rio de Janeiro, Brasil)

Orientador: Professor Doutor Mário Canova Moutinho

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Museologia

Lisboa
2011

MARIA DA CONCEIÇÃO ALVES DE GUIMARAENS

MODERNIZAÇÃO EM MUSEUS
Museu Histórico Nacional e
Museu Nacional de Belas Artes
(Rio de Janeiro, Brasil)

Tese apresentada ao Programa de Doutorado em
Museologia para a obtenção do grau de Doutor,
conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e
Tecnologias

Orientador: Prof. Dr. Mário Canova Moutinho

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Museologia

Lisboa
2011

[...] são tantas as vezes que contei a história que não sei se a recordo de verdade ou se apenas recordo as palavras com que a conto.

Jorge Luís Borges

[...] o contenedor arquitetônico constitui a primeira peça hermenêutica do museu: além de resolver o programa funcional, sua missão primordial é expressar o conteúdo do museu como coleção e também como edifício cultural e público.

Josep Maria Montaner

Trata-se da experiência da fruição presencial do acervo, do contato físico com a peça única, real, ao alcance da mão. Trata-se da aura.

Afinal, não é para isso que as pessoas visitam os museus?

Carlos Kessel

À memória da minha mãe e do meu pai.

Para Afonso, meu marido.

Para Mariana, minha filha, e para Francisco, meu filho.

AGRADECIMENTOS

Escrever uma Tese é um exercício de reflexão em que ideias desenvolvem-se melhor quando são partilhadas.

Nesse tempo de pensar e estudar, a generosa orientação do Professor Mario Moutinho estabeleceu inéditas possibilidades para o estudo. Por tudo isso agradeço a ele em primeiro lugar.

Aos Professores componentes da banca do Júri Prévio - Judite Primo, João Sequeira, Pedro Manuel Cardoso e Pedro Pereira Leite -, muito agradeço, pois as suas contribuições foram valiosas para a conclusão da Tese.

Um muito obrigada especial é aqui dedicado aos organizadores e colegas do Curso de Estudos Avançados em Museologia, representados por Marcelle Pereira, Vera Rangel, Márcia Bertotto, Analucia Thompson e Manuelina Cândido Duarte.

Ao Professor Mário Chagas muito agradeço, pois das leituras que ele fez vieram sugestões indispensáveis à finalização do trabalho.

Aos amigos Aline Montenegro Magalhães e Rafael Zamorano Bezerra, leitores dos momentos finais da escrita, muitos agradecimentos por suas criteriosas observações.

A atenção com que a Sónia Luís me recebeu em Lisboa também motiva os meus agradecimentos.

MODERNIZAÇÃO EM MUSEUS
Museu Histórico Nacional e Museu Nacional de Belas Artes
(Rio de Janeiro, Brasil)

RESUMO

A Tese verifica as ações da modernização de edifícios de museus do Centro do Rio de Janeiro, Brasil, observando as exigências contemporâneas de uso e de conservação das características formais identitárias. Configura-se a hipótese de que a proteção da ambiência arquitetônica e urbanística histórica é fator que contribuiu para o desenvolvimento e eficácia das atividades museológicas.

Nesse contexto de exceção, os edifícios de museus de núcleos históricos são objetos de interesse, pois, além de identificar os usos e vocações pretéritas, estas construções contêm elementos formais e ambientais característicos das diferentes fases de constituição das cidades. As transformações dos principais espaços exteriores e interiores dos museus Histórico Nacional e Nacional de Belas Artes são estudadas com base em quadro referencial que articula as teorias patrimoniais, os fundamentos da Museologia Social e os temas de projeto de Arquitetura de Museus.

As condições e resultados da modernização desses espaços museológicos estão verificadas e comparadas face aos conceitos da Museologia Social e à eficácia das prescrições preservacionistas inscritas em documentos emitidos em reuniões de organismos internacionais.

Palavras-chave: Museologia Social; patrimônio arquitetônico; Museu Histórico Nacional; Museu Nacional de Belas Artes; Centro do Rio de Janeiro.

MODERNIZATION IN MUSEUMS

Museu Histórico Nacional and Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, Brazil)

ABSTRACT

The Thesis notes the actions of modernization of museum buildings of Rio de Janeiro's downtown, observing the contemporary requirements of use and conservation of the formal identity's features. Set up the Hypothesis that the maintenance of architectural and urban ambience would be a contributing factor to the development and effectiveness of museum activities.

In this exceptional context, the museum buildings of historical cores were objects of interest because, in addition to identifying the preterit uses and vocations, these buildings contain formal elements and environmental characteristics of the different ages of city's formation.

The transformations of the major interior and exterior spaces of the Histórico Nacional and Nacional de Belas Artes museums are studied based on frame that articulates the conservation theories properties, the grounds of Social Museology and the basic themes of museum's architectural design.

The conditions and results of these museums modernization are checked and compared against the concepts of New Museology and the effectiveness of the conservation requirements listed in documents issued in international organizations meetings.

Key words: *Social Museology, architectural heritage, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro's downtown.*

ABREVIATURAS

AAMHN – Associação de Amigos do Museu Histórico Nacional.
ABM – Associação Brasileira de Museologia / Associação Brasileira de Museologistas.
ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas.
APA – *American Psychological Association*.
CAHO – Centro de Artes Hélio Oiticica.
CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil.
CERLUB – Centro de Referência Luso-Brasileiro.
CEU – Conselho Europeu de Urbanistas.
CIAMs – Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna.
CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural.
DEMU – Departamento de Museus e Centros Culturais.
EMBRATUR – Empresa Brasileira de Turismo.
ENBA – Escola Nacional de Belas Artes
FNpM – Fundação Nacional pró-Memória.
FUNARTE – Fundação Nacional de Arte.
Gugg – *Guggenheim Museum*.
IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus.
ICAHM – *International Committee for Archeological Heritage Management*.
ICOM – *International Council of Museums*.
ICOMOS – *International Council of Monuments and Sites*.
IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
IPTU – Imposto sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana.
ISS – Imposto sobre Serviços (de qualquer natureza).
MAM - Museu de Arte Moderna.
MAM-Recife – Museu de Arte Moderna do Recife.
MAM-Rio – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
MASP – Museu de Arte de São Paulo.
MEC – Ministério da Educação e Cultura.
MES / MESP – Ministério da Educação e Saúde Pública.
MHN – Museu Histórico Nacional.
MinC – Ministério da Cultura.
MINOM – *Mouvement International pour la Nouvelle Museologie*.
MNBA – Museu Nacional de Belas Artes.

MoMa – Museu de Arte Moderna de Nova York

MUFA – Museu de Favela.

NPD – Núcleo de Pesquisa e Documentação.

OEA – Organização dos Estados Americanos

ONG – Organização Não Governamental

ONU — Organização das Nações Unidas.

PCH – Programa de Cidades Históricas.

PHAN – Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

PNM – Política Nacional de Museus / Programa Nacional de Museus.

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

TOAP – Taxa de Obras em Áreas Particulares.

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ULHT – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

UNESCO – *United Nations Educational Scientific and Cultural Organization*.

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ÍNDICE GERAL

Introdução.....	16
1º capítulo - A Museologia e a Arquitetura.....	29
1.1. A Museologia e a função social da preservação arquitetônica	30
1.1.1. Patrimônio e Musealização na teoria conservacionista.....	37
1.1.2. Os valores de ‘monumento’ e o espetáculo museológico urbano	41
1.2. Os documentos patrimoniais	53
1.2.1. O século 20	54
1.2.2. A primeira década do século 21	104
2º capítulo - A modernização e a preservação de edifícios históricos	106
2.1. A arquitetura histórica em edifícios de museus	107
2.1.1. A arquitetura em edifícios de museus no Brasil.....	130
2.2. A rede de museus.....	161
3º capítulo - Os estudos de casos.....	182
3.1. As transformações físicas e programáticas do MHN e do MNBA	183
3.2. Museu Histórico Nacional: origens e expansões.....	193
3.2.1. Memória, arquitetura e urbanismo na Ponta do Calabouço	201
3.2.2. A arquitetura das exposições no MHN.....	214
3.3. Museu Nacional de Belas Artes: origens e expansão	243
3.3.1. Memória, ensino e arquitetura na Academia	245
3.3.2. As transformações da arquitetura no MNBA.....	263
3.4. Uma contribuição da Arquitetura para a Museologia do Patrimônio Urbano	284
Conclusões - Problematizações e Resultados	296
ÍNDICE REMISSIVO	314
APÊNDICES.....	I
APÊNDICE 1	II
APÊNDICE 2	III
APÊNDICE 3	IV
APÊNDICE 4	V

APÊNDICE 5	IX
APÊNDICE 6	XI
APÊNDICE 7	XIII
APÊNDICE 8	XIV

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Cidade-Jardim de Ebenezer Howard, 1898.	37
Figura 2 - Reprodução de propaganda de lançamento imobiliário, 1930.....	38
Figuras 3 e 4 - Perspectiva e detalhe da Porta Monumental do Centro do Rio de Janeiro, Plano Agache, 1926.....	39
Figura 5 - Maquete do Plano para a Esplanada de Santo Antônio, Centro do Rio de Janeiro.	40
Figura 6 - Croqui do Museu do Crescimento Ilimitado, Le Corbusier.	40
Figuras 7 e 8 - Le Corbusier, Centro Cívico de Saint-Dié, França, 1946.....	44
Figuras 9 e 10 - Le Corbusier, Plano para a Cidade Universitária do Brasil no Rio de Janeiro, 1936.	44
Figuras 11 e 12 - Le Corbusier, Mundaneum, planta geral da cidade e Museu Mundial, planta, cortes e fachada, 1929.....	45
Figura 13 - Oscar Niemeyer, Museu do Conhecimento Humano, 1969.	46
Figura 14 - Acácio Gil Borsó, MAM-Recife,1954.	46
Figura 15 - Afonso Eduardo Reidy, MAM-Rio,1958.	47
Figura 16 - Lina Bo Bardi, MASP, 1958.	47
Figura 17 - Lina Bo Bardi, exposição de arte popular no Solar do Unhão, Salvador, 1965. .	49
Figura 18 - Gisela Magalhães, exposição “A ventura republicana”, 1996.....	50
Figura 19 - Janete Costa, exposição no Museu do Homem do Nordeste, Recife, 2008.	52
Figura 20 - Mapa Interpretativo sobre o Plano Pereira Passos de 1905.....	56
Figura 21 - Projeto de Le Corbusier para a cidade do Rio de Janeiro, 1929.	60
Figura 22 - Largo e Aqueduto da Lapa, 2010.....	63
Figuras 23 e 24 - Palácio Gustavo Capanema. Hall do 2º pavimento	66
Figura 25 - Museu das Missões, croquis de Lúcio Costa, 1938.	67
Figuras 26 e 27 - Instalação provisória do New Museum. Painéis da exposição Tolerance.	109
Figura 28 - Proposta ideal do palácio-museu em Dresden, 1742.....	117
Figura 29 - Corte no MAM-Rio do arquiteto Afonso Eduardo Reidy..	125
Figuras 30 e 31 - MAM-Rio do arquiteto Afonso Eduardo Reidy. Esquemas dos ângulos de visibilidade no conjunto e modelo para arranjo expositivo.....	126

Figuras 32 e 33 - Sala de exposição e cobertura do Nasher Sculpture Center, Renzo Piano.	126
Figura 34 - Croqui de J. M. Montaner. MASP de Lina Bo Bardi e MAM-Rio de Afonso Eduardo Reidy.	134
Figura 35 - Perspectiva e detalhes do projeto de Flávio de Carvalho. Concurso do Farol de Colombo, 1928.	136
Figura 36 - Perspectiva do MAM-Recife do arquiteto Acácio Gil Borsoi, 1956.	137
Figura 37 - Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York, 1939.	139
Figuras 38 e 39 - croquis de Oscar Niemeyer. Museu de Caracas (1954) e MAC-Niterói (1993).	139
Figura 40 - Museu de Ciência e Tecnologia, croqui do arquiteto Lucio Costa, 1972.	141
Figura 41 - Oscar Niemeyer, Museu Nacional de Brasília, 2003.	142
Figura 42 - Acessos e percursos em modelos arquitetônicos históricos. Altes Museum, Gliptoteca de Munique e Pinacoteca do Estado de São Paulo. Croquis de J.M. Montaner, 2001.	142
Figura 43 - Palácio Gustavo Capanema, galerias no mezanino, 2006.	143
Figura 44 - Exposição Oscar Niemeyer no Paço Imperial.	143
Figura 45 - Terraço com pérgula, MAM-Rio, arquiteto Afonso Eduardo Reidy.	145
Figura 46 - Museu Rodin, arquiteto Marcelo Ferraz, Salvador, Bahia, 2002-2006	146
Figuras 47 e 48 - Croquis da exposição Futebol-Futebol, arquiteta Lina Bo Bardi, 1985. ..	147
Figura 49 - Capa do Boletim IPHAN nº 0.	153
Figura 50 - Capas do Boletim SPHAN <i>pró</i> Memória.	156
Figura 51 - Centro do Rio de Janeiro com os principais museus.	163
Figura 52 - Logotipo do Museu de Favela – MUFA.	167
Figura 53 - Réplica de barraco em palafita. Exposição permanente do Museu da Maré, Rio de Janeiro, 2010.	168
Figura 54 - Exposição permanente do Museu de Arquitetura de Frankfurt. Arquiteto Oswald Mathias Ungers, 1979.	168
Figura 55 - Museu de Arte do Rio, praça Mauá. Arquitetos Jacobsen e Bernardes, 2010. ..	170
Figura 56 - Centro do Rio de Janeiro: planta de delimitação de entornos do MAM-Rio, MHN, MNBA, Paço Imperial, CCBB e CAHO.	171
Figura 57 - Os museus e o sistema simbólico de formação do Centro do Rio.	175

Figura 58 - Carlos Fajardo e Dudi Maia Rosa, artistas plásticos: proposta para o Gugg-Rio.	176
Figura 59 - Claudius, cartunista: proposta para o Gugg-Rio, “Edifício-símbolo”.	176
Figura 60 - Rodrigo Azevedo e Pedro Rivera, arquitetos: proposta para o Gugg-Rio “Gug Ilha”.	177
Figura 61 - Mapa perspectivado do Centro do Rio. Em destaque, o MNBA à esquerda e, à direita, o MHN.	179
Figura 62 - Mapa da área central do Rio de Janeiro, e os entornos imediatos do Centro Cultural Banco do Brasil, Paço Imperial, Museu Histórico Nacional, Centro de Artes Hélio Oiticica, Museu Nacional de Belas Artes e Museu de Arte. Moderna.	192
Figuras 63 e 64 - Forte São Tiago, Arsenal de Guerra, Beco da Batalha e Casa do Trem, 1770. Museu Histórico Nacional visto de cima, 2010.	202
Figura 65 - Museu Histórico Nacional: usos do entorno imediato em raio de 300 metros, 2010.	202
Figura 66 e 67 - Fachada da Casa do Trem, 1922. Telhados e pátios do Palácio das Grandes Indústrias, 1922.	204
Figura 68 - Mapa do Rio de Janeiro no século 18 com os morros e a Ponta da Piaçava à esquerda.	206
Figuras 69 e 70 - Planta baixa e gravura do século 18. Bateria de São Tiago, Arsenal de Guerra, Beco da Batalha e Casa do Trem.	207
Figuras 71 e 72 - Estruturas e ruas do entorno imediato do conjunto original do MHN. Planta baixa e perspectiva, 1770-1772. Fortaleza do Calabouço, Arsenal de Guerra, Beco da Batalha e Casa do Trem.	208
Figura 73 - Cheios e vazios do tecido urbano no entorno do MHN.	209
Figura 74 - Planta baixa das fases construtivas do conjunto arquitetônico do MHN.	209
Figura 75 - Elevação com as fases construtivas do conjunto arquitetônico do MHN.	210
Figuras 76 e 77 - Aterros propostos no Plano Agache. Plano Alfred Agache 1926-1928. ...	210
Figura 78 - Projeto Frente Marítima, 2002.	211
Figuras 79 e 80 - Áreas fronteiras do MHN antes e após a construção do viaduto da avenida Perimetral. (1950 e 1969).	212
Figura 81 - Vista aérea da avenida Perimetral e orla do Centro do Rio de Janeiro.	213
Figura 82 - Sala Miguel Calmon, Casa do Trem, 1940.	217
Figuras 83 e 84 - Pátio dos Canhões. Chafariz, 2001. Balcão e fachada interna em cor de rosa pombalino, 2003.	225

Figuras 85, 86, 87 e 88 - Museu Histórico Nacional, croquis do projeto da exposição permanente.	226
Figura 89 - Painel de Clecio Penedo.....	228
Figuras 90 e 91 - MHN: módulos expositivos da exposição permanente, 2003.....	233
Figura 92 - Fases das obras de modernização do MHN (2004-2005).	234
Figura 93 - MHN: Plantas baixas dos pavimentos, 2011.....	235
Figuras 94 e 95 - MHN: escadas de acesso à Sala da Rotonda, 2011.	236
Figuras 96 e 97 - Fachadas e plantas da Casa do Trem, 1789 e 2000.	237
Figuras 98, 99 e 100 - MHN: atual Pátio Gustavo Barroso (cerca de 1950, em 2000 e em projeto de 2004).....	237
Figura 101 - MHN: Exposição Oreretama, 2006.	239
Figuras 102 e 103 - MHN: painel e vitrine dos módulos da exposição de longa duração “A cidadania em construção”, 2011.	241
Figuras 104 e 105 - Pintura de Manuel de Oliveira Pastana (1947) “Pátio da Minerva” e cobertura metálica, 2011 no Pátio da Minerva.	242
Figura 106 - Escola Nacional de Belas Artes. Palco do IV Congresso Pan-americano de Arquitetura no salão nobre, 1930.....	249
Figura 107 - Escola Nacional de Belas Artes. Sala dos “modernos” na XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes (Salão de 31), 1931.....	250
Figura 108 - Pórtico da Academia Imperial de Belas Artes.	251
Figura 109 - Mapa da localização de edifícios históricos, museus e centros culturais no Centro do Rio.....	256
Figura 110 - Conjunto arquitetônico da Praça Floriano no início do século 20.	257
Figura 111 - Esquema da expansão do Centro do Rio de Janeiro, destacando as principais praças, avenidas e ruas construídas no século 20.....	259
Figura 112 - Arranha-céus no entorno imediato do Teatro Municipal e Museu Nacional de Belas Artes.	261
Figura 113 Museu Nacional de Belas Artes. Maquete da Expansão projetada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, 2005.....	262
Figura 114 - MNBA: plantas esquemáticas dos pavimentos destacando as áreas expositivas.	265
Figuras 115 e 116 - MNBA: Fachada posterior voltada para a rua México. Fachada lateral voltada para a rua Araújo Porto Alegre com painéis de mosaicos.....	266

Figura 117 - MNBA: fachada principal.	267
Figuras 118 e 119 - MNBA: Galeria de Moldagens em 2005 com iluminação artificial e em 2011 (iluminação natural).	267
Figura 120 - Avenida Rio Branco.	268
Figuras 121 e 122 - Esquemas de alteração do pátio do MNBA.	269
Figuras 123 e 124 - MNBA: painel de azulejos de Djanira, 2005, pátio Lily e Roberto Marinho, 2011.....	278
Figura 125 - MNBA: circulação de acesso ao pátio Lily e Roberto Marinho em 2005.....	278
Figuras 126 e 127 - MNBA: Reserva Técnica..	280
Figuras 128 e 129 - MNBA: Reserva Técnica..	281
Figuras 130 e 131 - MNBA: Reserva Técnica..	281
Figura 132 - MNBA: Cortes esquemáticos: usos e organização espacial.....	282
Figuras 133 e 134 - MNBA: Grande Galeria do século 19, vitrine e visão geral, 2011.	283
Figura 135 - Mapa e principais pontos do percurso MNBA – MHN..	294
Figuras 136 e 137 - Percurso MNBA – MHN.	295
Figuras 138 e 139 - Percurso MNBA – MHN.	295

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 - Temas tratados nas publicações do IPHAN: 1937 a 2005.....	152
Quadro 2 - Tipos de usos originais dos edifícios de museus e centros culturais do Centro do Rio de Janeiro.....	172
Quadro 3 - Níveis da abrangência de ação de Museus e centros culturais do Centro do Rio de Janeiro.....	172

Introdução

A Tese de Doutorado em Museologia, a seguir, apresenta o estudo do processo de modernização de edifícios de museus observando, face às necessidades contemporâneas de uso, as condições históricas em que foram mantidas e alteradas as características formais e simbólicas identitárias da arquitetura.

Em tal sentido, configura-se a Hipótese de que, do ponto de vista da democratização da cultura, nas duas últimas décadas a proteção da ambiência arquitetônica e urbanística desses tipos de 'lugares de memória' (Nora, 1994), ao lado da adequação técnica, seria fator que contribuiu para o desenvolvimento dos programas culturais e educativos em que foram ampliadas as possibilidades de acesso aos usuários e visitantes.

Para tanto, admite-se que as ações de modernização apreendidas no campo patrimonial fundamentaram-se em diretrizes e proposições emitidas ao longo do século 20 em reuniões internacionais de urbanistas, arquitetos e especialistas do campo museológico e patrimonial.

O texto contém as bases teórico-históricas e as análises dos principais vetores da modernização do Museu Histórico Nacional (MHN) e do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), localizados no Centro do Rio de Janeiro, Brasil.¹ Desse modo, estão aqui reunidos o processo e os resultados de leituras e estudos analíticos voltados à compreensão das temáticas acima, as quais configuraram as bases do desenvolvimento do trabalho.

A Tese está constituída em partes iniciais — Introdução e Resumo/Abstract, Abreviaturas e Índices de Quadros e Figuras; em seguida, o corpo central estrutura-se com três Capítulos, cujos conteúdos dizem respeito aos elementos que imprimem consistência à verificação da Hipótese; e, finalmente, as Conclusões, Bibliografia, Apêndices e Índice Remissivo configuram os produtos complementares do trabalho.

Apresentação do tema central da tese

O tema central desta Tese de Doutorado é a modernização de museus, enquadrando, em especial, o Museu Histórico Nacional e Museu Nacional de Belas Artes, localizados no Centro da cidade do Rio de Janeiro, Brasil.

O estudo verifica os acontecimentos de origem das ações voltadas para a adequação programática e técnica da arquitetura dessas instituições. Nesse contexto,

¹ Cf. Apêndices 1, 2 e 3.

considera-se, principalmente, a situação físico-geográfica e a condição simbólica dos edifícios estudados, ou, em outras palavras, a centralidade e a nacionalidade a eles atribuídas e que os tornam representações excepcionais do patrimônio do país.

Para tanto, admite-se que, ao longo do tempo de formação da cidade foram realizadas, nesses lugares de memória, atividades de natureza diversa, direcionadas a atender os interesses culturais de diferentes públicos. Em tal enunciado, encontra-se implícito o reconhecimento multicultural das instituições estudadas e a suposição de que, nas duas últimas décadas, a modernização programática e a conseqüente adequação técnica dos edifícios que as contêm foram fatores integrados que possibilitaram a ampliação do alcance social dos processos museológicos ali empreendidos.

Assim, a Hipótese delineia-se na verificação da constante qualificação arquitetônica dos museus objetos deste estudo, a qual contribuiu para a democratização da cultura e para a promoção do patrimônio nacional. Nessa perspectiva, a Tese demonstra do ponto de vista da escrita da história da Arquitetura e dos preceitos fundamentais contidos nas recomendações emanadas em movimentos da Museologia Social, a pertinência e eficácia da aplicação das normas de proteção patrimonial em museus nacionais situados em áreas centrais dinâmicas e em franca recuperação imagética.

Modernização e Museologia Social

Embora não haja homogeneidade de critérios para a definição dos sentidos de ‘modernização’, entende-se que a acepção do vocábulo compreende um conjunto de ações, programas e projetos destinados à renovação funcional dos museus objetos de estudo.

Ao observar tais mudanças, consideradas modernizantes e predeterminadas, busca-se demonstrar, também, que a recuperação e reabilitação arquitetônica dos espaços museológicos estudados possibilitaram a reapropriação social e cultural dessas instituições.

Nesse sentido, ao lado de modificações significativas e recuperações pontuais dos espaços e ambientes museológicos, ‘modernização’ compreenderia ainda as ações de uma gestão institucional historicamente dinamizada pelas parcerias mistas – públicas e privadas – voltadas à criação e à disponibilização de novos serviços, e à ampliação do acesso destes para os diferentes grupos da sociedade.

‘Modernização’ ultrapassaria, assim, a mera melhora da situação física, pois modernizar abrangeria os fundamentos das práticas museológicas da contemporaneidade. Portanto, a produção do espaço e das formas morfológicas, gerada por necessidades voltadas para essas práticas, seria uma das ações inerentes aos processos de modernização.

Entretanto, admite-se ainda que os mais diferentes agentes e sujeitos da modernização associam as mudanças institucionais à qualidade dos ambientes físicos. Desse modo, modernizar seria também a base e a condição para a renovação dos conceitos e das imagens institucionais em amplo contexto social e público.

Assim, a modernização física e programática do MHN e do MNBA foi aqui estudada com a consciência de que, segundo Moutinho,

“não nos podemos contentar com a eventual modernização dos museus tradicionais [...] julgamos que a urgência está antes de mais na abertura do museu ao meio, no estudo da sua relação orgânica com o contexto social que lhe dá vida [...]” (Moutinho, 1996)

Portanto, para determinar e enquadrar precisamente os padrões e indicadores da eficiência da modernização programática e adequação técnica, expressas no espaço físico e simbólico dos museus estudados, considera-se as predisposições da Museologia Social, nas quais se pressupõe, ainda segundo esse autor,

“o alargamento da noção de património, [...] a redefinição do ‘objeto museológico’, a ideia de participação da comunidade na definição e gestão das práticas museológicas, a museologia como fator de desenvolvimento, a [...] interdisciplinaridade, e a utilização de novas tecnologias de informação e a museologia como um meio autónomo de comunicação.” (Moutinho, 1993, p. 7-9)

Por outro lado, verificou-se também que, em acordo com a síntese elaborada por Santos, as proposições da Nova Museologia compreendem:

“o reconhecimento das identidades e das culturas de todos os grupos humanos; a utilização da memória coletiva como um referencial básico para o entendimento e a transformação da realidade; o incentivo à apropriação e reapropriação do património, para que a identidade seja vivida, na pluralidade e na ruptura; o desenvolvimento de ações museológicas, considerando como ponto de partida a prática social e não as coleções; a socialização da função de preservação; a interpretação da relação entre o homem e o seu meio ambiente e da influência da herança cultural e natural na identidade dos indivíduos e dos grupos sociais; e a ação comunicativa dos técnicos e dos grupos comunitários, objetivando o entendimento, a transformação e o desenvolvimento social.” (Santos, 2002, p. 108-109)

Nessa perspectiva, verifica-se que, além dos objetos patrimoniais concretamente referenciados, as amplas necessidades e os largos desejos da sociedade e dos indivíduos estariam contextualizados e recontextualizados em museus de áreas centrais por meio dos processos desenvolvidos em tal condição.

Desse modo, as ações museológicas desenvolvidas em museus de centros urbanos produziriam leituras, nas quais as novas realidades patrimoniais seriam, de novo, definidas. Tais realidades, enfim conhecidas e reconhecidas, redefiniriam os cotidianos e as diferentes identidades de todos os cidadãos.

Em consequência dessas premissas, uma das principais contribuições desta Tese é o estudo da aplicação das disposições de documentos patrimoniais na modernização físico-

espacial e consequente promoção de processos educativos e de novas práticas sociais no MHN e no MNBA. Nesse sentido, aqui são também considerados os objetivos de projetos museológicos educacionais, os quais, conforme comentados por Santos visariam:

“[...] democratizar o conhecimento produzido nos museus, nas escolas e nas instituições parceiras; contribuir para aumentar as opções de lazer das comunidades envolvidas nos projetos; interagir com as instituições educacionais elaborando projetos com o objetivo de utilizar o patrimônio cultural como um suporte essencial ao processo educativo e ao desenvolvimento social; potencializar os recursos educativos da comunidade, realizando o intercâmbio necessário entre o ensino formal e o não-formal, um alimentando o outro; viabilizar a utilização do potencial turístico da cidade e dos bairros onde os museus e as escolas estão inseridos; promover a formação de profissionais que potencializem suas instituições como agentes de desenvolvimento regional; contribuir para a construção do conhecimento na área da Museologia; proporcionar meios para que as instituições museais melhorem e ampliem seus campos de atuação no meio social onde estão inseridas; melhorar o desempenho e a qualificação dos profissionais que atuam em instituições culturais e educacionais; desenvolver e aplicar tecnologias, na área da Museologia, observando-se as necessidades e diversidades regionais; criar oportunidade de ampliar conhecimentos, rever conceitos e modificar procedimentos de trabalho; oferecer aos profissionais da área subsídios da reflexão contemporânea na Museologia, capacitando-os para a aplicação de metodologias e técnicas de pesquisa, preservação e comunicação museológicas; promover o intercâmbio e parcerias com outros museus e instituições nos âmbitos local, nacional e internacional, por meio da realização de programas de cooperação mútua.” (Santos, 2001, p.1-14)

Razões da escolha do tema

O estudo de museus tradicionais situados no centro da cidade do Rio de Janeiro foi motivado, inicialmente, na consideração de que este Centro é um expressivo território de memória. Nesse sentido, os museus das áreas centrais seriam lugares excelentes e excepcionais para a consolidação de novas práticas museais voltadas à democratização da cultura e do conhecimento.

Em outro prisma, admite-se que a requalificação urbana e arquitetônica das principais capitais do Brasil e, em especial, da cidade do Rio de Janeiro, requer atenção criteriosa. Nesse contexto, as ações de preservação das formas simbólicas das áreas centrais obtêm resultados sociais positivos no sentido da autoestima da população, na medida em que estas assegurariam a permanência e o reconhecimento de expressões físicas significativas da formação e da ocupação do país.

Para atender à ampla funcionalidade social e às exigências atuais de uso efetivo das instituições preservacionistas, as ações regidas por normas e padrões de conservação devem ser coerentes com a excepcionalidade e a natureza dos bens culturais existentes nas áreas centrais. Assim, exigem a observância e cuidados com as características formais e

identitárias dos edifícios e dos lugares, pois estes patrimônios são aí guardados e supostamente disponibilizados para o acesso de todos os moradores e visitantes.

Nesse contexto, a arquitetura dos edifícios dos museus nacionais localizados no Rio de Janeiro — entre estes o MHN e o MNBA — se destacaria, pois essas instituições e o entorno destas retêm variados registros dos usos e das vocações pretéritas do Centro, configurando alguns dos espaços urbanísticos e ambientais mais característicos das diferentes fases de formação da cidade e do país.

Desse modo, considera-se que no Centro do Rio de Janeiro a modernização e a adequação de uso de edifícios históricos para a realização de atividades culturais garantem, sob vários aspectos, o amplo e crescente usufruto de ambientes originais por toda a população.

Portanto, a Tese aborda de modo específico as transformações arquitetônicas realizadas em museus públicos tradicionais e consolidados como o MHN e MNBA.

Com essa perspectiva, destaca-se ainda o fato de que o Centro do Rio, em virtude da condição central face à Região Metropolitana, é lugar muito propício à realização de ações comunicativas e educativas de cunho social.

Em acordo com o acima afirmado, a Tese enfoca a modernização do MHN e do MNBA, instituições e acervos instalados em edifícios que são monumentos arquitetônicos protegidos por leis federais de preservação e localizados no Centro da antiga capital federal do Brasil.

Observa-se, dessa maneira que, ao lado das funções arquitetônicas básicas de guarda e salvaguarda de objetos e ambiências consideradas patrimônios nacionais, a arquitetura e a programação de tais museus instituem importantes releituras interpretativas e comunicativas das coleções para diferentes públicos.

Considera-se ainda que nesses edifícios restariam as referências espaciais de lembranças e de esquecimentos significativos, pois os mesmos são marcos dos poderes administrativos constituintes da paisagem cultural e do núcleo urbano do Rio de Janeiro, região ocupada por colonizadores europeus desde 1502, e que, na condição de cidade, foi capital da federação brasileira até 1960.

O significado simbólico do lugar central e a decorrente centralidade simbólica de museus nacionais e tradicionais existentes constituem excepcionais problemas face ao amplo espectro da função social de tais instituições.

Nesse sentido, as ações de modernização programática e adequação técnica das áreas expositivas realizadas no Museu Histórico Nacional e no Museu Nacional de Belas Artes são aqui abordadas, pois se considera que estes são museus tradicionais, cujos

espaços e programação devem ser voltados para as funções comunicativas e educativas de cunho social amplo.

Hipóteses da Investigação

A configuração central da Hipótese deriva da intenção de verificar em que medida as ações de modernização física e programática de museus tradicionais e nacionais, instalados no centro da cidade em edifícios monumentais, possibilitaram o efetivo desenvolvimento de ações baseadas nas recomendações da Nova Museologia. Então, problematiza-se o tema observando-se que, nesses edifícios, as regras de preservação da arquitetura histórica seriam criteriosamente consideradas.

A verificação da Hipótese da Tese pressupõe, portanto, a articulação entre as categorias analíticas da Arquitetura e da Museologia, implicando, nessa articulação, o estudo do Patrimônio, aí destacadas as teorias de proteção e conservação de monumentos nacionais.

Em acordo com o que se afirma até aqui, a Tese de Doutorado tem como objetivo principal verificar as formas sob as quais a modernização programática e a adequação técnica de edifícios de museus nacionais, localizados no Centro do Rio de Janeiro, atenderam às exigências sociais de uso e às prescrições de conservação das características formais identitárias.

Em consequência, também conforme antes citado, configura-se a Hipótese de que a proteção da ambiência urbanística e a adaptação da arquitetura histórica em edifícios de museus seria fator que contribuiu, dinamicamente, para o desenvolvimento de programas culturais e para a democratização ampla das atividades museológicas.

Objetivos da Investigação

Em razão do que até aqui está exposto, a Tese tem o Objetivo primeiro de verificar a importância e a eficácia da modernização programática e adequação técnica de edifícios e espaços históricos expositivos, face à aplicação das recomendações emanadas em reuniões de especialistas nacionais e internacionais dos campos museológico e arquitetônico-preservacionista.

Os Objetivos específicos visam as transformações arquitetônicas do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional de Belas Artes, as quais são observadas do ponto de vista da preservação patrimonial e articuladas às proposições dos movimentos conformadores da Museologia Social.

Metodologia de Investigação

O desenvolvimento da Tese iniciou-se no Curso de Estudos Avançados de Museologia, promovido pela ABM no MHN. O cronograma de aulas e a elaboração do Plano Detalhado e do Projeto de Tese foram cumpridos a partir de julho de 2008, estendendo-se esta última atividade durante o segundo semestre deste mesmo ano.

A partir de 2009 até o primeiro semestre de 2010, em paralelo à escrita dos textos iniciais do Relatório de Investigação, foram realizadas as atividades de revisão bibliográfica, os levantamentos do estado da arte dos temas e as leituras e análises dos textos selecionados.

Em tal etapa, foram realizadas leituras comparativas de textos referenciais, levantados registros iconográficos, e produzidos alguns gráficos e desenhos. As fichas da pesquisa, os desenhos, o “Roteiro para uma análise qualitativa de uma exposição” e “*Checklist* do Arquiteto”, instrumentos elaborados na condição de exercícios das disciplinas Museus e Centros Culturais e Projeto de Arquitetura para a Cultura entre 1998 e 2010, respectivamente, foram aprimorados e novamente aplicados em visitas a exposições no MNBA e no MHN em 2009 e 2010.

Observa-se, então, que o processo de investigação e de organização dos resultados dos trabalhos de pesquisa corresponderam às leituras, levantamentos, análises e redação dos capítulos da Tese. Destaca-se ainda, nesse sentido, que o trabalho de elaboração e redação da Tese foi empreendido de modo mais sistemático e objetivo a partir de julho de 2010. Acrescenta-se também que o Plano Detalhado para a Tese de Doutorado em Museologia intitulada “A modernização dos museus e centros culturais do Rio de Janeiro” elaborado naquele mês, constituiu, portanto, uma das bases instrumentais para o desenvolvimento da Tese. Outros instrumentos produzidos ao longo do processo de pesquisa e redação, a saber: mapas, desenhos, gráficos e quadros estão incluídos no corpo do texto da Tese, constituindo, em conjunto com as fotografias, a iconografia dos capítulos.

Na sequência desse roteiro de trabalho, a apresentação do Relatório de Investigação em Júri Prévio foi realizada em julho de 2011.

Entretanto, no que diz respeito ao Método utilizado na elaboração da Tese, há que denotar, em primeiro lugar, o ineditismo do estudo da modernização programática e adequação técnica dos museus nacionais localizados no Centro do Rio de Janeiro. A abordagem historiográfica do assunto fundamenta-se, do ponto de vista da preservação arquitetônica, na verificação da aplicação de normas e recomendações voltadas para a ampliação do acesso às atividades museológicas. O quadro teórico referencial aqui

delineado, portanto, articula de forma integrada os fundamentos teóricos e práticos da Arquitetura e da Museologia, face à Proteção e Gestão de Patrimônios.

Assim, a revisão historiográfica possibilitou a interrelação de ideias e acontecimentos no sentido da configuração dos objetos de estudo e verificação da Hipótese.

As citações no corpo do texto, diretas e indiretas, notas de rodapé e referências bibliográficas foram elaboradas de acordo com as normas da *American Psychological Association* (APA). Aos casos omissos na normatização da APA, adotou-se as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), em especial a NBR: 6023.

Fontes e referências teóricas

No que diz respeito ao desenvolvimento da Tese, o processo metodológico exigiu, primordialmente, a integração, cruzamento e superposição historiográfica de conceitos e informações registradas nas seguintes fontes:

a) documentos resultantes de decisões elaboradas em encontros de representações, organismos e conselhos internacionais, nacionais e locais acerca da urbanização das cidades, da Nova Museologia e da Conservação e Gestão de Patrimônios;

b) bibliografia sobre Arquitetura, Museologia e Patrimônio, e sobre projetos de renovação da arquitetura de edifícios de museus produzida por autores e estudiosos reconhecidos no Brasil e no exterior e;

c) bibliografia e documentos sobre a formação, ações de modernização e projetos de adequação técnica do MNBA e MHN.

O conhecimento dos objetos e temas do estudo enquadra um recorte temporal que percorre a produção historiográfica referentes às origens das instituições estudadas até a década em curso. Assim, a Tese integra, principalmente, as ideias e acontecimentos constituídos no século 20, época em que a produção e a promoção das ações museais atravessaram fases de renovação e expansão.

Os conceitos e as recomendações contidos em documentos emitidos em reuniões dos organismos internacionais e nacionais dos campos preservacionista e museológico são as bases iniciais da Tese. A estes fundamentos, foram articuladas as leituras e análises de trabalhos históricos e críticos de reconhecidos estudiosos das temáticas e dos objetos abordados no estudo. Para finalizar, os registros da origem e formação da arquitetura dos espaços institucionais fundamentaram os estudos de casos.

Na bibliografia estudada no desenvolvimento da Tese verificou-se a flexibilidade conjuntural com que a Arquitetura e a Nova Museologia envolvem as ações de proteção e promoção dos Patrimônios. Portanto, para articular a história da formação dos campos

arquitetônico-patrimonial e museológico foi necessário conhecer os pontos em comum dos princípios relativos à salvaguarda patrimonial e das resoluções fundamentais da Nova Museologia.

Nesse sentido, as atividades da Investigação e os produtos da Tese compreendem:

a) Estudos e Análises dos conceitos básicos e práticas da Nova Museologia, abrangendo também os fundamentos do restauro e da gestão patrimonial de espaços preservados, em concordância com a historiografia da arquitetura de edifícios de museus e centros culturais.

b) Levantamentos dos principais fatores relativos ao desenvolvimento das alterações funcionais e espaciais dos museus estudos de casos, desde a origem até as duas últimas décadas, observando-se ainda a consulta a fontes de informação *on-line*, as quais também imprimiram objetividade às atividades da pesquisa.

c) Leitura interpretativa e analítica de textos, documentos e projetos referentes à adequação técnica, relacionando os aspectos arquitetônicos, históricos e a preservação das formas identitárias originais, a fim de observar a aplicação de conceitos contemporâneos convenientes à modernização e preservação de edifícios históricos com finalidade museal.

d) Visitas aos espaços exemplares do estudo para a observação direta e a aplicação de instrumentos de análise, os quais permitiram avaliar melhor as formas de uso de espaços, onde as normas de salvaguarda de patrimônios e a comunicação de ideias e conteúdos sociais foram atendidas de modo amplo.

e) Análise dos principais acontecimentos modernizantes e dos indicadores técnicos de adequação físico-ambiental ocorridos nos edifícios do MHN e do MNBA e constituídos face aos conceitos da Nova Museologia e prescrições das normativas preservacionistas.

A premissa de que a Museologia é um “campo aberto a todos os domínios do saber e da experiência humana” (Hernández, 1998, p. 5) também motivou a leitura de estudos recentes sobre a organização espacial na arquitetura histórica de edifícios de museus.

Desse modo, a revisão da bibliografia indicou autores reconhecidos no campo da arquitetura, ressaltando, entre estes, Josep Maria Montaner e Ruth Verde Zein. Os trabalhos desses autores são referências fundamentais para a compreensão do desenvolvimento da arquitetura de edifícios de museus, pois eles tratam da história recente, dos temas de projeto e dos programas destes tipos arquitetônicos na Europa e no Brasil.

As ampliações conceituais e formais da arquitetura de museus foram originalmente estudadas nos livros *Musei, Archittetura i Técnica* de Robert Aloï, de 1962; e *Historia de las tipologias arquitectónicas* de Nikolaus Pevsner, editado em 1973. Além desses trabalhos, foram importantes para a abordagem dos objetos da Tese o artigo “A arquitetura dos museus e os museus e a urbanística moderna” de Franco Albini, publicado na revista

Habitat em 1954; e as crônicas de Teixeira Coelho e Oscar Tusquets, respectivamente intituladas *Arquimuseus* e *Templos anacronicos, el museo como casa del placer*, publicadas em 1990 e no ano de 1995, respectivamente.

Com a finalidade de verificar a importância das relações entre Museologia e Gestão dos Patrimônios, sublinham-se os textos dos Cadernos de Sociomuseologia disponibilizados no *site* da ULHT, No que diz respeito às atuais temáticas que podem ser articular a Arquitetura de Museus e esses assuntos o *A Companion to Museum Studies* organizado por S. Macdonald, de 2011, configurou importante referência bibliográfica. (Macdonald, 2011)

O estudo dos conceitos gerais e significados da arquitetura de museus, compreendendo a forma e a função desses edifícios da origem à atualidade, busca observar também a classificação dos acervos museológicos e a relação destes com os principais espaços externos e internos dos edifícios. Assim, o programa de necessidades espaciais, as articulações funcionais, os espaços expositivos e as reservas técnicas também foram enfocados face às adaptações e tecnologias de conservação e comunicação mais atuais.

As leituras dos Boletins do Sistema IPHAN / FNpM possibilitaram o conhecimento das ações patrimoniais e tipos de atividades realizados nos museus que são objetos dos estudos de casos. Porém, nessa publicação destacam-se os registros promocionais das programações dos museus e centros culturais criados na década de 1980.

Naquela época, as ações de cunho preservacionista descentralizador priorizaram a criação de museus e casas históricas em pequenas cidades brasileiras. Nesse sentido, pode ser observado o atendimento das proposições da Nova Museologia e das prescrições preservacionistas. Segundo a maioria dos artigos e notícias publicados nesses Boletins foi notável o grau de participação dos habitantes e das comunidades nos processos museais que motivaram as definições dos objetos e lugares que, então, os representaram.

Desse modo, tal iniciativa ao propiciar a formação e reunião de grupos, além de incentivar a participação dos governos municipais em cidades fora dos grandes centros, poderia ser considerada ação museológica singular.

Entretanto, no desenvolvimento dos estudos de casos, verificou-se que, segundo Cristina Bruno,

“[...] os fenômenos museais tradicionais correspondem aos museus estruturados institucionalmente, que atuam a partir das coleções constituídas e exercem sua função social por intermédio da sua produção científica e de formas de intervenção comunicacional e organizacional. Já os novos processos que procuram interagir extra-muros voltam-se para as perspectivas do trabalho comunitário.” (Bruno, 1996, p. 28)

Porém, apesar dessa afirmação, considera-se inicialmente aqui o fato de que os conceitos e alguns princípios democráticos também foram apropriados em projetos de modernização e adequação de uso de edifícios de museus nacionais, contribuindo, por meio

de atividades preconizadas nas recomendações da Museologia de interesse social para a reconstituição da imagem institucional destes lugares de memória.

Na perspectiva do projeto de autonomia de uma sociedade heterônoma, considera-se que o MHN e o MNBA são componentes da rede de museus do Centro do Rio de Janeiro. Considera-se, ainda, que essa rede estabelece um contexto social de exceção, composto de comunidades de procedências físicas e culturais diversas, as quais são, cotidianamente, usuárias da área central.

Nesse contexto, supõe-se, existem espaços de memória adequados à implementação de ações afirmativas dos direitos identitários e à socialização das responsabilidades patrimoniais comuns.

Portanto, a Tese busca verificar a Hipótese, cuja problematização considera as condições históricas e as medidas em que a modernização dos edifícios do MHN e do MNBA atendeu às recomendações da Museologia de Interesse Social.

Organização da Tese

Os textos dos Capítulos e das Conclusões apresentam o processo intelectual de verificação da Hipótese e de elaboração da escrita da Tese.

Nesse sentido, os resultados das leituras analíticas e críticas de textos de estudiosos e documentos emitidos em reuniões de organismos nacionais e internacionais, as quais possibilitaram a fundamentação e a configuração teórico-historiográfica do trabalho, estão apresentados no 1º Capítulo. Com esse propósito, a parte inicial da Tese aborda a contextualização do ideário constituinte dos principais assuntos da Tese, a saber: a Museologia e a Arquitetura, em face aos problemas estabelecidos nas ações de proteção dos Patrimônios.

No 1º capítulo, as relações entre a Museologia e a Arquitetura são demonstradas em dois subcapítulos, nos quais se observa que a Nova Museologia e a preservação arquitetônica são campos complementares e que a função social, intrínseca a ambos, delineou objetivos e interesses comuns ao longo do século 20.

O subcapítulo que trata dos valores de ‘monumento’ e do espetáculo museológico urbano configura a importância dos museus nas cidades do ponto de vista das teorias patrimoniais desenvolvidas por estudiosos de tais temáticas. O subcapítulo seguinte analisa e articula, em cenário cronológico, o pensamento e as formas urbanísticas, nas quais foram configurados os campos da Arquitetura, do Patrimônio e da Nova Museologia.

No 2º capítulo, as análises e as observações de textos e casos exemplares apresentam as ideias de preservação e de modernização em edifícios históricos,

agregando-se, neste processo teórico-crítico, os temas essenciais para a compreensão do desenvolvimento da arquitetura de museus.

Dessa maneira, os subtemas principais desse capítulo são as categorias conceituais em que foram constituídas as ambiências históricas simbólicas, a função social da arquitetura e os atributos patrimoniais dos edifícios de museus.

O reconhecimento dos valores de ‘ancianidade’, autenticidade e dinamicidade urbana e edilícia é um dos temas tratados no 2º capítulo. Desse modo, o estudo da rede de museus do Centro do Rio de Janeiro está apresentado nesse capítulo, na medida em que esta rede é aqui considerada na condição de espaço histórico representativo dos diferentes regimes políticos que determinaram os sistemas colonial, imperial e republicano na cidade do Rio de Janeiro.

Assim, o estudo dos fundamentos e perspectivas comunicacionais da preservação da arquitetura histórica e monumental, associados aos temas de projeto de arquitetura de museus, servem de base para os estudos dos casos exemplares da Tese apresentados no capítulo seguinte.

No 3º capítulo, o estudo descritivo-analítico apresenta as origens e as principais transformações físicas e programáticas do MHN e do MNBA. Esses museus são considerados públicos e governamentais; portanto, em sentido estrito, enquadram-se na categoria de museus tradicionais. Tal categoria é melhor consolidada pelo fato de estarem estas instituições instaladas em edifícios históricos situados no Centro da cidade do Rio de Janeiro, ex-capital federal do Brasil.

Porém, no sentido da afirmação das proposições da Nova Museologia, o estudo desses museus compreende a análise das diferenças e semelhanças dos contextos institucionais e operacionais que basearam a preservação arquitetônica e as mudanças programáticas e físicas dos edifícios.

O capítulo foi elaborado à luz das teorias arquitetônicas e orientações preservacionistas históricas, apresentadas nos capítulos antecedentes. Para tanto, as análises enquadram, do ponto de vista físico, os entornos urbanísticos do MHN e do MNBA e também os espaços internos, observando-se, em especial, os espaços expositivos.

Assim, a verificação das condições e resultados de ações de conservação histórico-arquitetônica e modernização dos edifícios desses museus, em face da amplitude perene da função socioinstitucional, apresenta a articulação dos preceitos referentes à preservação patrimonial e às recomendações da Nova Museologia.

Além disso, com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento dos processos museológicos, agrega-se ao 3º Capítulo uma série de Recomendações de ordem urbanística

para a melhoria dos espaços patrimoniais do Centro do Rio. No exercício de projeto, daí decorrente, apresenta-se uma proposta de conexão física entre o MHN e o MNBA.

Esses exercícios projetuais consideram as mudanças de usos de edifícios e lugares de memória, observando que os espaços livres do Centro, quando tratados em termos de paisagismo urbano, configuram-se com as qualidades essenciais para a ativação de processos museológicos abertos e voltados para a comunidade usuária da rede de museus.

Finalmente, as Conclusões contêm os resultados do trabalho e demonstram as principais afirmações geradas no processo de verificação da Hipótese.

1º capítulo

A Museologia e a Arquitetura

1.1. A Museologia e a função social da preservação arquitetônica.

1.1.1. Patrimônio e Musealização na teoria conservacionista.

1.1.2. Os valores de *monumento* e o espetáculo *museológico* urbano.

1.2. Os documentos patrimoniais.

1.2 1. O século 20.

1.2.2. A primeira década do século 21.

1.1. A Museologia e a função social da preservação arquitetônica

Na perspectiva de que as teorias conservacionistas e os sistemas formais arquitetônicos e urbanísticos recentes expressaram os desejos de harmonia social das sociedades humanas, os temas tratados neste capítulo se referem aos modos com os quais a Arquitetura ligou a preservação do Patrimônio das cidades à Museologia.

Para discorrer sobre tal articulação, considera-se que as categorias de análise dessas disciplinas, nas quais se configuram os estudos e a prática do campo da ação social, são complementares. Assim, denota-se que a compreensão dos sentidos e da harmonia dos lugares requer o estudo das ideias e dos ideais das sociedades.

Neste sentido, observa-se, inicialmente, que a *ordem* e a *proporção* são leis da *harmonia* que fundamentam a criação arquitetônica e, também, a aferição dos valores sociais, nos quais são constituídos os fatores determinantes da historicidade das culturas e identidades. As leis e valores, entretanto, agregariam às ideologias excludentes e inclusivas às formas físicas de modo interativo.

Por outro lado, cabe sublinhar que os elementos formais do espaço social são os que melhor contribuem para a formação e percepção das ideias e das ações de natureza pública, tendo em vista serem estes os elementos mais facilmente apreendidos visual, direta e imagetivamente.

Tal condição torna-os, em especial, passíveis de processos de musealização.

O trabalho analítico de associar os sentidos de harmonia à musealização do espaço urbano aqui desenvolvido restringe-se à dimensão física e à escala urbana e edilícia dos lugares e paisagens. Nesta perspectiva, observa-se que, do ponto de vista do fazer arquitetônico da atualidade, as categorias materiais dos lugares enquadram as formas concretas e preexistentes de uso dos edifícios, dos entornos imediatos e das imagens das cidades.

Portanto, interessa demonstrar os princípios com os quais a arquitetura e o urbanismo do século 20 musealizaram, ou, segundo alguns críticos, sugeriram a museificação² do espaço urbano.

Nesse sentido, observa-se que a revisão historiográfica dos conceitos e métodos da Arquitetura e do Urbanismo, conforme promovidos pelas vanguardas europeias do

² Françoise Choay, comentando a condição de cidade-museu da cidade antiga, afirma que “museificação” é uma “palavra ruim [que] não deixa de ser ambígua.” (Choay, 2001, p. 192) Assim, considera-se nesta Tese que musealizar, em oposição, é um termo positivo que agregaria as ações de modernização, assumindo a renovação e a criteriosa conservação dos suportes originais dos lugares.

Movimento Moderno – também chamado de Estilo Internacional ou Funcionalismo –, demonstra que as soluções acríticas deste modo de construir foram refutadas em reuniões internacionais de arquitetos e que os padrões formalistas deste estilo começavam a desintegrar-se após a Segunda Guerra Mundial.

No que diz respeito à interpretação e apropriação dos vestígios do passado, a partir de 1950, o valor da história e a importância do contexto e da tradição foram recursos utilizados em novos programas arquitetônicos e em projetos de novos edifícios e lugares voltados para a vida social e comunitária. Desse modo, as maneiras modernas e predeterminadas de conceber o espaço urbano e arquitetônico não foram aplicadas na maioria dos países a partir da década de 1950. Na América Latina, especialmente, desenvolveram-se experiências contrárias à ortodoxia do Funcionalismo. Portanto, os elementos da cultura popular impregnaram as construções modernas de beleza, simplicidade e referências vernaculares. (Montaner, 1997, p. 12)

Os conflitos travados no âmbito dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAMs) foram acirrados em 1951 no VIII CIAM. Esse encontro, realizado em Hoddesdon, Inglaterra, desenvolveu as discussões sobre o centro ou “coração da cidade moderna” que representaram a ruptura da tendência em que o desenho do novo centro cívico era privilegiado em detrimento do centro histórico. O último CIAM, de 1954, revela que a preocupação com a cidade “tratava de implantar uma utopia do possível, aceitando as preferências e as necessidades das pessoas.” Buscava-se, então, “encontrar uma relação precisa entre forma física e necessidade sociopsicológica” da população, produzindo uma arquitetura da diversidade e pluralismo cultural. (Montaner, 1997, p. 30 e 71)

Então, os arquitetos representavam em seus projetos as ideias humanistas e a afirmação das identidades. Ao associar as construções novas aos contextos e respeitar as vizinhanças, promoviam a crise dos princípios da Carta de Atenas. As experiências urbanísticas do contextualismo são notáveis a partir da década de 1970 quando o *revival* historicista e vernacular “pretendia assegurar uma comunicação da arquitetura com o usuário.” (Montaner, 1997, p.180)

A tendência arquitetônica de ordem pós-modernista, desenvolvida na década de 1980, utilizava com frequência os sistemas compositivos e as linguagens clássicas, cujos padrões foram amplamente reconhecidos na história da arquitetura. No entanto, observa Montaner (1997, p. 180), esse “caminho tende a renunciar aos experimentos inovadores ou às possibilidades de conseguir novas sínteses arquitetônicas com base na imbricação de diversas estéticas”.

Tal recorrência literal, restrita e acrítica reproduzia arquiteturas e urbanismos fortemente baseados nas formas históricas (frontões triangulares, colunas clássicas e outros

elementos tradicionais). Porém, essa mesma tendência gerava um contraponto: a arquitetura híbrida, mesclada e entrelaçada de códigos lingüísticos em que “a história está presente como método de análise anterior ao projeto e como referência formal, mas não aflora de maneira literal e global.” (Montaner, 1997, p. 181)

A primeira dessas tendências representa a intenção nostálgica da “possibilidade de comunicação com a recuperação da linguagem clássica”; e a segunda expressa a “vontade de estabelecer novas figurações.” (Montaner, 1997, p. 180-181)

Devido ao predomínio da história, ambas tiveram um papel fundamental no que diz respeito às ações de proteção e reabilitação urbana e arquitetônica empreendidas na Europa. Mas, observa ainda Montaner que,

“também é certo que a defesa da tradição feita com rigor e espírito progressista criou um notável paradoxo e rompeu na arquitetura, tal como sucedeu em outras disciplinas, com as diferenças estabelecidas entre os conceitos de tradição e modernidade. (Montaner, 1997, p. 190)

As interpretações e reações às formas de utilização dos recursos históricos existentes nas construções e lugares poderiam ser apropriadas analogicamente aos atos de ‘museificar’ e ‘musealizar’ os edifícios e a cidade. Nesse sentido, observa-se que uma grande quantidade de intervenções em conjuntos históricos fez com que mudanças significativas dos usos originais transformassem as funções de edifícios e sítios antigos, espetacularizando esses lugares. Entretanto, esses processos de transformação declarariam a falência das estruturas funcionalistas.

Ainda seria possível afirmar que a arquitetura que se utiliza da história de maneira crítica e em termos dinâmicos, ou seja, em processo de musealização, se opõe à arquitetura nostálgica e museificante. Assim, a museificação seria “uma equivocada vontade em excesso conservacionista de integração ou reconstrução de tecidos que conformou uma tendência historicista na qual o caminho da modernidade foi perdido.” (Montaner, 1997, p. 181)

Entretanto, há também que dizer que o fazer arquitetônico é um ato criativo, cuja finalidade seria, em essência e por princípio, a radical renovação do espaço físico existente; e, na sequência, destacar que a Museologia é uma disciplina em aberto, fundamentada em releituras constantes e interdisciplinares da história e da memória das ações humanas.

A Museologia, diferentemente da Arquitetura, estaria direcionada à produção, reprodução e institucionalização de progressivas apropriações e representações sociais das coisas do mundo estabelecido.

Então, é preciso destacar também que, estejam os mitos e atos de criação, e os momentos de harmonia e desarmonia sociais lembrados ou esquecidos, há que, sempre,

expor os princípios, conflitos e as contradições que os motivaram, pois, estas incongruências sempre transformaram aquelas mitologias.

Deve-se dizer que, tanto em termos de ação efetiva quanto de elaboração teórica, ambas as disciplinas atuam com base no reconhecimento da importância da dimensão física na constituição do espaço social.

Do ponto de vista de tais assertivas, decorreria a distinção entre os sentidos de museificar e musealizar; pois, quando a necessidade de dar sentido à forma nova — e a preservação de patrimônios é problema aí incluído —, os valores da dinamicidade da representação e do uso das coisas e lugares, da mesma forma que a relevância da anciandade material dos objetos e monumentos, são aspectos a serem observados de maneira integrada.

Os vocábulos “museificar” e “musealizar” estão aqui registrados com base em interpretações dos sentidos tradicionais e dinâmicos que estão impressos nas práticas do campo da proteção dos lugares patrimoniais. Desse modo, observo que, quando esses vocábulos são aplicados no âmbito do campo arquitetural, à medida em que o foco é o entendimento do ente ‘museu’, associado ao lugar ‘cidade’, “museificar” teria a acepção de cristalizar, congelar ou mumificar os objetos e as representações de acontecimentos e atos herdados do passado; “musealizar” poderia referir-se aos processos em que há o incentivo tanto para novas leituras das coisas do passado quanto para a identificação de novas coisas memoráveis, entre as quais se incluem os espaços físicos destinados às manifestações das culturas de diferentes grupos humanos.

Nesse sentido, registra-se aqui que, no Brasil, a importância devida ao passado “foi muito menos ‘paralisante’ que na Europa” e que, segundo o projeto modernizador do século 19 “olhou-se para o passado apenas para ‘cimentar’ a identidade nacional que estava então sendo forjada.” (Abreu, 2011, 22, grifos nosso) Assim, Mauricio Abreu, professor e geógrafo, ao buscar compreender melhor a valorização atual do passado, “ou do que sobrou dele nas “instituições de memória”, inclui nestas os “conjuntos espaciais” ou seja, as estruturas físicas.

Daquela intenção modernizadora, aqui adjetivada museificante e musealizante e executada com sucesso desde o início da República, resultam as intervenções que constroem novos monumentos e destroem grande parte das representações dos valores urbanísticos e arquitetônicos nas cidades brasileiras.

Assim, ao considerar a “esquizofrenia” das iniciativas preservacionistas patrimoniais em que foram mantidos certos testemunhos do passado e em que, ao mesmo tempo, foram consolidadas as ideias de futuro, o que geraria a inércia e a dinamicidade das ações transformadoras das nossas cidades, tais interpretações podem ser ainda explicadas com

as afirmações conclusivas de Abreu “a memória das cidades está sendo produzida a cada dia.” (Abreu, 2011, p. 37)

Então, no sentido restrito, museificar é um termo que sugere paralisia e inércia, ou seja, resistência negativa. E musealizar, em sentido amplo, seria o processo de elaborar situações que contêm as possibilidades de conhecer e reconhecer tanto os fatos e atos dos grupos e indivíduos sempre lembrados quanto também dos sempre esquecidos.

Para compreender a diferenciação de tais processos, recorro a Henri-Pierre Jeudy (2005) que, ao refletir sobre a poética dos espaços e coisas antes abandonadas, mas que foram recentemente apropriadas na condição de novos patrimônios, refere-se ao museu e à “tarefa da transmissão” a este inculcada na década de 1980.

Desse modo, ao observar o significado pretensamente democrático da constituição dos novos patrimônios industriais que passariam a ser percebidos na condição de museus, o autor afirma que a “‘cristalização’ coletiva em torno da defesa dos patrimônios permitia dar certa consistência social aos programas políticos.” (Jeudy, 2005, p. 26, grifo nosso)

Ao admitir que ‘cristalizar’ pode ser a metáfora de museificar, verifico que esse autor, também se refere à contingência das intervenções urbanas e arquitetônicas, destacando as possibilidades da percepção sensível das formas físicas públicas dizendo que “a cidade, apesar da ‘uniformização’ de sua configuração produzida pela semelhança dos projetos urbanos, torna sempre possível a ‘subversão’ do olhar [...]”. Portanto, ele também observa que tudo é possível na cidade, pois, dadas as constantes mudanças, este “é sempre o território da contingência absoluta.” (Jeudy, 2005, p. 108)

No entanto, ao tratar do papel da arte na rua das cidades e das incertezas que as mudanças provocam, ele prossegue afirmando que:

“Se a obra de arte é um símbolo vivo dessa contingência existencial, então sua ‘apresentação durável’ no espaço público responde à necessidade de representar – de uma maneira, apesar de tudo, tranquilizadora – as incertezas do futuro. [...] Não são mais o acidente ou o acaso que viriam a perturbar a ordem das representações impondo a soberania de seu poderio exterior e inesperado, provocando os efeitos de uma contingência radical; é o mergulho da crença da ‘incerteza controlada’ que cria a nova ambiência estética da cidade e da vida cotidiana”. (Jeudy, 2005, p. 108, grifos nosso)

A condição estética da arquitetura, constantemente transformada em história, expressaria a “incerteza controlada”, tornando-se, portanto, a plataforma herdada onde estariam harmonizados os processos de museificação e musealização.

Nessa mesma perspectiva, mas agregando a certeza de que, no museu, é o sujeito quem imprime significado e valor às coisas expostas, Bahia destaca o risco do “determinismo ideológico” no trabalho de organizar, sistematizar e divulgar o conhecimento

sobre a cidade, sugerindo que “musealizar a cidade” – com a acepção de colocar a cidade no museu –, é, portanto,

“eleger’ como acervo museológico edifícios, conjuntos urbanos, patrimônios ambientais, objetivando possibilitar múltiplas leituras e visões, produzir e socializar informação e conhecimento, ampliando o acesso à cultura, respeitando o direito à cidade, à arquitetura da cidade, à consciência da cidade e à memória individual e coletiva.” (Bahia, 2010, p. 274-275)

Abreu, por sua vez, sugere a ideia de que, na atualidade, as estratégias de musealização do espaço urbano real estariam a buscar as representações físicas e os registros documentais das lutas, conflitos e contradições dos processos de formação de lugares onde grupos, sucessivamente, lembraram e esqueceram os próprios passados. Assim, é possível admitir que, no sentido da musealização das cidades as representações das memórias coletivas, individuais e históricas deveriam ser integradas de modo a possibilitar a perene reconstrução da memória do presente. (Abreu, 1997, 24-29)

Assim, quando se trata de observar o Patrimônio em termos dos processos de museificação e musealização do espaço urbano e dos territórios identitários, matérias essenciais às práticas da Nova Museologia, há que se referir à harmonia social do ponto de vista antropológico, o que poderia implicar não apenas na identificação das coerências, mas, também, no reconhecimento das incongruências dos agentes acrílicos e dos sujeitos críticos. Em tal contexto, apesar dos arquitetos e museólogos, a sociedade estaria cotidianamente produzindo e promovendo, quaisquer que sejam as funções e categorizações simbólicas, o reconhecimento dos diferentes tipos de saberes e fazeres humanos.

Nesse sentido, a Convenção para a salvaguarda do patrimônio imaterial, de 2003 é, dentre os documentos de referência sobre a proteção de bens culturais o que melhor registra a abordagem antropológica dos vestígios do passado e das coisas do presente. (Cartas, 2004, p. 371)

Essa abordagem articula ritos e mitos aos lugares de memória. Assim, quando estabelecida a impossibilidade de adquirir a condição de monumento, os bens imateriais tornam-se apenas instrumentos constituintes da harmonia social.

Porém, apesar disso, seria possível afirmar que as ações e as coisas das culturas imateriais significariam e refletiriam simultaneamente, em todos os casos, a *harmonia* e a *desarmonia* sociais, traduzindo e sintetizando a integração entre tradição e modernidade.

Para ampliar a compreensão do significado desse embate, em que também está fundamentada a sincronia entre a inércia e o dinamismo, adoto o pensamento de Cristina Bruno, a qual, citando Waldísia Rússio Guarnieri, entende que musealização pressupõe ou

implica em preservar. Essa autora também considera que a preservação é uma ação museológica que aproxima objetos e homens e, assim, revitaliza o fato cultural.

“[...] a preservação proporciona a construção de uma memória que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a identificação. E a identidade cultural é algo extremamente ligado à autodefinição, à soberania, ao fortalecimento de uma consciência histórica”. (Bruno, 1997)

Assim, a historicidade é um dos elementos de construção de memória, nesse sentido a História pode ser mobilizada como modo de acirrar ou limitar os processos de construção de memórias e identidades.

Museificar seria limitar a história.

Então, em prisma oposto, musealizar seria garantir e permitir a historicidade das coisas e dos lugares, pois, além de definir e categorizar os patrimônios históricos, musealizar significaria reconhecer as diferenças temporais de modo positivo.

Em termos etimológicos e políticos, harmonia significa ajuste e beleza, o que pressupõe reconhecimento e pacto. Admite-se, entretanto, que o reconhecimento das diferenças sugere a primeira acepção do que é *moderno*, ou seja, do que possui historicidade. Em tal acepção, o que é *antigo* é o que teria ‘história’; e o que é moderno seria o que é dinâmico, radical e originalmente novo.

No entanto, ao considerar as diferentes acepções de ‘moderno’, verifica-se ainda que, segundo Montaner:

“A partir dos anos cinquenta produzia-se o seguinte paradoxo: uma obra com referência à tradição e ao contexto era mais “moderna” do que uma obra que continuasse acriticamente o Estilo Internacional. O paradoxo, portanto, tornava inútil a dicotomia estabelecida entre tradição e modernidade: a essência do moderno se fundamenta na reinterpretação da tradição. Desse modo, as propostas que em seu momento histórico não foram consideradas “modernas” – por serem heterodoxas, marginais, antiprodutivas etc. – aos olhos de hoje convertem-se em “modernas”, recuperando-se na condição de referências para o presente.” (Montaner, 1997, p. 190)

Enfim, há que lembrar o fato de serem muitas e de ordem variada as naturezas das preexistências físicas. Portanto, a articulação das preexistências e o reconhecimento do modo mútuo com que essas preexistências apóiam e influenciam, tanto os próprios sentidos quanto os significados das construções novas, são movimentos metodológicos inevitáveis e quase impositivos para o fazer arquitetônico da atualidade.

1.1.1. Patrimônio e Musealização na teoria conservacionista

No final do século 19, apesar dos ímpetus saneadores, foi patente a tendência de preservação das malhas urbanas representativas dos tempos passados. Tal inclinação deveu-se não apenas às resistências conservadoras à industrialização crescente e aos movimentos progressistas, mas, também, à expansão e difusão da história da arte, da arqueologia e da etnografia.

Referenciados na condição de terem sido os primeiros a promover, não só a proteção dos monumentos isolados, mas a manutenção de bairros e cidades antigas da Europa e do Oriente Médio, John Ruskin e William Morris são considerados entre os mais importantes pais fundadores das teorias do restauro. (Choay, 2001, p. 141-142)

Esses preservacionistas eram também socialistas e estiveram preocupados com os aspectos econômico-sociais da industrialização em face do declínio das manufaturas. As representações imagéticas dos compromissos socialistas desses influentes personagens, os quais não eram arquitetos, mas pleiteavam as reformas sociais e apoiavam o sindicalismo, podem ser encontrados no diagrama da cidade-jardim de Ebenezer Howard, de 1898.

Ao associar de maneira equilibrada a industrialização à atividade agrária, em acordo com a mentalidade liberal da época, a cidade de Ebenezer Howard teria entre 30 e 50 mil habitantes, e seria o lugar ideal para a implementação das políticas sociais em que se combinariam a dispersão urbana, o ruralismo de colonos e a descentralização governamental. (Frampton, 1994, p. 47)

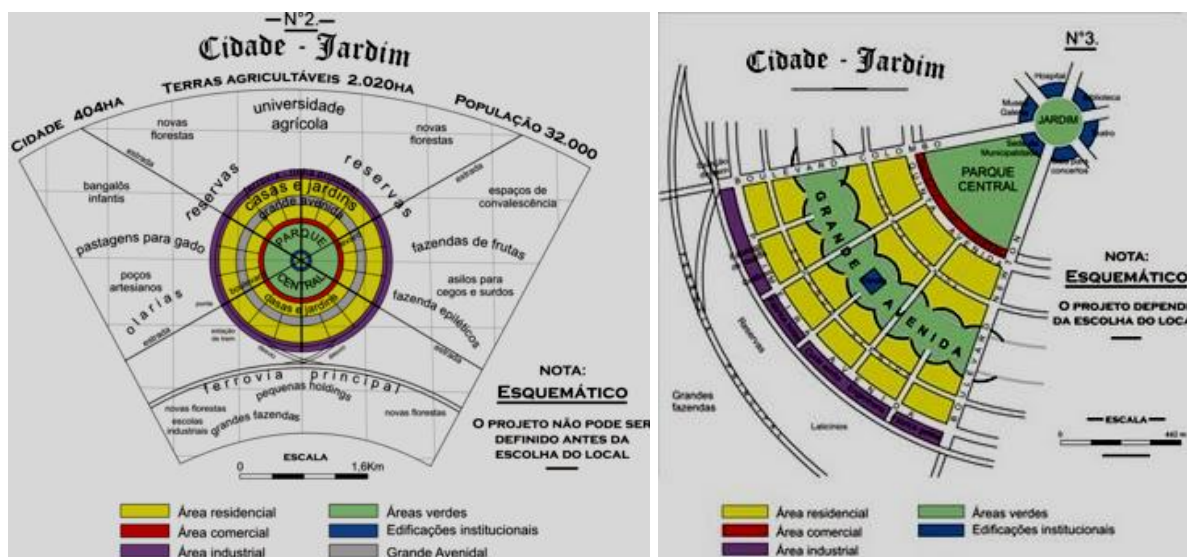


Figura 1 - Cidade-Jardim de Ebenezer Howard, 1898.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação - NPD/UFRJ-FAU.



Figura 2 - Reprodução de propaganda de lançamento imobiliário, 1930

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação - NPD/UFRJ-FAU.

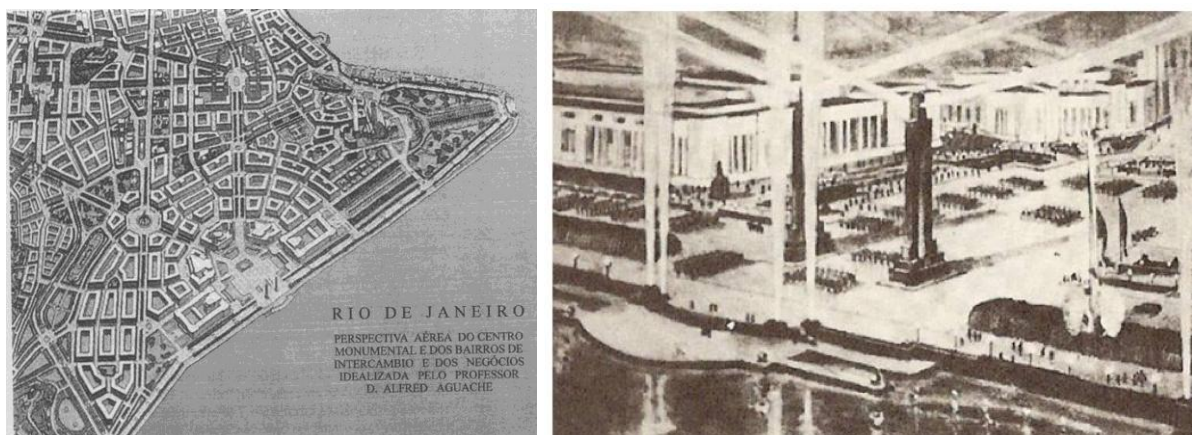
A haussmanização de Paris poderia ser considerada uma operação excepcional em que o entendimento da história e os conflitos resultantes deste conduziram a museificação e a musealização do espaço urbano. Nessa perspectiva, observa-se que as críticas e contradições que a destruição da malha urbana medieval da cidade-luz provocou eram refutadas por Haussmann (1809-1891) com a seguinte afirmação:

“Mas, boa gente [...] cite pelo menos um monumento antigo digno de interesse, um edifício precioso para a arte, curioso por suas lembranças, que minha administração tenha destruído, ou de o maior valor e que ela se tenha ocupado senão para desobstruir e dar-lhe a mais bela perspectiva possível”. (Haussman, apud Choay, 2001, 75)

A expografia urbanística de que Haussmann se valia para consolidar e defender suas ideias era decorrente da visão pinturesca e estética da cidade. Tal ótica, marcadamente arraigada ao longo dos tempos, estabelecia *mise-en-scènes* singulares, as quais sempre valorizariam o “novo” em oposição ao antigo, e, ousemos dizer, vice-versa.

No século 20, tal atitude também serviu de álibi a inúmeras radicalizações e operações “bota-abaixo” em muitas cidades do Ocidente. Os planos de remodelação e embelezamento idealizados para a antiga capital brasileira, o Rio de Janeiro, por Francisco

Pereira Passos, Sabóia Ribeiro, Alfred Agache e Afonso Eduardo Reidy são referências especiais desses propósitos.



Figuras 3 e 4 - Perspectiva e detalhe da Porta Monumental do Centro do Rio de Janeiro, Plano Agache, 1926.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação - NPD/UFRJ-FAU.

Nesses planos urbanísticos verifica-se que a separação das funções na cidade foi uma das mais fortes características das formas urbanas inovadoras e da configuração das morfologias arquitetônicas originais no período entre 1920 e 1960.

Para os arquitetos representantes daquela modernidade, conforme era expressa no final do século 19, e do Movimento Moderno do início do século 20, o contexto físico racionalista e funcional possibilitaria a separação dos fluxos de veículos e de pedestres, o uso livre do solo e as relações permeáveis entre o exterior e o interior das edificações.

No entanto, a integração com a natureza física e a constituição da nova sociedade urbana também foram os objetivos que fundamentaram os projetos e as teses do urbanismo moderno.

Assim, a cidade ideal seria a segunda natureza e o lugar da síntese das artes e universo das máquinas. Em tal cidade, os homens, as coisas novas e as incansavelmente originais estariam harmonizados, pois eram impensados e dali excluídos os conflitos e as restrições à mobilidade física e social e ao convívio comunitário.

Nesses espaços de 'futuros' idealizados, as relações tridimensionais expressivas do conceito e do respeito moderno estabeleciam-se declaradamente face aos desejos de arte e história, conservados na condição de patrimônios dos grupos sociais historicamente hegemônicos.

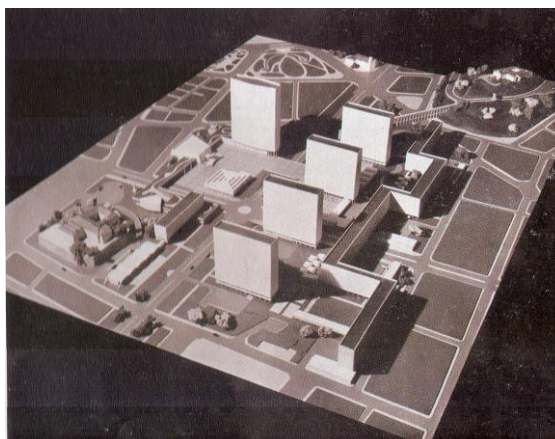


Figura 5 - Maquete do Plano para a Esplanada de Santo Antônio, Centro do Rio de Janeiro. Arquiteto Afonso Eduardo Reidy, 1942.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação - NPD/UFRJ-FAU.

Os Planos de Agache e de Reidy para o Centro da cidade, da mesma forma que os de Haussman para Paris e o Le Corbusier para o Rio de Janeiro, conservavam os principais marcos naturais e edifícios históricos, entre os quais incluíam os edifícios do Museu Histórico Nacional e Museu Nacional de Belas Artes.

Denota-se, portanto, que as coisas do passado estiveram contidas de maneira constante nas propostas modernistas. Porém, tal presença ocorria na perspectiva de *futuro*, pois a representação da ideia de *passado* em espaços novos imprimia originalidade e garantia a perenidade da ética modernista.

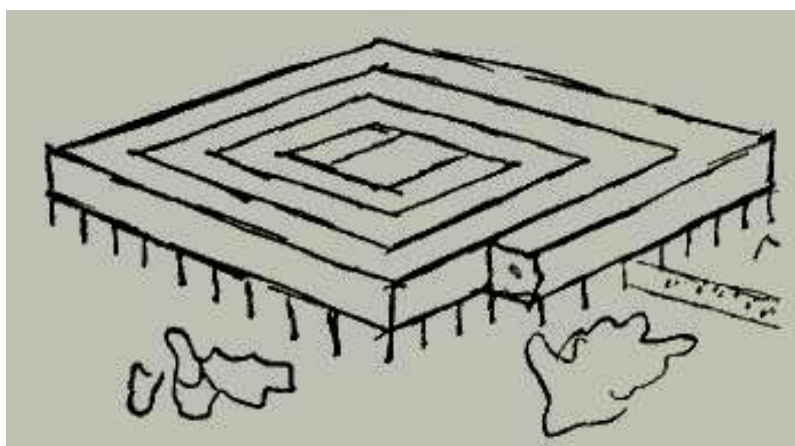


Figura 6 - Croqui do Museu do Crescimento Ilimitado, Le Corbusier.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação - NPD/UFRJ-FAU.

A espiral e o esquema do museu do crescimento ilimitado, ao qual poderia ser agregada a proposta para a Cidade Mundial, ambos idealizados por Le Corbusier, são

referências morfológicas e éticas primordiais e representativas dessas teses utópicas do Movimento Moderno.

O Pavilhão de Barcelona e a Galeria Nacional em Berlim de Mies Van der Rohe, ao lado do Kimbell Art Museum de Louis Kahn, também são edifícios em que os esquemas formais, as referências e os significados clássicos aderem, de maneira integradora, os diferentes materiais nobres e tradicionais, ou seja, clássicos no sentido histórico do termo, aos modernos, ou seja, aos novos e de inusitado uso.

Em tal sentido, ao incluir o passado no princípio da ‘realidade’ e da contemporaneidade, a arquitetura moderna, racional, abstrata e neutra por excelência, parecia articular substratos, estruturas e significados dos lugares. Assim, a tendência modernista que associava o uso das formas geométricas puras e atemporais à ambiência existente, geraria tipologias ajustáveis ao ‘espírito’ local. (Montaner, 2008, p. 116)

E, nessa atitude, estariam latentes as virtudes e os desejos de harmonia física e social.

1.1.2.Os valores de ‘monumento’ e o espetáculo museológico urbano

O principal papel das instituições de cultura seria ‘acirrar’ a relação entre história e cidadania para revelar, idealmente, a condição de espaço museológico das cidades no cotidiano dos cidadãos e a excelência pedagógica destes lugares originais.

Desse ponto de vista, a requalificação efetiva de áreas centrais das cidades resultaria de ações que devolvem aos habitantes e aos usuários o sentido de urbanidade e historicidade. Assim, a espetacularização do espaço urbano por meio da promoção da morfologia singular dos edifícios de museus também seria outro foco representativo das ideias que articulam museologia, patrimônio e arquitetura.

Para compreender tal ‘fenômeno’, recorro a Françoise Choay, (2001) que analisa as diferentes formas de tratamento dado aos monumentos e malhas urbanas das cidades antigas nas teses que constituíram o urbanismo moderno.

Choay afirma que a noção do patrimônio urbano foi gerada na “contramão” dos processos de “urbanização dominante” das cidades acrescentando que aquela noção é “o resultado de uma dialética da história e da historicidade que se processa entre três figuras (ou abordagens) sucessivas da cidade antiga.” (Choay, 2001, p. 179-180)

Portanto, interpreto que, segundo essa autora, as ideias e as contradições dos processos de destruição das cidades pré-industriais e da configuração funcionalista do urbanismo moderno, a partir de 1860 e até meados do século 20, resultaram dos processos de-transformações da história e da historicidade. Ou, em outras palavras, dos processos da

inércia (resultados da cristalização da história) e do dinamismo (produto da historicidade perenemente constituída). Em tal contexto de ações reflexivas e práticas, surgiram as figuras de cidade denominadas por Choay “memorial, histórica e historial”, as quais são representativas das ideias de John Ruskin, William Morris, Camilo Sitte, Violet-le-Duc e Gustavo Giovannoni, ‘pais fundadores’ das teorias do patrimônio urbano moderno.

Para esses personagens, ajustadas ou negadas as escalas físicas do edifício, da cidade e do território e revistos os equívocos de interpretação, a conservação das estruturas tradicionais e modestas, a permanência da beleza urbana concebida pelos mestres antigos e a função hermenêutica do uso dos diferentes tipos arquitetônicos e sistemas espaciais antecedentes, seriam fatos indutores da harmonia formal, perfeitamente aplicáveis às metrópoles contemporâneas.

A verificação de tais conjunções pode ser comprovada na contribuição das teorias urbanísticas de Gustavo Giovannoni (1873-1943) na Carta de Atenas de 1931 e na participação dele no desenvolvimento, na definição e na atribuição de valor de uso museológico aos conjuntos urbanos antigos.

A figura da cidade histórica ou museal foi representada na cidade antiga entendida na condição de “objeto raro, frágil, precioso para a arte e para a história e que, como as obras conservadas nos museus, deve ser colocada fora do circuito da vida.” (Choay, 2001, p. 191)

Assim consideradas, as estruturas antigas ameaçadas seriam conservadas musealmente. Entretanto, a cidade histórica tornou-se a cidade museificada, pois, face às transformações urbanas aceleradas, o ‘congelamento’ induziu a estetização das diferenças para harmonizar e transcrever idealmente apenas as histórias míticas e as grandes narrativas.

Do ponto de vista de Choay, a cidade histórica e a conservação museal das estruturas urbanas foram renegadas pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs). Observa-se, portanto, mais uma vez, que Le Corbusier, ao idealizar Paris no Plano Voisin em 1925, à maneira de Haussmann, apesar de dissolver a malha urbanística dos velhos bairros e aumentar consideravelmente o gabarito dos edifícios, conservaria alguns monumentos.

Entretanto, ainda segundo Choay, a manutenção da Notre Dame, do Arco do Triunfo e da Torre Eiffel no Plano Voisin, também seria uma espécie de “inventário que já anunciava a concepção midiática dos monumentos antigos”. (Choay, 2001, p. 194)

Então, as escolhas dos locais a serem preservados – patrimonializados e tornados monumentos, mas também, instrumentos –, seriam fundamentadas em concepções de

História que registram os fatos, as visões de mundo e os produtos da cultura de modo estético e ideológico.

Nessa perspectiva, a cidade histórica estaria enquadrada em trama rígida e estática. Assim, depreender-se-ia que a cidade museal seria o ‘lugar’ da museificação e do ‘congelamento’ da história, hoje ato impensável?

Dentre os exemplos de formas de representação da cidade museal no Rio de Janeiro encontram-se as propostas, antes referidas, em que o arquiteto Afonso Eduardo Reidy reproduziu, com base no Plano Agache, as ideias haussmanianas e corbusianas.

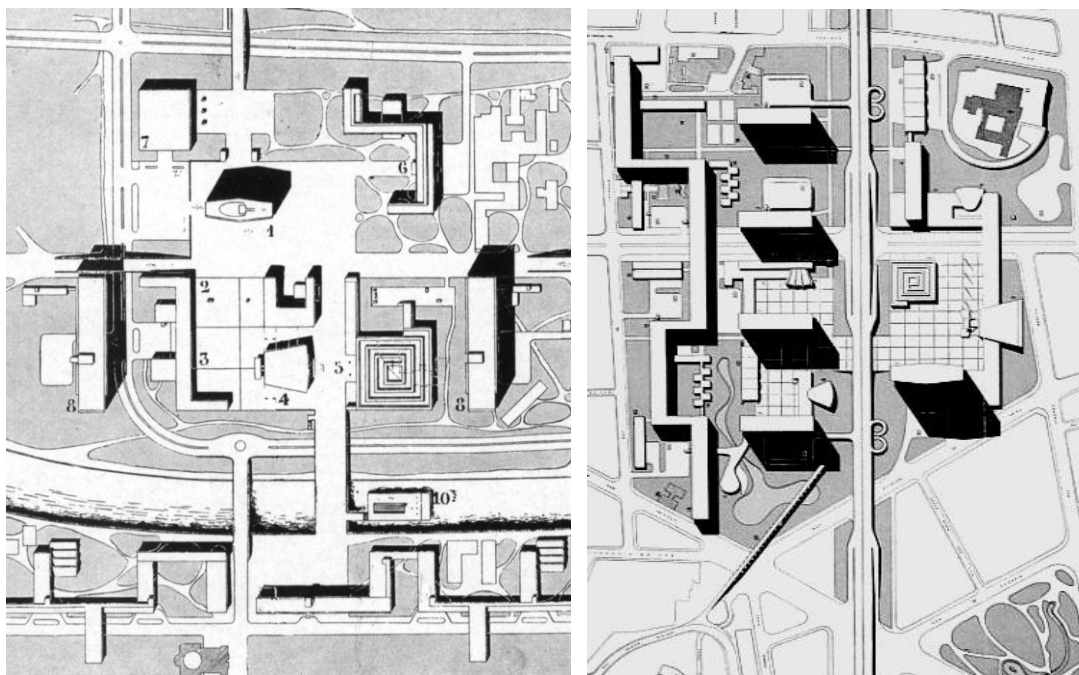
Ao elaborar projetos para renovar radicalmente a urbanização dos morros de Santo Antônio e do Castelo no final da década de 1940, Reidy apropriou-se das recomendações morfológicas de Alfred Agache e Sabóia Ribeiro, idealizadas nas décadas de 1920 e 1930, as quais também seguiam as propostas que preservavam os monumentos históricos.

Desse modo, Reidy manteve em seus planos para a modernização do Centro do Rio as estruturas coloniais do Convento de Santo Antonio e do Aqueduto dos Arcos, e as ambiências neoclássicas do Passeio Público e da Santa Casa de Misericórdia. Além de emoldurar tais monumentos com novas estruturas urbanas e edifícios funcionalistas, Reidy incluiu em sua proposta para a Esplanada de Santo Antonio um museu, cuja arquitetura é uma réplica do Museu do Conhecimento Ilimitado, modelo idealizado por Le Corbusier.

Importa ainda observar que o plano corbusiano de Saint Diè parece ter sido a inspiração direta do arquiteto carioca Afonso Eduardo Reidy, tanto para a urbanização da Esplanada resultante do desmanche do morro de Santo Antônio quanto para a arquitetura do museu que adicionou a este seu projeto.

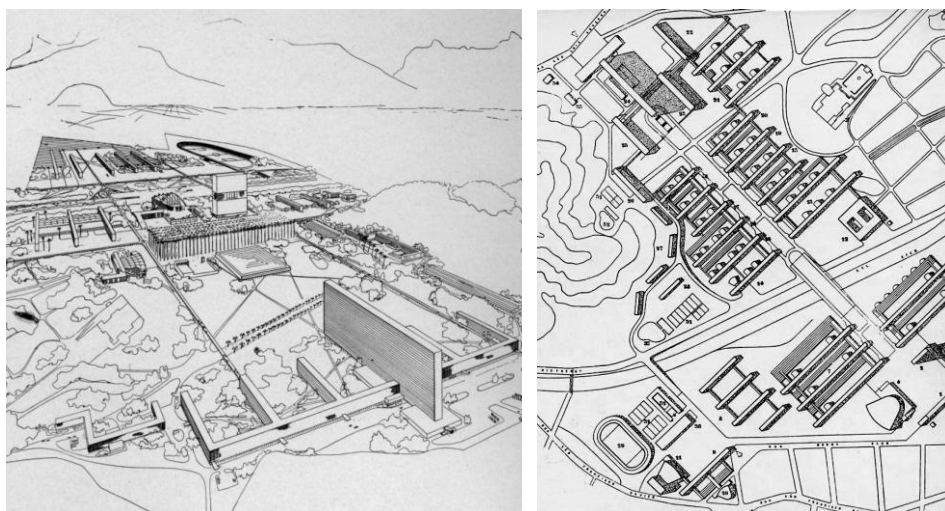
No projeto, é possível verificar que, em 1946, o arquiteto e mestre modernista utilizou o modelo de Museu do Crescimento Ilimitado no projeto do novo *cuore* de Saint Dié, destacando a importância das instituições museais em espaços urbanos projetados no movimento modernista.³

³ O modelo de Museu do Crescimento Ilimitado também foi utilizado por Le Corbusier no projeto do Museu de Arte Moderna de Paris em 1931.



Figuras 7 e 8 - Le Corbusier, Centro Cívico de Saint-Dié, França, 1946. Afonso Eduardo Reidy, Esplanada de Santo Antônio, Rio de Janeiro, 1948.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação - NPD/UFRJ-FAU.



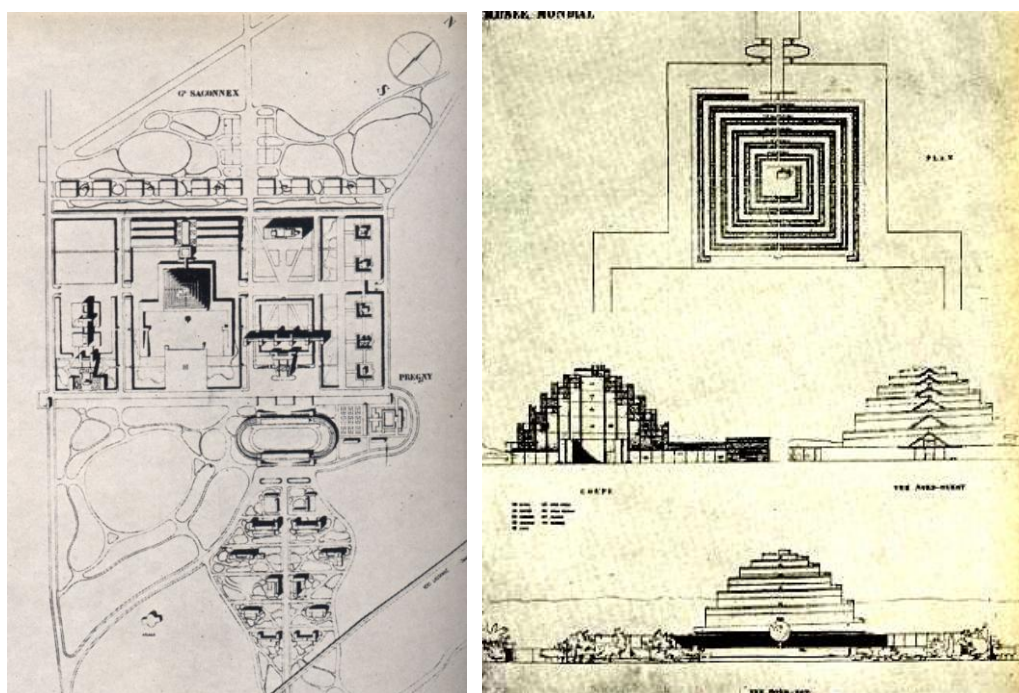
Figuras 9 e 10 - Le Corbusier, Plano para a Cidade Universitária do Brasil no Rio de Janeiro, 1936. Lúcio Costa e equipe, Plano para a Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1937.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação - NPD/UFRJ-FAU.

Ainda no sentido da influência e da aplicação dos padrões tipológicos anunciadores do futuro utópico, há também que registrar as propostas para a Cidade Universitária da Universidade do Brasil de Le Corbusier e da equipe liderada por Lúcio Costa.

Em tais projetos, é possível observar que a morfologia e a situação dos edifícios dos museus universitários intencionariam conferir a esses edifícios referências monumentais modernas, diferenciando-os de outras construções do conjunto.

Outros exemplos expressivos do contexto modernizante são os museus de arte moderna e contemporânea. Embora destinados na maioria das vezes às elites, os projetos de arquitetura dos museus de arte moderna são os melhores registros das intenções modernistas direcionadas à agregação da função social da arte nas cidades. Embora a espetacularização arquitetônica dos edifícios configurasse outros objetivos, nesses museus, a difusão e popularização das experiências artísticas encontraram lugar inusitado.



Figuras 11 e 12 - Le Corbusier, Mundaneum, planta geral da cidade e Museu Mundial, planta, cortes e fachada, 1929.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação - NPD/UFRJ-FAU.

Nesse sentido, é notável a aplicação dos mesmos padrões formais, contidos nos modelos de Le Corbusier para o Mundaneum, espécie singular de museu mundial; e, cinco décadas após, a forma de pirâmide corbusiana foi invertida e reproduzida no Museu do Conhecimento Humano de Oscar Niemeyer.

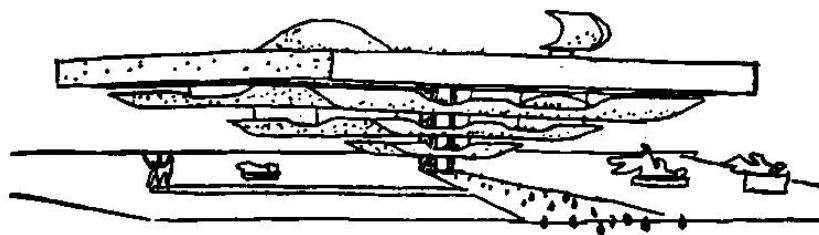


Figura 13 - Oscar Niemeyer, Museu do Conhecimento Humano, 1969.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação - NPD/UFRJ-FAU.

O modelo arquitetônico de planta livre e ampla articulação com o ambiente exterior, com pilotis no térreo e amplas janelas envidraçadas nos pavimentos superiores, também foi a base formal dos museus de arte moderna projetados por Lina Bo Bardi, Acácio Gil Bórsoi e Afonso Eduardo Reidy.

Desse modo, o MAM do Rio e o MASP de São Paulo, lado a lado com outros MAMs, onde se inclui o MAM do Recife, projetados por Reidy, Lina Bo Bardi e Acácio Gil Borsói, respectivamente, configuraram importantes proposições modernistas brasileiras que integraram e harmonizaram, nessas cidades, a natureza e os novos espaços edificados.

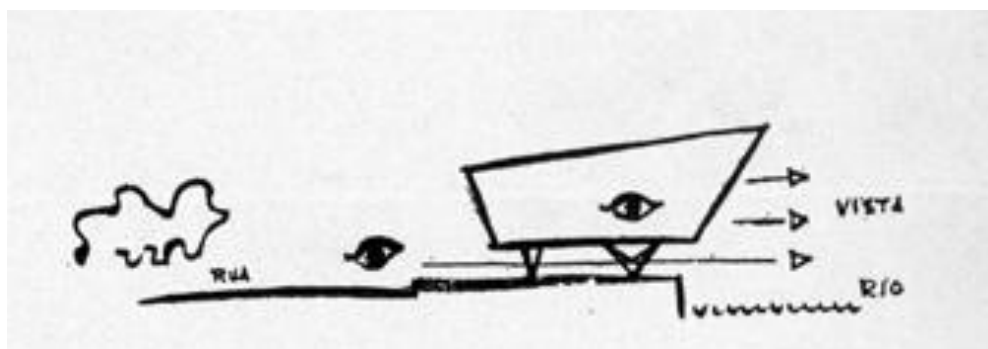


Figura 14 - Acácio Gil Borsói, MAM-Recife, 1954.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação - NPD/UFRJ-FAU.

Nessas condições, os pilotis, as transparências resultantes do uso de amplas janelas e a permeabilidade espacial das plantas livres faziam com que as imagens das cidades e os entornos fossem percebidos desde o interior dos edifícios.

Entretanto, as singularidades dessas arquiteturas estavam plenas de contradições, pois as molduras espaciais e urbanísticas dos lugares construídos e naturais, ou seja, das preexistências em que esses museus estavam inseridos, criavam espacialidades em oposição. Assim, ao mesmo tempo em que tais oposições estabeleciam novas relações nas

ambiências existentes, acirravam os sentidos da historicidade em diferentes dimensões e escalas.



Figura 15 - Afonso Eduardo Reidy, MAM-Rio, 1958.

Foto: C. Guimaraens, 2007.



Figura 16 - Lina Bo Bardi, MASP, 1958.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação - NPD/UFRJ-FAU.

Entretanto, as condições urbanísticas desses edifícios de museus são diferenciadas de certo modo. Pois, no MAM do Recife e no MAM-Rio, os espaços vazios do entorno imediato, as relações de proximidade e visibilidade entre os edifícios e os marcos essenciais da paisagem natural conferem à ambiência e à arquitetura dos museus possibilidades de integração excepcional.

Assim, apesar da diferença das dimensões e escalas, a apropriação direta do rio Capibaribe, no Recife, e da baía de Guanabara e do Pão de Açúcar no Rio de Janeiro sugere a agregação espacial e visual dos edifícios desses museus aos demais componentes do entorno imediato.

E, no que diz respeito ao entorno do MASP, as arquiteturas da cidade configuram outra natureza. Nessa ambiência, a complexidade da situação urbana determinada na avenida Paulista e no vale do antigo Trianon, transforma o lugar em um display expositivo. A

situação a cavaleiro do MASP imprime ao edifício a condição de uma escultura, o que o transforma em um objeto musealizado.

Por outro lado, também na busca do sentido em que é possível demonstrar os elos que integram Arquitetura, Patrimônio e a Nova Museologia, observa-se ainda que, no final da década de 1940, as mostras de artistas *naïfs*, e de crianças e pacientes psiquiátricos faziam parte do programa de exposições no MASP e no MAM-SP.

Esses artistas foram considerados pelo crítico Mário Pedrosa na condição de criadores da “arte virgem”. Analogamente, ressalta-se que as conexões entre ‘popular’ e ‘moderno’ passaram também a representar outras possibilidades para a consolidação da função social da arte e da afirmação social dos museus de arte moderna.

Apesar de haver poucas referências à aceitação da arte popular e da arte primitiva em museus de arte, a partir da década de 1960 as exposições organizadas pelas arquitetas Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães e Janete Costa promoveram e relacionaram os bens culturais tradicionais e populares às linguagens expográficas modernistas. (Guimaraens, 2009, p. 1 – 14)

Nesse sentido, essas arquitetas realizaram importantes trabalhos no campo da proteção patrimonial e, em tal contexto, configuraram legítimas expressões da constituição e promoção da ideia de Patrimônio no espaço museográfico brasileiro.⁴

Em razão da criatividade e influência das suas realizações no campo da museografia, elas se destacaram dentre os principais personagens da longa fase de formação e consolidação da integração das tendências modernistas e preservacionistas no Brasil.

Contemporâneas da modernidade nacional da fase republicana e também da ditadura militar, essas mulheres modernistas tiveram atuação constante no campo profissional ao longo de mais de cinco décadas e assumiram didaticamente a missão de salvaguardar coisas e lugares comuns e excepcionais.

Entretanto, ao levar a efeito a tradição moderna e compreender a sedução pós-moderna que redefiniu os lugares de memória urbana, elas se opuseram à massificação cultural e às injustiças sociais que esta ação provoca.

⁴ A bibliografia sobre Lina Bo Bardi de cunho descritivo e analítico é vasta; são muitos os periódicos e catálogos que contêm pequenos textos e imagens das realizações de Janete Costa; porém, o trabalho de Gisela Magalhães é quase inédito no campo acadêmico e no da crítica museológica, encontrando-se apenas na Internet breves comentários sobre algumas de suas exposições. Cf. sites recuperados em 23 de novembro de 2011 de <http://www.sescsp.org.br/sesc/Revistas/subindex.cfm?Paramend=1&IDCategoria=1196> e de www.ccs.saude.gov.br/saudebateaporta/mostravirtual/gisela.html

Assim, as expografias que conceberam articularam novos monumentos e romperam com a simetria simbólica e ortogonal imposta nas imagens cristalizadas dos lugares de memória nacionais.

Para elas, os olhares e os desejos do povo brasileiro fariam a história e o tempo que a sociedade deveria, a cada hora, escrever. Em tal condição elas conceberam os inovadores territórios e espaços de museus urbanos. Assim, dia após dia, exposições após exposições, essas arquitetas produziram operações históricas em que, paradoxalmente, geraram identidades mutantes.

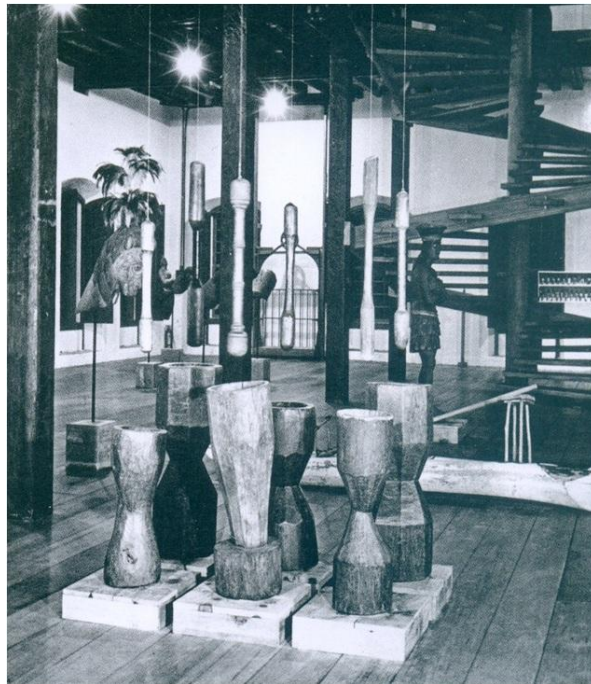


Figura 17 - Lina Bo Bardi, exposição de arte popular no Solar do Unhão, Salvador, 1965.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação - NPD/UFRJ-FAU.

Além do MASP, entre inúmeros projetos de exposições, cenários e museus, Lina Bo Bardi criou o Centro Cultural do SESC-Pompeia em 1977. No lugar originalmente conhecido como Fábrica da Pompeia, ela comprimiu e expandiu os códigos da Carta de Atenas e os princípios dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAMs).

Na Ladeira da Misericórdia, na cidade de Salvador, Bahia, em 1989, Lina construiu outro momento para representar as verdades das terras de africanas origens. Ali, inspirada também nas ideias do etnólogo Pierre Verger, a arquiteta restaurou a Casa do Benim, onde integrou e preencheu os espaços museográficos em um “Fluxo-Refluxo” de africana brasilidade.

Para inovar de modo pioneiro a expografia no Brasil, Gisela Magalhães realizou e fez a curadoria de montagens em linguagens revolucionária. Nessas concepções expográficas que, em alguns casos, eram também museográficas e foram sofisticadas, ela articulava de modo cenográfico movimento, sons, obras de arte e poesia.

Na década de 1970, quando, em Brasília, realizou suas primeiras exposições, e o início de 2003, Gisela Magalhães tratou os temas da arte, da história, da política e da literatura brasileira, criando cenários para as personalidades e personagens, os objetos de arte e artesanato popular e indígena, o patrimônio histórico e o folclore.

Em tempos recentes, sua abordagem cenográfica era associada ao uso de imagens e equipamentos digitais para criar impactos visuais e transformar a percepção espacial do espectador. Dessa maneira, Gisela Magalhães espacializava ineditamente as diferentes linguagens artísticas para reformular as ideias e o conhecimento dos espectadores.



Figura 18 - Gisela Magalhães, exposição “A ventura republicana”, 1996. Painel com peças representativas da negritude brasileira, Museu da República, Rio de Janeiro.

Foto: C. Guimaraens.

Nas galerias do SESC, no Centro Cultural Candido Mendes, no Centro Cultural Banco do Brasil e no Museu da República, em parceria com escritores e poetas, artistas e sambistas, críticos de arte e intelectuais, ela configurou e transformou muitos personagens, objetos e temas.

As exposições “Fala Getúlio” e “A ventura republicana” são legítimas odes pós-modernistas, onde Gisela Magalhães fragmentou e transfigurou conceitos e temáticas políticas no Museu da República. O novo contexto expositivo que ela criou deslocou de maneira total os mitos do país, da casa histórica e do presidente Getúlio Vargas, personagem e morador mais ilustre do Palácio do Catete.

A pretensão dela e de Joel Rufino, colaborador na curadoria e inventividade da “A ventura”, foi mais ampla do que se poderia supor, pois a ruptura dos conceitos foi quase definitiva. A exposição aventurou-se na ironia e no quase deboche da instituição museológica, ampliando a crítica às artes decorativas e menores e à alienação institucional aos limites inimagináveis para a época — o ano de 1996.

À maneira de Lina Bo Bardi, Janete Costa também desenhava móveis, peças e objetos decorativos e utilitários. E, de igual modo, era colecionadora. Os inúmeros resultados formais de seus projetos no campo da arquitetura da expografia e da museografia foram criativos e únicos, pois, nesse *métier*, Janete Costa criava ambientações que valorizavam as peças antigas e tradicionais do período colonial, mesclando-as com objetos produzidos pelos artífices e artesãos brasileiros, em especial os de origem nordestina.

O caráter essencial desses trabalhos, portanto, resultava na promoção e garantia de atividade geradora de renda para os artistas populares.

Janete Costa considerava que as exposições “A arte do casual” e “O artesanato como caminho”, realizadas em 1981 no Rio de Janeiro e em São Paulo, configuraram as primeiras experiências em que ela recuperou a arte popular na condição de diretriz para o desenvolvimento do *design* e da ambientação arquitetônica.

Nesse entendimento estético, Janete Costa expressava também a base ética da função social de seu trabalho profissional. Em 1992, na exposição “Viva o povo brasileiro” Janete Costa parecia recuperar as referências de origens populares semelhantes as que Lina Bo Bardi homenageou Rodrigo Melo Franco em 1969⁵.

No ano de 2005, nas galerias do SESC do Estado de São Paulo, ela realizou a cenografia de “Que Chita Bacana”; e fez a curadoria da Bienal Naïfs do Brasil e da exposição de arte popular “Do tamanho do Brasil”.

Porém, a obra que demarca a visão e o impressionante envolvimento de Janete Costa com a museografia é o trabalho de organização da exposição permanente do Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco, localizado na cidade do Recife.

⁵ Na exposição “A mão do povo brasileiro”, antes de homenagear Rodrigo Melo Franco, o primeiro diretor do IPHAN, à época recém-falecido, Lina Bo Bardi tratava de valorizar o trabalho dos artesãos de várias regiões do país.



Figura 19 - Janete Costa, exposição no Museu do Homem do Nordeste, Recife, 2008.

Foto: C. Guimaraens, 2010.

No primeiro módulo “Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos”, inaugurado em dezembro de 2008 após a morte da arquiteta, o conceito e os pontos focais da exposição representam a emoção com que ela se envolveu no trabalho e a ‘doação’ de toda a sua experiência. O ambiente expositivo delimitava o seu território natal e foi definido por ela como uma “questão de pernambucanidade”.

Verifica-se ainda que, na condição de curadora e autora desse projeto museográfico de longa duração, Janete imprimiu todas as forças de sua marca pessoal. Assim, utilizou cores primárias e neutras, e recursos audiovisuais e de iluminação que, associados ao uso de mobiliário expositivo sofisticadamente simples e materiais de natureza diversa e à organização minimalista dos objetos, buscam mobilizar os olhares de diferentes públicos para a riqueza da cultura e do desenvolvimento da região Nordeste.

Observa-se, desse modo, que Lina Bo Bardi, a arquiteta italiana, mesmo sem o perceber, foi a mestra de todas; Gisela Magalhães, também urbanista, foi curadora de exposições e transitou por todas as escalas e medidas da arquitetura criando ambiências inusitadas; e Janete Costa, erudita moderna e clássica foi a amante da arte tradicional e popular.

Para elas, configurar e organizar os espaços destinados a toda a gente foi prática interdisciplinar que abrangeu a arte e a técnica e, portanto, nessas ações, elas ampliaram a integração dos campos arquitetural e museológico.

Pode-se afirmar que as realizações de Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães e Janete Costa reforçam o fato de que, não importando a natureza e os significados originais, o fazer estético modernista é associado à utilidade ética da arte, tanto no campo arquitetural quanto no domínio museal e expográfico de amplo alcance social.

Assim dito, nas realizações dessas mulheres, denota-se que a prática profissional teve o objetivo de concretizar a plena função socializante da arte, constituindo, assim, um discurso didático e consciente.

Bo Bardi, Magalhães e Costa, de maneira muito própria, fizeram os objetos patrimoniais brasileiros discursarem as próprias verdades, originadas em muitas raízes, histórias e sujeitos. A fusão da 'cultura popular' com a 'cultura da elite' enquadra suas obras na categoria quase clássica do movimento moderno. A linguagem que as identifica, resulta, portanto, da integração criativa de produtos e técnicas populares à sofisticada técnica industrial.

Observa-se, enfim, que o fascínio da invenção da beleza e a retórica da estética produzem a harmonia das diferenças em corações e mentes. E, na sequência, as emoções assim geradas ampliam as possibilidades de reconhecimento dos patrimônios comuns e incomuns.

A diversidade de ações e situações museais aqui descritas demonstra que, em tal contexto, desde os gabinetes das maravilhas e jardins pitorescos, os museus integram e intrigam os interesses de artistas, governantes, povo e, até mesmo, dos arquitetos.

Desse modo, afirma-se que os objetos, as exposições, os monumentos, os edifícios de museus e as arquiteturas das cidades ligam-se de maneira complexa, tanto na condição de continente quanto de conteúdo, pois guardam, interpretam, transformam e, ao mesmo tempo, recriam a permanência da história nas memórias das sociedades humanas. (Guimaraens, 2003)

1.2. Os documentos patrimoniais

Os documentos e cartas patrimoniais são textos em que estão registradas as ideias, resoluções e propostas discutidas em congressos e encontros de especialistas em proteção e conservação do patrimônio cultural, realizados de modo periódico a partir de 1930. Essas discussões geram diretrizes e orientações, e também delimitam pontos, fronteiras e recomendações para as ações de âmbito mundial, nacional e local, promovidas pelas instituições competentes.

No que interessa à Tese, observa-se que as afirmações encontradas nessas cartas e declarações elaboradas em reuniões de organismos internacionais podem ser associadas aos registros textuais e gráficos de projetos de arquitetura e à realidade construída daí decorrente.

Nesse sentido, esses documentos são fontes com as quais é possível demonstrar que, em meio à radical revolução dos meios de produção ocorrida no século 20, os grupos que elaboraram os documentos patrimoniais tiveram o objetivo de criar sistemas racionais contextualizados e, assim, conciliar a criação de novos lugares às expressões culturais já estabelecidas em diferentes territórios.

Os principais fatos referentes à proteção dos patrimônios urbanos determinados nesses documentos patrimoniais e as relações entre Museologia e a Arquitetura estão comentados e articulados em roteiro cronológico a seguir apresentado.

Ressalta-se, portanto, que, no que diz respeito à verificação das principais questões postas na Tese, o estudo das diretrizes e recomendações dos campos de ação dos arquitetos e dos museólogos, conforme delimitadas nesses documentos, define o quadro teórico referente à integração das práticas destes profissionais para a preservação e conservação do patrimônio cultural.

No entanto, há que admitir aqui as limitações que um estudo deste tipo contém. Pois, ao ter em vista a impossibilidade de recuperar todas as proposições e apontamentos de tantos encontros e seminários, há que reconhecer que, desde a década de 1950, cada vez mais as perspectivas disciplinares e as formas dos registros das ações dos diferentes campos do saber ampliam-se e integram-se.

1.2.1. O século 20

O conceito primeiro em que foi embasada a ação de preservação dos patrimônios está agregado à categoria ‘nacionalidade’ e à negação das ‘regionalidades’, destacando-se que:

“O conceito de nação, independente de todas as definições criadas a partir do século 19, está irremediavelmente vinculado a uma dimensão pragmática, cumprindo um papel decisivo para ‘formar a base da organização política dos estados territoriais’, como observa Hobsbawn.” (Marques dos Santos, 2007, p. 91)

Apesar de gerada em ideologias progressistas, ordenadoras e idealizadas por governos e intelectuais no final do século 19, a categoria ‘nacionalidade’ imprimiu durante largo tempo uma suposta feição identitária paradoxalmente homogênea e cosmopolita à linguagem arquitetônica e à forma da cidade ocidental moderna.

Assim, o fortalecimento do mito da nacionalidade marcou, de modo determinante, as décadas iniciais do século 20, prolongando-se além de meados deste mesmo século.

Considerando que as categorias ‘nacionalidade’ e ‘regionalidade’ foram impulsionadas em meio a acontecimentos políticos e trocas comerciais em nível internacional, observa-se que estes fatos geraram crises e movimentos de resistência, os quais tiveram o apoio positivo e negativo de ditadores e líderes dos trabalhadores. Portanto, foram desenvolvidas diferentes respostas formais a esses momentos. Essas diferentes respostas foram produzidas tanto por grupos progressistas representantes do capitalismo monopolista, então emergente, quanto por grupos de conservadores locais, então ditos tradicionalistas.

Tais avanços e retrocessos, contingentes e mutantes em virtude da técnica e da estética, resultaram em exercícios coletivos e individuais que promoveram a modernização das arquiteturas das cidades e dos edifícios. Assim, no decorrer do século 20, embora a forma urbana passasse a ser regulada, sucessivas alterações ocorreram a galope nas cidades do capital.

As influências dessas crises também estão impressas na recente estrutura edificada no Centro do Rio, a qual é, preponderantemente, caudatária da arquitetura e do urbanismo europeu e norte-americano.

A cronologia das transformações do Centro do Rio destaca as décadas de 1900, 1940 e 1950. Observa-se, em decorrência, que, em 1908, 1945 e 1955, as novas configurações espaciais dos lugares históricos e eixos monumentais revelaram as intenções de modernizar o Centro da capital. E a construção das avenidas Rio Branco e Presidente Vargas e do viaduto da Perimetral demonstra sobremaneira a condição internacionalizante desses objetivos.

Essas avenidas são marcos físicos de tempos reconhecidos com a expressão “bota-abaixo”, como o realizado pelo prefeito Pereira Passos (o Haussman tropical), e o “bota-abaixo” do ditador Getúlio Vargas. O elevado da Perimetral é resultado do desenvolvimento do Plano Agache, o qual gerou debates sobre a preservação da praça XV de Novembro, sítio significativo da ocupação inicial da cidade.



Figura 20 - Mapa Interpretativo sobre o Plano Pereira Passos de 1905, destacando as avenidas Rio Branco. (1908), o Cais do Porto (1926) e a avenida Presidente Vargas (1945).

Fonte: Andreatta, 2006.

Apesar de manter as principais edificações históricas, esses projetos fundamentaram-se em planificações de cunho rodoviarista e monumentalizaram novas perspectivas e volumetrias⁶ na área central, tendo sido desenvolvidos, em parte, pelas equipes de arquitetos do setor governamental entre as décadas de 1930, 1940 e 1950.

Porém, por outro lado, a historiografia urbanística da década de 1920, conforme antes comentado, registra com destaque as proposições urbanísticas e edíficas de Alfred Agache, do ano de 1926.

Embora estabelecido em algumas perspectivas neoclássicas, o conhecido Plano Agache consolidou no Brasil o estilo pré-moderno de fazer cidades e edifícios. Lado a lado com estruturas urbanísticas largas, funcional e espacialmente adequadas ao tempo em que fazer o novo passava a ser tarefa cotidiana, os edifícios exemplares traduziam tradicionalismo exacerbado e extemporâneo. Então, as novas avenidas e ruas da capital da federação brasileira exibiram uma ambiência híbrida.

A construção do elevado da Perimetral e os arranha-céus concretizaram outro momento da modernidade carioca, a qual, a partir de 1960 e até a década de 1980, acelerou as transformações exigidas socialmente, complementando e configurando em igual medida e impacto as dos “bota-abaxos” antes referidos.

⁶ Algumas estruturas viárias e edíficas das configurações atuais das Esplanadas do Castelo e de Santo Antônio elaboradas pelo arquiteto Afonso Eduardo Reidy resultam das interpretações do Plano Agache.

O novo largo da Carioca pode ser considerado, do ponto de vista das dimensões físicas e dos usos, a maior dessas transformações.

A partir dos oitenta e até hoje, predominam as propostas de requalificação dos espaços públicos abertos e a renovação de sobrados para o uso residencial e lazer, ao mesmo tempo em que arranha-céus imponentes reconfiguram continuamente as perspectivas da área central.

Observa-se, finalmente, que as mudanças sociais no mundo do trabalho acompanharam as transformações físicas. Essas mudanças, ao integrar a produção de bens de consumo e de bens culturais às técnicas construtivas contemporâneas, influenciaram de maneira também notável a ampliação dos conceitos de patrimônio e das formas de preservar o 'antigo'.

Conservar o passado, entretanto, tornou-se mote e fator de modernização.

Década de 1920

A formação da ideias de 'antigo' está associada à duração e ao valor de ancianidade, mas também às origens da formação dos lugares e das coisas. Portanto, antes de iniciar a análise cronológica dos documentos patrimoniais e as associações destes com os temas da Tese, interessa comentar alguns acontecimentos da década de 1920, quando o ímpeto e a força da ideia de nacionalidade consolidaram-se no movimento neocolonial.

A expressão formalista do movimento neocolonial valorizou os elementos ditos da origem nacional, configurando, na arquitetura de estilo histórico, a raiz lusa e a vontade de preservação. No que diz respeito aos assuntos tratados nesta Tese, verifica-se que, embora difundido desde o início da década de 1910, o movimento neocolonial encontrou sentido e representação consideráveis com o projeto e a missão do Museu Histórico Nacional. (Kessel, 2008)

Assim, em 1922, tanto o desmonte do morro do Castelo no Rio de Janeiro e a realização da exposição do centenário da Independência do Brasil quanto a criação do Museu Histórico Nacional nas áreas remanescentes do arrasamento da colina decadente, constituíram-se em acontecimentos notáveis para as conseqüentes formas de modernização da cidade do Rio de Janeiro.

Do outro lado do Atlântico, em 1922, Le Corbusier elaborou o primeiro diagrama do Museu do Crescimento Ilimitado. Em 1925, em São Paulo, o lema do Manifesto Antropofágico de Gregori Warchavchik era: "Abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica". (IAB/RJ, 2001, p. 41)

Desse modo, a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo naquele mesmo ano, o manifesto de Warchavchik e a vinda de Le Corbusier ao Brasil em 1929 serviram de contraponto àqueles acontecimentos de raiz conservadora do Rio de Janeiro e inauguraram o Movimento Moderno no Brasil.

Ainda no Rio de Janeiro, em 1926, a construção do edifício A Noite, no trecho norte da avenida Central, e a transformação das vizinhanças do trecho sul da mesma avenida – também decorrente do desmonte do morro do Castelo – abriram espaço para a sobrevivência da arquitetura estilística. No trecho norte da avenida, o arranha-céu A Noite criou novo perfil na paisagem urbana e insinuou, com a utilização de elementos decorativos de inspiração marajoara no coroamento, novos ares de modernização urbanística e arquitetônica na cidade capital.

A radical intervenção nos morros do Senado e da Ajuda, nas áreas limítrofes ao trecho sul, disponibilizou terrenos planos e complementou o traçado da avenida Central oportunamente. Assim, as praças e áreas livres emolduradas com monumentais fachadas ecléticas ainda hoje compõem conjuntos arquitetônicos singulares e, portanto, passíveis de musealização, no Centro do Rio.

O edifício da Escola Nacional de Belas Artes, imponente construção e parte do conjunto arquitetônico eclético da extremidade sul da avenida Central, hoje avenida Rio Branco, então sediava as manifestações de acadêmicos e a defesa das tradições.

Nesse sentido, observa-se que no IV Congresso Pan-americano de Arquitetos realizado na ENBA em 1930, evento representativo da consolidação das identidades latinas, Lúcio Costa projetou o *décor* do palco, colocando ao lado da mesa tocheiros e castiçais de igrejas coloniais brasileiras para estabelecer um contraponto com a réplica de coluna grega, mista e híbrida, também depositada no campo central da cena estabelecida no Salão Nobre.

Então, as conclusões do IV Congresso, registravam que:

“As tendências da Arquitetura Moderna constituem a expressão inicial de um novo ciclo na adaptação de suas formas ao espírito da época e que deve caracterizar-se pelo anseio de harmonizar suas criações com os novos materiais e elementos construtivos e técnicos que o progresso incorporou ao progresso da civilização.” (IAB/RJ, 2001, p. 30)

Enquanto isso, os Congressos Internacionais de Arquitetos (CIAMs) começaram a difundir na Europa e nas Américas as utopias modernistas, reunindo pela primeira vez, em 1928, arquitetos progressistas e militantes das utopias do desenvolvimento e do progresso.

Em 1929, Mies van der Rohe ‘inaugurou’, no Pavilhão de Barcelona, o tipo mais clássico de museu modernista. Desse modo, a caixa de vidro e a planta livre afirmaram a pureza máxima do minimalismo arquitetônico.

Enfim, os embates pela hegemonia da padronização desprezaram as manifestações das diversidades, velando até mesmo patrimônios diferentes dos tipos eleitos para também definir, na década de 1920, as coisas representativas da ideia de Brasil moderno.

Década de 1930

No que diz respeito à terceira década do século 20, observa-se que as intenções e diretrizes inaugurais do campo preservacionista, conforme o conjunto de documentos estudados, resultaram de discussões realizadas em reuniões de arquitetos e especialistas então já interessados em conservação patrimonial.

Os conteúdos registrados nesses documentos demonstram que o princípio da 'coletividade' seria o fundamento e o sentido da função social das ações de proteção. Tal princípio seria o objetivo preponderante, tanto no que se referisse aos projetos de novas construções quanto às intervenções em espaços públicos do passado.

Portanto, destaca-se que o respeito às relações entre os edifícios e o ambiente consideraria as camadas históricas das cidades, reconhecendo os valores do passado.

Por outro lado, as renovações e mudanças de usos de edifícios históricos também indicariam a preocupação com a conservação do antigo para possibilitar a implantação dos novos programas. Museus e escolas foram, portanto, as indicações de construções de cunho social mais desenvolvidas naquelas situações.

A criação dos museus Histórico Nacional e Nacional de Belas Artes e a implantação de museus em edifícios antigos são exemplos significativos dessa prática, a qual foi, então, desenvolvida em todo o mundo.

Entretanto, a figura histórica da cidade pré-industrial foi reconhecida em outros países desde meados do século 20 e, na perspectiva da permanência, o significado destas estruturas foi progressivamente compreendido no Brasil.

O projeto de Le Corbusier para o Rio de Janeiro se constituiu no fato urbanístico que marcou de maneira absolutamente fenomenal o início da década de 1930. A intenção de preservar a cidade tradicional foi a forma insólita e original que o arquiteto utilizou para justificar a sua megaestrutura aérea de circulação e habitação. Configurada em viadutos e túneis, a proposta superava a topografia e o sítio urbano, ultrapassando as montanhas e deixando intactas a área central da cidade e os marcos construídos e naturais.



Figura 21 - Perspectiva do projeto de Le Corbusier para a cidade do Rio de Janeiro, 1929.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação - NPD/UFRJ-FAU.

Naquele início de década, a visita do arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright também demonstrou que o Brasil ocupava lugar de destaque para os investimentos das empresas e os empreendimentos imobiliários. Wright era reconhecido por suas intenções contextualistas em que a adoção de elementos característicos locais era a tônica formal e predominante.

Em 1931, o Salão de Arte revolucionário e a curtíssima direção de Lúcio Costa na Escola Nacional de Belas Artes alteraram definitivamente o ensino acadêmico no Brasil e também a compreensão das expressões da cultura tradicional.

No plano internacional, a primeira resolução em que se tratou de monumentos históricos no século 20, a conhecida Carta de Atenas, foi elaborada na reunião da Sociedade das Nações realizada em 1931 e as atas apenas foram publicadas em 1933.

Na Carta de Atenas, as recomendações para a utilização dos monumentos visavam assegurar o uso perene dos monumentos, desde que fosse respeitado o “caráter histórico ou artístico dos mesmos.” (Cartas, 2004, p. 13)

Estabelecidos o destaque e a atenção à relação entre os monumentos do passado e a cidade moderna, o documento também ressaltava, na mesma medida, o direito de propriedade e a função social do patrimônio.

Segundo as observações dos historiadores, essas recomendações explicitavam de forma inovadora que os monumentos pertenciam à ‘coletividade’ e que, portanto, essa coletividade, ou grupo, supostamente coeso e homogêneo, teria o dever de compartilhar a responsabilidade de preservá-los.

Então, ao ser constatada a tendência em que era consagrado “certo direito da coletividade em relação à propriedade privada”, uma certa “conciliação” das diferenças entre os direitos público e privado preconizava que as leis fossem

“adaptadas às circunstâncias locais e à opinião pública, de modo que se encontre a menor oposição possível, tendo em conta os sacrifícios a que estão sujeitos os proprietários em benefício do interesse geral.” (Cartas, 2004, p. 14)

O sentido da musealização do espaço urbano pode também ser observado nessa Carta, quando aí é afirmado o respeito ao “caráter e à fisionomia das cidades, sobretudo nas vizinhanças dos monumentos antigos, cuja proximidade deve ser objeto de cuidados especiais.” Tal noção de ambiência, também contida nas referências à preservação das “perspectivas pitorescas” e ao uso de “vegetação conveniente ao caráter antigo dos monumentos”, expressaria ainda a ideia de expografia urbana. (Cartas, 2004, p. 14)

O papel da educação e as ações de cooperação das comunidades dos estados, por meio do Pacto da Sociedade das Nações, também foram temas tratados nessa conferência. Os componentes da reunião estavam “profundamente” certos de que os “sentimentos” de “respeito e de interesse dos próprios povos” pela proteção dos “testemunhos de toda a civilização” seriam cultivados e ampliados por meio das ações do poder público e dos educadores. (Cartas, 2004, p. 17)

A segunda Carta de Atenas, a do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) de 1933, é um texto em que a cidade e a região tornam-se os focos de análises conjunturais de ordem conceitual e prática no sentido do projeto e da gestão. (Cartas, 2004, p. 21-68). Portanto, essa Carta é um documento seminal para a formação da teoria e a prática do planejamento urbano moderno.

A liberdade e a vida em que seriam “conciliados os dois princípios contraditórios que regem a personalidade humana: o individual e o coletivo” (Cartas, 2004, 22) foram valores associados aos aspectos econômicos e políticos e às características biológicas e psicológicas que os grupos e as sociedades urbanas tinham em comum.

O espaço físico e o espaço social, ou seja, os contextos geográficos, políticos e econômicos eram vistos de modo complexo e entendidos na condição de modeladores das atitudes mentais; da mesma forma, os “empreendimentos” seriam diferentes em virtude dos modos de ver e da razão de viver das “raças”.

Assim, até mesmo nas características das cidades de “formato incerto”, “a proporção, a hierarquia e a conveniência” foram vistas na condição de regras humanas em que se denotava “civilização” e “bem-estar”. (Cartas, 2004, p. 25)

Ao relacionar as mudanças e o dinamismo das cidades, a Carta de 1933 registrava que:

“A História está inscrita no traçado e na arquitetura das cidades. Aquilo que deles subsiste forma o fio condutor que, juntamente com os textos e documentos gráficos, permite a representação das imagens sucessivas do passado [...] À medida que o tempo passa, os valores indubitavelmente se inscrevem no patrimônio de um grupo, seja ele cidade, país ou humanidade; a vetustez, não obstante, atinge um dia todo o conjunto de construções ou de caminhos. A morte atinge tanto as obras quanto os seres. Quem fará a discriminação entre aquilo que deve subsistir e aquilo que deve desaparecer? O espírito da cidade formou-se no decorrer dos anos; simples construções adquiriram um valor eterno, na medida em que simbolizam a alma coletiva [...]” (Cartas, 2004, p. 25-26)

Ao constatar as condições injustas dos ambientes onde eram construídas as habitações modestas, os quais se diferenciam dos lugares em que eram localizadas as ricas, os arquitetos do CIAM de 1933 afirmaram que:

“É preciso tornar acessível para todos, por meio de legislação implacável, uma certa qualidade de bem-estar, independentemente de qualquer questão de dinheiro. É preciso impedir, para sempre, por uma rigorosa regulamentação urbana, que famílias inteiras sejam privadas de luz, de ar e de espaço.” (Cartas, 2004, p. 30)

As recomendações também tratavam das instituições coletivas que eram consideradas prolongamentos da habitação, pois deveriam estar localizadas nas proximidades dos setores de moradia. Dentre essas, estariam as escolas,

“às quais se somarão organizações intelectuais e esportivas destinadas a proporcionar aos adolescentes a possibilidade de trabalhos ou de jogos adequados à satisfação das aspirações próprias dessa idade [...]” (Cartas, 2004, p. 31)

Além disso, a preocupação com as construções de uso comunitário incluía os “centros de entretenimento intelectual”, programas arquitetônicos que deveriam fazer parte dos planos de renovação das cidades e também dos setores habitacionais.

A densidade, resolvida com os arranha-céus, e a qualidade da legislação urbanística associavam os programas de cultura, entretenimento e lazer ao estatuto do uso dos espaços abertos públicos.

De modo quase moralista e indutor do sentimento cívico, os espetáculos, concertos e teatros ao ar livre, configurariam “[...] destinação fecunda das horas livres (a qual) forjará uma saúde e um coração para os habitantes das cidades.” (Cartas, 2004, p. 42)

Dentre as atividades de trabalho estava incluído o artesanato, o qual deveria ser praticado nos pontos mais densos das cidades. Nesse sentido, segundo a Carta de Atenas, o artesanato, embora considerado diferente da indústria,

“emana diretamente do potencial acumulado nos centros urbanos. O artesanato de livros, joalheria, costura ou moda encontra na concentração intelectual da cidade a excitação criadora que lhe é necessária.” (Cartas, 2004, p. 46)

A seção da Carta de Atenas destinada à avaliação do contexto e às soluções para a conservação e demolição do patrimônio histórico das cidades reafirma e amplia as

recomendações citadas, na medida em que registra o compartilhamento das responsabilidades e sugere soluções conciliatórias para edifícios e conjuntos monumentais.

“Um culto estrito do passado não pode levar a desconhecer as regras de justiça social” foi a assertiva com a qual os autores desse documento buscaram expressar de modo claro as preocupações com “a miséria, a promiscuidade e a doença” instaladas em bairros antigos. (Cartas, 2004, p. 53)

Nesse sentido, as mudanças e as renovações nas cidades deveriam abranger desde desvios e deslocamentos da circulação até transposições de monumentos, pois o objetivo seria conservar apenas os elementos essenciais.

Assim, os componentes do CIAM de Atenas, também afirmaram que:

“em nenhum caso, o culto do pitoresco e da história deve ter primazia sobre a salubridade da moradia da qual dependem tão estreitamente o bem-estar e a saúde moral do indivíduo”. (Cartas, 2004, p. 53)

No Brasil, as ações de preservação do IPHAN seguiram a variada e ambígua trilha traçada para integrar modernidade e preservação progressista. Dentre os exemplos mais representativos encontram-se a transposição do pórtico da antiga Academia Imperial de Belas Artes para o Jardim Botânico, em 1939, e a construção da sede provisória da prefeitura em meio à praça histórica da cidade de Salvador, na Bahia, na década de 1970.

As intenções modernizantes do século 20 produziram “superfícies verdes”, e também criaram as grandes perspectivas e os grandes vazios urbanos que resultaram da demolição de cortiços existentes no entorno de monumentos históricos.

O largo da Lapa, no Rio de Janeiro é um dos exemplos em que a museografia urbana, estabelecida no IPHAN por Lúcio Costa, utilizou, por sobre as demolições de tecidos antigos, as recomendações de Atenas no centro histórico do Rio de Janeiro. Quarteirões foram demolidos, então, para criar, na década de 1970, cenário monumental e espetacular onde o Aqueduto da Lapa parece destacar os arranha-céus que o encerram.



Figura 22 - Largo e Aqueduto da Lapa, 2010.

Foto: Hilton Berredo.

Por outro lado, a cópia e o pastiche também foram condenados em Atenas, pois

“as antigas condições de trabalho não poderiam ser reconstituídas e a aplicação da técnica moderna em um ideal ultrapassado sempre leva a um simulacro desprovido de qualquer vida.” (Cartas, 2004, p. 54)

Observa-se que tais recomendações poderiam ser dirigidas para o movimento neocolonial, face nacionalista e patrimonialista do ecletismo. Identificado na condição de pastiche, conforme visto na Carta de Atenas, o estilo neocolonial tinha seguidores na América desde a primeira década do século 20.

A reconstituição de Williamsburg e a construção do Cloister em Nova York, ações em que as diretrizes de Atenas não foram consideradas pelos preservacionistas norte-americanos, enquadram-se também na categoria de “simulacro”.

Embora observada pelos principais arquitetos da geração modernista brasileira, tal disposição modernizante não evitou a continuidade da aplicação de adornos do estilo neocolonial nas construções das principais cidades do nosso país. No contexto de influência do estilo neocolonial, deve ser destacado ainda que, no Brasil, algumas proposições de tendência historicista da arquitetura pós-moderna também se utilizaram das formas decorativas difundidas naquele movimento.

Nas Conclusões de Atenas, é possível verificar o cenário restritivo em que, trinta e três “ilustram a história da raça branca sob os mais diversos climas e latitudes [...] o crescimento incessante dos interesses privados” e o “maquinismo” seriam os responsáveis pela “desordem instituída [...] em uma situação que comportava até então uma relativa harmonia; e também a ausência de qualquer esforço de adaptação”. (Cartas, 2004, p. 55)

Na perspectiva homogeneizante, a desumanidade das aglomerações urbanas, a falta de controle e o sofrimento dos indivíduos e grupos desapareceriam com o urbanismo moderno, o qual faria da cidade uma unidade funcional harmoniosa e utópica, onde seriam asseguradas “a liberdade individual e o benefício da ação coletiva”. (Cartas, 2004, p. 56-57)

Por outro lado, conforme antes observado, o sentido da coletividade e as ações especulativas são referenciadas ao longo da Carta. Assim, as contradições e a subordinação do direito privado ao interesse coletivo foram matérias também tratadas nos últimos itens das Conclusões, registrando-se ainda que: “O direito individual não tem relação com o vulgar interesse privado. Este, que satisfaz a uma minoria, condenando o resto da massa social a uma vida medíocre, merece severas restrições.” (Cartas, 2004, p. 64-65)

O Curso de Museus, criado em 1932 na condição administrativa de um departamento do MHN (Magalhães, 2002, p. 109); a menção à Seção de Museus, constante no anteprojeto de Mário de Andrade para a criação do Serviço do Patrimônio; e a designação

dos museus nacionais⁷ no decreto-lei 25/37 foram os principais acontecimentos que sucederam a lei que criou a Inspetoria de Monumentos Nacionais. Então, as iniciativas oficiais no campo patrimonial definiam os conceitos para a identificação de bens culturais e também as formas de classificação e proteção destes.

No Brasil, em 1932 e em 1937, as normativas federais para formação de pessoal especializado e para a proteção do patrimônio foram estabelecidas à luz de iniciativas inovadoras e amplas. Entretanto, há que registrar que, em 1937, Picasso apresenta *Guernica*, sua obra mais conhecida em virtude de exibir a temática de horror à guerra.

Nesse mesmo ano, inicia-se no Brasil a ditadura de Getúlio Vargas, período conhecido como “Estado Novo”, no qual a participação colaborativa dos intelectuais modernistas motivou atitudes controversas e críticas. (Cf. Bariani Júnior, 2011)

Os melhores arquitetos brasileiros produziram emblemas formais da nacionalidade nessa década. No Rio de Janeiro, Gregori Warchavchik, Lúcio Costa, Roberto Burle Marx, Milton e Marcelo Roberto, Afonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer realizaram os mais significativos exemplares do Movimento Moderno, adaptando padrões internacionais e mesclando materiais e técnicas para criar a arquitetura modernista brasileira, internacionalmente reconhecida.

O edifício-sede do antigo Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), de 1936, foi estandarte e ícone inegável dessa fase de constituição da arquitetura e do urbanismo modernista brasileiro; é também considerado exemplo significativo da integração da arquitetura com as artes e diálogo de excelência com a cidade.

Assim, observa-se que o atual Palácio Gustavo Capanema congrega a ideia de que os edifícios que associam “as funções políticas, educacionais e culturais da cidade” são “as marcas distintivas da cidade: sem eles há somente massa urbana.” (Mumford, 2000, apud Sosa & Segre, 2010, p. 325)

⁷ Além do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu Histórico Nacional, museus designados na condição de nacionais segundo o texto do decreto-lei 25/37, poderiam ser criados tantos quanto necessário para a conservação e exposição de obras históricas e artísticas de propriedade da União. Para ampliar a ação de proteção e promoção dos culturais, o Estado, à época, também incentivaria a instituição de museus estaduais e municipais.



Figuras 23 e 24 - Palácio Gustavo Capanema. Hall do 2º pavimento com painel de Cândido Portinari e Mezanino com escultura de Celso Antônio e painel de Henrique Oliveira.

Fotos: C.Guimaraens, 2008.

A década de 1930 tem marco documental importante para a Museologia, pois as reflexões da época sobre as maneiras de articular a missão e o programa dos museus ainda estão na pauta da discussão museológica, e as disposições sobre as mudanças do espaço físico que ocorreram nesta época também são, até hoje, reproduzidas em projetos de arquitetura.

Os temas de projeto de arquitetura de museus foram tratados no Congresso Internacional de 1934 realizado em Madrid pelo *Office Internacional de Musée* e ali foram estabelecidos e evidenciados os padrões para a criação de espaços expositivos apropriados à correta funcionalidade então configurada.

Nesse sentido, importa transcrever aqui as afirmações de Del Castillo, nas quais estão registradas as conclusões desta autora sobre os parâmetros arquitetônicos então desejados:

“A forma das salas deve ser retangular, de dimensão variável, de acordo com a proposta expositiva, bem como facilitar o acesso fácil e independente; a iluminação deve ser do alto, por janelas que também possam dosar a incidência luminosa e a temperatura;

A distribuição dos espaços é resultante da circulação, e deve ser organizada de tal forma que se possa escolher o que se deseja sem interrupções de outros espaços;

A circulação deve permitir o acesso livre às salas e, caso haja outros andares, deve-se ter uma única escada como acesso principal, mas se deve prever outra para serviços, elevador e um plano na entrada principal que indique ao visitante o sentido e, ainda, o fácil acesso entre salas e o local de armazenamento das obras;

A iluminação ideal será obtida por meio de um sistema difuso, realizado pelas janelas altas, visto que a iluminação zenital, além de ofuscar a visão do observador, cria zonas de sombra, iluminando mais o piso do que as paredes; já se prevê que a iluminação artificial será a melhor para o futuro;

O modo de construção dependerá das necessidades técnicas, materiais e econômicas;

A implantação deve ser equivalente à de teatros e igrejas, o museu deve estar cercado de jardins, facilitando os acessos, evitando o som da cidade, garantindo

segurança por meio do distanciamento da vizinhança e possibilitando seu crescimento futuro.” (Del Castillo, 2008, p. 258)

Verifica-se, nessas considerações do Congresso de 1934, que a arquitetura do museu deveria considerar as características do lugar em que seria construído e as possibilidades de soluções expositivas flexíveis e acessíveis, determinando-as com base em intenções que eram, ao mesmo tempo, nitidamente modernistas e preservacionistas.

Tais intenções eram progressistas, mas também contextualistas e podem ser observadas nesse roteiro, na medida em que, em uma das disposições sobre as exposições, registrou-se que “a exposição das obras deve ser didática, sistemática, limitada quanto ao número de peças em razão da decoração existente na sala ou do excesso decorativo que possa resultar.” (Del Castillo, 2008, p. 258). Portanto, os diagramas arquitetônicos dos novos museus e as soluções de adequação dos edifícios existentes dos quais resultariam os volumes e as formas originais de organização espacial dos museus modernos e contemporâneos estavam ali objetivamente sugeridos.

1938 foi o ano da viagem de Lúcio Costa às Missões do Sul, onde, a pedido de Rodrigo Melo Franco, diretor do então recém-criado Serviço do Patrimônio, este arquiteto realizou pesquisa dos remanescentes e projetou a ideia básica do Museu das Missões de São Miguel no Rio Grande do Sul. O relatório dessa viagem registra a gênese da formação do modelo de gerenciamento do programa preservacionista desenvolvido no Brasil. Lúcio Costa indica as bases das ações gerais e particulares da conservação patrimonial material e, ao observar o relatório em minúcias, verifica-se que a imaterialidade das coisas culturais foi aí também indicada.

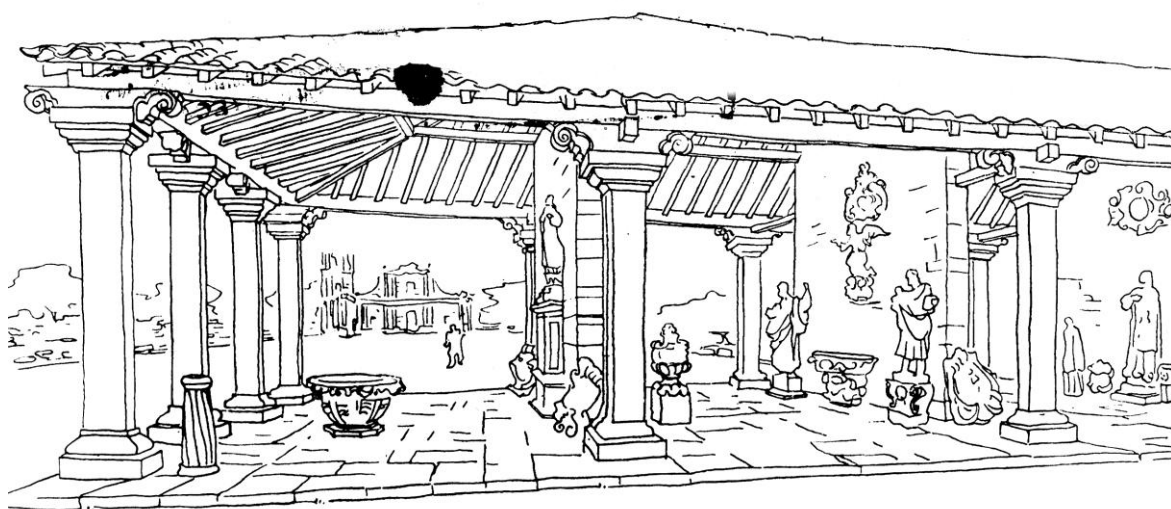


Figura 25 - Museu das Missões, croquis de Lúcio Costa, 1938.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação - NPD/UFRJ-FAU.

Para concluir a perspectiva contextual deste trecho da Tese, observo que, em 1939, a representatividade dos tais padrões da arquitetura brasileira foi reconhecida no Pavilhão do Brasil da Feira Internacional de NY. Projetado em parceria por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, o projeto do pavilhão adotou elementos espaciais e construtivos da linguagem internacional modernista, identificando a brasilidade arquitetônica de origem ao agregar, aos pilotis, à rampa e à planta livre, o combogó e a vegetação tropical nativa.

Década de 1940

O envolvimento dos estados e das populações mundiais na Segunda Guerra Mundial comprometeu as estruturas políticas e culturais a partir de 1938, sendo incontáveis as ações e movimentos radicais no sentido da destruição, saque e salvaguarda dos bens nacionais em muitos países.

Observado o sentido da reconstrução dos países, os sintomas do poder de produção e atração de capitais no pós-guerra podem ser verificados em diferentes momentos e atos de ordem cultural. Em tal contexto conturbado no século 20, a fundação do *International Council of Museums* (ICOM) no ano de 1946 pode ser considerada um marco balizador do novo papel social dos museus.

No Brasil, a década de 1940 foi pródiga na criação de museus importantes na definição da nacionalidade, para a ampliação das pesquisas históricas, proteção dos bens patrimoniais e, também, para as experimentações das linguagens artísticas.

A criação do Museu Imperial em 1940 e do Museu da Inconfidência no ano de 1944 configurou e garantiu, ao mesmo tempo, a afirmativa ideia de nação da época e a intenção de apropriação de acervos considerados fundamentais para a história do país.

No ano de 1945, o ditador Getúlio Vargas foi deposto e o I Congresso Brasileiro de Arquitetos foi realizado em São Paulo.

A criação dos Museus de Arte de São Paulo (1947), do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo (1948) e em outras capitais das regiões Sudeste e Sul do Brasil também denotam o interesse das elites pelos museus e movimentos de vanguarda. (Lourenço, 1999, Segawa, 2007)

A discussão sobre a inserção de novas estruturas em cidades históricas foi outro fato de importância para as políticas de proteção patrimonial, as quais tiveram alguma projeção na década. Em tal contexto, o projeto de Oscar Niemeyer, o qual substituiu a proposta de Carlos Leão para o Grande Hotel de Ouro Preto na iniciante década de 1940, é exemplar no que diz respeito à renovação das estruturas coloniais e tombadas.

A conjugação de técnicas tradicionais e modernidade também criou lugar de interesse internacional para o Brasil. A construção do conjunto da Pampulha, em que se destaca a expressão artística azulejar de Candido Portinari para a igreja de Oscar Niemeyer, e o edifício-sede do Ministério de Educação e Saúde constituíram suporte extraordinário para o acesso público da arte moderna.

Essas experiências dos arquitetos modernistas brasileiros denotavam-se de modo singular no plano internacional, sendo objeto de exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943. Tal exposição fazia parte das iniciativas do departamento de arquitetura deste MoMa e o catálogo da mostra, intitulada “*Brazil Builds*”. Observa-se que as exposições de arquitetura do MoMa, fazendo parte da política de boa vizinhança dos Estados Unidos, também difundiram experimentações similares de outros países e foram fundamentais para a promoção do Movimento Moderno em escala mundial.

Enfim, em 1944, a edição especial dedicada ao Brasil da *Architectural Review* indicou a consolidação da aceitação da excelência da arquitetura moderna brasileira nos Estados Unidos. E, ainda em 1944, o projeto do Park Hotel de Friburgo e o conjunto habitacional para a elite carioca no Parque Guinle de Lúcio Costa são outros exemplares da adaptação dos padrões do urbanismo e da arquitetura moderna internacional aos elementos da linguagem tradicional brasileira.

O pós-guerra imprimiu notoriedade internacional a Oscar Niemeyer. A definitiva atuação do arquiteto no concurso para o projeto para a sede da ONU em NY, realizado em parceria com Le Corbusier, simboliza a importância e o *status* internacional da arquitetura moderna brasileira.

Além disso, a arte figurativa de Cândido Portinari, mais uma vez retratando as classes trabalhadoras, internacionaliza-se com painel monumental na sede da ONU, indicando a opção política e o interesse social de nossos principais artistas.

Década de 1950

A repercussão do projeto para o Museu de Arte Moderna de Caracas de Oscar Niemeyer – objeto de edição especial da revista *Módulo* –, a Bienal de Arquitetura agregada à Bienal de Arte de São Paulo e as edições da revista *Habitat* representaram, para o começo da década que iniciava a segunda metade do século 20 a compreensão da importância das instituições de arte e do urbanismo para o desenvolvimento.

Em tal contexto, o texto do arquiteto italiano Franco Albini, publicado por Lina Bo Bardi na revista *Habitat*, anuncia no Brasil, na década de 1950, a articulação das estruturas

urbanas com os museus, revelando a importância desses edifícios e programas arquitetônicos para as cidades. (Albini, 1954)

No entanto, embora a condição de arte da arquitetura e a função social do arquiteto constituíssem motes ético-moralizantes para a valorização e hegemonia do funcionalismo internacional, na década de 1950, as representações físicas da cidade histórica desapareciam em larga escala.

O avanço do urbanismo racionalista fez com que ocorressem demolições de edifícios e de grandes áreas das cidades no Brasil e em outros países latinos, sendo os remanescentes históricos cercados de extensos vazios urbanos. Apesar de tais perspectivas espaciais transformarem a cidade em suporte expográfico de monumentos notáveis, inviabilizavam o entendimento das representações urbanísticas precedentes.

Em contraponto, no final da década de 1950, arquitetos modernos de diferentes nacionalidades iniciaram espécie singular de crítica e revisão do Movimento Moderno, buscando respeitar as preexistências urbanísticas e utilizando em seus projetos de edifícios os chamados padrões neopalladianos. Em outros termos, essa crítica do racionalismo modernista representava a tendência historicista e neoclássica do pós-modernismo arquitetônico inicial, buscando inspiração estilística para reproduzir a leveza e a transparência dos elementos da arquitetura grega presentes nas ruínas de Pompeia. (Colquhoun, 2005, p. 247)

Ao lado do interesse pelo patrimônio do passado e pelos elementos regionais a construção do Maracanã, em 1950, do Conjunto do Pedregulho, em 1952, ambos no Rio de Janeiro e, em São Paulo, do Parque Ibirapuera em 1951, configurou significativa expressão da arquitetura de interesse social nestas importantes capitais brasileiras.

Em paralelo, os projetos de museus da arquiteta Lina Bo Bardi para São Vicente no litoral paulista, de 1951, e a construção do MASP em 1958, definiram tipos especiais da arquitetura dos museus brasileiros. Sublinha-se que, então, nos MAMs do Rio e de São Paulo, realizavam-se, em concreto aparente, as primeiras obras públicas brasileiras de importância social e educacional no campo da cultura e dos museus.

Em 1953 acontece a inauguração do Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright em NY, e também a abertura da atual sede do MAM-Rio, cujo projeto arquitetônico é de Afonso Eduardo Reidy. O mesmo Reidy também projetou a sede do MAM-SP (1952) no mesmo terreno em que a arquiteta Lina Bo Bardi projetou o MASP.

Ainda no ano de 1953 as visitas ao Brasil dos arquitetos europeus Walter Gropius, para receber o Prêmio São Paulo, e Alvar Aalto foram destaques no IV Congresso Brasileiro de Arquitetos que aconteceu na mesma cidade.

A criação do Museu do Índio marcou o ano de 1954 com mais uma ação de apologia da raça nativa e original. Mas, no ano de 1955, o planejamento da transferência e construção da nova capital do Brasil no estado de Goiás representou marco definitivo da nova configuração política e física da geografia do Brasil.

Desse modo, Brasília inseriu o Rio de Janeiro na perspectiva de ex-capital, o que fortaleceria a imagem de cidade histórica e a condição desta de guardiã dos acervos patrimoniais do país.

Tal situação fundamentou e induziu as afirmações e interpretações equivocadas acerca do abandono ao qual a cidade do Rio de Janeiro teria sido submetida. No entanto, observados de outro ponto de vista, os aportes financeiros federais das décadas de 1960 e 1970 estabeleceram, no Centro e na Barra da Tijuca, empreendimentos imobiliários formidáveis. Dessa maneira, os monumentos edificadas e naturais, espaços históricos representativos da formação e das origens cariocas transformaram-se em ícones da modernização acelerada em época de “Brasil Grande”.

Entrementes, um exemplo das transformações do conceito de patrimônio foi o tombamento do Catetinho (instalações provisórias de madeira, utilizadas pelo presidente da República no período da construção de Brasília) em novembro de 1959, meses antes da inauguração da nova capital.

Tal ação motivou Rodrigo Melo Franco de Andrade, então diretor do Serviço do Patrimônio, a explicar na cerimônia de tombamento:

“[...] o que se visou foi, em pleno desenvolvimento da tarefa gigantesca da construção de Brasília, proteger a tempo a pequena edificação em que nossos compatriotas do futuro conhecerão a origem rústica e quase humilde da majestade da nova capital. Quanto à precariedade intrínseca da arquitetura, constituirá um estímulo ao engenho dos peritos, aos quais caberá lhe assegurar a sobrevivência. O objetivo da medida adotada é garantir e cultivar, por meio da proteção dos marcos expressivos do desenvolvimento da civilização nacional, a memória luminosa da identidade do Brasil do futuro com o do passado, estabelecendo a ligação entre as aspirações gloriosas alcançadas e as realizações toscas e modestas de que se originaram.” (Andrade, apud Marques dos Santos, 2007, p. 117-118)

E, dizia ainda Melo Franco para o presidente Juscelino Kubitschek:

“Verificamos, com profunda satisfação, que, a despeito dos objetivos dos do seu governo visarem intensamente ao porvir, V. Ex^a não afasta do pensamento o dever de manutenção da continuidade da tradição nacional.” (Andrade, apud Marques dos Santos, 2007, p. 118)

Enquanto no Brasil, no planalto central, novos lugares e novas arquiteturas eram produzidas e até mesmo tombadas, celebrando o cunho utópico social do modernismo, as medidas de conservação de sítios arqueológicos constituíam o foco das resoluções na Conferência Geral da Unesco de 1956, realizada em Nova Delhi. (Cartas, 2004, p. 69)

No artigo 12 do texto final dessa Conferência, a educação do público estava fortemente referenciada e as diretrizes para as ações educativas sugeriam o incentivo ao ensino da história e às pesquisas dos bens arqueológicos. Além disso, ali foi indicada a organização de circuitos turísticos e exposições com a apresentação dos sítios e monumentos explorados e descobertos.

Deve ser destacado o fato de que, no que dizia respeito ao comércio de antiguidades, segundo a mesma Conferência, para cumprirem apropriada missão científica e educativa, “os museus estrangeiros deveriam poder adquirir objetos liberados de qualquer restrição legal prevista”. (Cartas, 2004, p. 79)

Essa afirmação estimulava e liberava a circulação internacional dos bens arqueológicos de modo amplo e excessivo, tornando os patrimônios e os remanescentes da história dos países periféricos reféns da ‘ciência’ e da ‘educação’ dos estados do Primeiro Mundo.

Em 1958, realiza-se no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro o mais que reconhecido III Seminário Internacional sobre a função educativa dos museus, organizado pela Unesco, cuja temática referente foi abordada sob o foco dos conflitos e problemas culturais gerados ao longo dos séculos de formação da América Latina.

Nesse sentido, para os participantes do Seminário:

“O museu pode trazer muitos benefícios à educação. Esta importância não deixa de crescer. Trata-se de dar à função educativa toda a importância que merece, sem diminuir o nível da instituição, nem colocar em perigo o cumprimento das outras finalidades não menos essenciais: conservação física, investigação científica, deleite, etc.” (Araújo & Bruno, 1995; 2003, p. 17)

Observando a importância do Seminário da Unesco para a Museologia atual, Primo (1999) analisa as teses do encontro no MAM-Rio, e afirma:

“O documento estabelece um objetivo de estudo para a museologia: o ‘objeto museológico’, entendido como o objeto artístico, histórico e tridimensional. Dá ênfase a função educativa dos museus, entendendo que a educação exercida é a formal; reconhece o museu como se fosse uma extensão da escola.

Dedica grande atenção para a exposição museográfica, criticando a museografia utilizada nos museus da época devido ao excesso de etiquetas e cartazes na exposição: ‘a exposição não é um livro’. Aproveita para enfatizar o caráter didático da exposição. Buscando alternativas para os problemas expositivos, sugere que o museu se aproprie das novas tecnologias para comunicar.

Refere também, a importância da formação profissionais para a área da museologia e sugere a criação de cursos específicos. Coloca vários questionamentos sobre os diferentes tipos de museus e suas especialidades.” (Primo, 1999, p. 9. Grifos da autora)

Década de 1960

A década de 1960 é caracterizada pela socialização da crítica de arte, o que conferia certa banalização das expressões artísticas, mas determinava consequente aproximação das fronteiras entre a erudição e a popularização da cultura. Tal diminuição ou dissolução de limites, entrevista na década de 1950, foi motivada pelo amplo acesso às tecnologias de informação e difusão pelas populações das grandes cidades, as quais também provocaram uma espécie de retorno à experimentação no âmbito das formulações artísticas.

As indústrias televisivas e cinematográficas tiveram grande expansão e o museu também deveria passar por novo processo de transformação. Até então, esse edifício-monumento era uma instituição-objeto consagrada ao tempo histórico.

Iniciada a época de consolidação da cultura de massas e do sucesso da economia de mercado, a crise da Museologia tradicional, na qual o passado era apenas motivo de contemplação, a arquitetura dos edifícios de museus também foi reformulada.

Essa década também é reconhecida em razão do contínuo fortalecimento da crítica ao Funcionalismo, pois a padronização homogeneizou as paisagens das cidades, provocando a perda dos sentidos das individualidades comunitárias.

A utopia do mundo sempre novo, uno e universal esvaneceu-se, tornando-se inverossímil (Colquhoun, 2005, p. 254). Nesse contexto, a antevisão da importância das diversidades culturais e as propostas de reconstrução da cidade tradicional passaram a produzir experiências urbanísticas e arquitetônicas em que se agregava o conceito de 'comunidade'.

Assim, foi garantido o entendimento da cidade na condição de paisagem, noção esta que associava as dimensões físicas e culturais às categorias espaciais.

Portanto, é notável que, em 1962, os valores estéticos das paisagens e sítios naturais, junto com as influências benéficas destes para a regeneração física, moral e espiritual da humanidade, e para as necessidades da vida coletiva tenham sido fortalecidos e, mais uma vez, reconhecidos na 12ª sessão da Conferência Geral da Unesco, realizada em Paris.

Novamente a educação do público foi o tema da Conferência, cujo artigo V, dispõe que:

“Os Estados-membros deveriam também facilitar a tarefa dos museus existentes, com o objetivo de intensificar a ação educativa já empreendida nesse sentido, e considerar a possibilidade de criar museus especiais, ou sessões especializadas nos museus existentes, para o estudo e a apresentação dos aspectos naturais e culturais característicos de determinadas regiões”. (Cartas, 2004, p. 89)

No sentido da consolidação da profissão de museólogo, importa ainda registrar a criação da Associação Brasileira de Museologistas, no dia 5 de novembro de 1963, assim, de modo muito significativo, pois o dia era o Dia da Cultura Nacional.

O início da década de 1960 assistiu, também, à assembléia de fundação da atual Associação Brasileira de Museus. Destaque-se que a sessão foi realizada no Museu Nacional de Belas Artes e contou com a presença da engenheira Carmen Portinho (companheira do arquiteto Afonso Eduardo Reidy) e do crítico José Roberto Teixeira Leite, entre outros representantes de museus brasileiros.⁸

Na Carta de Veneza, de 1964, as obras e lugares excepcionais de cada povo, representativos das tradições e das especificidades, fossem estas grandes criações ou obras modestas, também foram, de novo, consideradas patrimônio comum.

A complexidade e as definições de monumento histórico e das ações de restauro e conservação se fizeram, então, mais claras e precisas.

Em continuidade a outros documentos, essa Carta, elaborada no II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, promovido pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, reafirmou os princípios de compartilhamento e de especificidade no trato dos monumentos e nas intervenções em espaços patrimoniais.

A Carta de Veneza foi adotada na condição de norma mundial para as ações de preservação de sítios e monumentos históricos e artísticos, segundo as recomendações das Normas de Quito; e o sucesso dessa Carta foi também reconhecido expressamente na Carta de Lausanne, elaborada em 1990 pelo ICAHM do ICOMOS.

O principal objetivo das Normas de Quito, de 1967, foi tratar o patrimônio e os monumentos nacionais na condição de indutores de progresso, e, portanto, portadores de valor econômico em face do impulso ao desenvolvimento nas Américas.

Na Introdução, as recomendações também reconhecem que:

“dada a íntima relação entre o continente arquitetônico e o conteúdo artístico, torna-se imprescindível estender a devida proteção a outros bens móveis e a objetos valiosos do patrimônio cultural, para evitar sua contínua deterioração e subtração impune e conseguir que contribuam para obtenção dos fins pretendidos, mediante sua adequada exibição, de acordo com a moderna técnica expográfica.”
(Cartas, 2004, p. 106)

As soluções conciliatórias preconizadas nessas Normas referendaram a função social do Patrimônio, considerando-a “compatível com a propriedade privada e com o interesse dos particulares”.

⁸Cf.: <http://www.museologia.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=49&Itemid=53>
Recuperado em 21 de maio de 2011.

Além disso, o interesse ambiental e turístico que a proteção do patrimônio motivaria, serviu de base para afirmar que: “[...] no mais amplo marco das relações internacionais, esses testemunhos do passado estimulam os sentimentos de compreensão, harmonia e comunhão espiritual, mesmo entre povos que mantêm rivalidade política.” (Cartas, 2004, p. 113)

Os programas de educação do público foram, então, investidos de objetivos cívicos e, assim, associados aos interesses sociais.

A conflituosa relação entre os desejos individuais e coletivos, no caso da conservação dos monumentos, seria, então, devida à “carência de suficiente formação cívica”. Nesse sentido, o texto denuncia que “a população contagiada pela febre do progresso” não aprecia o que convém à comunidade e “realiza atos de vandalismo urbanístico alegremente” (Cartas, 2004, p. 116)

Em contraponto, os projetos urbanísticos de valorização patrimonial e a conservação integrada foram soluções recomendadas, o que gerou o incentivo aos cursos existentes e à criação de novas especializações em nível internacional.

Assim, o desenvolvimento das áreas turísticas também seria gerenciado e promovido com investimentos de ordem prática, e as ações de proteção seriam planejadas por pessoal capacitado de fato para tanto.

As medidas que resultam de estudos analíticos, procedimentos técnicos dos projetos de valorização de monumentos e de zonas histórico-ambientais, e a limitação por zonas do espaço urbano “ocupado pelos núcleos ou conjuntos monumentais e de interesse ambiental”, conforme dispostas em Quito, indicariam e sugeririam, dependendo da interpretação e aplicação destas, a musealização ou museificação de tais áreas (Cartas, 2004, p. 120-122)

A patrimonialização de todo o existente foi sugerida na definição de bens culturais constante nas Recomendações da 15ª sessão da Conferência da UNESCO realizada em 1968 na cidade de Paris. Nessa perspectiva, a prevenção às ameaças aos arredores e aos entornos dos monumentos, cidades, zonas e bairros patrimoniais, em face de construções novas, configurou um dos principais temas da Conferência.

Os participantes dessa Conferência consideravam os bens culturais de modo amplo, geral e irrestrito, visando reforçar a necessidade de “harmonizar a preservação do patrimônio cultural com as transformações exigidas pelo desenvolvimento social e econômico”.

Desse modo, a expressão “bens culturais” passava a abranger:

“não só os sítios e monumentos arquitetônicos, arqueológicos e históricos reconhecidos e protegidos por lei, mas também os vestígios do passado não

reconhecidos e não protegidos, assim como os sítios e monumentos recentes de importância artística ou histórica.” (Cartas, 2004, p. 126)

Tal amplitude de definição poderia sugerir a musealização e a museificação das áreas urbanas históricas. Portanto, o reconhecimento do sentido de preservação do espaço urbano, e a proteção do entorno e do caráter deste espaço tornaram-se condições essenciais a serem observadas “em qualquer plano de urbanização”. (Cartas, 2004, 133)

Os museus, e as instituições que se ocupavam da educação popular e do turismo também foram citados diretamente no texto da Conferência. Os museus estariam integrados com as ações educativas, pois, para garantir a preservação ou o salvamento dos bens ameaçados, estas instituições deveriam preparar exposições com finalidade de “ilustrar” a população dos perigos que o descontrolo das obras novas provocava.

Em casos dos estudos e da promoção de exposições de bens culturais móveis de grande interesse, deveriam ser destacados os vestígios descobertos em escavações arqueológicas. (Cartas, 2004, p. 128 e 136)

Entretanto, no que diz respeito aos especialistas que deveriam realizar os serviços de salvaguarda, os museólogos não foram incluídos no texto. (Cartas, 2004, p. 131)

A inauguração de Brasília em 1960 propiciou a ampla revisão dos princípios funcionalistas e do urbanismo corporificado em edificações dispersas, apesar da solução racional e clássica de Lúcio Costa.

No que diz respeito à arquitetura de museus, registra-se que a Praça Central do *campus* da Universidade de Brasília, projetado por Niemeyer em 1960, conteria museu e auditório. O desenho do espaço focal da UnB reproduzia propostas similares idealizadas para outras universidades pelo mesmo arquiteto⁹.

Apesar dos encontros internacionais anunciarem as preocupações dos arquitetos e Estados com as cidades, tendo em vista o crescimento das estruturas industriais e a incipiente infraestrutura para abrigar a crescente população, apenas em meados da década de 1960 são registradas as discussões sobre as finalidades dos investimentos públicos.

A realização dos Seminários de Habitação e Reforma Urbana e a inauguração do Parque do Flamengo, em 1965, no Rio de Janeiro, foram expressões significativas da importância do planeamento e investimentos em programas básicos para a população desde a década de 1930.

⁹ A universidade de Constantine na Argélia, projetada por Niemeyer em 1968, teve semelhante solução. E, conforme antes já comentado, a proposta de Lúcio Costa para a Universidade do Brasil na Quinta da Boa Vista também implantava o museu no campus em situação de destaque.

Entendia-se a moradia popular e o lazer sob prismas políticos, mas também incluía a adoção de soluções diferenciadas que valorizassem as favelas, de modo a não restringir o amplo alcance social dos programas habitacionais.

Esse momento serviu ainda para a discussão da homogeneidade da identidade nacional, pois a interiorização da capital federal ampliou as possibilidades de conhecimento e reconhecimento das culturas regionais.

No que diz respeito à arquitetura de museus, a década de 1960 foi, no Brasil, o tempo das ampliações funcionais, o que consolidava as ideias de popularização das atividades culturais, antevistas na década anterior.

A ditadura militar, porém, configurou a realidade política negativa e persecutória. Entretanto, a década inicial dos governos antidemocráticos incentivou, no programa do centro cultural, o desenvolvimento de campo equivalente ao devido ao espaço museológico da arte contemporânea.

Assim, em centros culturais polivalentes, foram anunciados e realizados os exercícios liberalizantes e libertadores das culturas populares.

A função objetiva dos arquitetos, então, seria “organizar o espaço de outro tempo mais humano” (Ferro, apud Bastos & Zein, 2010, p. 117). E, para tanto, segundo os profissionais desse campo, eles não dependeriam mais de instrumentação teórica, e sim de reformas que induziriam as mudanças sociais, políticas e econômicas.

A produção arquitetônica da década de 1960, portanto, estava inserida em determinada vanguarda cultural, cuja aposta na crítica ao desenvolvimentismo assumia o veio popular e vernáculo do povo brasileiro. (Bastos & Zein, 2010, p. 117)

Década de 1970

A década de 1970 foi pródiga tanto na ampliação das definições quanto na objetividade das recomendações de proteção e conservação dos patrimônios culturais. Desse modo, as formas de controle das intervenções e as restaurações de bens arquitetônicos patrimoniais tornaram-se mais precisas, e os conceitos e categorias classificatórias tornaram-se mais abrangentes.

No Brasil, a criação da Funarte, em 1975, e da Fundação Nacional próMemória, em 1979, pretendeu modernizar os sistemas de gestão da cultura. E, no que diz respeito aos museus, a década também foi marcante em virtude da abertura conceitual, da múltipla funcionalidade, do crescimento da quantidade destas instituições, e das alterações gerenciais que tais fatos motivaram.

Nessa década, as políticas internacionais repressoras e as repercussões dos movimentos estudantis eclodidos em alguns países do Ocidente contribuíram para a crise dos modelos e paradigmas. Tais abordagens, então consideradas tradicionais, pois estabelecidas pelas grandes narrativas e pela escrita da história dita eventual, foram superadas e rompidas, sendo esta ruptura assumida pelos intelectuais e pelo campo universitário.

Enquanto isso, no Brasil, o Compromisso de Brasília, resultado do 1º Encontro de Autoridades Públicas Brasileiras do Setor Público Cultural, foi elaborado em 1970, em pleno regime ditatorial militar. Esse documento é importante para o campo preservacionista, pois promovia a descentralização das responsabilidades e a criação de serviços estaduais e municipais voltadas para o trato e gestão do patrimônio nacional.

Além disso, destaque-se que, no texto, a definição e a proteção dos bens culturais locais foram incentivadas.

Segundo tais recomendações, a formação da então chamada 'consciência nacional' deveria ser incluída nos currículos escolares. Desse modo, tanto no setor público quanto no privado e em todos os níveis de ensino, as disciplinas sobre o conhecimento e a preservação dos acervos patrimoniais de natureza vária deveriam ser ministradas.

Entretanto, a citação, no texto, das disciplinas do tipo Educação Moral e Cívica, do nível médio, e a de Estudos Brasileiros, em nível de especialização, é significativa, pois demonstra o fato de que estas ementas foram restritivas e foram implantadas nos currículos no tempo em que a democracia não era praticada no Brasil.

A criação de museus regionais para cuidar da documentação histórica no sentido da “educação cívica e do respeito à tradição”; e “a utilização preferencial para casas de cultura ou repartições de atividades culturais, dos imóveis de valor histórico e artístico” também foram referenciadas no Compromisso de Brasília. (Cartas, 2004, p. 139-140)

O Compromisso de Salvador foi elaborado no II Encontro de Governadores, em 1971. Houve especial atenção às novas leis, à reestruturação do setor cultural público, aos recursos materiais, e ao turismo. Dentre as recomendações que trataram das condições financeiras das instituições de cultura, encontra-se a que estabelece o pleito à extensão aos museus, bibliotecas e arquivos da utilização dos recursos públicos estaduais e municipais provenientes de fundos então criados.

A formação de corpo de fiscais na área de comércio de bens móveis de valor cultural também foi citada no texto de Salvador. Para tanto, foi recomendado o “aproveitamento remunerado de estudantes de Arquitetura, Museologia e Arte.” (Cartas, 2004, p. 145)

A criação de curso complementar de Estudos Brasileiros e Museologia no 2º grau foi motivo da vigésima recomendação. Assim, seria preenchida a lacuna de profissionais de nível universitário em museus de cidades do interior.

Denota-se que tal diretriz incluiria a intenção de implantar novos museus no país e de melhorar as condições de funcionamento e acesso aos então existentes. No que diz respeito a isso, sugeria-se, em menção explicitada na vigésima quarta recomendação, a criação do Museu do Mate na cidade de Campo Largo, estado do Paraná.

A esta altura, é preciso destacar que a gênese da institucionalização das intenções da Nova Museologia poderia ser reconhecida em registros textuais elaborados em 1972 na Mesa-redonda de Santiago do Chile. Pois, ocorre, nesse ato, o despertar da consciência do papel social dos museus em prol da solidariedade com as aspirações das comunidades.

A Conferência de Santiago do Chile em 1972 é, portanto, um marco da integração das estruturas institucionais museológicas aos movimentos sociais. A Mesa-redonda de Santiago traduziu, portanto, as primeiras iniciativas voltadas para transformar os museus em espaços interdisciplinares e dedicados às comunidades de âmbitos locais.

Nessas estruturas, em nível internacional, o foco nas coleções e objetos foi transferido para a atenção ao “entorno humano” (Lorente, 2007, p. 146), possibilitando o desenvolvimento de museus comunitários, ecomuseus e museus integrais.

O conceito de “museu integral” foi então concebido de modo interdisciplinar para abranger a ação de museal levada a efeito em acordo com a noção de território. Os termos “museus comunitários” e “ecomuseus” tornaram-se sinônimos e absorveram a noção de museu integral, designando os tipos de instituições existentes no meio urbano, cujas atividades são voltadas para comunidades locais, a estas destinando ações específicas. (Lorente, 2007, p. 146-147)

A pauta da reunião em que foi produzida a Declaração de Santiago configurou com precisão as tarefas de fundamentar, organizar e proclamar disposições sobre as quais seria desenvolvido o papel novo e decisivo dos museus nas décadas finais do século 20.

Tal configuração reforçaria nessas instituições a importância política e os sentidos da educação patrimonial. Desse modo, os programas educativos aí desenvolvidos deveriam ser voltados à formação da consciência crítica e operativa, a qual transformaria e erradicaria as injustiças sociais que, reconhecidamente, geraram tanto os problemas globais quanto as dificuldades cotidianas da vida moderna.

Segundo o documento de Santiago, as ações de promoção do patrimônio deveriam integrar história e historicidade, ligando o passado ao presente de maneira dinâmica. Nessa perspectiva, recomendava-se: “os museus deverão organizar exposições especiais

ilustrando os problemas do desenvolvimento urbano contemporâneo.” (ICOM, Mesa-redonda de Santiago do Chile, 1972)

No que diz respeito à relação, em que poderia ser associada a Nova Museologia no sentido da importância devida às cidades, em Santiago recomendou-se também que: “com a ajuda dos grandes museus, deverão ser organizadas exposições, e criados museus em bairros e nas zonas rurais, para informar os habitantes das vantagens e inconvenientes da vida nas grandes cidades”. (ICOM, Mesa-redonda de Santiago do Chile, 1972)

A respeito da importância da Declaração de Santiago, Primo (2007) comenta que este documento foi

“influenciado pelas discussões promovidas pela UNESCO sobre o papel e função do patrimônio na sociedade – também permeadas pelos questionamentos do Maio de 68 sobre o papel dos museus numa sociedade em transformação. Produz-se um documento, **de todos o mais inovador e de extrema importância para a museologia, que apela à uma ação museológica comprometida com questões sociais, econômicas, educacionais e políticas. Alerta para o papel político do museólogo e o reconhecimento da importância do cidadão em todo o processo de preservação, entendimento e divulgação do patrimônio cultural.**” (Primo, 2007, p 124, grifo da autora)

No mesmo ano, o documento do Ministério da Instrução Pública da Itália, de 1972, intitulado Carta do Restauro, sugeria “escrupulosa e obrigatória” atenção aos valores atribuídos às obras de arte e às normas para as intervenções de restauração destes bens.

Os termos da Carta do Restauro, embora de ordem estritamente técnica, observavam as naturezas e as formas das obras de arte sob categorias e acepções amplas. E, tendo em vista a conservação das ambiências e dos edifícios, e a adequação e renovação destes às necessidades da “vida moderna” (Cartas, 2004, p. 168-169), tal documento contém noções e diretrizes para a elaboração de projetos técnicos e execução de operações de restauração nas estruturas físicas patrimoniais e em centros históricos.

Destaque-se que, nesse contexto, poderia ser deduzido que a modernização e adaptação dos museus também deveriam observar em especial as recomendações da Carta de Restauro.

O impacto sobre a natureza, provocado pelo “potencial desenvolvimentista” da década de 1970, não escapou da atenção dos preservacionistas das Nações Unidas. Assim, a Declaração de Estocolmo, de junho de 1972, tratou da preservação do ambiente humano em vinte e três princípios.

Tais padrões de cuidados, assim estabelecidos, registram as preocupações com os recursos naturais, e articulam as categorias iniciais do conceito de sustentabilidade às operações integradas de conservação do ambiente urbano.

A cooperação internacional para a superação das condições precárias, persistentes em países subdesenvolvidos; as políticas de controle do desequilíbrio demográfico, e o

planejamento racional integrado deveriam obter “o máximo de benefícios sociais, econômicos e ambientais para todos.” (Cartas, 2004, p. 173)

Entretanto, a Declaração de Estocolmo encerra ditando o princípio da consideração dos “sistemas de valores predominantes em cada país e o limite da aplicabilidade de padrões válidos para os países mais avançados, mas que possam ser inadequados e de alto custo social para os países em desenvolvimento.” (Cartas, 2004, p. 175)

A Convenção de Paris, de 1972 foi resultado da 17ª sessão da UNESCO e consolidou os sentidos das expressões “patrimônio cultural” e “patrimônio natural”. Nessa perspectiva, essa Convenção enquadrava a importância dos inventários e dos níveis diferenciados daqueles tipos de bens na condição de patrimônio mundial.

Então, foi criado o Comitê de tal categoria, o qual lançaria e estabeleceria, por meio de estruturas operativas e fundos específicos, as bases e os critérios de escolha dos bens hoje reconhecidos internacionalmente.

O interesse que a ata da Convenção de Paris desperta deve-se, principalmente, às possibilidades de reconhecimento e de atualização das estratégias de conservação com a colaboração dos Estados-membros, pois a inclusão na Lista do Patrimônio Mundial privilegiaria a atenção internacional aos países detentores de tais bens.

O Inciso quatro do décimo artigo da ata dessa reunião promove a lista do patrimônio mundial em perigo, sendo notáveis as circunstâncias em que as ameaças são o rápido desenvolvimento urbano e turístico, e as mudanças de uso dos bens. (Cartas, 2004, p. 183)

Nessa perspectiva, seria plausível considerar que os impactos negativos do turismo, resultantes da demanda excessiva também provocada com o crescimento do número de museus e a musealização dos ambientes urbanos históricos, estariam a impedir que as populações e os visitantes sejam beneficiados, apesar do crescente desenvolvimento de ações educativas e de conservação integrada.

O compromisso social da proteção dos centros históricos e dos processos de formação da América Latina, e a consideração da importância dos registros da colonização ibérica foram os temas que motivaram a Resolução de São Domingos, de 1974.

Ali, o “destino e a manutenção” dos bens monumentais, ao lado da prioridade à “melhoria socioeconômica dos habitantes” dos países de menor desenvolvimento, deveria ser o objetivo dominante dos projetos de preservação.

No que diz respeito à formação de pessoal auxiliar para as obras de restauro, a Oficina-escola que funcionava no Museu das Casas Reais, da República Dominicana, e o papel deste centro de estudos para a promoção das pesquisas sobre a cultura do continente foram referências destacadas nessa Resolução, elaborada em seminário interamericano

com a parceria do governo dominicano com a Organização dos Estados Americanos. (Cartas, 2004, p. 198)

Importa também registrar o 1º Encontro Nacional de Dirigentes de Museus, reunião acontecida no Recife em 1976, em que foram estabelecidos os subsídios para a implantação de uma política museológica brasileira.

No ano seguinte, a Carta de Machu Picchu, de 1977, celebra os 45 anos da Carta de Atenas de 1933. Observa-se que o texto elaborado em Machu Picchu se refere de modo comparativo à reunião de Atenas, estabelecendo contrapontos, atualizando os conceitos e revendo os padrões para o planejamento das cidades então tratados.

Nessa perspectiva, quando o texto de 1977 registra que “a identidade e o caráter de uma cidade são dados não só por sua estrutura física, mas também por suas características sociológicas” (Cartas, 2004, p. 235), está a expressar a diferença notável entre as duas cidades, Atenas e Machu Picchu, e a marcar o contraste das duas temporalidades em que tais documentos foram criados.

Pois, para os arquitetos reunidos no Peru

“Atenas se ergueu como o braço da civilização ocidental; Machu Picchu simboliza a contribuição cultural independente de outro mundo. Atenas representou a racionalidade, personificada por Aristóteles e Platão. Machu Picchu representa tudo o que não envolve a mentalidade global iluminística e tudo o que não é classificável por sua lógica”. (Cartas, 2004, p. 236)

O objetivo do planejamento das cidades-regiões, então adjetivado na condição “geral” e em que se incluía a arquitetura, seria “a interpretação das necessidades humanas e a reabilitação em um contexto de oportunidades, de formas e de serviços urbanos apropriados para a população.” (Cartas, 2004, p. 236)

Em tal sentido, a suburbanização que provocava o abandono das áreas centrais das cidades em países industrializados, e a exigência da polifuncionalidade para os espaços urbanos e edifícios da atualidade receberam as devidas reconsiderações.

Assim, reconfiguraram-se os princípios modernistas básicos referentes à setorização das funções das cidades.

Entretanto, a anti-historicidade dos ‘classicismos’ promovida nas tendências estilísticas pós-modernistas, as quais, à década de 1970 adquiriam força de modismo, foi apontada e criticada pejorativamente.

E, no que diz respeito ao papel da dimensão física e da importância desta categoria para o entendimento do espaço social, os registros da Carta de Machu Picchu sobre a função da arquitetura são também deveras esclarecedores:

“Durante as últimas décadas, para a arquitetura contemporânea o problema principal não é mais o jogo visual de volumes puros, mas a criação de espaços sociais para neles se viver. A ênfase não está mais no continente, mas no

conteúdo, não na embalagem isolada, por mais bela e sofisticada que seja, mas na continuidade da textura urbana.” (Cartas, 2004, p. 243)

Quanto às tarefas de conservação dos espaços urbanos implicadas aos novos planos, os arquitetos afirmaram ali que, nesses casos, deveria ser considerada a integração destas tarefas “ao processo vivo de desenvolvimento urbano.” Esse procedimento, afirmaram, era o “único meio” com o qual seria possibilitado o financiamento das operações conservacionistas. (Cartas, 2004, p. 241)

A renovação e a utilização dos recursos naturais deveriam evitar o esgotamento dos mesmos e assegurar a duração dos produtos, impedindo, assim, o uso predatório das tecnologias e processos industriais.

Porém, apesar do “cínico ecletismo”, a linguagem formal preponderante em 1977, ser considerado já obsoleto, as conquistas da década de 1930 permaneciam válidas.

Assim, a dinamicidade da relação espaço-tempo articulava não apenas o espaço físico, mas os valores sociais. A cidade adquiria a condição de ‘lugar’ onde, com a concorrência proativa dos usuários, seriam enfatizados e enriquecidos o papel e a criação dos arquitetos. (Cartas, 2004, p. 245)

Configurava-se, desse modo, o princípio da contiguidade. Então, os edifícios e o tecido construído conformariam o *continuum* sociológico e histórico das cidades.

A década de 1970 também inaugurou a crise da modernidade da arquitetura brasileira conforme configurada por modernistas e conservacionistas da geração heróica. A partir da segunda metade de 1970, a liberdade editorial dos organismos de classe e periódicos de arquitetura permite publicar sem restrição depoimentos e diferentes soluções formais. Tal ‘abertura’ demonstrou que a:

“ampla abrangência geográfica e social das demandas, indo do rural ao urbano, permitia, e mesmo incentivava, um alto grau de experimentação das propostas, potencializando tensões entre a modernidade e o vernacular; entre técnicas construtivas tradicionais e técnicas construtivas “de ponta”; entre a repetição e a variação.” (Bastos & Zein, 2010, p. 222)

Importa aqui destacar ainda que, no final da década de 1970, o sistema IPHAN-FNPM criou o programa de Museus e Casas Históricas, quando inúmeros imóveis foram desapropriados e adaptados para criar a rede de centros de cultura e difusão da ideologia patrimonial.

Postos avançados da indústria do Patrimônio, esses museus e casas históricas desempenharam seu papel de centros culturais enquanto houve verba pública suficiente. Hoje, em plena fase de proliferação das organizações não-governamentais e do Estado mínimo, essas casas de cultura disputam os poucos recursos das diferentes esferas de governos. A manutenção e modernização de algumas se devem às associações de amigos,

cujos conselhos consultivos são formados com algumas figuras proeminentes do mundo empresarial.

No final da década de 1970 a interdisciplinaridade estabeleceu os elos mais fortes do urbanismo com a história, a geografia e a sociologia. Reporta-se aqui à renovação com a qual o sentido 'novo' foi 'impresso' nas atividades das instituições museológicas.

Ao envolver categorias de campos disciplinares afins e até mesmo as supostamente díspares, a interdisciplinaridade motivou dinamicidade às equipes. Nesse sentido, são encontradas referências em diversos artigos de estudiosos do campo à admissão funcional e à integração de novos grupos nas instituições culturais, o que aumentou os limites conceituais e operacionais das atividades desenvolvidas.

A pesquisa documental tornou-se, então, ferramenta hábil e complementar para os estudos das práticas e dos discursos sobre o urbano; porém, a compreensão de que o tempo e a escrita da história se realizam no presente foi a melhor contribuição para a ciência urbanística desse período.

Tal sentido foi referenciado e absorvido das obras de Michel Foucault, Roland Barthes e dos historiadores da chamada Escola dos *Annales*. (Pontual & Loretto, 2009, p. 26)

Enfim, no que diz respeito à configuração espacial e paisagística do centro da cidade do Rio de Janeiro, o movimento contra a construção de espigões na área central desde sempre surtiu efeito limitado. Nessa década, quando são verificados os impactos dos arranha-céus no contexto do patrimônio edificado do Rio, os exemplos mais evidentes são as monumentais estruturas erguidas ao lado do Museu Nacional de Belas Artes e no largo da Carioca para as atividades burocráticas do setor bancário privado e do governo.

A crítica à cidade das torres do urbanismo modernista não contribuiu para a preservação da baixada da Barra da Tijuca e Jacarepaguá. No entanto, foi inovadora, apesar de aqui reproduzir ideias geradas no exterior, as quais preconizavam o respeito às preexistências com a inserção de arquiteturas adequadas aos lugares e às ambiências.

Para complementar a análise das recomendações e movimentos preservacionistas, as quais, conforme visto até aqui, multiplicaram-se e, portanto, replicaram-se também na ação de proteção patrimonial efetuada no campo museológico, ainda caberia observar que

“A Mesa-redonda de Santiago do Chile (1972) e a Declaração de Quebec (1984) são marcos da virada teórica e prática no campo da museologia. O conceito de “museu integral” ou “integrado”, que emerge da reunião de Santiago concebe a instituição como lugar de prática social, como instrumento de desenvolvimento local e de valorização da memória daqueles que vinham sendo esquecidos nos processos de construção dos grandes museus.” (Santos & Chagas, 2002, p. 205)

Santos e Chagas também mencionam os ecomuseus de desenvolvimento, citando Hughes Varine para reforçar a herança que Santiago disseminou na Europa e na América. Nesse sentido, prosseguem afirmando:

“Esses novos museus buscam alinhar novas relações espaciais e temporais, novas relações com o público e com os objetos se desejam inserir no imaginário coletivo uma nova imagem museal. Essa alteração imagética e conceitual permitiu, mais adiante, que o museu fosse pensado como campo discursivo e como sítio de litígio. O museu passa também a não ser apenas o lugar da memória constituída, mas também o lugar da memória que nos constitui e com a qual nos relacionamos de modo complexo.” (Santos & Chagas, 2002, p. 205)

Embora a discussão acerca dos princípios que fundamentaram a criação e o desenvolvimento dos ecomuseus e dos museus integrais possa ter outros limites e desdobramentos, verifica-se, portanto, que a década de 1970 e o início da década de 1980 configuraram o tempo da criação e da consolidação do movimento e das proposições da Nova Museologia.

Dessa perspectiva, a preponderância da atenção às articulações dos aspectos físicos e sociais contém a ideia de crise de paradigmas; porém, representa a continuidade dos movimentos em favor de políticas de cultura socialmente comprometidas, iniciadas por movimentos político-partidários e ideológicos em 1960.

Enfim, o anunciar da década de 1980 estabeleceu a plataforma teórica e prática para a concretização da ação social dos museus. O papel preponderante dessas instituições passou a abranger a educação e a atenção aos grupos de excluídos.

Desse modo, a Museologia comprometida e inclusiva privilegiava a solidariedade e buscava superar as dificuldades materiais com respeito às realidades locais e com a realização de ações dialógicas efetivas.

Década de 1980

A primazia da diversidade e das especificidades, a criatividade para compor espaços variados e transformáveis e a compreensão das necessidades reais e também mutantes das sociedades foram tendências e pautas fundamentais na década de 1980, a qual deveras afirma o início do final do século 20.

Após o estudo e a revisão bibliográfica realizada neste trabalho de Tese, considera-se que, indubitavelmente, a precisão das datas de apropriação e representação objetiva e prática das ideias da Nova Museologia seria um tema especial no fazer da escrita histórica no campo cultural brasileiro. Observa-se que há divergências entre as opiniões de

reconhecidos estudiosos sobre a integração das recomendações da Nova Museologia no Brasil. Alguns autores reportam-se ao final da década de 1970 e outros à década de 1980.¹⁰

Nesse sentido, reconhece-se aqui o fato de que, no mundo das ideias, o que a realidade concretiza são os movimentos superpostos no tempo.

Portanto, afirma-se aqui que a década de 1980 foi o tempo que consolidou o movimento da Nova Museologia no Brasil. Com essa base fundamental os museus deslocaram os focos singulares da guarda e da promoção de objetos e coleções, voltando-se para as ações interdisciplinares que envolviam as pessoas aos territórios e a todos os aspectos da produção coletiva da humanidade.

Foi, então, aqui reafirmada a condição de museabilidade das coisas do mundo!

A década foi inaugurada com o reconhecimento, na África, do aumento da população, do consumismo, da violência, da insegurança e da consequente miséria urbana, pois estes eram os fatores impeditivos à devida ação da comunidade mundial dos estados para a proteção do ambiente humano.

Nesse sentido, a Recomendação de Nairóbi, em 1982, reafirmou alguns aspectos tratados no ano de 1972 na Declaração de Estocolmo. Portanto, em Nairóbi, a responsabilidade historicamente compartilhada foi mais uma vez conclamada para garantir a permanência do “nosso pequeno planeta” de modo que todos e as futuras gerações tivessem assegurada a “vida e a dignidade humana”. (Cartas, 2004, p. 263)

Por outro lado, observa-se que, em Burra, na Austrália, procedeu-se a configuração de um marco expressivo para a década de 1980, pois a significação cultural dos bens edificados, e a substância destes significados, tornaram-se as categorias protagonistas dos processos de proteção.

Tais expressões e conceitos foram utilizados na Carta de Burra para ampliar e complementar orientações e recomendações dos encontros anteriores no que dizia respeito às definições e aos procedimentos de preservação, conservação, restauração, reconstrução e adaptação do patrimônio.

Ainda no ano de 1982, as medidas de revitalização das pequenas aglomerações que eram consideradas testemunhos das culturas de todos foram o foco da Declaração de Tlaxcala, México (Cartas, 2004, p. 264)

Assim, as pequenas localidades passaram a ser classificadas na condição de zonas e lugares pequenos do *habitat*. E estariam conservadas as identidades e relações comunitárias personalizadas. Portanto, a ambiência e o patrimônio arquitetural desses

¹⁰ Ver a amplitude do conceito de museu integral e ecomuseu, conforme estabelecido na década de 1970 na Carta de Santiago (ICOM, 1972), e o reconhecimento da Nova Museologia na Declaração de Quebec (1984), Primo (2007, 125), Santos & Chagas (2002, p. 205) e Bittencourt (2003, p. 13).

lugares foram considerados bens vernaculares e não renováveis. Nessa condição, seriam protegidos de alteração e falsificação.

A valorização das técnicas tradicionais de construção e a melhoria da qualidade de vida das populações de médias e pequenas cidades foram, nesse sentido, as principais recomendações daquela reunião promovida pelo ICOMOS no México.

No Brasil, essas recomendações também repercutiram com a criação de museus e casas históricas, por meio da ação da Fundação Nacional próMemória. Criada em 1979, a FNpM desenvolveu esse programa na década de 1980 para que os aspectos históricos, antropológicos, sociais e econômicos e as possibilidades de revitalizar cidades pequenas e médias fossem levados em conta em projetos preservacionistas de núcleos urbanos.

Em termos internacionais o documento de Tlaxcala (Cartas, 2004, p. 265) poderia ser considerado o símbolo da renovação do conceito de bem cultural e também do reconhecimento da categoria do patrimônio modesto. Destaca-se, portanto, que a Declaração ali elaborada foi um dos momentos anunciadores da valorização do Patrimônio Imaterial.

A Declaração de Quebec, no ano de 1984, reforçou os termos firmados em 1972 na Declaração de Santiago e considerou a amplitude conceitual e funcional desta disciplina. Assim, dentre as sugestões antes adotadas para consolidar o movimento da Nova Museologia na Declaração de Santiago, o texto de Quebec incluiu a criação de estruturas específicas e integradas ao ICOMOS e ao ICOM, organismos internacionais com tal competência. Judite Primo (2007) destaca o fato de que a Declaração de Quebec seguiu as premissas de Santiago, reconhecendo a “Nova Museologia e que, em consequência, foi criado um ano depois -1985 - o Movimento Internacional para uma Nova Museologia – MINOM.” Nesse sentido, destaca-se que:

“A institucionalização do MINOM em Portugal, em 1985, foi o culminar de um extenso movimento de reflexão e ação social dentro da Museologia. Tendo tido a sua origem nas esperanças de um futuro melhor, propiciadas pelos movimentos populares de libertação dos anos 70, revolucionou alguns dos conceitos até lá aceites como imutáveis nos museus. O MINOM teve e ainda tem, um papel fundamental como defensor de uma visão mais abrangente e participativa das populações nos museus, produzindo importantes reflexões teóricas sobre este tema e sobre a intervenção e colaboração ativa dos museus no desenvolvimento sustentado das comunidades.” (Stoffel Fernandes, 2010)

Em Quebec também foi recomendado que os estudos museológicos fossem aprimorados por meio da integração com outras disciplinas e campos científicos. Pois, desse modo, a produção de conhecimento e de reconhecimento do patrimônio pertencente a diferentes grupos melhor seria inserida no meio humano e físico, garantindo, assim, a eficácia do trabalho dos museus.

As diferentes manifestações do movimento da Nova Museologia, as quais expressavam abordagens de ordem social, científica, econômica e cultural foram integradas e apropriadas de outras ciências e campos de ação política. Assim desenvolvidas, as ações da Nova Museologia promoveram e difundiram a diversificação programática e funcional, a criação de novos museus e a expansão e reforma física dos museus existentes.

A Declaração de Quebec ainda explicitava o reconhecimento de que a Nova Museologia englobava formas diversas de musealização. Desse modo, englobava também a Ecomuseologia e a Museologia comunitária, as quais adquiriram, também, a condição de movimento e de Museologia ativa.

Assim, às atribuições de coletar, conservar, investigar cientificamente, restituir, difundir e criar para preservar e proteger tanto a matéria produzida no passado quanto aquela produzida na contemporaneidade, as propostas de Quebec acrescentavam o interesse pelo “desenvolvimento das populações, refletindo os princípios motores da sua evolução, ao mesmo tempo em que as associa aos projetos de futuro.” (Declaração de Quebec, 1984)

Também na base das propostas de Quebec foi anunciada a tomada de posição que justificava a valorização das experiências empíricas até então efetuadas, as quais contribuiriam para a constituição do corpo teórico disciplinar da Museologia. A adaptação dos recursos metodológicos e instrumentais da museologia aos contextos de locais de atuação também foi referenciada, pois tal forma de ajuste tinha um sentido político e, portanto, deveria ser a principal estratégia a utilizar para a execução de amplos planos de ação prática e gestora.

Sobre a influência da Nova Museologia no Brasil, Bittencourt afirma ainda que “a atuação de alguns museus brasileiros, a partir dos anos 80 – notadamente em sua segunda metade –, não deixa dúvida em torno da influência desse ‘novo estilo de museologia em nosso país’.” (Bittencourt, 2003, p. 13)

No México, em 1985, a aproximação e a melhor compreensão entre povos e homens motivaram a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais.

Nessa Conferência, o conceito de cultura em que são englobadas, “além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças”, foi a linha de pauta que serviu para a afirmação de princípios sobre a dimensão cultural e humanística do desenvolvimento, englobando também as relações pautadas entre a cultura e a democracia. (Cartas, 2004, p. 272)

As referências positivas ao reconhecimento do pluralismo e à diversidade identitária das comunidades, além dos conceitos e procedimentos anteriores efetuados neste sentido, foram consolidadas. Dessa maneira, com o objetivo de complementar e multiplicar as

oportunidades de diálogo entre a população e os organismos culturais, as diretrizes orientaram a descentralização, integração e democratização das políticas de governo.

Os lugares de recreio e fruição das belas artes foram então citados para referenciar as políticas culturais democráticas voltadas para todas as comunidades e toda a população. Desse modo, as iniciativas dos empreendedores e das organizações populares foram incluídas e melhor consideradas.

A harmonia social decorrente de tão ampla visão sobre a cultura e a proteção do patrimônio desta proveniente foram resumidas em 1985 na frase de Benito Juarez com a qual o documento da Conferência foi encerrado: “Entre os indivíduos, como entre as nações, o respeito ao direito alheio é a paz”. (Cartas, 2004, p. 280)

Promover a articulação harmoniosa de todos os fatores condicionantes e intervenientes da ação contemporânea de salvaguarda patrimonial, e complementar a Carta de Veneza de 1964, de modo a favorecer a “harmonia da vida individual e social e a perpetuar o conjunto de bens que, mesmo modestos, constituem a memória da humanidade,” foram os principais objetivos da Carta de Washington. (Cartas, 2004, p. 282)

O comprometimento dos habitantes das cidades históricas e os problemas específicos de cada uma destas seriam por demais importantes e deveriam ser considerados em cada caso particular.

Assim, a conjuntura original, as condições existentes e as circunstâncias decorrentes das transformações, fossem estas construções novas ou adaptações de centros e edifícios históricos, seriam observadas nas intervenções. Em tais planos de salvaguarda seriam criados e executados com a adesão dos habitantes.

A décima diretriz da Carta de Washington, em acordo com as orientações de documentos precedentes, também registrou que “a introdução de elementos de caráter contemporâneo, desde que não perturbe a harmonia do conjunto, pode contribuir para o seu enriquecimento.” (Cartas, 2004, p. 284)

No Brasil, as considerações sobre as categorias dinâmicas das cidades e as especificidades culturais dos habitantes e dos ambientes naturais preencheram as recomendações das Cartas de Petrópolis (1987) e de Cabo Frio (1989), ambas cidades do Estado do Rio de Janeiro

Nessas ocasiões, o entendimento e o respeito à condição múltipla da cidade incluíam a consideração à polifuncionalidade operativa e crítica dos espaços históricos urbanos, e as diversidades identitárias e os valores sociais associados à cidadania. Também foram objetos de recomendações da Carta de Cabo Frio o respeito à amplitude do “fazer cultural” das populações residentes e o desenvolvimento cultural dos povos indígenas das Américas.

Em 1987, as disposições sobre o aprimoramento do conceito de sítio histórico urbano e do instrumental preservacionista e a atenção às ações integradas dos diferentes níveis de governo e dos setores privados com as comunidades reproduziram, reforçaram e ampliaram, em alguns aspectos, orientações de documentos precedentes.

Com enfoque sociopolítico, a Carta de Petrópolis referiu-se à consolidação da cidadania e à “predominância do valor social da propriedade urbana sobre a sua condição de mercadoria.” (Cartas, 2004, p. 286-287)

No último ano da década, a Carta de Cabo Frio, em igual sentido, sugere a revisão da história americana e busca a autonomia das sociedades e culturas indígenas, recomendando que se lhes assegure “a posse e o usufruto exclusivo das suas terras e a preservação de suas línguas”. (Cartas, 2004, p. 290)

Assim, os elementos e fatores centrais da identidade desses povos foram então considerados.

As ações interinstitucionais e interdisciplinares, a ênfase da atuação do poder público nas ações contrárias aos “danos à vida humana e à natureza” resultantes de projetos estatais ou privados, a participação das comunidades, entre outros, foram alguns pontos tratados nas recomendações da Vespusiana ou Carta de Cabo Frio, constituindo, assim, as principais diretrizes do Encontro de Civilizações nas Américas. (Cartas, 2004, p. 289-291)

Na análise dos documentos em que a importância da década de 1980 para a cultura está registrada, há que ser referenciada a Constituição brasileira de 1988, a qual, entre os tópicos em que trata de tal temática, ampliou os conceitos de bens patrimoniais e os diferentes instrumentos de salvaguarda, e também incluiu os espaços destinados às manifestações artístico-culturais na condição de patrimônio.

Portanto, daí resultaria o entendimento de que os espaços urbanos e os edifícios destinados às atividades culturais, categoria em que os museus também se enquadram, estariam considerados.

O ano de 1989 foi deveras significativo para a consolidação do reconhecimento da diversidade das expressões culturais dos pontos de vista sociológico e antropológico, pois, em tal sentido, na 25ª Conferência Geral da Unesco realizada em Paris, os processos de salvaguarda da cultura tradicional e popular foram redefinidos por meio de recomendações objetivas.

As disposições da Conferência reforçaram a definição dessa categoria de bens patrimoniais, destacando-a e entendendo-a de maneira associada ao folclore. Desse modo, a cultura tradicional e popular seria:

“o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente

respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes.” (Cartas, 2004, p. 295)

As diretrizes ali estabelecidas permitiriam a proteção das culturas criadas não apenas nas aldeias e na zona rural, mas, também, daquelas produzidas nas zonas urbanas pelos diversos grupos sociais, profissionais e institucionais.

Assim, oportunamente foram consideradas as expressões e as diferentes “visões de mundo” que não faziam parte da cultura dominante. E, no que dizia respeito aos procedimentos que garantiriam a perenidade dos produtos culturais tradicionais na sociedade contemporânea, foram os seguintes os aspectos observados sob diferentes contextos: a “fragilidade”, a autenticidade e a amplitude da importância econômica e social desses patrimônios.

Portanto, os testemunhos vivos ou passados das culturas tradicionais, nas quais estavam incluídas as localizações históricas, os modos de vida, e os saberes materiais e imateriais, deveriam ser identificados, inventariados e promovidos por meio das técnicas mais atuais de arquivamento e difusão e, neste sentido, tais expressões deveriam ser devidamente realçadas.

Observa-se que o conceito e o sentido da imaterialidade das expressões culturais tradicionais foram novamente ampliados e promovidos em Paris.

Desse modo, para garantir a eficácia da proteção a esses bens, as diretrizes recomendaram, entre outras disposições de natureza educacional, normativa, instrumental e jurídica, a criação de museus ou sessões de cultura tradicional e popular nos museus existentes e o apoio privilegiado às formas de apresentar as variadas expressões culturais tradicionais e populares. (Cartas, 2004, p. 296)

No campo da arquitetura, a década de 1980 pode ser explicada por meio da consolidação do conceito de “modernidade apropriada”.

Com tal conceito, adjetivado por Fernández Cox, a modernidade teria triplo significado, a saber:

“1. como “próprio” de uma dada realidade, útil e ajustado a uma condição, ocasião ou lugar em particular; 2. como “conveniente”, algo que merece ser tomado assumido e legitimamente aclamado como seu por direito – depois de ser criticamente digerido; 3. como “peculiar”, respondendo a uma situação específica, pertencendo distinta ou primariamente a nós, de uma maneira especial e única – não pela busca de “originalidade”, mas para se evitar soluções prontas que não podem ser apropriadamente usadas dentro de um contexto específico diferente.” (Cox apud Bastos & Zein, 2010, p. 244)

Cabe registrar que as arquiteturas adequadas ao meio, ou, conforme já referida, as arquiteturas da “modernidade apropriada”, já haviam sido praticadas na região do Nordeste

brasileiro, onde arquitetos de diferentes partes do país aportaram, incluindo entre estes o arquiteto português Delfim Amorim.

Entretanto, a valorização e a importância cultural das cidades, tornadas ambientes de negócios, propiciaram a flexibilização excessiva das regras do planejamento racional, promovendo as possibilidades disruptoras dos ambientes com a verticalização, o que ampliou, genericamente, a rentabilidade dos terrenos em quase todos os bairros das cidades-capitais.

Na medida em que a arquitetura de soluções válidas e aceitas universalmente dos arquitetos consagrados passa a ser questionada por movimentos populares, ocorreu a busca de novos condicionantes formais.

Então, a demanda do poder público por projetos e propostas alternativas com finalidade cultural – do tipo pavilhões de arte, bibliotecas e centros culturais – encontrou os arquitetos mergulhados na fase de ausência de parâmetros, ou seja, em tempos de “ecletismo imaturo”. (Bastos & Zein, 2010, p. 286)

Assim, a partir de meados da década de 1980, acentuaram-se os panoramas pluralistas e supostamente decadentes, anunciando um *fin de siècle*, no qual o movimento moderno era, mais uma vez, revisto. E, no sentido formalista, também ocorria a oposição moderno-funcionalista em face da arquitetura contemporânea, em que a solução espacial fragmentada e multifacetada predominava.

Década de 1990

Para articular Arquitetura e Museologia foram observados alguns exemplos da confrontação da arquitetura brasileira modernista ‘conservadora’ com as linguagens híbridas que anunciavam a contemporaneidade no final do século 20. Nesse sentido, registram-se aqui as propostas do Concurso de Arquitetura para o Museu de Arte de Belo Horizonte que seria localizado junto à praça da Estação e que não foi construído.

Dentre os critérios de avaliação do concurso, predominavam o programa extenso para as atividades e a adequação formal, à qual deveria ser associada ao caráter museológico do edifício e do lugar.

Apesar de o concurso ter sido integrado um plano da municipalidade voltado à requalificação da praça, as propostas eram diversas e as finalistas apresentavam soluções ilógicas e exibicionistas, segundo as críticas de um dos componentes do júri.

No entanto, a solução vencedora deveria considerar o papel da instituição, o qual estaria

“mais comprometido com a qualificação urbana de um espaço importante da cidade e em ser o “agitador” cultural, do que propriamente com o bem abrigar e expor obras de arte. Tal papel tornou-se frequente desde as últimas décadas do século 20, quando os museus passaram a ser focos de interesse e atração na competição entre cidades, se não pela qualidade e importância do acervo, ao menos pelo interesse de sua arquitetura”. (Bastos & Zein, 2010, p. 300)

O final do século 20 foi, portanto, caracterizado por uma sugestiva transformação disciplinar no trato dos bens patrimoniais.

Dessa maneira, na década de 1990, a linguagem técnica e manualística das disposições anteriores transformou-se de modo amplificado.

Assim, tanto os documentos internacionais quanto os nacionais, transfiguram-se em textos com abordagens sociológicas da cultura patrimonial. A mudança pode ser também verificada na terminologia adotada para identificar a natureza e as categorias desses testemunhos.

Desse modo, são notáveis a classificação “tangível e intangível”, a adoção do vocábulo “salvaguarda”, a definição de desenvolvimento sustentável e a ênfase nas metodologias de pesquisas e nas formas tecnológicas de registro, arquivamento e difusão.

Em paralelo, pode ser observada a tendência da aceitação do multiculturalismo e da configuração das paisagens culturais. As minorias e as culturas nativas, o patrimônio arqueológico e as tradições populares, passam a conformar o cenário no qual as identidades múltiplas adquirem o papel principal.

Porém, o retorno à discussão sobre o princípio da autenticidade e a definição dos sentidos da imaterialidade foram os temas em que, então, configuram-se os mais excepcionais momentos do progressivo trato das heranças das sociedades humanas.

A última década do século 20 foi também o tempo da determinação efetiva dos processos interdisciplinares para a definição e a proteção do patrimônio arqueológico, antes anunciadas na Recomendação de Nova Delhi, elaborada em 1956.

A Carta de Lausanne, do ano de 1990, enfatizou os princípios da dinamicidade e da totalidade para ampliar a categorização e o nível dos padrões de gestão desse tipo de bens, considerados vestígios e indícios de toda e quaisquer atividades humanas.

Em consequência, os projetos de desenvolvimento das regiões e os planos de ocupação do solo urbano deveriam, segundo aqueles princípios, minimizar os impactos destrutivos dos lugares. E as políticas de governo deveriam prever a criação de reservas arqueológicas e outros meios de difusão desse patrimônio.

Para tanto, a manutenção *in situ*, as reservas arqueológicas e as reconstituições de sítios e vestígios, no local e fora destes, de modo museológico e museográfico, ampliariam o conhecimento desse patrimônio ou herança comum de toda a humanidade. (Cartas, 2004, p. 305)

Em 1992, a Carta do Rio, elaborada na cidade do Rio de Janeiro na conhecida ECO-92, ou Conferência Geral das Nações Unidas que tratou do meio ambiente e do desenvolvimento, reafirmou a condição central dos seres humanos nas “preocupações com o desenvolvimento sustentável”, e o direito de todos “à vida saudável e produtiva em harmonia com a natureza.” (Cartas, 2004, p. 312)

Estabelecia-se, então, o reforço à Declaração de Estocolmo e redefinia-se a noção dos modelos conservacionistas de desenvolvimento, na qual estaria garantida a integridade do sistema ambiental das gerações presentes e futuras. De novo modo, os princípios ali proclamados arrolavam a necessidade de erradicação da pobreza e o fomento a apropriadas políticas demográficas. E a solidariedade nas tarefas de gestão e de proteção técnica e científica dos ecossistemas dependeria da articulação dos diferentes níveis de governo, populações e setor privado.

Junto às modalidades de produção “insustentáveis”, as quais deveriam ser reduzidas ou eliminadas, as guerras, as revoluções e as desavenças, foram, também, considerados inimigos perniciosos do desenvolvimento integrado todos os níveis de opressão e dominação entre nações, grupos e indivíduos

Por outro lado, há também que destacar o registro direto acerca da necessária atenção e imprescindível colaboração das mulheres, dos jovens e dos índios, cujos papéis foram considerados fundamentais para o modelo de planejamento do meio ambiente associado ao desenvolvimento. (Cartas, 2004, p. 316)

No entanto, ainda é imprescindível registrar que, para as finalidades deste estudo, um dos mais importantes fatos daquele ano de 1992, foi a realização do 1º Encontro Internacional de Ecomuseus no âmbito da mesma ECO-92.¹¹

Dessa perspectiva, destaca-se o desenvolvimento de museus de território, em que as pessoas e as ações comunicacionais reforçam os sentidos de pertencimento das comunidades com os seus patrimônios destinando-os ao desenvolvimento de maneira dinâmica.

Tal categoria museológica foi anunciada no Brasil durante as atividades da ECO-92, sendo então criado pela comunidade o Ecomuseu Comunitário de Santa Cruz. Esse museu é a principal referência do tipo intitulado “museu de território” na cidade do Rio de Janeiro, sendo oficialmente reconhecido pela municipalidade com a denominação de Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz.

¹¹ Registre-se também que, segundo o Professor Mário Chagas afirmou em reunião no dia 9 de maio de 2011, naquela ocasião foi iniciado no Brasil o trabalho do Professor Mário Moutinho, da ULHT e do MINOM; em decorrência, a partir de 1994, os brasileiros passaram a colaborar com aquela Universidade, ministrando aulas e orientando pesquisas no Curso de Museologia.

A motivação principal do Ecomuseu está centrada nos modos de vida cotidiana das comunidades, o que gera certa endogenia, a qual propicia o desenvolvimento das pessoas. O tipo “ecomuseu” é considerado um museu diferenciado, na medida em que é um museu vivo e integral, pois a este agregam-se um novo conceito de museu, os bens materiais e as representações culturais imateriais existentes no local.

Embora realizem atividades em equipamentos culturais e sejam apoiados de maneira objetiva pelos representantes dos grupos comunitários do local e instituições governamentais, em tese, os ecomuseus não necessitam de edifícios, nem de exposições e coleções.

Desse modo, nesse tipo de museu, articulam-se, idealmente, o Território, a Comunidade e os Patrimônios.

Em 1992 também foi realizado em Caracas, na Venezuela, o Seminário “A missão dos museus na América Latina hoje: novos desafios”, quando especialistas de vários países se reuniram para refletir sobre a missão contemporânea do museu no sentido do desenvolvimento integrado da região.

Nessa ocasião, os participantes do encontro, promovido em janeiro e fevereiro daquele ano pela UNESCO, produziram a reconhecida Declaração de Caracas.

Nesse documento foram destacadas, de início, a importância e a vigência das bases emitidas na Mesa-redonda de Santiago, de 1972. Então, afirmou-se que aquela Declaração:

“[...] foi o fundamento para o novo enfoque na ação dos museus na região. Entre seus postulados, estava a construção do Museu Integral, destinado a ‘situar o público dentro do seu mundo, para que tome consciência de sua problemática como homem-indivíduo e homem-social’. Muitas são as realizações da América Latina nestas duas décadas no campo dos museus. Experiências valiosas, administradas pelo Estado, pela sociedade civil e por pessoas particulares que trataram, em numerosos casos, com êxito, de transformar o museu em um organismo vital para a comunidade e no instrumento eficaz para seu desenvolvimento integral. Organismos internacionais de cooperação como a UNESCO contribuíram com o Estado para desenvolver valiosas iniciativas através de seus organismos regionais, para aperfeiçoar as tarefas do museu mediante a capacitação do seu pessoal e as ações que são próprias, e na criação de uma consciência pública sobre a defesa do patrimônio cultural e natural de nossos povos. A nova era em que nos encontramos e sua multifacética problemática requerem uma nova reflexão e ações imediatas e adequadas para que o museu cumpra com sua ação social.” (ICOM, 1992)

Na Introdução ao documento estão também explicitados os principais assuntos abordados, ressaltando-se, entre estes, a necessidade do fato de tornar-se o museu uma instituição vital para as comunidades, a capacitação do pessoal e a defesa do patrimônio comum.

A Declaração de Caracas anunciava o século 21 com o espírito de celebrar, atualizando e renovando as diretrizes emitidas em Santiago. Entretanto, para os participantes, a quebra dos paradigmas e fronteiras não alterou as desigualdades. E o

sentido celebrativo não impediu que ali fossem denunciadas a pobreza e as injustiças sociais.

Além disso, a posição crítica em relação à constatação da perda dos valores e à crescente corrupção foi complementada com afirmações positivas acerca da riqueza da multiplicidade étnica e cultural da sociedade latinoamericana. Em tal destaque, há que registrar os fortes contrapontos estabelecidos com a preocupação dos especialistas sobre a globalização e a incoerência das políticas de estado para a cultura, as quais privilegiavam a estandarização cultural e identitária, a privatização e a transferência das responsabilidades do trato dos patrimônios dos governos para a sociedade.

Para os participantes do encontro de Caracas, a “nova” condição de protagonistas da própria contemporaneidade vinculava os museus ao contexto social, político, econômico e ambiental. Tal condição exigia a promoção de mudanças por meio de ações dinâmicas no âmbito da Comunicação, Patrimônio, Liderança, Gestão e Recursos Humanos. Destaca-se também que esses temas foram discutidos e apreciados com base na abertura democrática propiciada pela conjuntura política de então, gerando recomendações específicas e diferenciadas, mas integradas.

No que dizia respeito à Comunicação, as orientações enfatizaram as linguagens expositivas e o público. Os objetos foram declaradamente assumidos na condição de meios para a produção de significados e emoções. Tais significados deveriam resultar de leituras democráticas e abertas, fundadas no conhecimento das culturas das comunidades e na utilização de recursos técnicos atuais e códigos comuns.

Desse modo, a interatividade deveria ser a categoria predominante do uso das linguagens expositivas, tendo em vista que a participação do público seria a principal meta das ações de comunicação.

Relativamente ao Patrimônio, na Declaração de Caracas o museu foi compreendido na condição de “instituição idônea” para o trato deste conjunto de bens. Portanto, foram explicitadas as bases que objetivavam fortalecer o aparato legal de proteção e a inventariação dos bens culturais da sociedade.

Assim, não apenas as peças que estavam arroladas em poder do Estado, mas também as pertencentes a particulares deveriam ser conhecidas e reconhecidas por todos. A divulgação em mídia eletrônica dos resultados dos inventários foi ressaltada e o incentivo à participação das comunidades foi novamente motivo para a sugestão de estratégias de valorização do Patrimônio comum.

A possibilidade de a instituição ‘museu’ estabelecer a identificação de bens culturais, e a promoção e o fortalecimento da função social do Patrimônio foi o motivo considerado nas orientações que definiram o tema da Liderança.

Nesse âmbito, as considerações e recomendações registravam que os museus:

“são espaços adequados para que a comunidade possa se expressar; necessitam definir seu próprio espaço social para cumprir sua missão; podem atuar como catalisadores das relações entre a comunidade e as diferentes instâncias e autoridades públicas e privadas;

tenham clara consciência da realidade sócio-econômica a que pertence, tendo em conta os índices de “desenvolvimento humano”, a definição de suas metas, e de sua ação, e a preparação do seu pessoal;

propiciem a ativação da consciência crítica da comunidade através de novas leituras do patrimônio;

assumam a responsabilidade como gestor social, mediante propostas museológicas que contemplem os interesses do seu público, e que reflitam, através das exposições, uma linguagem comprometida com a realidade como única possibilidade para transformá-la; e

que os museus especializados assumam seu papel de liderança nas áreas temáticas que lhes são próprias, e que contribuam para desenvolver uma consciência crítica de seu público”. (ICOM, 1992)

No que dizia respeito à Gestão e aos Recursos Humanos, temas complementares entre si e imprescindíveis à realização das proposições acima, a Declaração de Caracas abrangia o reconhecimento das deficiências institucionais existentes e as potencialidades de novos modos de gerenciamento.

Enfim, ao privilegiar a integração Estado, museus e iniciativa privada, além do apoio da opinião pública e o aprimoramento e ampliação da formação e dos salários dos quadros funcionais, as recomendações de 1992 consideraram ainda os novos desafios que o protagonismo e a nova dimensão do papel da cultura estavam, então, a exigir dessas instituições.

O espírito da Carta de Veneza, de 1964, foi novamente também evocado no ano de 1994, em Nara, cidade do Japão. Tal evocação considerava a necessidade de ampliar as proposições daquela Carta em razão da larga perspectiva conceitual e, consequentemente, tipológica e funcional que o Patrimônio adquiriu desde então.

Em Nara, as preocupações com a globalização homogeneizadora, o desaparecimento de culturas e as afirmações identitárias nacionalistas decorrentes de tal contexto fundamentaram as disposições sobre o valor de autenticidade na prática da conservação.

As reflexões sobre os aspectos a considerar, e sobre os métodos de levantamento de dados sobre a origem, transformações e significado dos bens culturais, requisitos básicos para a aferição do valor de autenticidade, constituíram a principal contribuição da Conferência de Nara.

A afirmação da Carta de Veneza acerca do fato de a autenticidade ser o principal fator de atribuição de valores patrimoniais também motivou, no encontro no Japão,

indicações sobre o uso de variadas fontes e pesquisas com as quais seriam delineadas as “dimensões específicas do bem cultural, [...] como as artísticas, históricas, sociais e científicas.” (Cartas, 2004, p. 322)

Desse modo, os princípios estabelecidos em Nara configuraram padrões que serviriam para “clarificar e iluminar a memória coletiva da humanidade.” (Cartas, 2004, p. 320)

Entretanto, a Carta de Brasília, no ano de 1995, problematizou o tema da autenticidade com base na discussão da existência das múltiplas origens identitárias e dos aspectos regionais peculiares do continente latinoamericano, enfocando, em especial, as sociedades do Cone Sul.

Em face da aferição dessa autenticidade “legítima”, as disposições descartam as expressões de raiz única e enfatizam as identidades e as diferenças que caracterizam os diversos povos e grupos formadores das sociedades mistas da América. Assim, a harmonia e o desequilíbrio, a dinamicidade e a tradição, e a imaterialidade e a intangibilidade são considerados categorias e atributos concretos da autenticidade da produção cultural dessas populações.

Nessa perspectiva, a condição física foi privilegiada na Carta de Brasília, pois as formas arquitetônicas e urbanísticas dos respectivos entornos foram consideradas suportes tangíveis e essencialmente funcionais das expressões daquelas culturas.

A condição material não foi vista enquanto “único objeto” da tarefa de preservação das referências culturais da memória.

No entanto, a conservação da autenticidade dos lugares e dos edifícios foi diretamente mencionada, pois a qualificação e a gradação da autenticidade destas ambiências e espaços físicos garantiriam a manutenção e a continuidade dos conteúdos socioculturais.

De acordo com as disposições, onde se estabelece o equilíbrio dos contextos arquitetônico, urbanístico e paisagístico, e onde concretizam-se as expressões da memória viva das tradições, o enriquecimento cultural e a melhoria da qualidade de vida das comunidades estariam assegurados. (Cartas, 2004, p. 326-328)

Assim, em Brasília, de modo definitivo, o reconhecimento da harmonia social e física, impressa na correspondência entre o objeto material transformado e o significado cultural diverso, foi disposto em contraponto à homogeneidade de outras culturas.

A Recomendação nº R (95) 9, adotada na reunião de vice-ministros do Conselho da Europa, tratou da conservação integrada das áreas de paisagens culturais e da integração destas às políticas paisagísticas dos Estados-membros. Esse documento referenciava e ampliava as disposições emitidas em reuniões realizadas pelos organismos internacionais

das Nações Unidas e das Comunidades Europeias entre 1972 e 1992 sobre a proteção ambiental e cultural.

Nesse sentido, a Recomendação promoveu, em 1995, o desenvolvimento econômico sustentável por meio do incentivo às relações interativas, equilibradas e harmoniosas das sociedades com o meio ambiente. (Cartas, 2004, p. 330)

Assim, o texto registra as proposições acerca dos meios teóricos e operacionais para a conservação e evolução de áreas “em cujas estruturas se incluam as políticas de uso da terra e da paisagem, como um todo”, com vistas ao reconhecimento e valorização das identidades culturais europeias. (Cartas, 2004, p. 334)

A necessidade premente de identificar, avaliar e intervir de maneira apropriada em áreas de paisagem cultural, evitando o mau uso dos recursos naturais, o desenvolvimento descontrolado dos setores industriais, de energia, de turismo e lazer, e os impactos da degradação física destes conseqüente, fundamentou as considerações, os princípios e os procedimentos que foram ali detalhadamente elaborados.

Para tanto, os governos deveriam adaptar e integrar “suas políticas para conservação e evolução controlada e orientada de áreas de paisagem cultural ao contexto de uma política geral relativa a paisagens, de acordo com as definições” então estabelecidas. (Cartas, 2004, p. 331)

Dentre os princípios citados, destacam-se os que reafirmam a inseparável natureza dos componentes cultural e natural, e a multidisciplinaridade dos estudos e das políticas de paisagens, as quais considerariam e harmonizariam todos os aspectos do campo patrimonial, ou seja, os aspectos culturais, históricos, arqueológicos, etnológicos, ecológicos, econômicos e sociais.

A promoção de cursos, pesquisas e treinamento; a difusão da informação e o uso de técnicas de comunicação com ampla circulação; a apresentação clara e apropriada da formação histórica; o incentivo ao acesso público; e a administração controlada da visitação foram, dentre outras, consideradas medidas específicas de proteção, conservação e evolução orientada das paisagens culturais. (Cartas, 2004, p. 341)

Na segunda metade da década de 1990, a Carta de Sofia, Bulgária (1996) enfatizou a importância e as especificidades do patrimônio subaquático para estabelecer as disposições suplementares da Carta elaborada em Lausanne, Suíça em 1990, a qual tratou com exclusividade do patrimônio arqueológico.

A Carta de Sofia, ou Carta internacional do ICOMOS sobre proteção e gestão do patrimônio cultural subaquático, considerou os patrimônios arqueológicos encontrados em “águas interiores, costeiras, em mares pouco profundos e oceanos profundos” (Cartas, 2004, p. 347) na categoria de recursos não renováveis, e denunciou as condições negativas

destes, registrando a destruição decorrente do acesso impróprio e da promoção desorientada, frutos do comércio e da especulação excessiva com o turismo e o lazer em áreas costeiras, lagos e bacias hidrográficas.

Esses fatores foram determinantes para o estabelecimento dos princípios reguladores e das recomendações detalhadas para o desenvolvimento de ações, nas quais o comprometimento com as comunidades, o acesso e a divulgação, entretanto, deveriam ser encorajados. Portanto, a participação do público, as campanhas de divulgação e os acordos de colaboração com os museus nos planos de projetos e de intervenções foram referenciados diretamente. (Cartas, 2004, p. 340 e 354)

Naquele ano de 1996, a Declaração de Sofia, elaborada durante a XI Assembléia do ICOMOS, buscava melhor definir as bases da preservação do patrimônio, associando-a “à defesa da ecologia social contemporânea, cuja origem é plural e heterogênea, incluindo as minorias étnicas, religiosas e linguísticas.” (Cartas, 2004, p. 355)

Para tanto, o documento registrou que o entorno físico e a dimensão social dos monumentos deveriam ser considerados de maneira integrada e indissociável.

Assim, com base no espírito do conceito de preservação da Carta de Veneza, a Declaração reafirmou a necessidade do respeito absoluto às referências culturais dos habitantes e da definição exata das provas de autenticidade expressas naquele documento.

Os processos dinâmicos, contextuais e plurais em que se alargou historicamente o conceito, as atividades turísticas e a relação destas com o patrimônio, foram pontos observados junto com a necessidade de incentivar a participação das comunidades herdeiras. O texto, curto e de teor teórico-crítico, também convocava todos os agentes da ação de proteção patrimonial e membros do ICOMOS para prosseguir nesta importante e abnegada missão.

Dessa maneira, essa organização e os profissionais do setor preservacionista seguiriam realizando as três principais tarefas da instituição, a saber: assessorar cientificamente, constituir um centro de reflexão e difundir os métodos e técnicas atuais de proteção dos bens tangíveis e intangíveis da humanidade.

Em 1997, na Argentina, a Carta de Mar del Plata, também intitulada Documento do Mercosul, pois foi elaborada nas Primeiras Jornadas do Mercosul sobre o patrimônio intangível, expressou as preocupações acerca da globalização avassaladora e ideologicamente deformada em alguns casos, a qual poderia restringir a apropriação dos valores culturais a “metas econômicas e financeiras”. (Cartas, 2004, p. 360)

A última recomendação de Mar del Plata registrava a necessidade de fomento à “articulação entre as políticas de preservação patrimonial e turismo, para possibilitar o desenvolvimento social produtivo.” (Cartas, 2004, p. 362) E, ao explicitar que a integração

dos países do bloco deveria ser uma genuína prioridade, os participantes declararam o reconhecimento da pluralidade das culturas, e da formação e consolidação do conceito que abrange as expressões que configuram o patrimônio intangível.

O documento fazia referência às Recomendações para a salvaguarda da cultura tradicional e popular e às Disposições para a proteção de expressões do folclore contra sua exploração ilícita.

Desse modo, reforçava-se a necessidade de tratar o patrimônio intangível, argumentando que este se “materializava” nas diversas manifestações do povo da região.

Tais considerações fundamentaram princípios em que também afirmava-se que a peculiaridade da fisionomia cultural da região era proveniente de grande quantidade de contribuições. Assim, destacando as culturas pré-colombianas e europeias, as africanas e asiáticas, e as surpreendentes formas de mestiçagem decorrentes dessas contribuições, o documento anunciava recomendações para promover o “desenvolvimento material e espiritual dos povos da região”. (Cartas, 2004, p. 361)

Nesse sentido, os organismos internacionais, os governos do bloco e as instituições privadas deveriam promover ações de identificação e documentação, promoção e difusão da informação, e de educação de base curricular e de formação de gestores tendo em vista que, assim, o patrimônio intangível se tornaria mais conhecido. Portanto, ao conseguir amplas condições para pesquisas mais aprofundadas e maiores financiamentos, tal tipo de patrimônio seria gerenciado de modo qualitativamente melhor.

No mês de novembro de 1997, em Fortaleza, capital do estado do Ceará, no Brasil, em comemoração às seis décadas da criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional realizou-se um seminário em que foram estabelecidas as estratégias e formas de proteção do patrimônio imaterial.

Nessa perspectiva, segundo a Carta de Fortaleza, o objetivo do seminário foi o de:

“recolher subsídios que permitissem a elaboração de diretrizes e a criação de instrumentos legais e administrativos visando identificar, proteger, promover e fomentar os processos e bens ‘portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira’ (artigo 216 da Constituição) considerados em toda a sua complexidade e dinâmica, particularmente ‘as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver, as criações científicas, artísticas e tecnológicas’, com especial atenção àquelas referentes à cultura popular.” (Cartas, 2004, p. 363)

A inadequada forma do aparato jurídico então existente para proteger tais tipos de bens fundamentou a consideração sobre o modo específico com o qual estes deveriam ser abordados e preservados. Assim, as propostas de Fortaleza preconizavam que o IPHAN e o Ministério da Cultura deveriam promover e criar maneiras de preservar legal e

exclusivamente as formas de produção simbólica e cognitiva dos bens e valores culturais de natureza imaterial, melhor definindo-os e valorizando-os globalmente.

Para tanto, essas instituições deveriam integrar informações em bancos de dados acessíveis, difundindo-os agilmente; e, ainda, promover e fomentar cursos de educação e gestão patrimonial.

Além disso, por meio dessa ação totalizadora, o IPHAN e o MinC deveriam influenciar no processo de elaboração das políticas de governo, e encaminhar medidas de integração com as instituições de proteção ao meio ambiente e com o setor privado.

A Carta de Fortaleza tornou-se uma plataforma de consolidação do conceito e da criação da normativa que abrangeria com exclusividade o patrimônio intangível. Pois, sendo o instituto do “registro” proposto na condição de instrumento jurídico, o sentido imaterial de bens culturais foi consagrado de modo especial e, enfim, institucionalizado.

Em maio de 1998, o Conselho Europeu de Urbanistas (CEU) adota a Nova Carta de Atenas, registrando as diferenças das cidades do século 21 e decidindo promover a revisão periódica deste documento. (CEU, 2003)

Nessa nova Carta, foi estabelecida a delimitação do papel do urbanismo e dos urbanistas no desenvolvimento das cidades; para tanto, as recomendações da Nova Carta destacam a importância das mudanças culturais da humanidade no século 20, do envolvimento dos habitantes em processos decisórios, e das novas técnicas e formas de comunicação e informação.

No último ano do século 20, a Decisão 460 do Conselho Andino de Ministros abordou de modo ampliado as medidas de proteção dos bens culturais e documentais da comunidade andina. Tal abordagem foi elaborada segundo a importância desses bens para a arqueologia, a pré-história, a história, a literatura, a arte e a ciência. Desse modo, a natureza e as categorias do patrimônio andino abrangiam desde tipos de coleções de interesse paleontológico e etnológico, e vestígios de sítios de interesse arqueológico e histórico de origem variada, até bens de interesse artístico e documental. (Cartas, 2004, p. 368)

As disposições então elaboradas enfatizaram também o aparato legal e regulamentar de proteção, principalmente no que dizia respeito à exportação dos bens e à operacionalidade da produção de conhecimento sobre as culturas dos países da Comunidade Andina.

Essa Decisão de 1999, na passagem para o novo século, reproduzia de maneira sucinta todas as recomendações de documentos anteriores tanto em termos conceituais quanto operacionais.

Porém, mais que isso, as disposições tinham como objetivo reafirmar, de modo exclusivo, o valor da história dos povos em que se originou a formação da América atual.

A Conferência Internacional sobre Conservação “Cracóvia 2000” apresentou na Polónia princípios orientadores para a salvaguarda dos patrimônios culturais. Mais uma vez o “espírito e os valores da Carta de Veneza”, de 1964, foram trazidos à cena para fundamentar as considerações sobre a conjuntura de então, a qual era caracterizada pela diversidade cultural e pela mudança contínua das representações e dos valores impregnados aos bens móveis, imóveis e intelectuais.

O texto da Carta de Cracóvia contém objetivos e métodos para os projetos de intervenções e restauro, e as formas de uso de bens arquitetónicos, urbanísticos e paisagísticos, sendo complementado com definições atualizadas dos termos próprios da área de proteção do ambiente construído. (Carta de Cracóvia, 2010)

Em função do foco desta Tese, dentre as definições referenciadas, devem ser destacados os conceitos fundamentais para a constituição da memória coletiva, a saber:

“Patrimônio: é o conjunto das obras do homem nas quais uma comunidade reconhece os seus valores específicos e particulares e com os quais se identifica. A identificação e a valorização destas obras como patrimônio é, assim, um processo que implica a seleção de valores.

Autenticidade: é o somatório das características substanciais, historicamente provadas, desde o estado original até à situação atual, como resultado das várias transformações que ocorreram no tempo.

Identidade: entende-se como a referência coletiva englobando, quer os valores atuais que emanam de uma comunidade, quer os valores autênticos do passado.”
(Carta de Cracóvia, 2010, p. 5, grifos do texto)

As orientações de Cracóvia abrangeram também considerações sobre as diferentes formas do patrimônio construído, englobando as cidades e aldeias históricas, além dos edifícios e elementos escultóricos e outros tipos de bens integrados.

O papel duplo dos edifícios no contexto urbano foi considerado com base no fato de estes serem “elementos definidores da forma urbana, mas também por possuírem uma espacialidade interna, que constitui um dos seus valores essenciais. (Carta de Cracóvia, 2010, p. 3)

Os princípios orientadores emitidos em Cracóvia entendiam o patrimônio cultural na condição de fundamento do desenvolvimento da civilização.

Assim, as recomendações desse encontro encerraram o século 20, reproduzindo intenções do espírito da Carta de Veneza, esclarecendo aqueles conceitos e tornando ainda mais precisos os procedimentos para o trato e a gestão dos monumentos e cidades.

Ao encerrar-se o século, as reinterpretações e os novos tempos do multiculturalismo tornam-se recorrentes.

A contemporaneidade, então, transformou a cultura em fumaça desmanchada no ar e a aparente perda de importância das coisas parecia estabelecer um terreno perigoso, onde “tudo vale, mas vale pouco ou é importante apenas por um curto período.” (Bastos & Zein, 2010, p. 333)

Entretanto, o mundo consolidado e construído, constituía-se em herança estável a ser preservada; os discursos tornavam-se múltiplos; e não havia possibilidade nem lugar para a universalização.

Em paralelo, o decreto nº 3.551, no ano 2000, instituía o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, e também criava o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, observando que:

“a própria noção de patrimônio cultural imaterial é, ela mesma, o produto da significativa revisão das ideias relativas a concepções de desenvolvimento, a programas educacionais e de democratização da cultura. Não se trata mais de garantir o acesso a recursos, informações e instrumentos culturais às diferentes camadas e grupos sociais com base em visões homogêneas e etnocêntricas de desenvolvimento, mas de favorecer não só processos de desenvolvimento que integram as diferentes camadas e grupos sociais, como também produtores de expressões culturais que importa a todos conhecer e valorizar.” (Castro & Fonseca, 2008, p. 12)

No mesmo panorama, o restauro para o uso cultural de edifícios antigos foi privilegiado em todo o Brasil.

Assim, a Pinacoteca do Estado (antigo Liceu de Artes e Ofícios) em São Paulo, o Colégio do Caraça em Minas Gerais, a Casa do Benim em Salvador, o Paço Imperial no Rio de Janeiro, e o Centro Cultural Dannemann tornaram-se os mais referenciados exemplos da fase de reciclagens e releituras dos edifícios históricos com a qual o século 20, finalmente, poderia começar a ser também identificado.

1.2.2. A primeira década do século 21

Na sequência das amplas transformações dos sentidos das coisas de valor, em 2003, o documento intitulado “Convenção para a salvaguarda do patrimônio imaterial”, produzido na 32ª sessão da UNESCO realizada em Paris, refere-se, de início, aos instrumentos que direcionam o entendimento e o trato das matérias que envolvem os direitos humanos e o reconhecimento da diversidade cultural. (Cartas, 2004, p. 371)

Os autores do texto consideram “a profunda interdependência que existe entre o patrimônio cultural imaterial e o patrimônio cultural material e natural” definido por meio da conjunção dos valores das formas físicas e sociais. (Cartas, 2004, p. 372)

Observe que nessa ideia encontra-se a interação decorrente dessa conjunção, pois, para consolidar o viés em que as referências à harmonia social estão presentes, registrava-

se ali que o patrimônio imaterial era “fator de aproximação, intercâmbio e entendimento entre os seres humanos.” (Cartas, 2004, p. 373)

Desse modo, de pronto, verifica-se que o espaço patrimonial é passível de musealização, quaisquer que sejam as finalidades e os adjetivos a este apostos.

O papel das comunidades, grupos e indivíduos que atravessavam processos de globalização, os quais podem produzir harmonia e desintegração social, foi o foco dessas recomendações destinadas a promover essas ações dialógicas.

Assim, tratava-se de impedir a intolerância e o desaparecimento de “práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas, junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados” (Cartas, 2004, p. 373)

Com o registro do vocábulo “lugares” estaria reforçada, no texto, a forte relação do sentido da “imaterialidade” com os espaços e formas urbanas e arquitetônicas. Tal relação também seria um meio imprescindível para definir e consolidar a patrimonialização das coisas e acontecimentos com a consequente musealização dos lugares onde esses valores e fatos imateriais manifestam-se. (Cartas, 2004, p. 373-374)

Então, se as práticas sociais, celebrações, rituais e atos festivos, ao lado de outras atividades, técnicas e expressões orais, artísticas e tradicionais, estariam interdependentes do espaço físico, estes atos, coisas e lugares passariam a ser institucionalmente musealizáveis e todos os espaços seriam transformados em lugares de memória.

Na perspectiva da concretização da cultura do sentido do imaterial, importaria ainda destacar as palavras de Vincent Defourny, representante da UNESCO no Brasil, para quem:

“Cumprir ressaltar, porém, que o processo que antecede este advento se origina na década de 1930, tendo Mario de Andrade como um dos protagonistas no tratamento do patrimônio cultural como um tema complexo e abrangente, passível de ser apreendido em sua totalidade pelo viés antropológico.” (Defourny, 2008, p. 5)

Dessa maneira, realizava-se, enfim, a completa articulação entre Museologia, Arquitetura e Patrimônio.

2º capítulo

2. A modernização e a preservação de edifícios históricos

2.1. A arquitetura histórica em edifícios de museus.

2.1.1. A arquitetura em edifícios de museus no Brasil.

2.2. A rede de museus do Centro do Rio de Janeiro.

2.1. A arquitetura histórica em edifícios de museus

O estudo das formas e referências históricas associadas aos componentes espaciais e temas de projeto da arquitetura fundamentou a abordagem dos museus objetos desta Tese na perspectiva das questões principais da Hipótese. Portanto, apresentam-se, neste capítulo, as bases teóricas sob as quais a função, a organização hierárquica e a qualidade arquitetônica e patrimonial do espaço físico dos edifícios de museus são condições relevantes para a Museologia.

As categorias da arquitetura que dizem respeito à função e ao espaço, ao uso e à forma, e à escala e ao contexto dizem, também, respeito à visão ampliada dos conceitos da instituição “museu”, os quais, em decorrência, influenciaram as configurações tipológicas formais dos museus modernos.

Nesse sentido, este trecho da Tese verifica, de modo integrado, as contribuições da Museologia para o estudo de temas e categorias analíticas, com as quais podem ser melhor compreendidos os espaços internos do MHN e do MNBA, e as relações destes com seus entornos urbanos.

Conforme comentado na Introdução, os artigos de Josep Maria Montaner “Museu contemporâneo: lugar e discurso”, e de Ruth Verde Zein, “Duas décadas de arquitetura de museus” e “Museus em sete versões”, publicados na edição nº 144 da Revista Projeto no ano de 1991, foram referências bibliográficas fundamentais para a elaboração deste capítulo, pois as ideias contidas direcionaram as investigações iniciais do estado da arte do assunto.

Esses autores tratam dos conceitos gerais e significados históricos da arquitetura de museus e centros culturais, compreendendo também a forma e a função destes tipos até o início da década de 1990, recente fase de expansão. No estudo de tais categorias, eles observam a influência da natureza material dos acervos museológicos com as formas dos edifícios e a relação das coleções expostas com os principais espaços externos e internos dos museus.

Desse modo, consideram o programa de necessidades espaciais, articulações funcionais e materialidade dos espaços expositivos face aos objetos ali contidos, incluindo, nas suas considerações, o uso das tecnologias construtivas e as técnicas de conservação e comunicação.

Ainda no que diz respeito ao foco deste capítulo, destaca-se a escrita da história e do desenvolvimento da arquitetura dos diferentes tipos de espaços museais nas principais

idades da Europa, conforme elaborada por Nikolaus Pevsner em meados da década de 1970.

A historiografia constituída por Pevsner abrange, entre outros temas de importância para o entendimento do assunto aqui tratado, os processos de geração dos modelos formais, os programas arquitetônicos dos edifícios, o dimensionamento e o funcionamento dos espaços básicos, a estrutura das construções e a disposição das peças nos espaços expositivos.

Neste capítulo também se reafirma um acontecimento mais que reconhecido: após a Segunda Guerra Mundial a quantidade de museus cresceu em todos os continentes. Apesar desse ‘fenômeno’ ser produto dos movimentos de afirmação simbólica das diferentes expressões culturais, a essência do ente ‘museu’ é ainda considerada em acordo com o sentido e a mentalidade elitista do século 19.

Observa-se, ainda, que as resoluções internacionais determinam especial atenção aos ‘usuários’ do edifício, sejam estas pessoas ou peças musealizadas. Assim, as diretrizes e recomendações expressas em documentos patrimoniais, comentados no capítulo anterior, seriam referências importantes para as observações das condições físicas e comunicativas em que seria possível o acesso universal aos acervos.

Os visitantes ainda identificam, nas mostras, a importância educacional dos acervos, associando-a aos objetivos institucionais. Desse modo, a missão e a amplitude do alcance social dos museus são reconhecidas também na programação de eventos e atividades que complementam os objetivos das exposições.

Em perspectiva ampla, os museus nacionais são reconhecidos na condição de monumentos urbanos, pois acumulam camadas da história factual, abrigam objetos antigos e os apresentam em exposições-espetáculos.

Nesse sentido, verifica-se, em primeiro lugar, que o público, também crescente, absorve o sentido mercadológico das arquiteturas dos edifícios de museus e os consideram signos da pujança econômica dos países.

No entanto, essas instituições tornaram-se também instrumentos de difusão do conhecimento. Assim, os museus seriam, hoje, lugares apropriados para a fruição dos patrimônios culturais de diferentes tipos e natureza.

Porém, importa registrar que a sofisticada tecnologia expográfica transforma a fruição museal em entretenimento, o que impregna no museu a condição de parque temático.

No cenário em que a amplitude conceitual dos patrimônios evolui sem amarras, o lugar físico do museu passou a ser difuso e fluido.

Desse modo, na atualidade, em tempos de caos¹² urbano, os lugares públicos destinados à realização de manifestações culturais de âmbito variado expressam a interação de visões e formas arquitetônicas muito diversas, as quais ampliam o espectro do projeto iluminista do 'museu moderno'.



Figuras 26 e 27 - Instalação provisória do New Museum. Painéis da exposição Tolerance.

Foto C. Guimaraens, Washington, 2004.

Assim, seria possível afirmar que as formas físicas, as finalidades e o raio de ação dos museus não se definem apenas em decorrência das diferentes maneiras de guardar, interpretar e exibir as já clássicas representações da história, arte e ciência. Portanto, afirma-se, ainda, que os espaços não são neutros e nem os museus são apenas constituídos de objetos.

As ideias, sim, é o que os constitui.

Dentre outros objetivos, o museu moderno e o centro cultural vieram, sob inúmeros pontos de vista, novamente transformar os centros das cidades em *praças de comércio*.

Em tais praças, o mercado de arte e cultura recupera uma dimensão apenas aparentemente perdida: aquela em que, ao estabelecer o constante uso do 'espírito', garante a sobrevivência dos artistas e, ao mesmo tempo, assegura a ordem política presente e futura.

Portanto, é inegável que as mudanças sociais, políticas e econômicas ao induzir a dinâmica da *cultura* e de seus suportes físico-espaciais, encontraram, nas áreas centrais em processo de arruinamento, os lugares ideais para o exercício da construção de novas

¹² O vocábulo *caos* é utilizado aqui com o significado de um contexto de transição de paradigmas, no qual é possível demonstrar que a desordem existe apenas em aparência. O termo traduz a crise dos modelos e dos objetos representativos destes, o que produz a formação de novas mentalidades e a configuração de novas ambiências.

expressões. Nessa construção, entretanto, reproduzem o clássico dito “quanto mais se muda mais se permanece”.

Tal paradoxo leva o estudo dos edifícios de museus a considerar a necessidade da crítica à incerta liberdade que poderia justificar — ou seria dignificar? — uma atitude submissa representativa da situação em que a produção de cultura, da mesma forma que os significados desta, resultariam de um desejo de ordem e, portanto, de “civilização”. (Bauman, 1998, p. 160-176)

Com base nessa consideração, pode-se afirmar que não foi à toa — nem em vão — que a instituição da cultura do consumo do *museu*, particularmente integrada à instituição da cultura do consumo da *cidade* e do *centro histórico*, estaria hoje a ocupar, com muito mais propriedade e competência, o lugar que o edifício da igreja — o templo religioso — manteve até bem pouco tempo.

Conforme foi observado no capítulo anterior, em contexto de mudanças radicais e amplas os mestres da geração heróica do movimento moderno arquitetônico foram reconhecidos por suas intenções de cunho social amplo, assumidamente dirigidas ao bem-estar da coletividade.

Assim, as utopias modernizantes do início do século 20, reiteradamente, reforçaram a função social da arquitetura e, para tanto, os então novos programas arquitetônicos incluíram os projetos de museus e bibliotecas, e também de espaços hoje reconhecidos na condição de lugares de memórias.

Verificou-se, no capítulo precedente, que os documentos produzidos em reuniões internacionais e os registros historiográficos da consolidação da Museologia no Brasil demonstraram as articulações existentes entre a urbanização das cidades e as políticas sociais de governo. Assim, de modo integrado, as ações de preservação dos patrimônios foram incluídas em processos e práticas museais comunitárias.

Com base na consideração de que essas ações preservacionistas agregariam os diferentes objetos dos, também diferentes, grupos dessas comunidades, o estudo dos tipos arquitetônicos museológicos atuais deveria levar em conta as condições históricas e a importância simbólica em que estas construções foram concebidas.

A valorização da conservação dos ambientes e da permanência dos elementos da arquitetura característicos dos planos originais dos edifícios foi tendência incentivada nas ações de modernização das instituições museais.

Assim, destaca-se neste capítulo que a qualidade da adequação técnica de espaços históricos, destinados às finalidades culturais e museológicas, é condição necessária para o exercício da plena função social.

Inicialmente, no que diz respeito à importância da técnica construtiva apropriada ao tempo, destaca-se que as exposições internacionais são, até os dias de hoje, exemplos da plena utilização de tecnologia avançada para a promoção da indústria e da cultura. (Sperling, 2003, Marinho, 2010)

Deixando de lado o sentido da efemeridade, essas exposições constituem, para as cidades onde se realizam e para os arquitetos que produzem os projetos dos pavilhões nacionais, impacto semelhante aos projetos e exposições itinerantes dos acervos dos grandes museus.

Em pouco mais de um século, Joseph Paxton — jardineiro e paisagista inglês, autor do Palácio de Cristal —, e Frank Gehry, o arquiteto canadense — reconhecido, em tempo de globalização recente, por sua especialização em projetos de museus —, desenvolveram marcos arquitetônicos e novos materiais para promover a riqueza, o consumo e as culturas de variadas origens e nacionalidades.

Em Londres, na abertura da era das grandes feiras, no ano de 1851, o sistema construtivo baseado na utilização espetacular do vidro e do ferro fez do edifício Palácio de Cristal um “fator de civilização”; além disso, a arquitetura daquela Grande Exposição, a qual foi a primeira grande mostra internacional da indústria, contribuiu de maneira inegável para o evento no qual, segundo Marx e Engels, “a burguesia celebrou sua maior festa”. (Maré, 1973, p. 10)

O espetacular e enorme pavilhão expressava, na época em que foi concebido, a renovadora e revolucionária ideia de permeabilidade espacial e imaterialidade arquitetônica. Reerguido em menor escala em outro local após o final da grande feira, o pavilhão foi usado como espaço expositivo até 1936, quando foi destruído em razão de um incêndio.

Assim, o crescimento e a permanente renovação dos meios de produção industrial, desde a Londres de Paxton até a Bilbao de Gehry, ultrapassaram as fronteiras nacionais para comprovar que a promoção da cultura foi sempre produzida à luz de paixões, mas, também, sob os interesses comerciais e econômicos.

Porém, antes de Bilbao, o Centro Georges Pompidou, o conhecido Beaubourg de Renzo Piano e Richard Rogers, projetado em 1977, transfigurou a linguagem arquitetônica e técnica e, ao mesmo tempo, configurou funcionalmente a redefinição do museu tradicional de arte contemporânea.

No exemplo da revitalização de Bilbao, o decaído porto industrial espanhol, verifica-se que a propagação das franquias da empresa Guggenheim consolida, para além da matriz de Nova York, a imagem pública do museu global. Com isso, esse oportuno estatuto da instituição museológica parece possibilitar a fruição dos centros urbanos, transformando algumas capitais mundiais em cidades sustentáveis.

Assim, as realizações do porte das filiais do Guggenheim buscam sacralizar os patrimônios culturais. Constatase, então, que na recuperação das áreas urbanas arruinadas, os fenômenos arquitetônicos museais são, antes de tudo, acontecimentos históricos de natureza política e econômica.

Em consequência dessas e de outras construções excepcionais, reafirma-se que a arquitetura dos espaços expositivos e as ações de reabilitação dos antigos núcleos centrais urbanos relacionam-se de forma direta aos processos econômicos.

No caso das áreas do núcleo histórico do Rio de Janeiro, o arruinamento de alguns setores da área central foi resultado da mudança da condição administrativa da cidade, pois a perda da condição de capital foi motivo do paulatino abandono do núcleo pelas instituições federais.

Entre outros fatores, o arruinamento das construções da área central foi induzido com mudanças na legislação edilícia, as quais impediram as demolições de velhos sobrados e promoveram novas formas de distribuição física dos serviços e da população local.

A intenção de criar o novo centro metropolitano na Barra da Tijuca, as mudanças dos meios de produção no setor de serviços, a impossibilidade de alterar usos e adensar a população residente com o aumento do gabarito, das taxas de ocupação de terrenos e de novas construções na área central também contribuíram para o arruinamento de edifícios e a ocupação informal dos espaços livres públicos.

Porém, no que diz respeito à importância dos espaços destinados às atividades culturais para a conservação e renovação das áreas centrais das cidades, observa-se, entre outros aspectos significativos, as origens das formas expositivas, destacando ainda o fato de que o edifício do museu foi o tipo do programa arquitetônico socialmente constituído entre o Renascimento e o século das Luzes.

Nessa perspectiva, verifica-se que, de maneira ampla, o sentido da categoria História, no caso da arquitetura, está representado nas linguagens estilísticas representativas de diferentes regimes políticos e, conseqüentemente, de diferentes tempos sociais.

Sob esse foco, as mais reconhecidas referências formais da Era Moderna estão configuradas em estilos renascentistas, neoclássicos e ecléticos, cujos elementos historicizantes são evidentemente marcados.

Foi antes aqui registrado que até mesmo os edifícios de museus do Movimento Moderno de tendência internacional foram acontecimentos urbanos consideráveis no século 20, à medida que criaram novas e inéditas relações com os respectivos conjuntos edificados e entornos existentes.

A história dos museus ressalta que o século 18, especialmente nas décadas finais pela Revolução Francesa, foi a época em que os conhecimentos sobre a Antiguidade Clássica foram reconhecidos, organizados e exibidos em conjunto com os princípios das ciências da história e da arqueologia.

Conforme já comentado, as ideias de alguns autores motivaram e fundamentaram os estudos dos discursos sobre a arquitetura contida em edifícios de museus desenvolvidos nesta Tese.

Destaca-se, entretanto, que há diferentes abordagens do ente “museu”, pois este pode ser visto sob diversos enfoques em função das várias finalidades e significados que a instituição e o edifício podem suscitar.

No século 16, as cidades e edifícios traduziam o crescimento da centralização do poder e da economia mundial. Mas, segundo Peter Burke (2003, p. 56), na geografia do saber constituído naquele período – em que foram realizadas as grandes navegações, invenções e descobertas –, a informação passou a percorrer um circuito transcontinental.

A galeria de arte dos castelos também era uma das sedes do conhecimento. E, naquela época, o micro-nível das redes de informação enquadrava-se no que hoje chamamos de biblioteca, livraria e bar, sendo que o macro-nível era produzido no mosteiro e na universidade. (Burke, 2003, p. 56)

A partir do século 17, as diferentes formas de produção e difusão do saber passaram a promover a cultura nas cidades. Porém, foi apenas na década de 1980 que o conceito, os processos e a operação museológica transformaram-se de modo amplo.

Observa-se até o século 18, que as cidades de Praga, Paris e Londres, ao lado de Copenhague, Milão e Nuremberg, retiveram, em gabinetes de curiosidades, as coleções e acervos museológicos que expressavam o interesse popular e científico pelas coisas inventadas pelo homem e criadas pela natureza.

Conforme comentado em parágrafos precedentes, no final do século 19, as arquiteturas das exposições internacionais — promovidas pelas empresas e pelos governos —, tinham o principal objetivo de ampliar o mercado e o comércio internacional, sendo, portanto, símbolos de grande impacto.

Essa foi, então, a época em que a atividade de produzir modernizou-se. Naquelas feiras da indústria mundial, os produtos mais característicos das culturas artísticas e folclóricas dos países participantes eram expostos espetacularmente ao lado de peças, máquinas e produtos de consumo supérfluo.

Assim, desde as grandes exposições até hoje, a arte, aliada à indústria, passou a conter significados e representar os desejos de grupos da sociedade ali mundializada. Desse modo, consolidou-se, no século 19, o desejo de compartilhar e, ao mesmo tempo,

conservar socialmente a melhor produção de grupos e indivíduos. Então, reconhecer e proteger a condição patrimonial das coisas e das identidades nacionais tornou-se matéria de interesse econômico e financeiro.

Destaca-se, naquela economia de mercado, que a indústria turística se transformou em eixo motor da urbanização e propiciou a frequência de público numeroso às fantásticas mostras de bens e serviços.

A espacialização física do fato de conhecer e disseminar o saber ocorria em academias e museus. Então, as formas físicas de difusão do conhecimento eram relacionadas ao poder dos diferentes regimes políticos e econômicos, o que também exigiu normas reguladoras e gerou a criação de arquivos e processos de guarda, classificação e exposição de objetos e documentos.

Dessa perspectiva, a museografia, campo em que os objetos no espaço museológico são simbolicamente ordenados, refletia as formas de reconhecer o poder do conhecimento. Portanto, ainda de acordo com Burke, observa-se que, no modo museográfico, a ascensão dos lugares de guarda e produção do saber transformou-se, desde o século 16, na tentativa de administrar a “crise do conhecimento”. (Burke, 2003, p. 102)

Apesar das transformações físico-funcionais ocorridas no final do século 17, foi a partir das Grandes Exposições que se instaurou, na arquitetura dos edifícios de museus, o campo físico e simbólico ideal para legitimar as lutas da crise e dos embates pelo domínio da verdade histórica e da informação.

Entretanto, à maneira da produção de bens industriais, verdade e informação mudam e transmutam-se. Nesse sentido, o museu passou a ser visto não apenas na condição de monumento das cidades e marco das paisagens, o que, de pronto, estabelecia para o edifício uma determinada situação urbana histórica, mas na condição de instrumento de mudança. (Giebelhausen, 2011, 232)

Montaner identificou os edifícios de museus – formalmente isolados e os que fazem parte de conjuntos museológicos urbanos ou rurais–, na condição de construções integrantes dos processos históricos de formação dos lugares. (Montaner, 1991, p. 34-41)

Ao estudar os temas de projeto de arquitetura de museus e, em especial, as relações entre os objetos e o espaço interior dos edifícios, aquele arquiteto e também crítico afirmou que o caráter monumental acentua a forma cenográfica destas construções no contexto urbano.

O mesmo autor sugere que a arquitetura desses edifícios é histórica não apenas em razão do tempo de construção, mas em virtude da função social que este tipo de programa arquitetônico exerceu na cidade moderna e exerce na cidade contemporânea.

Nikolaus Pevsner (1980), por sua vez, inicia a sua apropriada escrita da história dos museus com os registros do aparecimento da palavra “museu” no Colecionismo para daí percorrer a evolução do tipo e do programa arquitetônico até a década de 1980.

Tal estudo do desenvolvimento formal dos tipos arquitetônicos e funcionais de edifícios de museus nas principais capitais e cidades da Europa e da América do Norte foi elaborado por Pevsner de modo sociológico e historiográfico.

Assim, no seu enfoque, ele articula as ideias que conformaram os espaços físicos em razão dos acontecimentos e da ordem política e social.

Para tanto, esse autor acentua os registros da ‘evolução’ simbólica, formal e funcional do tipo, observando ainda a hegemonia do uso dos modelos do estilo neoclássico e das linguagens históricas nas capitais Londres, Paris, Berlim e Roma, incluindo outras cidades europeias, entre estas, Florença, Milão e Viena.

Washington, Filadélfia e Nova York são outras cidades citadas, pois, nestas, afirma ele, as referências à história foram amplamente usadas para configurar a arquitetura dos edifícios e a imagem institucional dos museus.

Os pátios, galerias, salões e jardins de casas e palácios foram os espaços originais de acesso privado e restrito, onde as pinturas e os objetos históricos tornaram-se motivos de admiração. Assim, o espaço confirmava o poder e revelava a riqueza dos proprietários e governantes.

Portanto, na fase de afirmação do Colecionismo, a arquitetura dos espaços renascentistas típicos dos lugares que, hoje, seriam considerados museus, exibia a exuberância de adornos integrados à decoração. O aumento do comércio de objetos artísticos e históricos exigia, então, a ampliação das dimensões das galerias e salões.

Ainda segundo esse autor, em meados do século 14, a palavra *musaeum* estava inscrita em um edifício composto de auditório (aula magna) e salas de menor tamanho dispostas ao redor dos três lados de um claustro.

Entretanto, afirma, em paralelo à mudança de uso e à transformação da forma das galerias dos palácios para a guarda das coleções de estátuas e pinturas, tanto a adição de espaços novos, quanto a construção de edifícios apropriados para tal finalidade ocorreram entre os séculos 15 e 18, época da gênese do museu moderno.

No século 17, duas exposições científicas reuniram objetos e peças que não tinham valor estético, mas estiveram localizadas em edifícios próprios: a coleção Ashmole, e a de Hans Sloane com 79.575 peças foi a base do Museu Britânico. Coleções desse tipo, dentre as quais também se situa a origem do museu do Prado, eram compostas de objetos naturais, instrumentos e peças de “arte menor”.

Os museus de História Natural e de Zoologia desenvolveram-se na Europa e nas Américas ao longo dos séculos 18 e 19. Pevsner refere-se aos museus americanos de ciência e técnica para afirmar que foi restrita a contribuição à arquitetura histórica deste tipo de edifício em que eram exibidas as coleções de objetos industriais e tecnológicos. (Pevsner, 1980, p. 159)

Destaca o autor, entretanto, que o estilo gótico e o estilo clássico foram aplicados de modo significativo na sede da Smithsonian, construída entre 1847 e 1855, e no edifício do Museu Nacional de História e Tecnologia, construído no século 20 entre 1959 e 1964, sendo ambos localizados na cidade de Washington, capital dos Estados Unidos da América.

Embora os gabinetes de curiosidades misturassem as coleções de objetos artísticos e de história natural, no século 18, segundo Pevsner, a natureza material determinou a separação dos objetos nas exposições e nas áreas de guarda. A organização de coleções, assim sistematizada, consta do projeto para um museu ideal de Leonhard Cristophe Sturm de 1704.

Desse modo, verifica-se que, na década inicial daquele século, o arranjo interno dos edifícios estabelecia a disposição dos acervos, que deveriam ser organizados em acordo com a materialidade física e a especificidade simbólica dos objetos.

Uma espécie de rede de museus que existia na cidade alemã de Dresden é referenciada por Pevsner para registrar que, no século das Luzes, a separação dos objetos por tipo de materiais era uma solução resultante da aplicação dos métodos de classificação originados no campo das Ciências. (Pevsner, 1980, p. 134)

A oposição ao estilo barroco, imposta com a crescente importância devida ao estilo neoclássico, também é citada por Pevsner no que concerne à localização das peças. (Pevsner, 1980, p. 136) Assim, na *villa* do cardeal Albani, construída a partir da década de 1740, as mais valiosas peças da coleção de arte antiga estavam situadas no espaço interno e não mais em pátios e pórticos semiabertos. Os comentários desse autor também ressaltam a força do então novo estilo arquitetônico, aliando-o à importância da restauração artística.

Nessa época, os lugares de exposição das coleções passaram a ser construídos com programas e arranjos internos apropriados para tal finalidade, sendo alguns abertos ao público.

A integração do museu Capitolino com a Academia Capitolina e a liberdade com que era possível visitar as exposições deste museu, “desde a manhã até a noite” são destacados na historiografia, em virtude do interesse do público e da excepcional condição em que o passado era promovido por meio da valorização dos objetos arqueológicos. Nesse contexto regularmente democrático, em Viena, com base em norma do ano de 1792, “as

coleções estavam abertas às segundas, quartas e sextas-feiras, para todo mundo que usasse sapatos limpos.” (Pevsner, 1980, p. 136)

Apesar da visitação, na maioria das cidades, ser permitida apenas às pessoas das elites, os registros literários poderiam ser considerados demonstrações iniciais da função social do museu. Ao referir-se às coleções dos museus alemães, Pevsner cita o escritor Schiller, que escreveu sobre as moldagens de gesso, comentando que, “Cada habitante de Mannheim e todos os estrangeiros têm a liberdade ilimitada de desfrutar desse tesouro da antiguidade”. (Apud Pevsner, 1980, p. 138)

O documento mais antigo sobre os padrões da linguagem arquitetônica histórica então utilizada é a carta do conde Algarotti, do ano de 1759, em que um lugar de exposição a ser construído em Dresden foi assim descrito:

“Um edifício quadrado com um grande pátio e em cada lado um ‘loggia’ coríntia e uma sala em cada um desses lados. Essas oito galerias desembocavam em quatro salões localizados nos ângulos, iluminados por uma pequena cúpula. Outra cúpula maior está no centro de cada lado, iluminando a sala principal por trás da galeria correspondente.” (Pevsner, 1980, 138)

A *loggia*, registrada na descrição, anunciava que ali haveria um pórtico diretamente articulado a uma sala, o que configuraria a referência direta ao Pantéon romano representava a abertura do museu para a cidade.

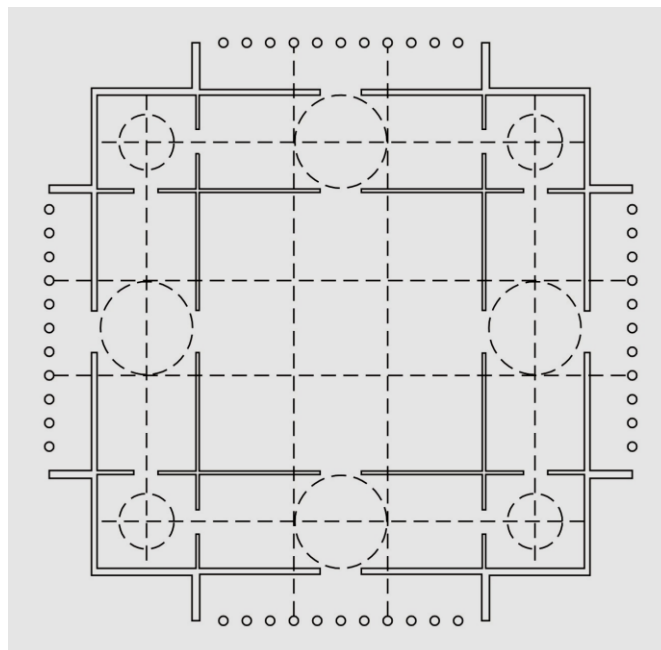


Figura 28 - Proposta ideal do palácio-museu em Dresden, 1742.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

O autor observa ainda que o espírito do tempo das Luzes se fazia presente não apenas na democrática abertura à visita, mas, também, na constante repetição do uso de colunas e frontões — elementos arquitetônicos e de composição originários dos cultos da Antiguidade Clássica.

Nesse sentido, relaciona os diferentes protótipos históricos aplicados nas soluções formais de outros edifícios de museus do século 18, cujas referências foram reproduzidas até mesmo em elementos e adornos dos telhados e das janelas para permitir a entrada da luz natural.

O museu Pio-Clementino, construído no Vaticano entre 1773-1780, é exemplar dessa referência, pois as formas das novas salas foram inspiradas em palácios e salas de banhos da antiga Roma. Assim, as salas eram redondas, poligonais e retangulares e uma delas foi chamada de Sala da Cruz Grega. (Pevsner, 1980, p. 138)

Desde meados do século 18, os salões e os concursos para prêmios de projetos das academias e escolas de arte tiveram, entre os temas preferenciais, a galeria de exposições e o programa do edifício de museu. Portanto, o estilo imperial romano de Piranesi serviu de modelo às inovações produzidas por Etienne Boullée e Jean L. Durand, cujos idealizados projetos foram contemporâneos de outras propostas, dentre as quais se destaca o Museu do Prado de Juan de Villanueva.

A museografia dessa época também foi estabelecida na base formal do barroco e do momento inicial do estilo neoclássico. Desse modo, apesar de algumas iniciativas temáticas, os arranjos das peças seguiam percursos em eixos predominantemente hierárquicos e cronológico-estilísticos. Quando se observa o diagrama espacial dos edifícios, verifica-se que a disposição das fachadas, pórticos, pátios, claustros, rotundas e salas era coerente com o grau de representatividade dos espaços. Em consequência, os objetos mais importantes e significativos eram iconograficamente articulados aos principais ambientes do museu.

A organização espacial dos objetos em acordo com a escola e o estilo dos artistas também foi praticada desde 1755 na galeria de Dusseldorf. Tal distribuição, não era cronológica, nem decorativa; portanto, segundo registro transcrito por Pevsner, seguia o princípio no qual:

“Cada escola tem seus períodos, e cada pintor tem diversos métodos. Por isso, o visitante desejaria ver os quadros organizados de acordo com os diferentes períodos das escolas e os diversos estilos dos mestres. Com prazer, então, ele veria o progresso gradual.” (Pevsner, 1980, p. 143)

A fim de melhor explicar a maneira com a qual a organização espacial das obras servia às intenções de difundir o conhecimento, Pevsner (1980, 143) transcreve excerto de

texto de Cristian Von Mechel acerca da reorganização e catalogação da coleção imperial austríaca na exposição realizada no ano de 1779 no Belvedere :

“O propósito [...] era usar [...] este [...] formoso edifício, o qual é muito apropriado por ter muitas salas independentes, de tal forma que a instalação seja na medida do possível, uma história visual da arte. Essa vasta coleção pública está voltada mais para o conhecimento do que para proporcionar prazer. É como uma rica biblioteca, na qual os que têm desejo de aprender poderão ficar atendidos ao encontrar obras de todo tipo e de todas as épocas.” (Von Mechel, apud Pevsner, 1980, 143)

A compatibilidade das referências construtivas à história antiga com o sentido e a disposição dos objetos foi rompida com o culto pelas coisas da Idade Média, gerado no início do movimento romântico em meados do século 18.

Juan Carlos Rico (1994, 59-64), registra a influência que o Museu Fridericianum, construído entre 1769 e 1777 em Kassel na Alemanha, exerceu nas formas dos museus do século 19, pois este projeto solucionou os problemas básicos do programa e da arquitetura desse tipo de edifício.

Nesse sentido, Rico destaca o programa em que estavam conjugados o museu e a biblioteca; e a estrutura e o diagrama espacial que foram desenvolvidos com vãos de pé-direito duplo, paredes com pilares inclusos, salas distribuídas em duas alas laterais, colunas jônicas do pórtico e um frontão neoclássico. A simetria e a disposição das salas facilitariam a expansão e a conformação dos percursos em meio círculo, o que gerou a rotunda. Além disso, esse autor comenta que a organização e separação das peças seguia a classificação de tipos e natureza dos materiais.

Na França e na Alemanha, no último quartel do século 19, o movimento de valorização das coisas e técnicas medievais privilegiou as artes decorativas, o que rompeu, mais uma vez, a integração espacial e física do edifício com as obras.

As referências construtivas — representadas em elementos característicos do estilo dos edifícios —, foram pouco a pouco dissociadas das obras de arte, estabelecendo as diferentes tendências do estilo neoclássico do século 19. Então, tais princípios, complementares e incongruentes entre si, possibilitaram a formação das bases da arquitetura e da imagem do museu moderno clássico.

Entre 1820 e 1880, os acervos cresceram em número, tipo e natureza material, novos museus proliferaram e os antigos expandiram os espaços de guarda e exibição, fazendo com que os arquitetos realizassem projetos em vários países europeus e nas Américas.

Os estilos arquitetônicos utilizados também reproduziam as influências renascentistas e greco-romanas: as fachadas eram do tipo templo e o alto estilo clássico tornou-se ainda mais monumental e sofisticado.

Nesse contexto, importa ressaltar que a relação da forma moderna em face ao discurso e à hegemonia da função foi marcadamente representada nas ideias e intenções dos personagens envolvidos no projeto, na ornamentação e no desenvolvimento da construção, entre 1815-1832, da Gliptoteca de Munique de Leo von Klenze e do Altes Museum de Berlim de K. F. Schinkel.

No primeiro edifício, destinado às esculturas da Antiguidade Clássica, a exibição da coleção de estatuária era anunciada em nichos nas três fachadas. No segundo, as “antiguidades” foram exibidas no térreo e as pinturas no pavimento superior.

As diretrizes previstas para a primeira dessas construções determinavam que estas deveriam ter decoração modesta no interior, não deveriam ter paredes policromadas, ou de mármore polido, e sim, uniformemente cinza-amareladas, pois a “utilidade deveria ser preferida a um tipo de beleza, no caso de estas (função e beleza) não poderem andar juntas.”

No Altes, entretanto, a materialidade das paredes conformava a ambiência das salas ao reproduzir o estilo das obras de arte, as quais foram distribuídas em acordo com o tempo histórico.

Em ambos, além da implantação no sentido do contexto e da ambiência da cidade, o uso de pórticos amplos de colunas lisas, de elementos renascentistas reconhecidos de modo direto na planta, do ferro fundido na escadaria, a referência à rotunda de J. L. Durand e o tratamento da iluminação natural anunciavam os princípios que configuraram os fundamentos da arquitetura dos edifícios de museus ao longo do século 19 e início do século 20. (Pevsner, 1980, 149-152)

Porém, a Nova Pinacoteca de Munique (1823-1836), também projetada por Klenze, foi, segundo Pevsner, “o edifício museístico do século 19 que exerceu a maior influência arquitetônica para o desenvolvimento do tipo.” (Pevsner, 1980, p. 153)

Esse edifício, construído no estilo dos palácios do Cinquecento, tinha a planta retangular, estreita e alongada com vão central maior, salas paralelas nas laterais e nas extremidades. O conjunto, formado com esses três tipos de espaços, apresentava um programa em que as áreas de guarda, a biblioteca e a gráfica localizavam-se no pavimento térreo, e as exposições no pavimento superior. A inovação desse esquema também pode ser demonstrada na diferenciação da forma de distribuição, dimensões e aberturas para iluminação das salas.

Pevsner ressalta ainda a progressiva transformação do museu South Kensington (atual Victoria and Albert Museum), criado em 1852 para guardar as melhores obras e objetos da Grande Exposição de 1851.

Esse edifício possuía, originalmente, uma cobertura de ferro e vidro; porém, a construção foi ampliada em 1862 segundo o modelo do Quatrocento do norte da Itália; sendo a fachada atual, do início do século 20, uma mistura dos estilos renascentista e franco-flamengo. (Pevsner, 1980, p. 156)

Em Washington foi significativa a construção da nova Corcoran Gallery, em 1897, ainda no estilo de palácio renascentista. Mas, no ano de 1936, o arquiteto J. Russell Pope projetou a Galeria Nacional, promovendo oficialmente a recuperação do estilo grego clássico.

Tal estilo foi adotado em edifícios públicos e residências na capital dos Estados Unidos e, assim, reproduziu uma versão de certa arquitetura nacionalista em outras cidades daquele país até meados do século passado. A tendência historicista do pós-modernismo norte-americano estilizou e difundiu internacionalmente, na década de 1980, os principais elementos do estilo neoclássico.

A partir de meados do século 19, as artes decorativas e aplicadas assumiram papel relevante para o desenvolvimento da arquitetura de museus. Tal importância resultou na mistura excessiva de adornos no interior dos edifícios e no uso, nas composições fachadísticas, de formas de diferentes tipos de programas arquitetônicos e estilos de variadas épocas e historicismos.

As excessivas mesclas de elementos de composição do museu 'clássico' resultaram em historicismos arquitetônicos ímpares, os quais tiveram longo e transnacional percurso.

Desse hibridismo formal, gerado em incursões paladianas, barrocas e neoclássicas, constituiu-se a imagem pública da instituição museu

Este, em substituição à igreja, passou a ser depositário, para a sociedade do século 19, da inteira confiança no sentido da verdade e do conhecimento científico e acadêmico.

Porém, a imagem negativa, pois associada ao conservadorismo das Academias foi, no século 20, a marca mais evidente da decadência da instituição museu.

Assim, em reação às regras conservadoras dos estilos academicistas, a sintaxe do modernismo internacional produziu uma arquitetura de museus asséptica e anódina para valorizar minimalisticamente, como nunca havia acontecido na história deste tipo arquitetônico, o edifício, a coleção e os objetos.

Os modernistas progressistas e os vanguardistas baniram os modelos de museus, devido às condições retrógradas e conservadoras destas instituições na época. Desse modo, buscavam denunciar que, nos museus, a história e as artes estavam mortas.

De acordo com Viedler, o fato dos museus terem se transformado em 'cemitérios' em razão do excesso de um século de historicismos, pode ser associada ao crescimento do

número de turistas, os quais visitavam as igrejas como se estas fossem museus. (Viedler, 2003, 161)

Entretanto, ainda nas décadas iniciais do século 20, a também rígida arquitetura internacional e racionalista, tendência supostamente hegemônica do Movimento Moderno, foi superada com as primeiras manifestações do regionalismo crítico, linguagem na qual a tradição local e as especificidades programáticas tornaram-se as referências dominantes.

O entendimento do museu na condição de monumento e instrumento, ao lado da verificação das formas típicas, foi abordado em artigo de Michaela Giebelhausen (2001), que também considera a participação dos agentes e atores sociais que influenciaram os estilos formais dos edifícios de museus nos séculos 19 e 20. Ao atualizar o trabalho de Pevsner sob um foco mais crítico, busca demonstrar que, ao utilizar as linguagens da história, os edifícios de museus nunca foram formas neutras.

Os modos muito diversos com que os museus metaforizaram a história da arquitetura e dos estilos para abrigar objetos singulares de forma ordenada também serviram de base para Montaner (1991) identificar o repertório formal, os mecanismos dos usos das linguagens históricas e os discursos tipológicos destes edifícios na segunda metade do século 20.

No que diz respeito ao repertório tipológico, de acordo com esse autor, os modelos do Movimento Moderno e os projetos recentes dos edifícios de museus configuram-se em formas de plantas opostas: o espaço livre e fluido dos primeiros, e os esquemas contemporâneos, onde o sistema tradicional de salas enfileiradas é reproduzido com referências historicistas diretas.

Ainda em acordo com Montaner, os mecanismos histórico-tipológicos da atualidade são representados em três situações: as reabilitações e conversões de edifícios existentes, quando ocorre a mudança do uso original; a perversão tipológica, casos em que as estruturas já experimentadas do tipo são utilizadas para somar, imitar e tirar proveito destes precedentes, mas resultam em acontecimentos artificiais e não criam ambiências adequadas ao funcionamento do museu; e, nas inovações tipológicas, acontecimentos que usam as formas e elementos de arquitetura reconhecidos (pátios, salas articuladas, plataformas e clarabóias) para criar novas experiências tipológicas integradas ao contexto físico em que estão inseridas.

Com relação aos discursos tipológicos, para Montaner estes estão incluídos em processos museológicos, nos quais o edifício do museu está integrado aos conjuntos urbanos históricos, e também nas situações em que os museus fazem parte de uma rede de edifícios, cujas finalidades e naturezas institucionais converteram-se em patrimônios.

Atualmente, os diferentes tipos de públicos e as múltiplas funções constituem as exigências mais determinantes para a operacionalidade dos museus e dos novos lugares de memória. Espaços amplos e de tipo muito diverso, acessos e circulações reestruturadas, conservação preventiva, didatismo e experimentalismo são itens imprescindíveis à correta realização da missão institucional.

Entretanto, a proteção das características originais dos diferentes tipos de edifícios e conjuntos culturais também é, cada vez mais, necessária. As adequações dos espaços físicos preexistentes, então, deveriam considerar a historicidade das construções e dos contextos urbanos e paisagísticos onde essas instituições culturais estão inseridas.

Mas, a História não pode ser considerada um entrave para as intervenções modernizantes, pois isto impossibilitaria a eficácia operacional do museu. Assim, as ações de modernização física e espacial não devem entrar em conflito com as imposições conservacionistas, o que tornaria insuperáveis os problemas funcionais resultantes.

Nessa perspectiva, a adição de novas estruturas arquitetônicas para a ampliação das funções e das áreas físicas é outra categoria na qual as referências à historicidade podem ser observadas.

Assim, a conjugação de soluções tradicionais e a oposição determinada de novas formas são verificadas no sentido de atender a eficácia funcional e possibilitar a percepção clara da ordenação do espaço interno. Tais situações reforçam ainda o sentido e a afirmação das estruturas dos edifícios e lugares preexistentes. Dentre muitas dessas intervenções, as expansões da National Gallery em Washington e do Louvre, de J. M. Pei, foram marcantes nas décadas de 1970 e 1980.

O repertório tipológico histórico também foi determinante do sentido e da apropriação clara da espacialidade expositiva. Em face aos aspectos que envolvem o desenho das áreas de exposição, observa-se, entretanto, que a história institucional dos museus públicos é recente.

Dessa perspectiva, a arquitetura dos espaços museológicos derivou da aplicação de tipos e da evolução de processos criativos, em que a tradição construtiva e a historicidade dos objetos associaram em oposição ou harmonia a Museologia à Arquitetura.

No sentido das possibilidades de adaptação dos modelos históricos, ainda segundo Montaner (1991), o espaço vasto, único e fluido modernista admite flexibilidade; no caso da linearidade da planta, as galerias-corredor e até mesmo as salas enfileiradas propiciam percursos diretos ou voltados sobre si mesmos; os pátios dos edifícios de arquitetura clássica e os espaços semiabertos homogêneos das estruturas mistas organizam as referências visuais com perfeição; e, finalmente, os edifícios históricos de dois ou mais pavimentos com rígida sequência perimetral de salas e núcleo de acessos verticais

configurariam as soluções complexas, compartimentadas e labirínticas, nas quais os espaços expositivos deveriam ser autônomos e a correta apreensão dos objetos necessitaria de sistemas de comunicação complementares muito eficazes.

Montaner também afirma que a origem da relação coerente entre os objetos e os espaços que os conservam foi patente na arquitetura dos museus do século 18, pois, naquele século, as peças arqueológicas e a arte antiga tornaram-se as referências primordiais da ambientação expositiva.

Em paralelo, o autor comenta a inadequação espacial das mostras de arte contemporânea realizadas em edifícios históricos, destacando, neste sentido, as dimensões e a natureza dos objetos expostos.

As soluções em que são aplicados os sistemas de salas iluminadas zenitalmente, portanto, seriam adequadas para a arte acadêmica; e os espaços difusos, conforme propostos por Mies van der Rohe, por exemplo, seriam convenientes para a arte dos dias de hoje.

Diferentes modelos de edifício-caixa foram utilizados desde a década de 1950 para atender aos limites e padrões de conservação das obras de arte e coleções de objetos.

Assim, o grau e intensidade da experiência visual vivenciada no espaço expositivo dependem do tratamento da luz. Para tanto, os critérios de iluminação natural e artificial e o controle da luz devem ter estreita relação com as formas arquitetônicas dos edifícios de museus.

J. C. Rico ao deter-se no estudo das formas históricas de expor obras de arte, observa que, na década de 1990, os registros documentais sobre os museus eram escassos e, assim, as análises e os temas que os envolvem eram pontuais e esporádicos.

As soluções históricas do tratamento da luz natural e artificial é um dos temas de que J. C. Rico (1994, p. 75-93) se serve para demonstrar a importância da iluminação para a Museologia e a Arquitetura. Observa que, além da implantação do edifício no que dizia respeito à insolação, as dimensões e formatos de salas, janelas, lanternins, clarabóias e *sheds*, e os materiais das envolventes – paredes e coberturas –, foram elementos fundamentais para resolver os problemas de conservação e distorções visuais decorrentes da entrada da luz direta.

Rico analisa os resultados luminícos da entrada lateral e zenital da luz na galeria (corredor) e no panteon (rotunda), tipos arquitetônicos clássicos adaptados para os edifícios de museus até os dias atuais. Para tanto, também destaca a importância das recomendações da Conferência Internacional de Estudos de Arquitetura e Serviços dos Museus de Arte, realizada em Madrid no ano de 1934. (Rico, 1994, 214-220)

Montaner, no artigo antes citado (1991), também destaca as soluções que utilizam elementos de iluminação zenital do tipo clarabóias e lanternins, referindo-se também aos pátios e grandes janelas altas, os quais permitem a entrada de luz lateral. Assim, no caso da iluminação, e observa a relevância da utilização dos elementos de vedação e iluminação da arquitetura histórica na contemporaneidade.

Hoje em dia, a articulação das condições climáticas, horários de visita e tempo de exposição das peças é a estratégia com a qual o controle da luz natural e artificial é tratado. Em tal estratégia destacam-se os sistemas de iluminação mistos. Nesses tipos, a ousada técnica construtiva e as envolventes do edifício contêm aberturas para a entrada de luz natural, associando-a com o uso de sofisticados artefatos lumínicos.

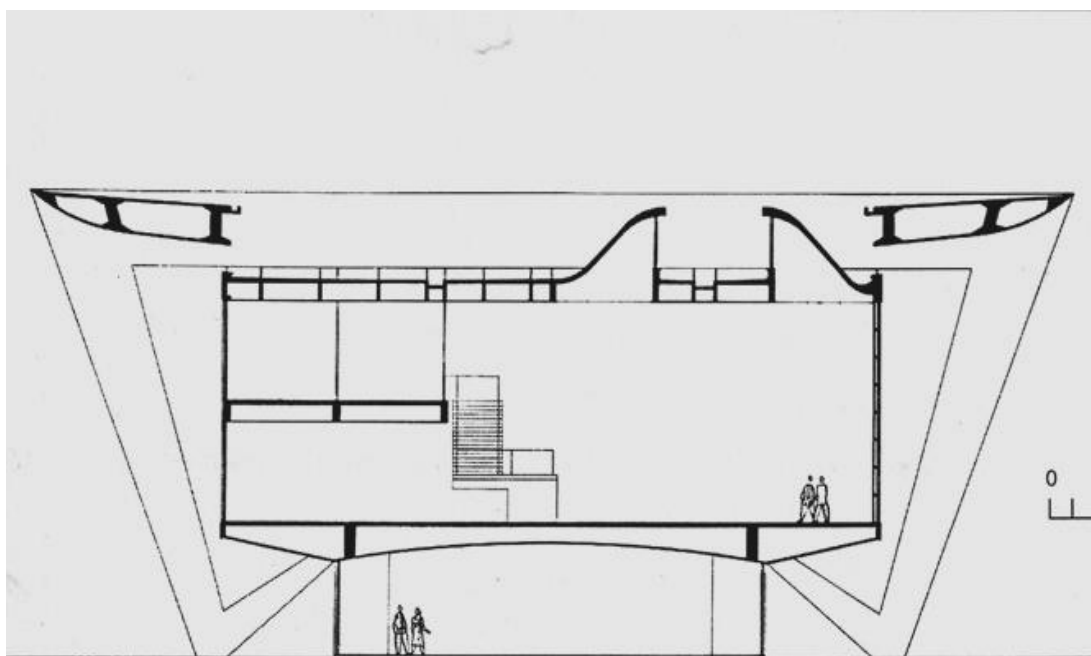
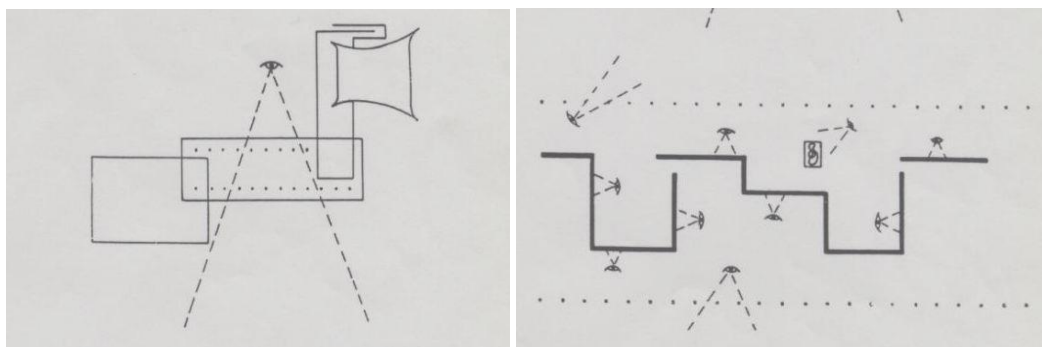


Figura 29 - Corte no MAM-Rio do arquiteto Afonso Eduardo Reidy. Galeria de exposições, aberturas laterais e *sheds* para iluminação natural.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD/UFRJ-FAU.

O MAM-Rio de Afonso Eduardo Reidy, construído na década de 1950, também representa o modelo em que se integram a arquitetura e o uso de diferentes recursos de iluminação. Tal solução foi estabelecida na relação harmoniosa da estrutura com os panos de vidro exteriores, os grandes *sheds*, a iluminação zenital, os artefatos para a iluminação artificial e as possibilidades de percursos e arranjos dos painéis expositivos.



Figuras 30 e 31 - MAM-Rio do arquiteto Afonso Eduardo Reidy. Esquemas dos ângulos de visibilidade no conjunto e modelo para arranjo expositivo.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD/FAU-UFRJ

Dentre os exemplos recentes em que tais soluções podem ser observadas, é notável o edifício projetado para exibir a Menil Collection, no início da década de 1980, do arquiteto Renzo Piano. Os elementos de arquitetura e de composição foram mesclados de maneira inédita e original para resolver os problemas de conservação das peças em face da exposição à luz natural e artificial. Destacam-se, ainda na obra de Renzo Piano, as peças das coberturas do Nasher Sculpture Center, de 2005, a expansão do Museu de Arte de Atlanta e o teto da ala moderna do Instituto de Arte de Chicago, de 2009.



Figuras 32 e 33 - Sala de exposição e cobertura do Nasher Sculpture Center, Renzo Piano, 2005.

Fonte: <<http://www.arcspace.com/architects/piano/Nasher/index.html>> Recuperado em setembro de 2011.

A categoria com a qual o caráter do ambiente interno dos edifícios é também determinado na feição própria da arquitetura é definida por Montaner com a expressão “materialidade de fundo”. A ambiência é percebida por meio da associação das obras expostas com os elementos de composição arquitetônica, entre os quais a natureza e a aparência dos revestimentos de pisos, paredes e tetos destacam-se sobremaneira. (Montaner, 1991, 39)

Nesse sentido, a neutralidade das formas exteriores e das ambiências internas sempre foi motivo para reflexões de arquitetos e museólogos. Porém, na maioria das vezes, as propriedades materiais dos ambientes arquitetônicos “criaram polêmicas”, pois, “desde os primeiros tempos do museu moderno, arquitetos e teóricos têm se enfrentado em relação ao tema da ornamentação interior.” (Montaner, 1991, p. 39)

Tendo em vista a evidência dos conflitos de elementos e detalhes arquitetônicos com as peças expostas, Montaner comenta que a Gliptoteca de Munique, com “profusa ornamentação neoclássica — pisos em cores, motivos clássicos em arcos e tetos etc”, e o “esplendoroso” Altes Museum de Berlim são exemplos significativos dos enfrentamentos das ideias dos arquitetos com a crítica e, também, com os poderosos e nobres clientes. (Montaner, 1991, p. 39)

A excelência e o alcance das finalidades dos museus do século 19 eram intenções espelhadas nas construções de estilo neoclássico. Tratava-se, então, de destacar as cores vibrantes e o excesso de elementos das paredes e tetos presentes em paradigmáticos modelos de edifícios de museus.

Tais elementos de adorno, considerados inadequadamente decorativos, foram muito criticados à época da construção do Altes Museum, pois interferiam na ambientação e percepção das peças expostas.

Observe-se, entretanto, que a coerência da relação da forma histórica do espaço com a ornamentação e a natureza simbólica dessas peças já havia sido, antes, considerada de modo positivo.

No século 20, a intenção de atender às necessidades da vida urbana transformou radicalmente as construções. A ênfase na padronização formal, os novos comportamentos e a amplitude da função social da arquitetura geraram a febre dos modelos arquitetônicos homogêneos.

No tempo das vanguardas, belos ou não, os objetos e adornos decorativos foram refutados em favor do lema *less is more*. Desse modo, nenhum programa arquitetônico escapou da inflexível onda racional e funcionalista do estilo internacional.

Do ponto de vista da tendência predominante no modernismo inicial, no que diz respeito à forma, a decoração era vista na condição de figurino sobreposto para dissimular os defeitos das construções. Assim, demonstrava-se, na arquitetura, o desejo da perfeição que apenas a peça industrializada poderia alcançar. Em oposição, o objeto ‘feito à mão’, singular e individualizado, era acessível apenas aos ricos. Às pessoas ‘comuns’ não era permitido o ambiente de vida constituído em função de objetos que facilitassem as tarefas cotidianas e gerassem conforto.

Portanto, a casa, quando considerada obra de arte, mais que a máquina de morar, foi o espaço mais emblemático dessa que foi a principal premissa modernista. Porém, o *design* foi incluído no cotidiano das diferentes classes.

Essa regra, socializante na origem, pois fundada em modelos arquitetônicos das habitações de interesse social idealizadas no Movimento Moderno e originada nas diretrizes didáticas da Bauhaus, reproduziu-se em quase todos os setores da atividade industrial.

Ao analisar as formas de exposição dos objetos de arte, Le Corbusier considerava os museus na condição de outros tipos de ícones dos modos de vida da sociedade. O arquiteto, ao discorrer sobre o que seria o “bom e o mau” em museus, afirmava que o museu era uma entidade que confundia e obnubilava o “juízo”.

Assim, no início da década de 1920, a certeza no futuro e na eficácia das grandes narrativas dos racionalistas utópicos levou Le Corbusier a afirmar que a verdadeira arquitetura prescindia dos estilos e que em 1900,

“falava-se da renovação do contexto social, enquanto a pintura só se inquietava em fazer raios de sol fulgar entre os arvoredos de paisagens preguiçosas; muito poucos sabiam que Cézanne estava trabalhando e que Seurat havia existido.” (Le Corbusier, 1996, p.198)

Por outro lado, ao afirmar, naquela década de 1920, que os museus apenas tinham acabado de nascer, Le Corbusier também admitia que a memória — ou seja, o museu, não era uma função nem coisa humana fundamental, pois, nesta categoria, ele apenas incluía o pão, a bebida, a religião e a ortografia.

No entanto, em 1929, projetou a cidade que denominava Mundaneum nas margens do lago de Genebra. Nesse pequeno conjunto urbanístico, o arquiteto dispôs espaços para as associações políticas das nações, o centro de estudos e a biblioteca internacional, e o museu mundial, referenciado no capítulo anterior.

O projeto do museu mundial desenvolvia-se em plantas livres e teria a forma de pirâmide quadrada em espiral ascendente. A necessária organicidade do espaço museográfico seria garantida com as circulações contínuas. Essa forma, analógica na essência, gerou o museu do crescimento ilimitado, idealizado pelo mesmo em 1931 para o Museu de Arte Contemporânea de Paris; e, em meados da década de 1940, conforme registrado no capítulo inicial desta Tese, o modelo foi novamente utilizado no plano para a renovação do centro de Saint Dié, na França e na Cidade Universitária do Brasil.

Na primeira metade do século passado, em todo o mundo ocidental, os principais representantes das vanguardas artísticas e os industriais, junto com os governos, foram especial e reciprocamente incentivados a produzir e promover eventos notáveis em vários campos da cultura.

Nesse sentido, a Galeria Nacional de Berlim de Mies van der Rohe, o Guggenheim de F. L. Wright em Nova York, e o Museu de Artes Decorativas de Tóquio, de Le Corbusier, projetados no século 20, apesar das claras e criticadas deficiências funcionais, são referenciados e reverenciados na condição de exemplares da arquitetura de museus do Movimento Moderno.

Esses e tantos outros museus de arte moderna foram idealizados na condição de lugares que traduziriam os interesses de diferentes classes sociais em objetivos comuns. Ao serem projetados com espaços flexíveis de modo a atenderem funções diversas, tornariam acessíveis a todos, definitivamente, tanto os produtos das culturas do alto espírito quanto as artes populares.

Desse modo, os tipos de museu universal e do crescimento ilimitado de Le Corbusier, conforme elaborados na terceira e quarta décadas do século 20, tornaram-se modelos formais e passaram a ser referências históricas citadas na crítica, ainda no cenário modernista.

Entretanto, ao levar adiante e desenvolver o que diz Le Corbusier e o que narram Lourenço (1999) e Montaner (2001) sobre o significado, a forma e o papel dos museus e dos espaços de expor as coisas do dia-a-dia, é possível verificar que tanto os padrões arcaicos quanto os modernistas estão a ser continuamente utilizados e superados.

Hoje, os ímpetus de atualização de grupos de artistas e intelectuais estão melhor integrados nas arquiteturas diferenciadas dos edifícios de museus; e, mais que isto, as formas desses edifícios identificam e reforçam os laços de tradições milenares em algumas cidades mundiais.

Os edifícios de museus pós-modernistas e contemporâneos são, portanto, reconhecidos pela grande variedade de padrões formais. O chamado 'cubo branco' modernista e as caixas neutras desejadas pelos museólogos foram transformados em grandes museus cenográficos, cujas formas heterogêneas e fragmentárias geram percursos labirínticos e desconexos.

Ainda no que diz respeito à articulação da arquitetura com o discurso expositivo, Montaner afirma que nos museus recentes:

“Em poucas ocasiões chega-se a uma síntese ousada entre arquitetura e obra a ser exposta, entre continente e conteúdo, na tentativa de outorgar a ambos uma qualidade de tratamento: não tirar da arquitetura atrativo e caráter, mas também não renunciar à adequada apresentação da obra.” (Montaner, 1991, p. 38)

Embora alguns arquitetos contemporâneos realizem projetos fundamentados na revisão das linguagens racionalistas e, assim, recuperem a unidade formal dos edifícios, a variedade das leituras conceituais e as diferentes origens e natureza das peças expostas

servem de propósito para fortalecer as tendências neobarrocas e híbridas do pós-modernismo.

O crescimento populacional, a indústria do turismo cultural e a concorrência dos capitais globais atravessaram as décadas finais do século 20 e adentram o século 21. Para acompanhar as demandas decorrentes dessas transformações, os edifícios de museus e as técnicas expositivas tornam-se cada vez mais especializados e sofisticados.

Em termos formais, a estrutura espacial dos edifícios de museus comporta o museu-caixa, o museu-pirâmide, o museu-translúcido, o museu-sem paredes, o museu-labirinto, o museu-rampa etc.

Desse modo, no cenário atual, pleno de inconstantes mitos, e frente aos desafios contemporâneos, o edifício de museu converte-se em uma espécie de superposição de fragmentos: ao abranger produtos artísticos, que representam desde a *collage* e o surrealismo até as instalações e performances, se dissolve, se desmaterializa, se expande e se camufla. (Montaner, 2001)

Porém, o edifício de museu, conforme hoje o percebemos, ainda é produto do Iluminismo europeu, pois, para os arquitetos e autoridades, o museu contemporâneo reproduz as funções simbólicas da catedral, adaptada à febre da indústria do conhecimento e da informação.

Hoje, tempo em que a informação e a sociabilidade deixaram de ser matérias apenas para a gente culta, o programa do edifício de museu congrega as atividades do macro e do micro-níveis. Lugar de encontros e conversas, o museu não é um espaço onde todos vão para ver e serem vistos, mas, sim, para conhecer (e viver) a complexa e contraditória identidade contemporânea.

Constata-se, portanto, que os séculos 20 e 21 enfrentam e confrontam os desafios técnicos e ideológicos da tradição neoclássica, associando-os às tradições locais e identitárias.

Em consequência, admite-se que, no programa arquitetônico rotulado de centro cultural, o edifício de museu amplia e atualiza o conhecimento e a geografia das cidades, pois, à maneira dos mapas analisados por Peter Burke (2003, p. 122), são registros de informações, além de se constituírem instrumentos de governos.

2.1.1. A arquitetura em edifícios de museus no Brasil

A constituição das representações da memória da identidade brasileira, no século 20, ocorreu simultaneamente à organização e à construção do espaço urbano modernista. Essas operações políticas e intelectuais foram definidas em governos de diferentes regimes

e fundamentaram-se na modernização das cidades e na valorização dos patrimônios culturais.

Para tanto, as políticas modernizantes e patrimoniais foram pouco a pouco desenvolvidas de modo a integrar especialistas de várias áreas, destacando-se, nestes campos, arquitetos, historiadores e museólogos. (Guimaraens, 1994, p. 8)

No entanto, também é possível observar que, desde os passos colonizadores iniciais, especialmente na época da invasão holandesa no século 17, as medidas preservacionistas priorizaram a valorização de edifícios e acervos históricos.

Em continuidade às iniciativas preservacionistas, no século 19 reproduziu-se, em nosso país, o surto museístico europeu. Desse acontecimento originou-se a criação do Museu Real em 1818, o qual segundo palavras de D. João VI, difundiria as Ciências Naturais no Reino do Brasil.¹³

O Museu Real encerrava, ainda de acordo com o rei de Portugal, “os objetos dignos de observação e exame e que podem ser empregados em benefício do Comércio, da Indústria e das Artes.” (Lourenço, 1999, p. 91)

A origem do acervo do Museu Nacional – MN, foi a coleção mineralógica e o acervo de animais taxidermizados da Casa dos Pássaros, a qual, criada em 1779, pode ser considerada o primeiro museu de história natural brasileiro.

Após esses antecedentes e outras intenções reais e imperiais também precursoras da Museologia brasileira, nas primeiras décadas do século 20, a criação, em 1922, do MHN, quando vigorava o primário regime democrático inicial, foi a origem republicana das atribuições de definir, preservar e promover as expressões da cultura nacional.

Destaque-se, nesse acontecimento, o sentido de valoração das coisas das Forças Armadas brasileiras, pois o novo museu, então situado no antigo Arsenal de Guerra, foi também fruto da reunião dos acervos dos museus de Artilharia e do Estado Maior do Exército. (Castro, 2002, p. 5)

No museu histórico, o polígrafo Gustavo Barroso — reconhecido por suas ideias integralistas —, iniciou os cursos de Conservadores de Museus em 1932 e dirigiu a Inspetoria dos Monumentos Nacionais, quando promoveu o processo em que a cidade de Ouro Preto foi nomeada Monumento Nacional no ano de 1933.

A constituição da rádio oficial da Primeira República, no mesmo ano de 1922, também foi simultânea à oficialização da tarefa de preservação dos artefatos das guerras, lutas e feitos da infantaria e cavalaria do século anterior.

¹³ O Museu Real é hoje denominado Museu Nacional e faz parte da estrutura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Portanto, naquela primeira hora republicana, o desejo irrefreável de progresso tecnológico também incluía o impulso de valorização, promoção e difusão da cultura e de outros tipos e registros da memória.

Observa-se que esses fatos destacam as condições em que, então, o passado era associado aos avanços técnicos. Assim, o território singular da memória foi o vetor de futuro para o Brasil-nação nascente.

No entanto, os princípios contraditórios das ideias de passado e de futuro também constituíram lugares de memória, onde a história moderna dos museus brasileiros passaria a confrontar desejos opostos.

“Em um primeiro momento, de 1917 (ano da exposição de Anita Malfatti, em São Paulo) até 1924, os modernistas imaginaram que, para garantir a atualização, era suficiente incorporar ao ambiente brasileiro as linguagens expressivas modernas já aceitas na Europa.” (Jardim, 2005, p. 3)

Embora a exposição de Anita Malfatti tenha sido o marco do início do Modernismo artístico no Brasil o roteiro histórico-modernista oficial inicia-se em 1922 com a *performance* artístico-literária da Semana de Arte Moderna em São Paulo.

A oposição à Semana paulista, destaca-se que, naquele mesmo ano, no Rio de Janeiro, instalava-se no Palácio das Grandes Indústrias da Exposição Internacional comemorativa do centenário da Independência o recém-criado Museu Histórico Nacional.

Em 1922, a reforma arquitetônica do conjunto da antiga Casa do Trem da Ponta do Calabouço caracterizou a opção formal de raiz lusa e hispânica. Idealizado em fachada em estilo neocolonial, o pavilhão definiu a alternativa do governo que, assim, preteria os estilos ecléticos e historicistas de origem europeia.

Porém, nunca é demais repetir que o modernismo, ainda considerado o polêmico protagonista que inaugurou e atravessou o século 20, fundou-se sobre diferentes bases artísticas e estéticas que o fizeram, ao mesmo tempo, atitude, movimento e estilo arquitetônico.

Devido a essa diversidade inaugural, tornou-se lugar-comum afirmar que as origens, ascensão e queda da arquitetura moderna foram estabelecidas e fundamentadas sob diferentes molduras.

Alguns discursos hegemônicos sobre a modernidade arquitetônica brasileira fixam a alvorada moderna em 1929 e, mais precisamente, no primeiro semestre de 1936 quando aqui aportou Le Corbusier, então convidado pelo governo na condição de arauto internacional do Movimento Moderno.

No entanto, também o ano de 1926, o arquiteto russo Gregori Warchavchik chegou em São Paulo, convidado para trabalhar na indústria da construção civil. A exposição de obras de artistas modernistas, realizada em março de 1930 na casa projetada por

Warchavchik, pode ser considerada a reprodução direta das ideias de Le Corbusier e a promoção do novo sentido das artes decorativas determinado na Europa pelo mestre do Movimento Moderno.

Antes, porém, no movimento neocolonial, tendência modernizadora do ecletismo, adivinhava-se indícios da modernidade artística brasileira.

Nesse sentido, denota-se, ainda que, em alguns panoramas analíticos e em determinadas versões de grupos e intelectuais liderados por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, até a década de 1970, homogêneas arquiteturas do modernismo e do contemporâneo foram confundidas em tempos sobrepostos. Tais interpretações restringiram o espectro crítico-historiográfico do que foi o Movimento Moderno em nosso país.

As mudanças e o papel do espaço das cidades, em oposição ao ambiente rural, foram características principais da terceira década do século 20. Nesse cenário, os artistas ampliaram o próprio espaço social, e os governos vislumbraram, na arquitetura, expressões éticas e estéticas coincidentes, pois, embora emblemática para o Modernismo, a relação com a arquitetura foi, desde sempre, o lugar privilegiado onde a arte e história se integraram.

Assim, o edifício do museu e o entorno que o constitui são, ainda, o suporte que melhor configura e promove, de modo simultaneamente museográfico e museológico, as alterações que, hoje, atomizam a cidade e a paisagem.

Seguindo as demandas da sociedade, o programa de museu e centro cultural foi desenvolvido pelos governos no período do Movimento Moderno e, para não fugir à regra, os projetos adotaram a estética internacional adaptando-a aos gostos locais.

Nesse sentido, foi destacado que, na década de 1940, A. E. Reydi aplicou idêntico padrão do museu de crescimento ilimitado nas soluções em que, dando continuidade às propostas de Alfred Agache, pretendia modernizar a área resultante da derrubada do morro de Santo Antônio, no centro da cidade do Rio de Janeiro.

Desse modo, no Brasil, as décadas entre 1930 e 1960 foram épocas propícias para os projetos de museus e centros de cultura, os quais pouco a pouco, adotaram programas arquitetônicos polivalentes ou multifuncionais. Em registros em revistas brasileiras de arquitetura, ao lado da habitação coletiva para as classes operárias e do edifício de escritórios, os espaços de cultura e arte constituíram complementaram os programas arquitetônicos de cunho social e educacionais e foram também largamente utilizados na modernização das cidades e da educação.

Os arquitetos, autores dos projetos, desenvolveram e utilizaram técnicas de valorização da arquitetura e das obras de arte ao mesmo tempo em que se ocuparam com

os temas relativos à constituição dos acervos e às atividades de dinamização cultural e museológica.

Portanto, verifica-se que a função social do programa e da forma arquitetônica, em paralelo à integração da arte com a arquitetura, é tema recorrente e considerado lugar-comum.

Os Museus de Arte Moderna também serviram de suporte para a estetização da arquitetura modernista brasileira. Uma espécie muito particular de museografia da contemporaneidade foi, também, motivo de experimentações para os arquitetos. Assim, as áreas expositivas e a importância do valor estético da organização espacial, ao lado da preocupação em exibir a estrutura dos edifícios, tinham objetivos funcionais e simbólicos.

O esteticismo foi utilizado tanto para a regularização formal dos elementos plásticos e cromáticos dos edifícios quanto para a aplicação e colocação de obras de arte. Às exceções notáveis do paisagismo, característica singular do bom-gosto moderno, ou seja, à integração visual com o verde e a paisagem, acrescenta-se o quase simplório uso artístico da vegetação na arquitetura de interiores e espaços abertos de museus.

Nas referências das formas espaciais e construtivas que promoveram as artes no modernismo, destacam-se os estudos de M.C.F.Lourenço (1999), antes mencionados, sobre as relações políticas que estabeleceram, no Brasil, a produção das coleções e acervos.

Cabe ressaltar que, sob o ponto de vista da complexidade e dispersão, J. M. Montaner (Guimaraens e Iwata, 2003) além de estudar as vanguardas do século 20 e as formas arquitetônicas dos edifícios de museus, estabeleceu uma tipologia básica dos museus brasileiros modernos. Com base nas ideias desse autor, pode-se afirmar que Lina Bo Bardi e Afonso Eduardo Reidy, idealizaram os modelos semi-brutalistas nas estruturas e materiais, encerrando, na forma, a planta livre e o percurso linear.

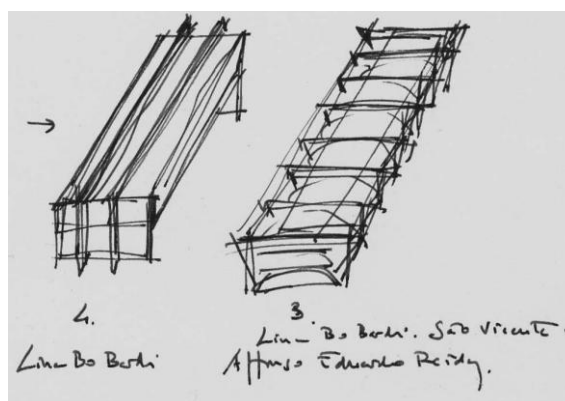


Figura 34 - Croqui de J. M. Montaner. MASP de Lina Bo Bardi e MAM-Rio de Afonso Eduardo Reidy.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus, 2001.

Segundo Lourenço (1999), as ações para a abertura do Museu de Arte de São Paulo (MASP) foram iniciadas na década de 1920. Assis Chateaubriand, criador do museu, era proprietário dos Diários Associados e, em 1926, começou a formar o acervo da instituição que seria

“o primeiro museu brasileiro a ser implantado com critérios norteadores de uma política clara no acervo, voltada às ditas obras-primas e de artistas célebres do passado, alicerçada por uma atuação aberta para novas manifestações de época, e caras ao moderno, como desenho industrial, moda, comunicação visual, e, também, um terceiro eixo, educacional, igualmente comprometido com o moderno”. (Lourenço, 1999, p. 97)

Logo depois, em 1931, realizou-se o Salão Nacional de Belas Artes no Rio. Portanto, para melhor entender o modo sob o qual se desenvolveram as ações institucionais modernizantes no Brasil, há que observar as diferenças com que as produções artísticas, arquitetônicas, literárias e a ideologia dos então antigos e modernos constituíram o eixo daquele famoso Salão, também chamado de 31. Nesse acontecimento divisor de águas, conforme a maior parte dos registros historiográficos estudados, configurou-se oficialmente a estética do Modernismo brasileiro.

As diferenças formais e conceituais foram impostas pela geração moderna e confrontaram os ideais acadêmicos. Assim, a inserção do Modernismo no ensino da Arquitetura no Brasil, cujo emblema foi aquele tão reconhecido e revolucionário Salão de 31, foi levada a termo por cariocas e paulistas.

Entretanto, deve-se aqui lembrar, mais uma vez, que, em razão do curtíssimo tempo em que Lúcio Costa dirigiu a Escola Nacional de Belas Artes, foi encerrada, no 38º Salão Nacional ou Salão de 31, a reforma do ensino de artes e arquitetura que ele pretendeu implantar.

Ao considerar que Lúcio Costa não excluiu do Salão de 31 nenhum participante inscrito, verifica-se ainda que as oposições estabelecidas entre os *outros modernismos dos modernos*, também estavam delineadas, e, portanto, sugeriram a revisão perene e inclusiva dos rígidos princípios modernistas. Em decorrência dessa observação, pode-se afirmar que a flexibilidade, na condição de qualidade ‘aberta’, foi típica das atitudes da primeira geração dos modernos brasileiros.

Desse modo, a inclusão de outras formas arquitetônicas históricas adviria da visão modernista, a qual sempre explicou a preferência dos mestres pela promoção do princípio da função social da cultura, ao admitir ser a arte um produto e um direito de todos.

Observa-se, portanto, que os modernos anunciavam, sem ter concreta consciência, a constante releitura dos modelos formais em oposição às obras da Academia; mas, esta releitura teria a conseqüente inclusão de outras modernidades. Nessa perspectiva, no

modernismo, imperava a noção de diferença inclusiva, na qual a flexibilidade visava, ao mesmo tempo, mudança e permanência.

Outra referência das ideias de museu no Modernismo, presente no Salão de 31, foi o projeto de Flávio de Carvalho para o Memorial a Colombo (Farol de Colombo).



Figura 35 - Perspectiva e detalhes do projeto de Flávio de Carvalho. Concurso do Farol de Colombo, 1928.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD/UFRJ-FAU.

O projeto, participante de 2ª fase de concurso internacional e que se localizaria na República Dominicana, era um exemplo da tentativa de integrar a linguagem modernista e a herança cultural das antigas culturas da América Latina.

Com estilo monumental, o tipo singular de museu ou lugar de memória projetado por Carvalho buscava harmonizar o estilo próprio com os atributos do futurismo e do expressionismo utilizando, de maneira expositiva e decorativa, os elementos arquitetônicos e os materiais de revestimento de pura origem marajoara e maia.

Os modelos, espaços e materiais mais comuns com que eram identificadas as propostas modernistas internacionais eram a caixa de vidro, os pilotis e o concreto armado. Esse material e as formas funcionalistas foram agregadas aos projetos de museus de arte criados por arquitetos brasileiros, os quais, ao utilizarem esses elementos em seus projetos, demonstram as suas referências de origem.

Nesse sentido, os projetos dos arquitetos de nosso país, de maneira geral, são compostos com a solução que mescla o modelo de Le Corbusier — representados na

elevação sobre pilotis e emprego de concreto armado — e o de Mies Van der Rohe, expressos na caixa transparente com planta livre.

Observa-se, por outro lado, que há soluções mistas, as quais, aliadas ao resultado formalista de pesquisas formais plásticas, também caracterizam a arquitetura de museus no Brasil.

As residências do empresário Raimundo Castro Maia são casos exemplares de adequação, para a finalidade museológica, de arquiteturas do Movimento Moderno brasileiro. O Museu da Chácara do Céu, instalado na casa de Castro Maia situada no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro e projetada pelo arquiteto Wladimir Alves de Souza no ano de 1957. Essa é, portanto, uma construção residencial do período modernista. O Museu do Açude, com elementos neocoloniais do mesmo arquiteto-autor, é também adornada com painéis de azulejos provenientes de igrejas europeias e representa de modo excepcional a integração das ideias da arquitetura daquele movimento com o modernismo iphaniano.¹⁴

O projeto do Museu de Arte Moderna do Recife, referenciado no capítulo precedente, foi apresentado no Primeiro Congresso Nacional de Museus realizado em Ouro Preto, realizado na 2ª quinzena de julho de 1956. Idealizado pelo arquiteto carioca Acácio Gil Borsoi, o MAM-Recife foi criado com base em alguns princípios do Modernismo. Pilotis, fachada com janelas contínuas e planta livre caracterizam o bloco de exposições.

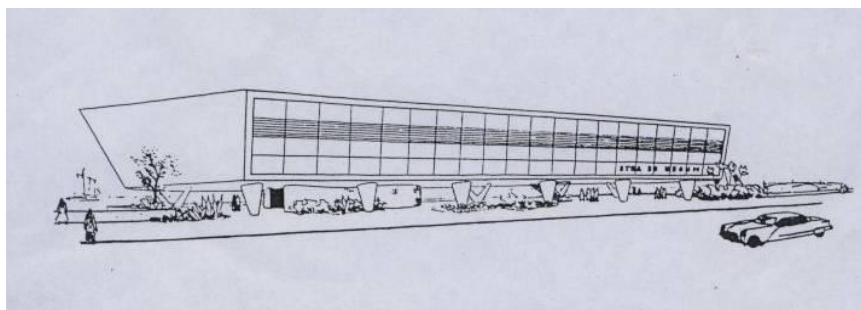


Figura 36 - Perspectiva do MAM-Recife do arquiteto Acácio Gil Bórsoi, 1956.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD/UFRJ-FAU.

Embora o número de projetos de arquitetura apresentados no congresso de Ouro Preto tenha sido reduzido, Rodrigo Mello Franco de Andrade registrou, junto com o MAM do Recife, os projetos do MAM-Rio e do MAM-Caracas, respectivamente de Reidy e Niemeyer; acrescentando a estes o Museu do Índio, de Aldary Toledo, em Ribeirão Preto e o Museu de

¹⁴ O empresário e colecionador Raymundo Castro Maia foi um dos principais articuladores da formação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e criador da Fundação que gerenciou os museus do Açude e Chácara do Céu, constituídos com o seu acervo particular.

Moldagens de Alcides da Rocha Miranda, no Rio de Janeiro, então ainda Distrito Federal. (Andrade, 1956, p. 4)

Ainda há que destacar no registro do diretor do SPHAN, a apresentação no congresso do Museu de Arte Popular do Recife, também projetado por Borsó em 1955, o qual representou, naquele momento, as primeiras iniciativas modernistas que agregaram as tradições regionais no campo museológico.

Em conjuntura paralela, um dos recortes principais da historiografia da forma arquitetônica do museu brasileiro é a intrincada relação *museu e tradição*. Assim, o campo das experiências preservacionistas que se adequaram aos parâmetros estéticos do Movimento Moderno brasileiro torna-se tópico imprescindível dos estudos, na medida em que possibilita a análise da arquitetura e da gestão de museus em contextos de harmonia e contraposição formais.

Porém, o Museu das Missões, em acordo com os comentários do 1º capítulo desta Tese, foi projetado por Lúcio Costa em 1937. Esse museu, encomendado pelo Serviço do Patrimônio, representa a associação dos padrões regionalistas ao estilo minimalista sendo, portanto, o correspondente brasileiro ao tipo arquitetônico rotulado de “museu-caixa”.

Desse modo, o museu das ruínas missioneiras do extremo Sul do Brasil é um modelo-referência aos espaços expositivos projetados pelo arquiteto Mies Van der Rohe para a Exposição Internacional de Barcelona executada em 1929. No entanto, de outra perspectiva, a estrutura livre, nua e aberta que foi, depois, encerrada em vidro, apesar de recoberta com telha de barro, configura adequada resposta tropical às assépticas e puras formas miesianas.

Em 1939, o pavilhão da Feira Internacional de Nova York consolidou a parceria da dupla Costa e Niemeyer que adotou oficialmente a linguagem e elementos regionalistas articulados aos padrões internacionais da então conhecida “nova arquitetura”.

Nesse sentido, os adjetivos leve e elegante, usualmente empregados para identificar a beleza do pavilhão, parecem subestimar a função simbólica e a espacialidade ampla com que Oscar Niemeyer libertou-se dos cânones acadêmicos para enriquecer a singela proposta inicial de Lúcio Costa.

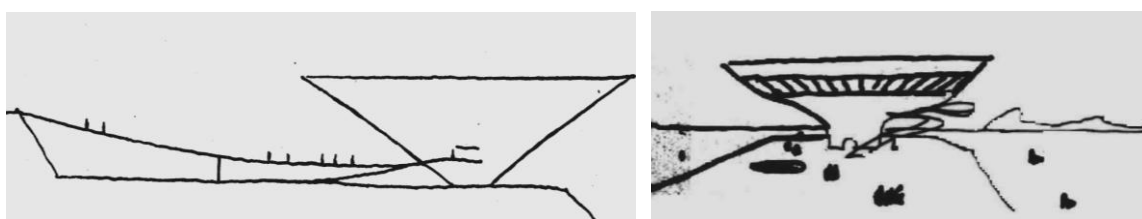


Figura 37 - Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York, 1939.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD/UFRJ-FAU.

A contribuição de Niemeyer para a forma do pavilhão, a intenção de atrair o público, a rampa e o jardim interno, a proteção da luz, os painéis de Portinari e a réplica da Mulher Inclinada do escultor Celso Antônio, tudo, enfim, envolvia de sentido um Brasil aberto para a nova arquitetura. Em consequência, nessa nova museografia além do edifício e dos elementos que o configuravam, os autores do projeto juntavam-se aos expositores para, assim, tornarem-se peças de exposição.

O Pavilhão era, segundo Lúcio Costa, a expressão pura da arte contemporânea. O discurso da forma e da adequação ao meio foi levado às últimas consequências, pois a forma integrada à organização espacial estruturava a nova linguagem ao aceitar (e reverenciar) os desafios impostos pelo uso do aço, concreto e vidro, exibia as tradições construtivas da brasilidade em jogo com estes “novos”, porque industrializados, materiais.



Figuras 38 e 39 - croquis de Oscar Niemeyer. Museu de Caracas (1954) e MAC-Niterói (1993).

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD/UFRJ-FAU.

Porém, o projeto do Museu de Caracas de Niemeyer, da década de 1950, também configurou o interesse fundamental das reflexões sobre a ideia de museu no Movimento Moderno brasileiro. Entretanto, a forma do MAM-Caracas, sob aspectos funcionais e espaciais, foi revista de maneira tardia e reducionista na década de 1990 para travestir-se nas curvas no MAC-Niterói.

Mas, entre os inúmeros museus projetados por Niemeyer é notável até hoje o do Museu do Conhecimento, de 1969. O Museu do Conhecimento, já citado no 1º capítulo desta Tese, seria uma formidável e imensa forma piramidal invertida também integrante da família formal originada no Museu de Caracas.

Esse museu, segundo Eduardo Corona, poderia ter sido o pavilhão-símbolo da nacionalidade em suposta EXPO-72, a qual seria realizada no Brasil. Corona afirmava: “este edifício deveria imediatamente ser construído pelo governo brasileiro porque se tornará, desde logo, numa das maiores realizações do homem contemporâneo.” (Corona, apud Guimaraens, 2006, p. 189)

Naquele ano de 1972 estavam em plena vigência o Ato Institucional nº 5 e a ditadura militar liderada pelo general Emílio Garrastazu Médici. Mas, foi Paulo Mendes da Rocha quem projetou e tornou real o pavilhão brasileiro na feira internacional que se realizou em Osaka, Japão, no início da década de 1970.

Os desenhos com que Lúcio Costa representou o Museu de Ciência e Tecnologia que projetou para a Barra da Tijuca no início da década de 1970, são sugestivos das suas ideias de programa arquitetônico e dos conceitos de museografia. A visão humanista de Lúcio Costa centralizou a figura humana e foi em torno desta que ele elaborou o percurso expositivo. Então, a tecnologia também foi destacada por meio da solução indicada para a iluminação artificial.

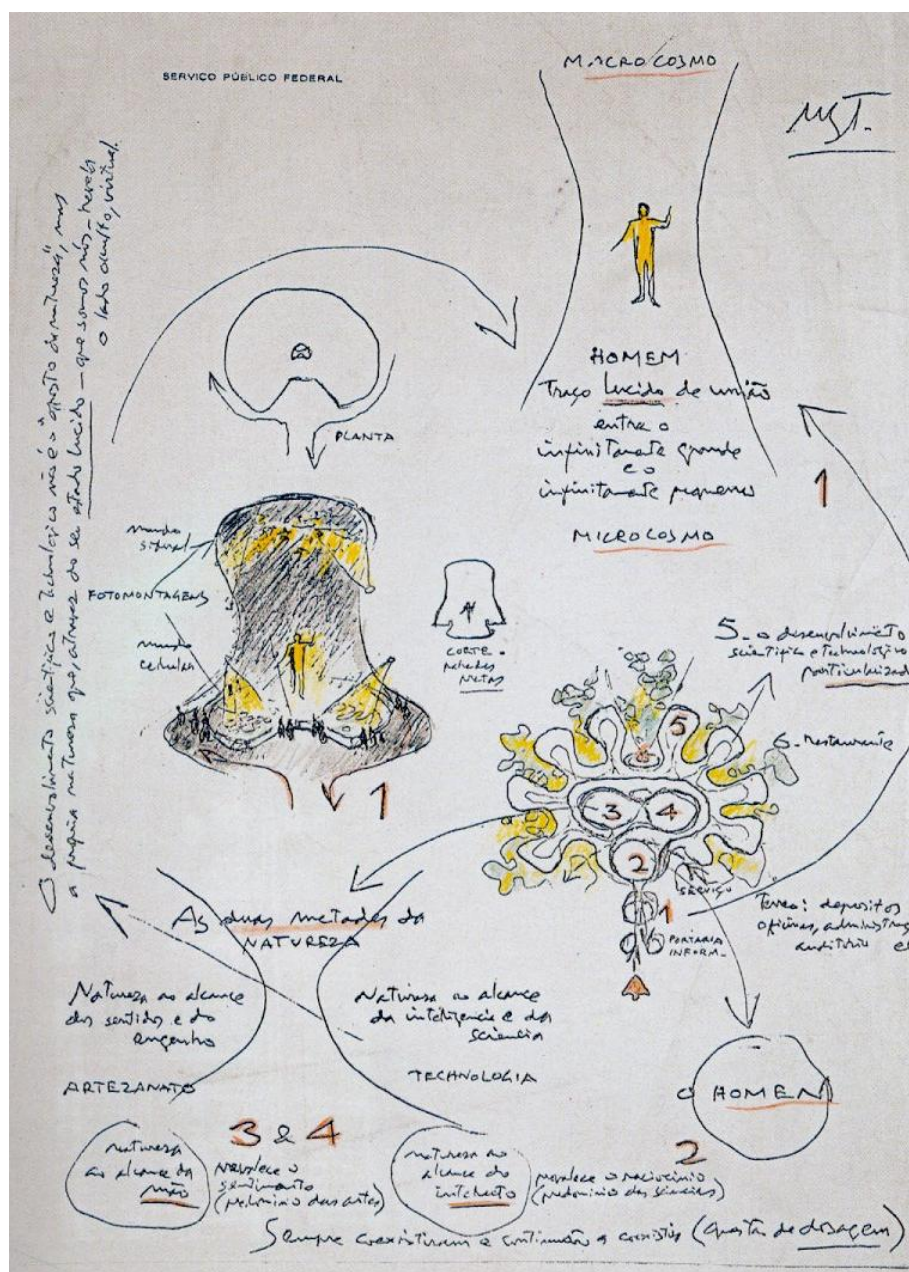


Figura 40 - Museu de Ciência e Tecnologia, croqui do arquiteto Lucio Costa, 1972.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD/UFRJ/FAU.

Atualmente, arquitetos, ao lado de funcionários administrativos e gestores das instituições museológicas, ampliam a história da arquitetura dos museus brasileiros. Desse modo, os novos museus, ainda projetados com as bases formais modernistas, somam-se às adaptações de estruturas edilícias antigas para recriar o movimento preservacionista.

Nesse contexto, Oscar Niemeyer continua reproduzindo os próprios padrões e inventando formas espetaculares em grandes vãos e planta livre. O magistral e centenário arquiteto ainda experimenta os recursos técnicos que controlam a iluminação natural, ao mesmo tempo em que admite percursos em rampas quase mirabolantes, nas quais, interna

e externamente, muito além das dimensões generosas dos espaços expositivos, ele explora a capacidade de percepção do visitante.



Figura 41 - Oscar Niemeyer, Museu Nacional de Brasília, 2003.

Foto: C. Guimaraens.

Entretanto, a arquitetura de museus demanda soluções inusitadas no Brasil e as intervenções em edifícios antigos induzem a outros tipos de reflexões críticas. Nesses casos, é preciso sublinhar que o arquiteto e professor brasileiro, o renomado Paulo Mendes da Rocha, renovou, na Pinacoteca de São Paulo, os modelos históricos. Mendes da Rocha ao adotar a permeabilidade espacial com amplitude e liberdade modernista, elabora transformações, as quais resultam em importantes alterações das estruturas axiais definidoras dos percursos de origem.

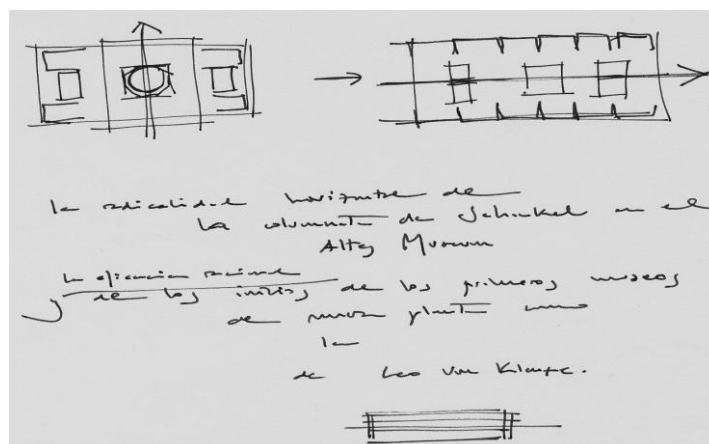


Figura 42 - Acessos e percursos em modelos arquitetônicos históricos. Alte Museum, Glyptoteca de Munique e Pinacoteca do Estado de São Paulo. Croquis de J.M. Montaner, 2001.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Porém, fora dessa cena principal, destaca-se a nova espacialidade do mezanino do palácio Gustavo Capanema que foi transformada, na década de 1990, em pequenas

galerias. O projeto, elaborado pelo arquiteto Ivan PASCARELLI, responde às demandas das políticas culturais dos governos democráticos na fase pós-ditadura militar para ampliar a oferta de espaços para artistas contemporâneos. Essa alteração do mezanino da antiga sede do Ministério da Educação e Saúde confirma as possibilidades da planta livre e da caixa de vidro originais, mantendo a integridade do edifício, ícone do modernismo brasileiro.



Figura 43 - Palácio Gustavo Capanema, galerias no mezanino, 2006.

Foto: C. Guimaraens.

Também no Paço Imperial foi realizada alteração na materialidade do espaço interior que imprimiu certa ambiência de galeria de arte contemporânea ao edifício do período colonial. Nesse caso, o envelopamento em madeira pintada de branco permite, em brevíssimos intervalos, a apreensão da arquitetura original. O duto de ar condicionado cinza-grafite complementa a cena “modernista” e, assim, em plena década de 1990, alva caixa transfigura o antigo Paço à luz dos preceitos iphanianos.



Figura 44 - Exposição Oscar Niemeyer no Paço Imperial.

Foto: C. Guimaraens, 2007.

Ainda no Rio de Janeiro, ao lado da adaptação da casa de Moreira Sales, também transformada em centro cultural, a Estação de Hidroaviões é outro exemplo da flexibilidade dos espaços modernistas. Em Brasília, a galeria de arte, criada no corredor de conexão da Câmara dos Deputados, também exemplifica a importância que a arte ocupa na contemporaneidade, ao mesmo tempo em que a arquitetura dos monumentos nacionais é garantida pela liberdade estrutural e espacial dos projetos modernistas.

Mas, após rever esta espiral quadrada, aparentemente sem limites, onde se insere a arquitetura de edifícios de museus, observa-se que o projeto do Museu de Arte Moderna de Affonso Eduardo Reidy é o eixo de assimetria e a dessemelhança mais impressionante entre as propostas significativas do modernismo.

Desse modo, expor lado-a-lado o Museu de Arte Contemporânea de Niterói e o MAM-Rio é um exercício que exige amplitude crítica. Nesses edifícios, a relação com a natureza, tema nobre na seara dos modernistas, dispõe o pódio olímpico para Niemeyer e Reidy, pois o MAC-Niterói recebe a natureza com generosidade e elegância, particulares adjetivos da obra de Oscar Niemeyer. E, no MAM-Rio, a visão da paisagem ocorre em sombra e contenção no pilotis.

O espanto — gerado em emoção e encantamento — constata que o MAM-Rio é o resultado alegórico indispensável na história da arte de pensar e construir edifícios e cidades, conforme anunciado pelo movimento moderno. Entretanto, constato ainda que na hora de justapor o “aqui-e-agora”, as diferenciadas “espacialidades” interiores e exteriores, além da contida “luz” do museu de Reidy são as categorias-símbolo do espírito atemporal e, principalmente, do espírito do lugar: o Centro do Rio de Janeiro.

Ancorado à linha da costa da baía de Guanabara, onde Le Corbusier sonhara o antigo Ministério, o MAM do Rio encara e envolve o Pão de Açúcar, morro inicial, confirmando que o mistério da boa arquitetura se expande na contemporaneidade porque agrega o espaço à função e à forma.

Portanto, no MAM do Rio, não há metáforas e, tampouco, (im)possíveis pré-determinismos historicistas.



Figura 45 - Terraço com pérgula, MAM-Rio, arquiteto Afonso Eduardo Reidy.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD/UFRJ/FAU.

Os programas de restauro, as formidáveis recuperações de edifícios institucionais, residências, palacetes e a apropriação de antigas agências bancárias e armazéns portuários estendem, desde a década de 1990, a nova função museológica e expositiva nas áreas centrais e pré-industriais.

Dentre os inúmeros exemplos recentes de adaptação de estruturas antigas, importa referenciar o restauro de palacete e a extensão do Museu Rodin que Marcelo Ferraz realizou na cidade de Salvador, Bahia.

O Centro Cultural Dragão do Mar, reproduz o modelo de percursos abertos para a cidade, na medida em que a estrutura metálica do edifício expande-se para apropriar e recuperar espaços livres da zona portuária em Fortaleza, Ceará.

O Museu do Pão, também idealizado por Marcello Ferraz, entre 2005 e 2008, em Ilópolis, no Rio Grande do Sul, expressa o objetivo de preservar as técnicas tradicionais de fabricação. O projeto teve início com a recuperação de um moinho construído em madeira no ano de 1930 e o conjunto envidraçado do museu e da nova oficina compõe um complexo diálogo entre o antigo e o novo. O processo de musealização desses fazeres é o marco inicial de uma rede de espaços culturais comunitários, instalada com a recuperação de seis moinhos regionais.



Figura 46 - Museu Rodin, arquiteto Marcelo Ferraz, Salvador, Bahia, 2002-2006

Fonte: <<http://www.brasilarquitetura.com>> Acesso em 8 de Nov. 2011.

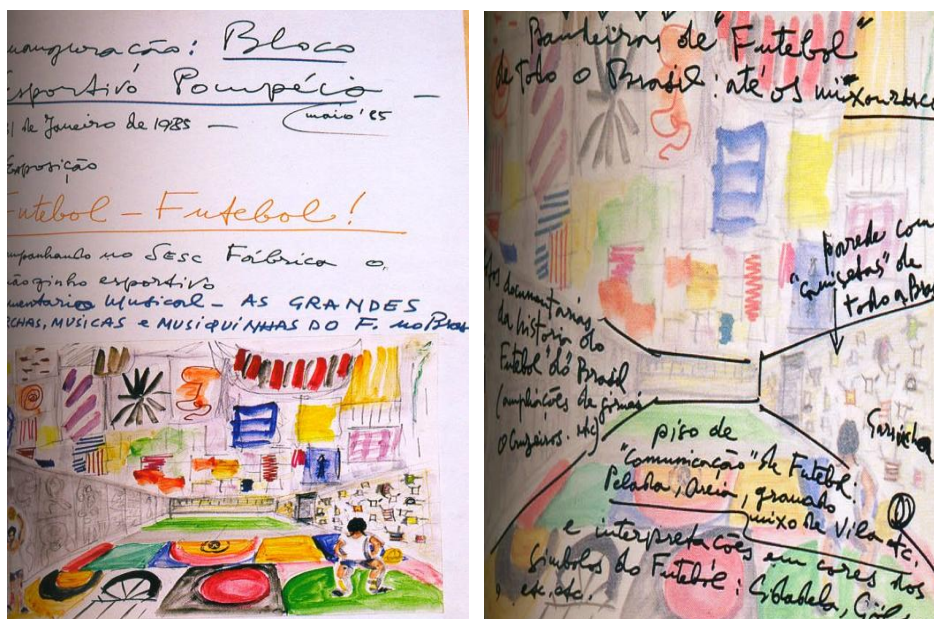
As exposições dos museus de futebol são lugares onde o público brasileiro recupera a memória de sua maior paixão. Nessa perspectiva, os museus do Futebol em São Paulo (2005) e o do Sport Clube Internacional de Porto Alegre (2007), instalados em estádios esportivos, inspiram os torcedores e configuram possibilidades múltiplas de interpretação dos discursos acerca desse esporte de grande representatividade nacional.

Para enaltecer e problematizar as diferentes formas de identidades das torcidas, a linguagem museográfica utiliza técnicas digitais sofisticadas. Dessa maneira, nessas mostras as dimensões político-cultural e cenográfica-espacial encontram-se mescladas à ambientação e às narrativas e memórias pessoais, para atingir os objetivos dos clubes, das empresas patrocinadoras e dos governos estaduais e municipais.

Apesar da diversidade material dos objetos expostos, o sentido da imaterialidade das coleções é estabelecido com base nas referências que incentivam as emoções afirmativas do conjunto dos torcedores. Desse modo, esses museus tornaram-se lugares de evocação e reconhecimento dos diferentes grupos sociais, os quais se encontram configurados tanto na condição de 'massa' quanto na condição de representantes da subjetividade e das novas identidades. (Souza Santos & Sperling, 2010; Storch & Rocha, 2010)

A temática esportiva, de grande apelo para os sentidos, foi também idealizada pela arquiteta Lina Bo Bardi em uma exposição que marcou a inauguração do Centro Esportivo do Complexo Cultural Pompeia no ano de 1985. A recuperação da antiga fábrica no bairro paulistano para a realização de atividades culturais e a linguagem brutalista e as aberturas inusitadas do edifício anexo, destinados às atividades esportivas que ela projetou, foi um dos acontecimentos mais significativos para o campo da preservação patrimonial. Além

disso, as atividades propostas pela arquiteta para o edifício antigo renovou os modelos formais e a programação dos centros culturais polivalentes da época.¹⁵



Figuras 47 e 48 - Croquis da exposição Futebol-Futebol, arquiteta Lina Bo Bardi, 1985.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD/UFRJ/FAU.

A historiografia da Museologia brasileira também demonstra que as instituições preservacionistas acompanharam passo a passo a ampliação do conceito de museu, na medida em que regularam a conservação das peças patrimoniais sob sua custódia

Nesse contexto, interessa inicialmente registrar acontecimentos originais que associam a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional à história e ao desenvolvimento dos museus em nosso país.

Para tanto, destacam-se os comentários de Lygia Martins Costa (1991) em “O pensamento de Rodrigo na criação dos museus do SPHAN”, que tratam do trecho do anteprojeto em que Mário de Andrade propôs, em 1936, a criação de apenas quatro museus nacionais. Naquela ocasião, ele afirmou que dentre os museus que deveriam ser subordinados ao SPHAN, encontrava-se o de Arqueologia e Etnografia que deveria ter as seções correspondentes ao do Museu Nacional desativadas.

Segundo Lygia, a integração ao SPHAN daria ao museu que seria criado “bases bem mais discretas”; e, ela prossegue afirmando que:

¹⁵ O projeto e a obra desse complexo marcaram o retorno da arquiteta ao trabalho após período de recolhimento motivado pelas perseguições políticas que ela sofreu no regime militarista então vigente.

“[Mário de Andrade] não o conseguiu em virtude da intervenção forte de Heloísa Alberto Torres, em justificativa tão argumentada que o próprio Rodrigo já receoso do êxito da abordagem, confessa ter sido ‘seduzido com facilidade’ a seu (dela) arrazoado”. (Costa, 1991, p. 115)

Além de absorver as seções de arqueologia e etnografia – para as quais Heloísa Alberto Torres prestara, em 1925, concurso para professor-substituto onde obteve o primeiro lugar -, o anteprojeto de Mário de Andrade, de acordo com Lygia, integraria todos os museus sob a chefia do diretor do Serviço.

Heloísa Alberto Torres,¹⁶ então vice-diretora do Museu Nacional, era componente nato do Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio e foi também presidente do Conselho Nacional de Proteção aos Índios e da representação do *Internacional Council of Museums* (ICOM) no Brasil. Nesses e em outros cargos e funções de confiança e representação do governo brasileiro, Heloísa exerceu influência em quase todas as decisões pertinentes à atuação do Museu Nacional no Patrimônio. Substituta de Rodrigo Melo Franco em várias ocasiões, quando este se ausentava por motivos de viagem ou rotinas burocráticas e de representação, Heloísa era personalidade muito presente no Serviço.

A carta escrita por Heloísa Alberto Torres, em maio de 1936, em resposta à solicitação de Rodrigo Melo Franco sobre a proposta de Mário de Andrade para os museus nacionais que o Serviço do Patrimônio deveria criar, tornou-se famosa, e muito citada na literatura especializada. Nessa carta verifica-se a opinião de Heloísa Alberto Torres sobre a integração do Museu Nacional e à subordinação dos diretores dos museus nacionais ao chefe do Serviço. (Andrade, 1981, p. 59-61; e Costa, 1991, p. 117)

Tais pontos do anteprojeto de Mário de Andrade foram criticados e rejeitados pela futura conselheira e diretora porque, segundo ela, alterariam a operacionalização das tarefas de pesquisa e formação do museu.

No ano de 1963, quando recebeu o título de doutor *honoris causa* na UFBa, Rodrigo Melo Franco de Andrade, em discurso posteriormente publicado sob o título “O patrimônio histórico e artístico e a missão da Universidade”, declarou que:

“A função dos museus, na sociedade contemporânea, adquiriu tal relevo e tem produzido tais benefícios culturais, que a criação de um deles, com a categoria e as condições desejáveis, constitui realização de mérito indiscutível. Prova do valor cada vez maior atribuído universalmente a essas instituições é sua multiplicação e prestígio nos Estados de regime socialista, ao mesmo tempo em que nos países mais evoluídos no regime da democracia representativa.” (Andrade, 1987, p. 221)

¹⁶ Heloísa Alberto Torres, filha do sociólogo Alberto Torres, foi um personagem especial na escrita da história das mulheres na configuração da cultura e da museologia brasileira, pois ela atuou no campo da educação pública do setor federal por longo tempo. Desde 1918 (quando começou a trabalhar no Museu Nacional na condição de discípula de Roquette Pinto, e onde foi vice-diretora entre 1935 e 1937 e diretora de 1938 a 1955) até 1977 (ano de seu falecimento) sua vida profissional é objeto de estudo indispensável para o entendimento do discurso conservacionista no Brasil.

Verifica-se ainda que, na década de 1970, as políticas culturais do governo militar de que participaram, entre outros, Jarbas Passarinho, Ney Braga, Eduardo Portella e Afonso Arinos de Melo Franco, foram, mais uma vez, expressivas da consciência dos intelectuais sobre as amplas possibilidades de uso político da cultura.

Nessa época, foram criadas novas oportunidades de ampliação das bases conceituais e das atividades preservacionistas. Em 1979, ano de criação da FNpM, os edifícios e os objetos históricos foram também monumentalizados na condição de coisas excepcionais.

Até hoje, o período de Aloísio Magalhães — o criador da Fundação Nacional pró-Memória — tem grande importância por ter acontecido em tempos do “Brasil grande”, quando a transição “democrática” ainda era conduzida veladamente e, portanto, de forma ambígua e, se não, autoritária.

No início da crise do “milagre econômico”, o discurso em que se espelhava a estrutura básica da FNpM privilegiava a participação das comunidades promovendo a crença na variada realidade brasileira que, preservada, se integraria ao processo de desenvolvimento. Nessa revisão das ideias-matrizes, geradas também em outra fase decadente (a do final do governo Vargas), os incluídos seriam os excluídos, mas com nova roupagem.

A hegemonia institucional do ‘espírito do IPHAN’ também pretendeu, a partir de 1970, “alargar e dar mais a conhecer aos cidadãos” o imenso e amplo acervo que deveria preservar. Para tanto, essa instituição manteve uma política de preservação que visou, primordialmente, tornar os documentos da formação e da memória nacional acessíveis a todos.

Tal atitude se justificou porque, segundo os maiores colaboradores da FNpM, fundou-se, nessas expressões, a ideia de que todo cidadão brasileiro, então travestido em “povo” e não mais em elite, fixaria e exerceria a cidadania, com a qual construiria e reconstruiria a própria história. (Fonseca, 1997, p. 153)

Na fase de consolidação da FNpM a atividade de restaurar edifícios para a finalidade museológica estabeleceu momento singular de renovação e fusão das expressões tradicionais e modernistas no campo da preservação do patrimônio cultural.

Assim, a ênfase no trabalho didático e difusor dos museus era uma das bases da política de governo em que eram priorizadas as parcerias com as comunidades. Portanto, ainda hoje, duas décadas após a extinção da FNpM, ainda é possível afirmar que apesar (ou seria por causa?) da situação precária e necessidade constante de modernização da maioria dos seus componentes, a “rede” de espaços museológicos e culturais implantados em edifícios históricos teria os seguintes atributos:

- Potencialidade de garantir impacto midiático, porque os bens culturais arquitetônicos geram atividades turísticas direta e indireta;
- Potencialidade sinérgica, porque o sucesso de cada um depende do êxito de outros;
- Capacidade de catalisar a conservação dos núcleos históricos, porque integrariam, com o objetivo de equilibrar, a distribuição dos investimentos privados e governamentais, beneficiando as economias em níveis locais, regionais e nacionais.

Em consequência, o início do século 21 está sendo pródigo em demonstrar a importância econômica dos museus, pois, nestes, é reconhecida a importância de edifícios históricos onde são guardadas a parte mais valiosa da produção das sociedades humanas.

Os problemas que as instituições museais atravessam as enquadram no campo das coisas públicas; e, portanto, a mídia impressa e televisiva insiste em expor as contradições e necessidades de seu gerenciamento, ao exibi-los na condição de âncora para as atividades econômicas e turísticas das principais cidades mundiais.

Atualmente, a maioria dos museus existentes em centros urbanos estão localizados em edifícios históricos com uso original alterado, o que faz com que a utilização apropriada e as condições de manutenção sejam pontos imprescindíveis à conservação dessas expressões arquitetônicas.

No Brasil, os museus Nacional de Belas Artes, República, Histórico Nacional e Imperial, ao lado de inúmeros museus de diferentes portes guardam e tratam da maior parte dos bens culturais da União, sob a gerência do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM.

Ao possuírem acervos de natureza variada e de grande expressão nacional, esses espaços caracterizam-se por serem do tipo galerias de arte articulados a centros culturais, como o Paço Imperial; e ainda pequenos museus, tais como: a Chácara do Céu e Açude; o Villa-Lobos e o Benjamin Constant, situados no Rio de Janeiro; as pequenas ruínas do museu de Arqueologia de Itaipu em Niterói; o das Bandeiras em Goiás, e do Ouro em Minas Gerais, entre outros.

Esse conjunto de edifícios de museus, configurado em mais de cinco dezenas de casas e pontos difusores de cultura, história e arte, constituiu até 2009 o raio da ação multifacetada do IPHAN no âmbito das atividades museológicas.

As diferenças regionais abarcaram as ações referentes à dinâmica educativa, o que levou a admitir a necessidade de um trabalho de ordem social. Sob diversos sentidos, no que diz respeito à formação da mentalidade patrimonial, a atividade educativa foi, para o IPHAN, prioridade importante para a formação de público, futuro gerador de recursos de toda ordem.

Assim, diversa e democraticamente, tanto do ponto de vista material quanto, algumas vezes, da perspectiva conceitual, tornaram-se acessíveis ao público — em salas de

exposição, auditórios, bibliotecas e arquivos, parques e outros tipos de espaços de arte, pesquisa, cultura e lazer — os objetos que guardam um variado Brasil.

O estudo de tal ação conduziu à verificação de fatos registrados em documentos de natureza variada, nos quais podem ser estudadas as transformações físicas de edifícios históricos brasileiros para a finalidade museológica. Dentre esses registros destaco os veículos promocionais das instituições preservacionistas como os museus, pois considero que estes veículos são recursos especiais para os estudos dessa temática.

Nessa perspectiva, a Revista do IPHAN, também conhecida com o nome de Revista do Patrimônio, editada desde 1937, é a principal fonte de difusão das ideias dos sucessivos grupos que assumiram as ações de proteção do patrimônio nacional no Brasil.

Embora os aspectos básicos da temática patrimonial tenham sido sempre observados, induzindo à afirmação de que os objetos da Museologia estariam diluídos ou implícitos em inúmeros artigos, o assunto “museu” apenas se tornou tema central da Revista do Patrimônio na edição de número 31, publicada em 2005.

O Quadro 1, a seguir, demonstra os principais assuntos tratados nas principais publicações do IPHAN, destacando, na coluna “Assuntos”, os temas de interesse desta Tese. A leitura dos periódicos foi realizada com o intuito de levantar esses assuntos e categorizá-los tematicamente, de modo a compreender as devidas abordagens institucionais. Nesse sentido, revelam-se a amplitude conceitual e operacional no IPHAN; a consolidação e a modernização das origens no MHN; e a atualização política e técnica do sistema SPHAN/FMpM.

Tendo em vista a importância de Lygia Martins Costa, devida à sua formação no curso do MHN e trabalhos que desenvolveu no MNBA e no SPHAN, na história dos museus brasileiros e no trato do Patrimônio, ressalta-se no Quadro uma frase que revela a abertura conceitual representativa do pensamento político desta museóloga.

Não foram incluídos no Quadro os jornais de reduzida duração, o IBPC-Notícias e o Jornal do IPHAN. Apesar de terem objetivos semelhantes aos do *Boletim* SPHAN/FNpM, esses periódicos foram publicados entre 1991 e 1996, fase de inusitada administração e reformulação institucional, logo revertida.

O museu nas publicações do IPHAN 1937 a 2005			
Publicações Assuntos	Revista do Patrimônio	Anais do MHN	BOLETIM SPHAN próMemória
O novo papel do museu	<i>"Os museus foram feitos para o povo."</i> (Lygia Martins Costa)	Formação e pesquisas	Parcerias e compromisso com as comunidades
Programa arquitetônico	Espaços ecléticos ou híbridos e modernistas	Diversificação e multifuncionalidade	Novos atrativos
Organização espacial interna	Superproduções expositivas	Ambientação interna	Novos recursos técnicos

Quadro 1 - Temas tratados nas publicações do IPHAN: 1937 a 2005.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

A extinção da FNpM e as reações à intensa 'modernização' administrativa implantada pelo governo Fernando Collor de Melo foram vetores dos diferentes tipos de mudanças no IPHAN, sem no entanto, haver alterações significativas nas mentalidades do quadro funcional da instituição.

Nessa época, as equipes herdeiras do ideário iphaniano original foram lideradas por Jaime Zettel e Glauco Campello que, além de colaboradores diretos do arquiteto Oscar Niemeyer, coordenaram grupos e obras da FNpM idealizada pelo designer Aloísio Magalhães. A importância dos museus foi, então, devidamente reconhecida, iniciando-se, assim, outro momento de atualização da arquitetura dos edifícios dessas instituições.

Denota-se também que o Departamento de Museus do IPHAN (DEMU), ao lançar a Revista Musas em 2006, à semelhança da Revista do Patrimônio, buscou consolidar a ideia de criação IBRAM, objetivando a superação das bases legais e do ideário tanto do Serviço do Patrimônio quanto do sistema IPHAN/FNpM.

Embora considerando as interrupções a que todos esses veículos promocionais e informativos foram submetidos em razões de origens variadas, há que destacar ainda dentre estes, os boletins administrativos e os *house-organs* das Superintendências Regionais e dos

museus, sendo também objeto de atenção os Anais do MHN, publicados desde 1940¹⁷, e o Boletim Informativo da Associação de Amigos do Museu Histórico Nacional.

O Boletim Eletrônico do antes denominado Departamento de Museus - DEMU, hoje IBRAM, é uma espécie de portal de notícias, onde esta instituição procura promover as próprias ações e divulgar as atividades dos museus brasileiros. Assim, o Boletim Eletrônico procura criar, embora com certa superficialidade, uma “rede nacional de museus” e traçar um panorama para o acesso ágil e atual de informações gerais e da programação dessas instituições.

Entretanto, foi no Boletim SPHAN/FNpM, periódico editado entre 1979 e 1988, em que melhor foram difundidas as ideias e o pensamento dos componentes do sistema federal de preservação a respeito da democratização dos museus e espaços culturais.

Breves notícias e reportagens, editoriais e pequenos ensaios compunham as pautas do Boletim, o qual manteve periodicidade constante. No que diz respeito à promoção das atividades do sistema SPHAN/FNpM, esse periódico substituiu a Revista do Patrimônio registrando acontecimentos e atos administrativos da gestão de Aloísio Magalhães e das equipes que o sucederam.



Figura 49 - Capa do Boletim IPHAN nº 0.

¹⁷ Os Anais do MHN foram publicados de 1940 a 1975. Em 1995, a revista voltou a ser publicada com periodicidade anual e com novo formato editorial e gráfico.

O Boletim — com cerca de 46 edições — ainda é fonte pouco explorada para o entendimento da geração de preservacionistas liderada por Aloísio Magalhães. Essa geração criou o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em 1975, e consolidou, em sucessivos encontros, a ação de identificar o patrimônio intangível materializado em manifestações culturais de origem e natureza diversa.

O tipo de patrimônio imaterial foi oficialmente classificado em documentos internacionais desde 1996. Assim, destacava-se que não era apenas a diversidade cultural nem as condições físicas próprias das coisas tangíveis ou materiais; o sentido e o princípio da imaterialidade eram, então, os fatores que diferenciavam os patrimônios.

Desse modo, verifica-se que, durante a Nova República, as pesquisas e as ações práticas de conservação das expressões culturais intangíveis foram agregadas à defesa das expressões culturais materiais. (Guimaraens, 2003 e Guimaraens, 2004)

A FNpM reorganizou, por meio da criação de pequenos museus no Brasil, os espaços culturais, estabelecendo um campo de ação que atendia aos interesses sociais. Para tanto, transformou um programa arquitetônico, que, entre 1950 e 1964, estava politicamente associado ao tipo funcional de edifício denominado Centro Cultural Polivalente.¹⁸

Desse modo, na fase estertorante da ditadura militar, demandando esforço intelectual e, ao mesmo tempo, cooptação política, os espaços museológicos da FNpM foram lugares especialmente voltados para a aplicação dos embrionários ideais de integração dos programas e espaços culturais que envolvessem as comunidades.

Verifica-se também no Boletim IPHAN/FNpM que, àquela época, havia convicção da necessidade de reconstruir a infraestrutura, redefinir e atualizar os padrões conceituais e formais, envolvendo positivamente as instituições governamentais e as privadas, com fins lucrativos ou não.

Destaca-se que as ampliações e reformas de espaços desses museus sempre foram executadas e intermediadas pelas Associações de Amigos em parcerias com o setor privado. Portanto, ao serem editadas com o apoio das Associações de Amigos essas publicações, em alguns casos, promoveram os programas de modernização dos museus na condição de fatores primordiais para a permanência e a crescente melhoria da qualidade dessas ações conjuntas.

¹⁸ Os centros culturais polivalentes, de gestão municipal, foram construídos em inúmeras cidades brasileiras para abrigar atividades culturais, esportivas e reuniões de grupos comunitários.

Na Revista e no Boletim, as obras de restauro são as mais referenciadas. Portanto, considera-se que, embora a sustentabilidade patrimonial ainda não constituísse uma categoria com objetivos explícitos, a restauração dos edifícios tombados e dos bens a estes integrados era o eixo da promoção, superando em número as outras atividades.

Observa-se que, sob a liderança da FNpM em 1988, outras Fundações e organizações profissionais do campo da arte e do entretenimento construíram a trilha das reconceituações constitucionais da cultura.

Portanto, os planos para a então denominada “autossuficiência” — hoje, rotulada de “sustentabilidade” — visavam “desencadear ações e mecanismos indutores capazes de estimular processos de desenvolvimento socioeconômico e cultural, adequando esses elementos ao contexto real das cidades nas quais se inserem”. (Boletim, nº 11, p. 16)

Em consequência, foi nas “cidades” e para as “comunidades” que, sob variadas formas, o museu adquiriu a condição de eixo gerador do novo e ‘jovem’ nacionalismo patrimonial.

Na cena imposta que exibia apenas o Brasil culturalmente diferente, a diversidade de tipos de museus foi politicamente priorizada, sendo encontrados inúmeros registros do Boletim sobre este assunto.¹⁹

Entre outros exemplos da variedade dos tipos e programas de museus, segundo os registros pesquisados, encontram-se os museus de rua — ou as exposições “sem paredes” em que eram utilizados painéis fotográficos —, os museus monográficos e os museus dos processos semi-industriais situados em pequenas localidades.

O número Zero do periódico tinha o nome SPHAN —, sigla da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que então completava 43 anos. A definição (ou a “antidefinição”) de bem cultural, a urbanização rápida e a integração do PCH e do CNRC ao SPHAN foram temas inaugurais que anunciaram esta fusão institucional.

¹⁹ Ao lado de matérias sobre obras e tombamentos, os Boletins registraram com frequência a criação de novos e a revitalização dos museus nacionais. No que diz respeito à integração institucional, ver os nºs 1 (julho/agosto 1979, p. 3-4) e 29 (março/abril de 1984) que noticiaram o envolvimento da equipe do CNRC com as comunidades e universidades. Dentre essas notícias destacam-se as referências ao Museu Conde D’ Eu na cidade de Orleans em Santa Catarina, no qual se possibilitou a “implantação de um museu que visa ser não apenas um acervo estático de peças antigas mas um núcleo vivo de múltiplas atividades culturais”; nesse número 1 encontram-se ainda as intenções de criar os museus das Minas e o Primitivo, e integrar o museu ao Ar Livre ao sistema de ensino. Os Boletins nºs 34 (fevereiro de 1985), 35 (março/abril de 1985), 39 (fevereiro de 1988) e 46 (março/abril de 1989) – número derradeiro da coleção que se dedicava ao Sítio Burle Marx, localizado no Rio de Janeiro, com o subtítulo “Cultura Viva” –, registram a história da transformação do antigo Sítio Santo Antônio da Bica em uma instituição cultural do sistema SPHAN/FNpM destinada a guardar e promover o acesso ao acervo natural, cultural e artístico do reconhecido paisagista brasileiro.



Figura 50 – Capas do Boletim SPHAN próMemória.

Fonte: Biblioteca Noronha Santos, IPHAN.

Na edição Zero foi também tratada a história administrativa, conceitual e operativa do SPHAN desde 1973 até 1979, bem como os principais objetivos dos novos grupos institucionais preservacionistas, que passavam a privilegiar o uso social e a pesquisa, em paralelo à busca das referências culturais.

Ainda naquele número inicial, encontram-se textos e matérias que destacavam um pensamento renovador, identificado com o enfrentamento da desigualdade social e a participação de todos. Ao revelar que os bens culturais eram a “expressão completa da qualidade de vida do homem” as ideias expostas incluíam que a “realidade nova e o consequente crescimento turístico alteravam a visão Iphaniana” (Boletim SPHAN, nº 0, p. 1-3)

Porém, do ponto de vista físico, na cena patrimonial, o conjunto arquitetônico passava a deslocar a hegemonia do monumento único, tornando-se a metáfora da comunidade, a qual, por sua vez, substituíam o papel dos personagens individuais na luta pela proteção dos bens culturais.

No Boletim número 1 encontra-se o ato de formação do Fundo Nacional pró-Memória. Depois disso, com a constituição da FNpM, a identificação dos bens do SPHAN no Patrimônio da União revelaria “um patrimônio rentável, [que seria] enriquecido por um sistema de captação de recursos privados e outros provenientes de agências federais de nível federal, estadual e municipal.” (Boletim SPHAN nº 1, p. 1)

Além do artigo “Fundo Nacional Pró Memória”, que portava o subtítulo “Novo suporte à ação do SPHAN” (Boletim nº 1, 1979, p. 1), as notícias sobre o primeiro pedido brasileiro para a inscrição da cidade de Ouro Preto na lista de Patrimônio Mundial da Unesco, a

implantação do Museu ao Ar Livre de Orleans em Santa Catarina,²⁰ e o início da restauração do Solar Grandjean de Montigny da PUC-RJ foram os assuntos de interesse maior dos artigos que, também fizeram parte do Boletim nº 1.

Os programas de implantação de circuitos históricos abrangiam as principais regiões do país. Em matéria do nº 14 (p. 21), a cidade-patrimônio era vista como um museu e os centros históricos eram áreas com predicados sociais (porque eram espaços de vida e de trabalho); culturais (por serem testemunhos da história e identidade); econômicos (pelo fato de abrigarem democraticamente setores de atividades formais e informais); urbanísticos (porque eram legítimos exemplos arquitetônicos e de uso do solo); e ambientais (pelo fato de estarem sujeitas a pressões de ciclos de transformação).

Para as equipes da FNpM, o estabelecimento de itinerários turístico-culturais, aliado ao processo de desenvolvimento econômico de algumas das cidades capitais e dos pequenos e médios municípios, calcava-se na intenção de “promover a preservação natural de modos de viver.” (Boletim SPHAN, nº 7, p. 1-3)

Esse foi também o principal objetivo do Programa de Museus e Casas Históricas, que criou inúmeros centros culturais sob a gestão do sistema SPHAN/FNpM.

Na década de 1980, a proteção das formas tradicionais de plantio e beneficiamento de produtos agro-pastoris, em paralelo à reurbanização de monumentos e seus entornos, tinha como pressuposto o envolvimento das comunidades — principais beneficiárias dos centros culturais —, com o “turismo de veranistas”.

Além de obras de restauração de edifícios históricos, os documentos e objetos, casas, sobrados, e até anexos de igrejas, foram restaurados para essa finalidade. As ações das comunidades, ao serem apoiadas por setores governamentais e empresas públicas e privadas, garantiram a inclusão de culturas de imigrantes com a incorporação destas representações materiais aos acervos de museus.

A musealização de objetos patrimoniais artísticos, tais como o adro-escadaria do Santuário de Congonhas, a agregação do museu acervo do naturalista Alberto Ruschi para criar o Museu de Biologia Melo Leitão no Espírito Santo, e a reforma de seis praças em Tiradentes — cujos projetos, desenvolvidos e executados por Burle Marx, tiveram as obras financiadas pela Embratur —, foram diferentes acontecimentos que revelaram a visão unitária do turismo cultural voltado para as populações dessas cidades. Esses processos de musealização eram integrados à educação patrimonial e ao planejamento urbano. Assim,

²⁰ O arquiteto Alcides da Rocha Miranda foi o “consultor para a distribuição espacial” do Museu ao Ar Livre de Orleans, segundo registro constante no Boletim nº 7, p. 1-3.

articulavam-se as práticas de conservação e a proteção de bens culturais aos ‘desejos de memória’ dos diferentes grupos sociais.

A visitação de museus e alguns aspectos que cercam o tema do público foram tratados na edição 42 do Boletim. Esse número tratava do “I Seminário Museus Nacionais: perfil e perspectivas”. O evento, realizado em junho de 1988 e organizado pelo sistema SPHAN/FNpM, imprimia ênfase ao termo sustentabilidade. Este assunto, embora não estivesse na época tão em voga quanto hoje, era o foco preferencial e, de certa maneira, configurava a menina dos olhos dos modelos administrativos então vigentes, os quais, assim, prenunciavam as parcerias público-privadas e a relativa diminuição das funções do Estado.

De acordo com os organizadores, a característica principal do Seminário, que abria “a discussão da temática museológica” à sociedade e priorizava a abordagem interdisciplinar, era “o fato de ter sido financiado quase que exclusivamente pela iniciativa privada, através da Lei Sarney.” (Boletim, nº 42, p. 2)

“A que público fala o museu, a quem estão dirigidos os seus serviços?”, perguntava-se o antropólogo Antonio Augusto Arantes. E a socióloga Celina Moreira Franco, por sua vez, dizia que “uma casa sem público está morta”. (Boletim, nº 42, p. 4)

Claudio Mello e Souza, jornalista e assessor de Comunicação da Rede Globo de Televisão, não se arriscava a fornecer modelos para melhorar a relação do museu com o público. Porém, ao discorrer sobre a hegemonia da televisão, afirmou que “com esforço se pode encontrar maneiras inteligentes de levar ao público propostas culturais, além da mensagem da política dominante e dos interesses comerciais que regem as televisões no mundo capitalista.” (Boletim, nº 42, p. 6)

Às discussões conceituais e soluções expográficas apresentadas, somava-se o tema da atualização do programa arquitetônico e da adequação física dos edifícios de museus. Tal assunto foi, portanto, um dos tópicos da palestra da jornalista Marion Strecker, da Folha de São Paulo, a qual afirmava que, para aumentar a frequência de público, os museus “precisam ter mais atrativos: uma boa biblioteca, livrarias, lojas, lanchonetes, shows”. (Boletim, nº 42, p. 5)

Por outro lado, a professora e designer Silvia Steinberg acreditava que a percepção dos temas e objetos era reduzida, pois o público apreenderia muito pouco durante a visita a uma exposição. No entanto, segundo Steinberg e Maria Célia Moura Santos, o maior problema dos museus não era a falta de público e, sim, a ausência de postura política que garantisse uma identidade brasileira de fato; ambas confessam que a museologia brasileira, sem análise ou reflexão, reproduz um pastiche do que existe no exterior. (Boletim, nº 42, p. 5)

A frequência aos museus, em termos quantitativos, foi abordada por Gilberto Velho, professor e antropólogo que trabalha no Museu Nacional da UFRJ. Para Velho, o público de 50 mil pessoas por mês era atraído pelo acervo, composto de múmias e esqueletos de dinossauros, e pelo fato de o edifício ser o antigo Paço Imperial, onde viveram os imperadores do Brasil. (Boletim, nº 42, p. 5)

Embora o poder de atração, exercido pelo fato da acessibilidade aos objetos reais, ainda constituísse o principal motivo ou a peça de resistência de qualquer exposição, os aspectos que relacionavam os veículos de comunicação de massas com a frequência e formas de visita foram enfocados por diversos profissionais do setor televisivo e também por museólogas.

No entanto, a unanimidade das opiniões deixou claro que, nesse aspecto, não havia experiências nem resultados satisfatórios e que as fórmulas para ampliar o número de visitantes também não eram precisas.

Segundo Thomas Seligman, um dos convidados americanos presentes no Seminário, existia naquele país “quatro mil museus, jardins botânicos, zoológicos e centros de arte classificados como de caráter beneficente, isentos de impostos”. (Boletim, nº 42, p. 7)

A ajuda do setor público não era suficiente e havia uma ampla faixa de público disposta a colaborar com a manutenção; além disso, afirmava Seligman, nos Estados Unidos, àquela época, a quantidade medida pela frequência era de “cem milhões de pessoas por ano, curiosamente mais de que todos os eventos esportivos”. (Boletim, nº 42, p. 7)

Naquele ano de 1988, os termos e assuntos em pauta na área cultural eram o *marketing* e a eficiência da utilização de recursos para a obtenção de resultados. Por isso, um dos assuntos mais polêmicos no seminário foi a “possibilidade da utilização de técnicas do *marketing* para aprimorar o desempenho dos museus”. (Boletim, nº 42, p. 8)

Para Maurício Segall, diretor do Museu Lasar Segall, o museu “não devia integrar a sociedade de consumo de massa” porque estas instituições “são foros de resistência” e “assim devem permanecer.” (Boletim, nº 42, p. 8)

Para a artista plástica Fayga Ostrower “a frequência não deve ser superdesejada, utilizando-se o *marketing* e o *merchadising* de forma exagerada.” Ao referir-se a uma exposição sobre Van Gogh que visitou nos Estados Unidos, Ostrower dizia que, após percorrerem a mostra, “os visitantes caíam num *shopping* com todas as peças promocionais possíveis sobre o pintor — sacolas, bolsas, livros, lenços etc”. E, concluía a artista: “Era isso a tragédia de Van Gogh?”. (Boletim, nº 42, p. 8)

Entretanto, mais de uma vez, a crítica ao excesso de experimentalismo das ações destinadas a ampliar o número de visitantes e a conservação dos museus reforçou a importância do *marketing* em projetos de modernização dos museus porque este “resolveria a crise de autossuficiência” ou, se quisermos usar os sentidos restritos de vocábulos mais atuais, o *marketing* daria conta da questão da sustentabilidade. (Boletim, nº 42, p. 9)

Desse modo, em 1988, com base nas discussões sobre as formas de promoção dos patrimônios, os dirigentes dos mais de mil e duzentos museus existentes no Brasil tinham por preocupação viabilizar-se economicamente. (Boletim, nº 42, p. 2-11)

Para José Carlos Barbosa, então diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, os edifícios tornaram-se “pontos de mídia e referências culturais para as cidades”, pois atualizaram linguagens, ampliaram a dinâmica funcional e, em suma, visaram com eficácia a “função social”; e, utilizando estratégias agressivas de *marketing*, os museus superariam a crise de demanda e falta de público. (Boletim, nº 42, p. 10)

A autossuficiência das instituições culturais resultaria da implantação do modelo, seguido desde 1978 em alguns museus americanos, o qual previa:

“venda de livros, slides e reproduções do acervo; aluguel de espaços para encontros de negócios e festas de aniversário; recursos provenientes da iniciativa privada captados pelo Conselho Curador; trabalho de voluntários; e, principalmente, a contribuição de associados.” (Boletim, nº 42, p. 11)

Tal efeito multiplicador era um dos principais atributos da autossuficiência e deveria ser resultado das ações voltadas a captar de recursos. Desse modo, segundo Ricardo de Holanda, criavam-se “as condições para o desenvolvimento de uma mentalidade voltada para o *marketing* e para o entrosamento com a iniciativa privada”. (Boletim, nº 42, p. 14)

Importa ainda registrar que o Boletim da FNpM, nº 34 do mês de janeiro de 1985, contém matérias sobre a restauração e nova utilização do Paço Imperial. Transformado em centro cultural e “devolvido à comunidade”, o edifício, que passava completamente a ser administrado pelo IPHAN, abrigaria “exposições, recitais de música, seminários, projeções de filmes, encenações teatrais, venda de produtos culturais, além de mostras sobre o edifício e as descobertas arqueológicas”. (Boletim, nº 34, p. 5)

Entretanto, em janeiro de 1981, na página 17, o *Boletim* nº 10 já tinha divulgado a regulamentação da lei nº 6.513 de 1977 que dava à Embratur uma parcela de responsabilidade pela conservação dos pontos do território nacional, considerados de interesse turístico.

Nessa parceria, visava-se tornar o Brasil mais “apetecível e mais competitivo” (Boletim nº 10, p. 17) porque, defendendo a manutenção de apropriada identidade, o país tornava-se diferente de outros destinos. Enfim, o valor agregado das manifestações culturais transformava, novamente, o eixo da história e a arte de narrá-la.

2.2. A rede de museus do Centro do Rio de Janeiro

Nesta Tese, o edifício do museu também é considerado na condição de acervo. Portanto, a promoção das atividades e a segurança patrimonial foram aqui abordadas de modo a destacar as diferentes maneiras de apreensão, pelos visitantes, dos objetos expostos, observando, porém, de modo especial, as formas e os significados da arquitetura do edifício.

As pesquisas registradas em estudos do Programa de Pós-graduação em Arquitetura da UFRJ demonstram que a maioria dos museus existentes em centros urbanos é composta de edifícios históricos com uso original alterado, o que faz com que a utilização apropriada e as condições de manutenção sejam pontos imprescindíveis à conservação desse patrimônio construído.

A importância econômica das instituições localizadas nesses edifícios, que guardam a parte mais valiosa da produção das sociedades humanas, não pode ser esquecida nem menosprezada. No Rio de Janeiro contemporâneo, a restauração e renovação de uso dos edifícios para fins culturais configuram momento especial para observar a fusão das intenções modernistas e tradicionais, as quais mais uma vez se renovam.

Hoje em dia, tornou-se lugar comum afirmar que as últimas décadas têm sido bastante significativas no que diz respeito ao aumento quantitativo de museus e centros culturais no Brasil e no mundo. Nesse sentido, a ação de pensar a cultura é realizada sobre essas representações simbólicas das cidades e a arte de montar caleidoscópios admite a construção de metáforas.

Desse modo, tratamos de identificar neste subcapítulo alguns aspectos e indicadores que contribuem para o entendimento e consequente proteção da cidade relativamente à arquitetura que a constitui. Então, no sentido de definir o foco dessas articulações, destaca-se um roteiro de aspectos que imprimem importância ao programa do museu do ponto de vista da centralidade na *urbs*.

As possibilidades de observar a arquitetura da cidade incluem a ideologia em que se fundamenta a indústria da preservação do patrimônio, a qual transforma o centro em um lugar que a todos interessa de modo especial.²¹

²¹ O substantivo 'indústria' sobrepõe-se ao 'construção' porque trata aqui de apresentar comentários sobre um segmento significativo do fazer cultural, em que, na raiz do conceito de patrimônio, envolvem-se, de modo integrado, as atividades econômicas de produção.

Na sequência desse roteiro físico-espacial, destaca-se que a centralidade do centro histórico é categoria relacionada com os edifícios e as morfologias urbanísticas das cidades. Hoje, a categoria 'centro' identifica-se com um objeto-foco: os edifícios de museus.

Quando o recorte analítico enfoca as expressões monumentais da cultura, as diferentes representações imagéticas dos centros das cidades tornam-se ainda mais significativas. Desse modo, antes de integrar os temas que interligam centralidade e edifícios de museus seria importante perguntar:

— o que é cultura, quando o lugar é o Centro Histórico?

Verifica-se que o tratamento da arquitetura patrimonial do Centro do Rio, foi, ao mesmo tempo, entrave e motor para a aferição do grau de importância da cidade no plano cultural do país. Para demonstrar essa afirmação, denotam-se três acontecimentos reconhecidos entre os estudiosos do Centro e dos museus que aí existem.

O primeiro diz respeito à tão propalada e insuficiente dinâmica dos vetores econômicos da cidade do Rio; o segundo promove a permissão de transformação de salas comerciais em espaços de moradia no Centro; e o último refere-se aos projetos dos novos museus para a praça Mauá e para as comunidades das favelas.

Assim, verifica-se que as situações representativas do exercício livre da democracia e da cidadania são planejadas e industrializadas por diferentes grupos governamentais. Ao cidadão comum restaria apenas identificar quem é o dono dos meios e onde os modos de produção de cultura estão a ele acessíveis.

Mas, para intelectualizar ou problematizar o arruinamento das áreas centrais, os aspectos que devem ser discutidos e os números que devem ser avaliados não podem dizer respeito apenas aos tipos de inventários das formas físicas e à quantidade dos processos de patrimonialização em que se evidenciam os atuais conceitos de história, memória ou identidade.

Porém, entre os indicadores da melhoria dos níveis de conservação de núcleos históricos, a modernização dos edifícios de museus seria fator que contribuiu para fortalecer o papel do centro tradicional no cenário das políticas de cultura que hoje buscam, inegavelmente, sustentar as cidades.

No sentido de ampliar o espectro do campo de análise da relevância das áreas antigas das cidades, observa-se que as variadas estruturas urbanísticas e as diferentes linguagens arquitetônicas produzem tipos extraordinários de implantação dos edifícios e monumentos. O sofisticado uso da tecnologia de comunicação — associado aos diferentes programas de cultura e entretenimento — também constituiria fator significativo para garantir o retorno dos investimentos.

Portanto, a animação que a vida cotidiana produziria nas áreas centrais decorreria da moradia, das atividades de serviços, das atividades culturais de cunho educativo, as quais impulsionariam a economia; permitiriam, com menos recursos, a mobilidade sócio-profissional dos habitantes; e criariam oportunidades de trabalho para os jovens.

Nessa perspectiva, hoje, um território cultural estabelecido no Centro do Rio parece criar um foco de resistência que faz este núcleo metropolitano sobreviver. A estrutura patrimonial é o principal elemento desse território, configurado, portanto, em oposição à Barra da Tijuca.

Importa registrar que as políticas de crescimento e expansão urbana delinearam, em paralelo à criação de Brasília, no centro administrativo da Guanabara, localizando, na Barra da Tijuca e Baixada de Jacarepaguá, conforme projetado por Lúcio Costa em 1969, a imagem contemporânea da cidade.

Entretanto, desde aquele ano, o Rio tornou-se uma cidade-patrimônio, tornando-se um dos modelos em que seria fortalecida a indústria preservacionista.

Porém, a polinuclearização da cidade na década de 1970 — baseada em planos anteriores de Alfredo Agache e Konstantino Doxiadis, mas, também, no plano-piloto da Barra da Tijuca —, derivou na descentralização que esvaziou o Centro.



Figura 51 - Centro do Rio de Janeiro com os principais museus.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Porém, não é preciso recorrer a grandes justificativas para verificar que:

- o crescimento do Centro do Rio ocorre no ângulo que o enquadra na condição de cidade-patrimônio;

- o Centro é uma espécie singular de documento pois é um museu de urbanismo e arquitetura e;
- de modo integrado, o Centro do Rio, apesar de não ser mais o foco de atenção do país, musealizou-se de maneira inexorável no tempo do pós-Brasília.

Nessas duas décadas justificando-se (ou quem sabe? vingando-se do vazio político), os gestores da cidade prorrogaram as proposições socioespaciais expansivas constantes em planos urbanísticos elaborados nas décadas anteriores a 1950. Não previram, entretanto, a impossibilidade do financiamento da infraestrutura de algumas dessas propostas urbanísticas.

Assim, as suposições de crescimento populacional irrefreável e as imposições do modelo econômico insuportável produziram — sob os princípios de democratização dos espaços idealizados no começo do século 20 —, as favelas e a concentração dos produtos arquitetônicos do globalizado progressismo tecnológico.

Em paralelo, *shoppings*, parques temáticos e *cinemarks* desterritorializaram os eixos de bairros tradicionais, transformaram quadras inteiras em ruínas antecipadas com o abandono de esquinas e ruas comerciais, tornando-se exemplos que deformaram o conceito de vazios urbanos criado pelos críticos do modernismo.

Em termos formais, os aparatos técnicos e regulamentadores da urbanização não conseguiram abortar as consequências das densidades resultantes dos altos gabaritos, os quais, por sua vez, são formatados em torres de concreto e vidro emergentes nas baixadas, e em superposição de pavimentos de casas de alvenaria com telhados voadores nos morros (diga-se de passagem, tombados) da cidade do Rio de Janeiro.

Tornou-se necessário recriar o elogio ao pluralismo formal. Assim, a categoria ‘contraste’ foi trazida à cena para melhor explicar a beleza e a eficácia da cidade na contemporaneidade ou da contemporaneidade nas áreas centrais das cidades.

De outro lado, o policentrismo urbanístico e a proliferação do comércio dos bairros das zonas Sul e Norte recuperaram, embora pareça o contrário, os diferentes centros e os lugares de memória e cultura do Centro do Rio.

Assim, reafirma-se que o forte contraponto estabelecido pela sempre emergente Barra da Tijuca vem, desde 1970, cristalizando a imagem do núcleo histórico, onde os edifícios de museus têm papel de importância crescente.

Os instrumentos de gerenciamento urbanístico são constantemente aperfeiçoados ou (se quisermos ampliar a discussão) algumas vezes desarticulados porque tentamos adaptá-los às exigências cada vez mais complexas e plurais.

Mas é preciso observar que, em tal contexto, os conceitos de centro e periferia são representativos das bases desiguais em que se desenvolvem tanto o fortalecimento dos centros quanto o pouco caso com as periferias, sejam estas intra ou exteriores à *urbs*.

As diferentes abordagens da problemática e da dialética socioespacial foram estudadas por Edward Soja do ponto de vista da lógica da “geografia humana crítica permanente.” (Soja, 1993, p. 7)

Esse autor destaca que os economistas marxistas, apenas a partir da segunda metade da década de 1960, passaram a dedicar atenção ao desenvolvimento desigual do espaço, observando ainda que a estrutura espacial, organizada em centros, periferias e semiperiferias, faz parte da dinâmica de distribuição fundamental para o capitalismo. Tal situação física é característica do sistema mundial capitalista e gera tanto contradições para o crescimento da produção quanto problemas, até hoje insuperáveis, para a sobrevivência e bem-estar dos trabalhadores. (Soja, 1993, 128)

Nesse sentido, verifica-se em princípio que a expressão “periferia urbana” foi estabelecida com base na relação de dependência político-científica e inferioridade econômica entre países e setores metropolitanos, em geral geograficamente distantes das áreas centrais.

Desse ponto de vista, a periferia era uma noção complementar à de centro definida “por um conjunto de economias que, por sua origem, estrutura e função, difere do centro do sistema capitalista mundial.” (FGV, 1987, p. 884)

Assim, a dualidade dos conceitos de centro e periferia expressava:

“a ideia de um caráter desigual do desenvolvimento, no sentido de que tanto a concentração do progresso técnico no centro, como a diferenciação estrutural de ambos os polos do sistema são inerentes ao processo e se reforçam mutuamente.” (FGV, 1987, p. 885)

Nessa perspectiva, a propagação do progresso técnico, os processos de metropolização urbana e a divisão social do trabalho no regime capitalista internacional acirraram as diferenças dos serviços e infraestruturas, ampliando as desigualdades não apenas entre os países, cidades e bairros ditos centrais, mas entre as correspondentes nações e núcleos periféricos.

A concentração de poder, produção e progresso, aliada à diversidade de produtos e integração industrial dos centros – atributos estes opostos à especialização e à complementação produtiva ou improdutiva das periferias –, compreende ainda hoje a principal característica desse desequilíbrio. Em decorrência, as representações mais visíveis do desenvolvimento capitalista, no que diz respeito à categorização das diferenças de centro e periferia, são os níveis de qualidade dos ambientes de vida cotidiana e as relações de emprego e renda, defasados e reduzidos nestas últimas áreas.

Observa-se ainda que, na atualidade, a situação física e social não se traduz em condição 'única' para as concretas relações centro *versus* periferia, dada a complexidade das formas de produção e reprodução dos espaços de vida e a mobilidade físico-espacial e comunicacional existente na cidade contemporânea.

Entretanto, é fato concreto que a desindustrialização e a informalização desativaram atividades e dispersaram os grupos dos trabalhadores, alterando os padrões de bem-estar e desagregando as famílias, que perderam os próprios referenciais de socialização, incluindo, entre estes, as coisas patrimoniais.

Porém, do ponto de vista da produção cultural, a partir da década de 1960, registrou-se no Rio de Janeiro a importância das articulações entre os produtores da classe média e comunidades de favelas centrais e os de municípios e conjuntos habitacionais das periferias.

Apesar da constatação das condições violentas do convívio com a miséria, bandidos e traficantes, tais articulações e as inúmeras formas de resistência das populações tornaram-se mais frequentes e, assim, foram determinantes para o desenvolvimento de programas e competências comuns no campo da educação e da cultura.

Embora persistam o poder discriminador e regulador do Estado e também as homogeneizadoras relações de consumismo global e local, essas ações baseiam-se no direito de todos à cidade e orientam-se cada vez mais para os usos interativos dos espaços públicos.

Os programas culturais seriam gerados com base na democratização das expectativas de agentes centrais e periféricos, pois seriam estruturados em saberes de iguais condições. Portanto, sobre à ação dos museus de comunidades estaria aberta

“a efetivação de uma rede de trocas de competências culturais e visões de mundo, dissolvendo velhas equações corporativas em novas e necessárias maneiras de fazer política e de formular políticas culturais.” (Hollanda, 2005, p. 36)

Desse modo, na atualidade, o conceito de 'museu', em que se associa o território à população e ao patrimônio, opõe-se à noção em que apenas articulava-se o edifício ao público e à coleção ou acervo. Pois, algumas expressões e práticas museológicas da contemporaneidade traduzem, em adequada terminologia, a consideração das relações entre espaço físico, ambiente social e desenvolvimento das populações.

Considera-se, portanto, que essas ações referentes à priorização do conhecimento próprio e à importância do respeito mútuo devem ser mais e mais apoiadas pelos governos. Desse modo, a formação das consciências das populações e o papel dos diferentes grupos sociais que as compõem implicariam na criação e manutenção de novos museus comunitários e nas transformações operacionais e físicas dos museus existentes.

Nesta perspectiva, destaca-se atualmente no Brasil, a eficácia do desenvolvimento histórico do movimento da Nova Museologia em que a importância da museologia de cunho social decorre das recomendações constantes em documentos difundidos pelas instituições internacionais, especialmente o MINOM.

Na cidade do Rio de Janeiro, os museus da Maré e o de Favela, e o Ecomuseu de Santa Cruz seriam exemplos significativos dessa contínua ressignificação de valores, na qual as ações determinantes da democratização da cultura contrariam as situações fechadas e tradicionais. Assim, essas instituições consolidaram, nesses novos museus, o desenvolvimento de atividades comunitárias abertas a novos aspectos conceituais, concretizando, enfim, a musealização dos respectivos territórios.



Figura 52 - Logotipo do Museu de Favela – MUFA.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Observa-se ainda que os símbolos com que são identificadas as propostas museológicas dos museus comunitários são referências diretas aos mais notáveis símbolos do cotidiano das comunidades, o que não impede, entretanto, que os mesmos sejam referências e reproduções das ideias e marcas identitárias dos museus tradicionais.

Tal associação pode ser verificada no logotipo que contém as iniciais do nome do Museu de Favela, solução semelhante encontrada em logotipos de outros museus. Desse modo, a sigla do MUFA tem um sentido de afirmação institucional e refere-se ao nome do museu. Porém, a identidade da favela encontra-se mais destacada, na medida em que as figuras das aves representam as toponímias e as ambiências das comunidades do Pavão-Pavãozinho e do Cantagalo.



Figura 53 - Réplica de barraco em palafita. Exposição permanente do Museu da Maré, Rio de Janeiro, 2010.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.



Figura 54 - Exposição permanente do Museu de Arquitetura de Frankfurt. Arquiteto Oswald Mathias Ungers, 1979.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Em semelhante movimento analítico, observa-se também que a peça de resistência da exposição permanente do Museu da Maré, ou seja, a reprodução do barraco em palafita do salão principal pode ser analogamente referenciada à proposta expográfica do Museu de Arquitetura de Frankfurt.

Essas metáforas expográficas da 'Casa' são representações do espaço físico e da vivência primeira da maioria dos grupos que compõem as sociedades humanas. Entretanto, ao serem expostas nessa condição central em museus com propostas museológicas tão diferentes, essas estruturas de casas demonstram a importância dos sentimentos para a museografia. O resultado parece ser eficaz em ambas, pois, no sentido do uso dos

elementos motivadores das emoções primárias referentes à ideia de abrigo, não importam as origens das identidades e memórias em que os públicos são constituídos.

No Brasil, apesar dos novos sistemas de comunicação tecnológica e dos consequentes êxitos dos processos das redes de inclusão social, as diferenças ainda transformam-se em desigualdades, pois a população ainda participa de forma instável, geograficamente descontínua e qualitativamente incompleta da vida urbana.

As diferentes formas de musealização das memórias das populações induzem a criação de novos espaços culturais em que a diversidade das expressões culturais pode ser observada. No entanto, esses espaços também revelam que as intenções de criar estruturas racionais contextualizadas conciliaram interesses hegemônicos e populares, na medida em que apenas os governos os sustentam amplamente.

Admitindo o panorama onde opostos se integram e em que se inclui a existência do Centro em oposição à Barra da Tijuca, destaca-se particularmente, que, no caso dos museus do Centro do Rio, além dos estilos e da organização espacial interna, há um tópico que instiga sobremaneira: o tema do entorno dos edifícios, ou seja, o ambiente estabelecido na rede que os envolve.

Embora haja outros lugares a serem identificados ressalta-se a permanência histórica do 'nó' formado na área de entretenimento que existe entre a praça XV e a igreja da Candelária. Admite-se, assim, que a configuração espacial do entorno dos principais edifícios dos museus cariocas é, obviamente, resultado dos usos de padrões urbanísticos e arquitetônicos que marcaram a formação e as transformações da cidade.

Quando se privilegia a cultura e a requalificação urbana é preciso lembrar que, há bem pouco tempo, houve uma discussão animada sobre a construção da filial sul-americana do Museu Guggenheim no Centro do Rio.

Em 2004, o projeto arquitetônico do francês Jean Nouvel recuperaria, indubitavelmente, a área do píer Mauá e a vizinhança onde se encontram os galpões da Zona Portuária do Centro do Rio.

Porém, esse setor do Centro, onde a avenida Rio Branco se inicia, em breve receberá os museus de Arte do Rio e o Museu do Amanhã de Santiago Calatrava, além de projetos de moradias e escritórios em arranha-céus de 50 pavimentos.

Assim, a partir de 2011, a área do Porto Maravilha será alçada a níveis estratosféricos na bolsa de arte internacional.

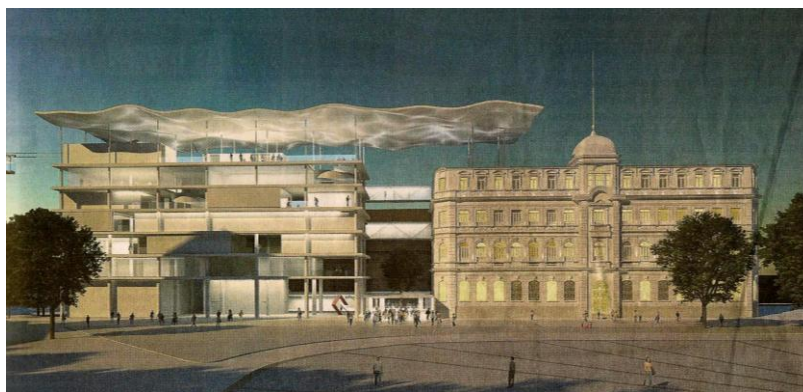


Figura 55 - Museu de Arte do Rio, praça Mauá. Arquitetos Jacobsen e Bernardes, 2010.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Verifica-se que o Centro da cidade do Rio de Janeiro é um organismo em constante modernização, onde se aceleraram nas últimas décadas as obras de reciclagem de edifícios antigos e a regeneração de setores degradados. A renovação ou alteração de usos originais transformou esses lugares em espaços para atividades culturais com a criação de galerias para exposições de acervos de natureza diversa, dos quais a cidade é depositária.

Além da mobilização dos esforços individuais e de equipes de profissionais de várias áreas do conhecimento, observa-se também a aplicação de recursos vultosos de entidades do setor público e privado na atividade cultural.

Nesse sentido, no Rio de Janeiro, da mesma forma que em outras capitais e cidades, a mudança de uso e a adequação técnica de edifícios para a realização de atividades culturais viabilizam, há algum tempo, a conservação e o uso de expressões da formação e da ocupação física do território nacional.

Desse modo, a requalificação edilícia que adota a renovação de uso para esse tipo de atividade aprimora os padrões urbanos e arquitetônicos, ao mesmo tempo em que mantém áreas históricas simbolicamente importantes para a afirmação da autoestima de diferentes grupos sociais.

Conforme comentado acima, no Centro da cidade do Rio de Janeiro, os exemplos mais recentes de reabilitação e requalificação espacial urbana estão fortemente relacionados com a alteração, adequação e apropriação de edifícios históricos. O interesse que desperta a situação dos edifícios de museus na malha urbana do centro da cidade, a existência de espaços que os articulam e as possibilidades de fruição e valorização da ambiência que os cerca, são, portanto, fatores determinantes da imagem exterior da cidade.

Nessa perspectiva, observa-se que a reabilitação do entorno imediato dos edifícios de museus considera a importância da adequação e apropriação de uso destes edifícios para a requalificação urbana, ao mesmo tempo em que reforça o fato dos mesmos serem

tombados ou preservados por meio de legislação de proteção do patrimônio histórico, arquitetônico, urbanístico e artístico.

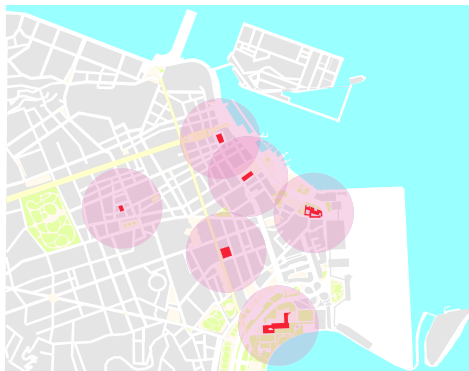
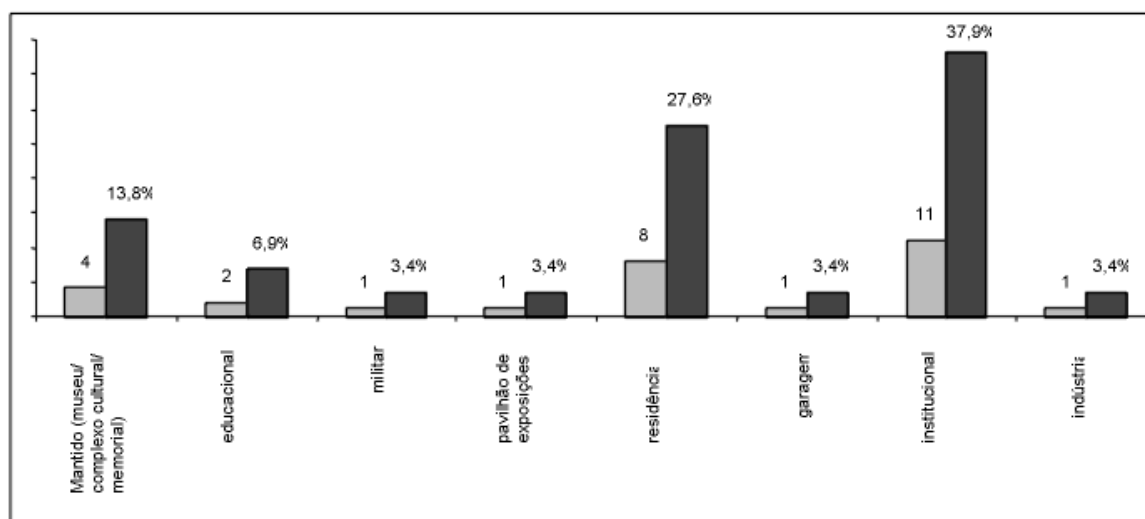


Figura 56 - Centro do Rio de Janeiro: planta de delimitação de entornos do MAM-Rio, MHN, MNBA, Paço Imperial, CCBB e CAHO.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus

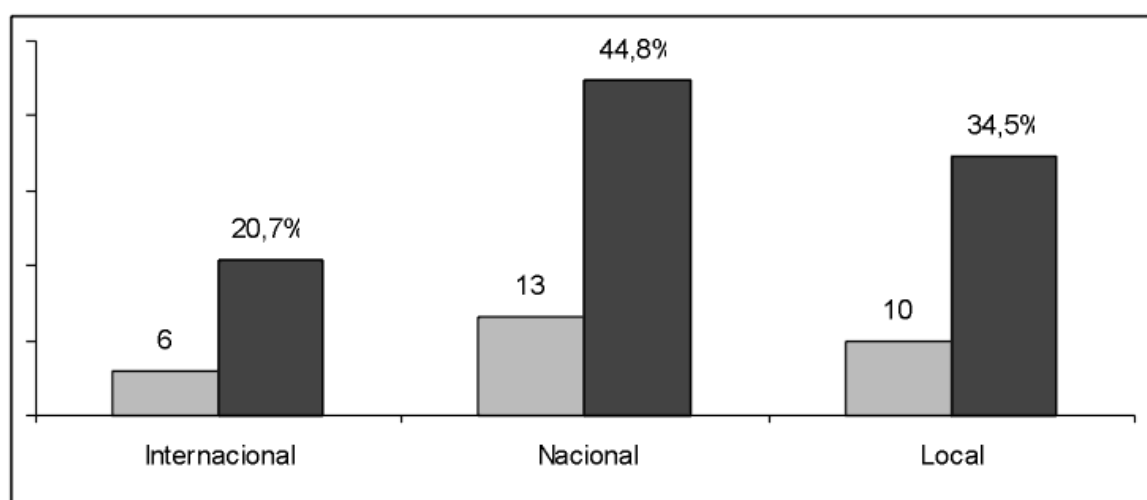
Atualmente, o tombamento de edifícios isolados e conjuntos é um dos requisitos que servem de suporte para o incremento econômico de centros ou sítios urbanos históricos. Assim, a ideia de requalificação urbana reconhece a importância da proteção de indivíduos arquitetônicos que abrigam parte considerável da produção cultural e artística (ou histórico-simbólica) de grupos sociais diversos.

Destaca-se ainda o fato de que a transformação do uso original de um edifício cria expectativas programáticas positivas para o contexto pré-existente. Nesse sentido, as operações efetuadas no entorno de museus são interativamente positivas na medida em que imprimem um maior sentido simbólico à apropriação e adequação de uso destes espaços.



Quadro 2 - Tipos de usos originais dos edifícios de museus e centros culturais do Centro do Rio de Janeiro. Quantidades (em cinza claro) e porcentagens (em cinza escuro) de museus pesquisados.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.



Quadro 3 - Níveis da abrangência de ação de Museus e centros culturais do Centro do Rio de Janeiro. Quantidades (em cinza claro) e porcentagens (em cinza escuro) de museus pesquisados.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Presume-se, além disso, que a organização e a eficácia da programação de lugares simbólicos públicos, quando voltadas para a educação complementar e para o entretenimento e lazer cultural — são ações de promoção, difusão e proteção do patrimônio material e imaterial, incluindo nestas os interesses econômicos e políticos de grupos diversos.

Em face dessas correspondências, admite-se de modo concreto que a articulação física entre as instituições museológicas do Centro do Rio constitui uma rede de edifícios cuja arquitetura estabelece um conjunto representativo que ultrapassa a importância regional e nacional da cidade.

No sentido de delimitar o território físico-espacial que suporta o conjunto de museus do Rio, destaca-se nesta Tese que o livro “Quadro da arquitetura no Brasil” (1972) e o ensaio “Marcos históricos e configurações espaciais (um estudo de caso: os centros do Rio de Janeiro)” (1986), respectivamente de Nestor Goulart Reis Filho e Rachel Sisson, junto com o trabalho sobre a evolução urbana da cidade do Rio de Janeiro de Maurício Abreu (1988), são referências que contribuem para a verificação das relações do patrimônio urbano com os aspectos políticos, históricos e formais que configuram a importância dessas instituições.

Ainda na esteira das bases teóricas, em vó de “araras gregas”, observa-se que a argumentação em favor da diversidade e da contemporaneidade das formas culturais, conforme proposta por Roberto Conduru (1998), pode ser utilizada para refazer viagens analíticas e abordar os temas que envolvem os museus e o patrimônio urbanístico.

Os fundamentos e métodos de categorização desses autores associam critérios tradicionais e pós-modernos para definir a abrangência da análise crítica de objetos de estudo. Com essas leituras foi possível a melhor observação das temporalidades em que foram criadas as diferentes expressões estilísticas existentes em edifícios de museus cariocas.

Nesse contexto teórico, para configurar a rede de museus do Centro do Rio e ensaiar visões novas das reafirmações do senso comum, os textos do professor Nestor Goulart Reis Filho e da arquiteta-pesquisadora Rachel Sisson servem a este trabalho na condição de pautas essenciais.

No prefácio da obra citada (1972), Reis Filho explica que o conteúdo de seu trabalho, então com roupagem nova, foi elaborado em 1962-1963. E, no capítulo “Sobre o patrimônio de cultura”, o último do livro, trata da atualidade da gestão do patrimônio cultural no sentido da realização de programas culturais criativos.²²

²² A tipologia urbanística que Reis Filho criou é uma das bases científicas da história dos modelos arquitetônicos e urbanísticos brasileiros, sendo comparável aos sistemas e às esquemáticas classificações estabelecidos por Vauthier, Paulo Santos, Joaquim Cardoso e Augusto Silva Telles. A esses estudiosos da cultura brasileira, acrescentam-se Sylvio de Vasconcelos e Suzy de Mello. A produção analítica sobre os textos desses autores está se tornando clássica. Assim, a base dos atuais estudos historiográficos sobre a arquitetura brasileira está a ser ampliada para além dos, há muito reconhecidos, escritos de Rodrigo Melo Franco e Lúcio Costa.

Esse autor expõe suas ideias sobre a situação do patrimônio arquitetônico do estado de São Paulo sugerindo que a renovação de uso é medida eficaz para a permanência das construções históricas. O programa arquitetônico indicado é o de centro cultural, e a quantidade e a localização dos edifícios seriam fatos indutores para a criação de uma rede de centros de cultura.

Nesses espaços, dizia Reis Filho, o artista e o povo poderiam exercer atividades criativas e agregadoras, o que contribuiria para a educação patrimonial e consolidaria a ideia de preservação.

Neste sentido, destaco a afirmação de Reis Filho:

“Para o aproveitamento de seu potencial humano e de seu patrimônio de cultura, falta ao Estado um esquema de organização apropriado, isto é, falta uma rede de centros de cultura a partir dos quais seriam coordenadas, em todas as áreas, as atividades culturais. Esses centros podem ser instalados em edifícios restaurados ou conservados, obras arquitetônicas representativas de cada fase, que seriam, desse modo, postas em contato permanente com o público, confirmando e reforçando sua destinação cultural. Utilizado dessa forma, o patrimônio de arte e história do Estado pode, por sua vez, ser beneficiado com aumentos substanciais de recursos para a sua preservação, que se justifica com a nova finalidade.” (Reis Filho, 1972b, p. 203)

O texto da arquiteta e pesquisadora Rachel Sisson discorre sobre a historicidade de fatos arquitetônicos e urbanos do ponto de vista das representações do poder político-administrativo. Com base nas considerações da autora, posso afirmar que os estilos arquitetônicos e a estrutura espacial dos diferentes sistemas do poder ‘industrializaram’ a cidade-patrimônio no Rio.

O grau de importância com que a arquitetura de edifícios de museus contribui para a condição de centralidade do Centro da cidade do Rio de Janeiro, induziu-me a articular a ideia de rede de centros de cultura defendida por Reis Filho, os conceitos e o método de Sisson, e os oportunos comentários sobre a simultaneidade de tempos estilísticos de Conduru.

Em decorrência desse movimento analítico, formulam-se as seguintes perguntas.

- Os grandes museus do Rio serão marcos configuradores da atual centralidade carioca?
- De que maneira esses edifícios revelam a história da evolução do uso do Centro na condição de cidade-patrimônio?
- No panorama em que a legítima condição de centralidade é devida ao Centro Histórico, seria interessante enquadrar o Museu do Amanhã no píer da praça Mauá?

Ao recorrer às imagens que Sisson utiliza para demonstrar a mobilidade das representações da centralidade do poder em diferentes épocas da formação do centro da cidade encontram-se algumas possibilidades de respostas.

Neste sentido, os mapas esquemáticos de que a autora lança mão foram por mim redesenhados e, a estes, foram sobrepostas outras interpretações gráfico-visuais com o objetivo de configurar a rede de museus do Centro do Rio e demonstrar a articulação destes edifícios com os padrões políticos e, portanto, simbólicos de formação da cidade.

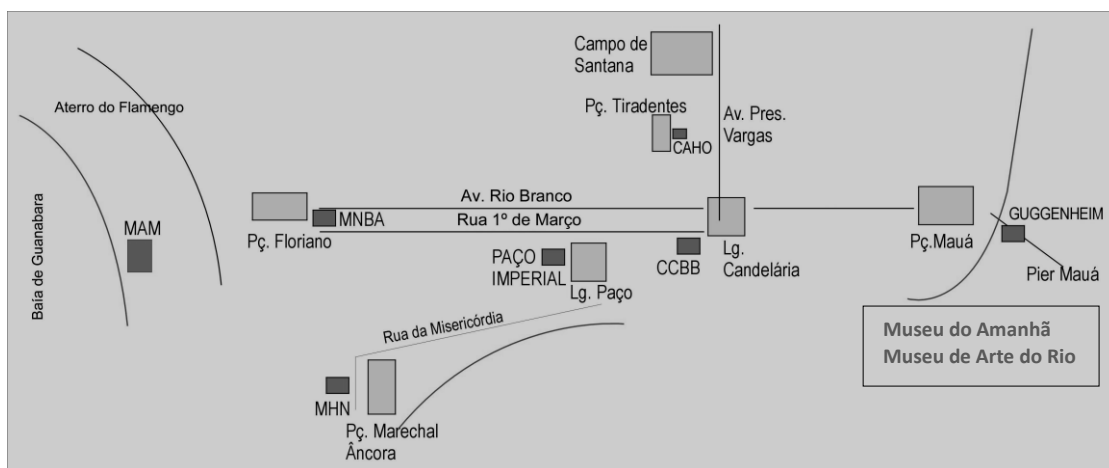


Figura 57 - Os museus e o sistema simbólico de formação do Centro do Rio.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Verifica-se que, ao lado do Museu Histórico Nacional, o centro representativo da Colônia em conformidade com o descrito em Rachel Sisson, ainda é configurado no Paço Imperial, misto de *shopping cultural* e galeria de arte contemporânea.

Na rede engendrada com as palavras de Reis Filho e as malhas de Conduru para desvendar o Centro das diferentes tendências dos muitos ecletismos, denotam-se o MNBA e o Centro de Arte Hélio Oiticica.

O MNBA, o grande museu da avenida Rio Branco, faz parte do conjunto da praça Floriano, e o centro de arte, localizado junto ao beco do Tesouro e na esquina das ruas Luís de Camões e Imperatriz Leopoldina ‘conforma-se’ com a ambiência da praça Tiradentes.

As origens das praças e dos entornos desses museus são, hoje, as representações das fases que, embora tardias, podem ser classificadas de imperial e republicana. Na seqüência, o centro republicano poderia ser também representado no edifício do CCB, sendo que o centro modernista conteria o edifício do MAM.

Observa-se, então, que persistem até hoje esses tipos de intervenções que acarretam mudanças radicais de uso. Pois, a renovação da estrutura urbanística da Área Portuária, o mais recente projeto de promoção do patrimônio edificado do Centro do Rio, há

mais de meia década, sugere a ocupação do píer Mauá com um museu de grande porte, projetado por Santiago Calatrava, arquiteto de projeção semelhante a Jean Nouvel na mídia internacional.

Mas, será que o Centro do Rio ‘após-Brasília’ deveria ser identificado com o MAC, em Niterói? Ou, *last, but not least*, a nova centralidade do Centro poderia estar localizada na área portuária, mais precisamente no pier Mauá onde, conforme antes comentado, seria construída a filial brasileira do Guggenheim, apelidado de Gugg-Rio. Motivo de polêmicas e resistências de toda ordem o Gugg-Rio foi substituído pelo Museu do Amanhã e por dois edifícios da praça Mauá, os quais serão renovados para abrigar o Museu de Arte do Rio.

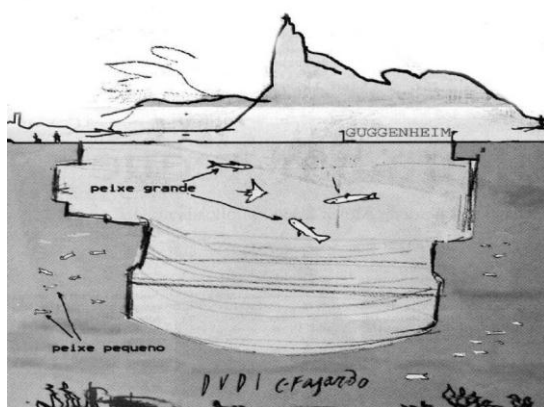


Figura 58 - Carlos Fajardo e Dudi Maia Rosa, artistas plásticos: proposta para o Gugg-Rio.

Fonte: Jornal do Brasil, 3/2/2002.



Figura 59 - Claudius, cartunista: proposta para o Gugg-Rio, “Edifício-símbolo”.

Fonte: Jornal do Brasil, 3/2/2002.



Figura 60 - Rodrigo Azevedo e Pedro Rivera, arquitetos: proposta para o Gugg-Rio “Gug Ilha”.

Fonte: Jornal do Brasil, 3/2/2002.

Para compreender a mudança do território central por meio do deslocamento e da troca de lugares com que os governos estabeleceram os respectivos sistemas simbólicos e, assim, identificaram e marcaram seus respectivos interesses na cidade do Rio de Janeiro observa-se que o poder constituído:

“[...] além de produzir suas próprias verdades sobre o espaço, detém a capacidade decisória e os recursos para fazer-se representar espacialmente através de elementos instauradores de centralidade, substituindo ou anulando elementos espaciais representativos de outros poderes antecedentes ou antagônicos.” (Sisson, 1986, p. 79)

Assim, denota-se que foram os movimentos de transformação ditos radicais que promoveram a cultura na condição de musa de muitos e diferentes Patrimônios.

Entretanto, tais movimentos encontraram na resistência e atualização do programa e da temática museológica, a razão e os produtos da permanência da ideia de manutenção dos centros originais.

Portanto, em rupturas e simultaneidades arquitetônicas e urbanísticas, conforme pode-se perceber, o Rio faz do Centro a sua expressão cultural mais exemplar.

Ainda agregando a essas referências os tipos arquitetônicos históricos utilizados para as funções culturais, conforme sugeriu Reis Filho, também é possível verificar outros aspectos da relevância da arquitetura dos museus do Rio.

O autor, conforme antes mencionado, ao publicar as notas e ensaios que escreveu para o Suplemento Literário de O Estado de São Paulo entre 1962 e 1970, reconheceu e promoveu a importância da arquitetura patrimonial para a criação e utilização, “em rede”, de museus e centros culturais.

Para Reis Filho, àquela época, “a noção contemporânea de museu aliava a essência renovadora do processo cultural à disponibilidade de quadros amplos” que estariam “atuando no campo da cultura no Rio, em São Paulo e em outras capitais de importância regional”. (Reis Filho, 1970b, p.191)

Em tal perspectiva, a contribuição e a atuação dos museus na execução das políticas de governos voltadas para as atividades turísticas e educativas são outros fatores que melhor delimitam, na atualidade, a função social dessas instituições.

Portanto, verifica-se que as observações de Reis Filho continuam pertinentes, pois sugerem a criação de uma “rede de instituições culturais” e articulam, nesta rede, a preservação patrimonial à indústria do turismo.

Na década de 1980, os programas de implantação de circuitos históricos abrangiam as principais regiões do país. Dessa maneira, pareceria óbvio afirmar que o patrimônio musealizado transfiguraria, constantemente, os sistemas simbólicos do Rio de Janeiro (Guimaraens, 2003, p. 50)

Assim, reafirma-se que os edifícios do Centro do Rio que funcionam como museus ou centros culturais contêm diferentes categorias e naturezas de acervos e estilos, representando a riqueza documental e a variedade arquitetônica da cidade.

O uso de tais edifícios de valor histórico, artístico, arquitetônico e educacional tem, portanto, função pedagógica, pois estes encerrariam “em si” a principal característica dos documentos e das obras de arte. Além disso, o fato de alguns desses edifícios destinados à cultura serem monumentos tombados caracteriza ainda mais sua importância simbólica.

Verificou-se também que as funções originais desses espaços eram diferentes, pois, anteriormente, alguns desses edifícios foram palácios, escolas, residências, escritórios e, até mesmo, museus.

Alguns dos espaços expositivos mais notáveis do Centro do Rio são de tipo “galeria de arte” e “centro cultural”, destacando-se, entre estes, o Paço Imperial e os centros culturais da Caixa Econômica, dos Correios e do Banco do Brasil. Por outro lado, observa-se também que pequenos museus, tais como o conjunto da Chácara do Céu e do Açude, o Villa-Lobos e o Benjamin Constant, mantêm exposições de tipo variado e possuem acervos de grande expressão para a arte e a história do país.

Mas, são os grandes museus nacionais — onde se destacam o de Belas Artes e o Histórico Nacional — que configuram as formas mais bem sucedidas de constituição dos sistemas de salvaguarda e promoção dos bens patrimoniais brasileiros.



Figura 61 - Mapa perspectivado do Centro do Rio. Em destaque, o MNBA à esquerda e, à direita, o MHN.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Portanto, no Rio de Janeiro, desde 1980, nesses museus, são efetivos os resultados da criação de legislação protecionista e consequente incentivo à manutenção de características arquitetônicas e urbanísticas de edifícios e trechos históricos da área central.

O reconhecimento da importância dos bens patrimoniais no Brasil e no Rio de Janeiro pode ser verificado na implantação de isenções tributárias para as atividades relativas à cultura, as quais foram efetivadas na década de 1980, iniciando-se com a lei Sarney.

Hoje, tais normativas não são apenas de âmbito federal, mas compreendem os níveis estadual e municipal do governo. As leis abrangem não apenas as atividades culturais de entretenimento, mas as obras de reforma, restauração e conservação que visam a recolocação e a manutenção das características originais de imóveis de interesse histórico arquitetônico, cultural e ecológico ou de preservação ambiental.

Destaca-se, entre esses instrumentos, o decreto nº 6403 de 29/12/1986 da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, a qual incentiva o respeito à morfologia e integralidade das fachadas, isentando os contribuintes do Imposto sobre Serviços de

Qualquer Natureza (ISS), Imposto sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana (IPTU) e da Taxa de Obras em Áreas Particulares (TOAP).

Observa-se, ainda, que a partir da década de 1980 a recuperação de praças, ruas e avenidas decorreu dos movimentos de requalificação urbanística e resultou em melhorias físicas nas áreas públicas abrangidas em projetos do tipo Corredor Cultural, Rio-Cidade e Frente Marítima.

Assim, o Centro possui hoje uma espécie singular de Cinturão Cultural caracterizado em percursos na área central da cidade em que se destaca o uso intenso dos espaços articuladores da praça Quinze e das imediações da Igreja da Candelária. No sentido norte-sul desse Cinturão Cultural destacam-se as galerias de arte no Arco do Teles; e os espaços que unem o largo da Lapa ao calçadão do Circo Voador.

Ao lado desses exemplos que expressam objetivamente algumas ações em que, desde meados da década de 1980, a conservação da ambiência, da paisagem cultural e do desenho urbano do Centro democratizaria o acesso às atividades de entretenimento e lazer, também denotam-se as intervenções em edifícios, permitindo a implantação de centros culturais.

No chamado Cinturão Cultural, os museus, os centros culturais e os espaços livres vêm transformando o uso do Centro, pois, nestes e em outros espaços abertos do tipo praças e conjuntos e edifícios culturais de épocas diversas, as ações de diferentes governos buscam recuperar para a área central os públicos variados por meio da realização de atividades diversificadas.

Tais áreas, destinadas ao entretenimento, à cultura popular e ao comércio de artesanato, são também espaços para realização de exposições, peças de teatro, exibição de filmes e vídeos, os quais, próximos a restaurantes, cafés e bistrôs, ampliam o tempo de permanência dos usuários e permitem a apreciação mais cuidadosa da arquitetura da cidade.

Além da fruição da expografia arquitetônica, das *performances*, *sites specifcs* e outras experimentações contemporâneas das artes plásticas, o uso museológico dos espaços centrais inclui a 'contemplação' das transformações de empenas com pinturas, das restaurações de fachadas e da promoção da arte pública por meio da colocação de esculturas nas esquinas e cruzamentos dos eixos de maior circulação.

As ações de melhorias e conservação dos lugares históricos permitem o uso democrático desses bens culturais, pois, verifica-se, tanto as atividades realizadas em espaços fechados, quanto as típicas programações de áreas abertas confirmam a excelente condição dos centros das cidades para tais eventos.

O projeto do Museu do Amanhã de Santiago Calatrava e a renovação de uso de dois edifícios que motiva o Museu de Arte do Rio, no píer e na praça Mauá, antes citados, são os exemplares mais recentes dessa condição.

Entretanto, é sabido que a condição excepcional da estrutura físico-espacial do centro urbano não é o único suporte que possibilita o acesso e a visibilidade ampla das manifestações culturais para a população, pois além de existirem centros de bairros, espaços culturais foram construídos em outras áreas da cidade. Portanto, restaria observar em que lugares e medidas tais atividades, dirigidas para o conhecimento e reconhecimento dos valores comuns, de fato ampliariam a consciência crítica dos habitantes e dos usuários que ocorrem diariamente aos centros das cidades.

Nesse contexto, a proposta de qualificação de um percurso entre o MNBA e o MHN, apresentada no 3º capítulo, é um dos produtos desta Tese, em que está configurada uma das maneiras transdisciplinares com as quais o campo da Arquitetura poderia contribuir para o desenvolvimento da Museologia de interesse social.

Esse caminho foi escolhido dentre os possíveis trajetos que a rede imaginária de museus disponibilizaria para os usuários e visitantes do Centro do Rio. A proposta resulta de uma espécie singular de exercício projetual realizado em espaços abertos e livres com o objetivo de criar um elo urbano musealizável e expositivo entre os dois maiores museus do Centro do Rio.

A qualificação das condições físicas e de percepção sensorial dos elementos desse trajeto, predeterminado em razão da historicidade dos usos expressos no sentido da formação dinâmica do lugar, poderá ampliar o desenvolvimento de processos museológicos e patrimoniais espontâneos.

Desse modo, nesta Tese busca-se demonstrar a eficácia de uma das possibilidades de integração das técnicas do desenho e do paisagismo urbano com as ações museais de base preservacionista.

3º capítulo

Os estudos de casos

- 3.1. As transformações físicas e programáticas do MHN e do MNBA.
- 3.2. Museu Histórico Nacional: origens e expansões.
 - 3.2.1. Memória, arquitetura e urbanismo na Ponta do Calabouço.
 - 3.2.2. A arquitetura das exposições no MHN.
- 3.3. Museu Nacional de Belas Artes: origem e expansão.
 - 3.3.1. Memória, arquitetura e ensino na Academia Imperial.
 - 3.3.2. As transformações da arquitetura no MNBA.
- 3.4. Uma contribuição da Arquitetura para a Museologia do Patrimônio.

3.1. As transformações físicas e programáticas do MHN e do MNBA

Este capítulo contextualiza os estudos de casos com o objetivo de verificar os meios e formas sob as quais o MHN e o MNBA enquadram-se às disposições registradas em documentos que consolidaram o campo da Nova Museologia.

Nesse sentido, pergunta-se inicialmente em que medida a preservação do patrimônio, representado na arquitetura dos edifícios de museus, poderia contribuir para a melhoria das condições de vida dos usuários de centros históricos.

Para responder a tal indagação, considera-se que o uso social amplo dos lugares em que são determinados e rememorados os aspectos culturais e históricos das cidades decorre da melhoria da qualidade ambiental. Desse modo, o uso é um dos principais resultados das ações voltadas para a regeneração física dos espaços urbanos centrais.

Observa-se que a evidência da necessidade de recuperação de áreas centrais associa a amplitude atual do conceito do equipamento urbano denominado ‘museu’ à condição, também museológica, dos lugares que o contêm, os quais são, preferencialmente, lugares históricos.

Nesse sentido, verifica-se que hoje em dia a maioria dos estudiosos da preservação, reconhecem que os novos edifícios de museus e centros culturais são os programas arquitetônicos mais importantes para a conservação e para o desenvolvimento de centros históricos das cidades.

Registra-se desse modo que, nas áreas em arruinamento, as mudanças físicas induzem a dinâmica da ‘cultura’ e dos suportes espaciais desta ao criar lugares para novas expressões simbólicas. Observa-se ainda que, com o objetivo do uso e acesso amplo, os centros históricos foram transformados em praças de comércio.

Nessas praças, o mercado de arte e de cultura estabelece o constante uso das coisas do ‘alto espírito’, assegurando a sobrevivência dos artistas e a permanência dos bens culturais para, ao mesmo tempo, garantir a ordem político-econômica atual e futura.

A condição globalizada e capitalista da sociedade incrementa o comércio e o setor de serviços das cidades. Esta mesma condição motiva a produção de exposições e atividades de ensino complementares a estas mostras, o que, apesar das restritas oportunidades de acesso, sustentaria o uso dos espaços de cultura.

O aumento do turismo cultural, portanto, estaria enquadrado nos resultados das aplicação das políticas de conservação dos centros históricos urbanos, as quais, em acordo com os documentos de instituições internacionais, seguiriam as disposições comentadas no capítulo inicial desta Tese.

A proteção e a gestão do patrimônio edificado seriam ações de agendas positivas. Desse modo, as atividades culturais dirigidas para a população residente e para os usuários cotidianos ou eventuais deveriam ser constituintes de identidades-cidadãos diferentes.

Em consequência, observada as conjunturas originais e, portanto diversa dos componentes desses diferentes grupos, a apropriação dos recursos culturais seria ampliada para a totalidade da população. Nessa perspectiva, alguns produtos da reciclagem dos edifícios históricos de finalidade educativa e museológica, e a regeneração de setores degradados de cidades consideradas ‘em movimento de renovação’ gerariam resultados efetivos para os diferentes públicos.

Nesse contexto, destaca-se que as diferenças entre os benefícios e impactos que melhoram as vidas das pessoas por meio de experiências museológicas variadas provêm da espécie de diversidade que é própria da essência do fato cultural.

O ‘museu’ e seus congêneres, ou seja, os centros culturais e as galerias de arte tornam-se negócios a serem dirigidos e gerenciados com determinação técnica. Enfim, por meio da cultura, os benefícios e impactos públicos resultantes possibilitarão e ampliarão o acesso de todos à educação.

Essas instituições, definidas oficialmente pelo *International Council of Museums* — ICOM na categoria de não-lucrativas, aparentemente atuam de forma neutra e, assim, serviriam para o desenvolvimento da sociedade. Em consequência de tal neutralidade, os serviços oferecidos abrangeriam todos os grupos sociais com total independência de compromissos ideológicos.

Ao lado da missão institucional e do projeto museológico, as formas de guarda, conservação, pesquisa, educação e entretenimento são ações integradas que, de modo interativo, resultam e orientam a base conceitual e os objetivos das programações dos museus e centros culturais.

Para atingir os objetivos de educar e entreter, produzindo e transmitindo conhecimento, as atividades museológicas e os projetos museográficos — pesquisas, exposições e seminários etc. — fundamentam-se em ideias e interpretações inter, trans e multidisciplinares dos objetos e acontecimentos que compõem o acervo cultural — material e imaterial — de diferentes tempos e grupos sociais

No entanto, vemos as coisas não como elas são, mas na medida do que nós somos. Tal condição faz com que as iniciativas decorrentes das parcerias entre governos e organizações do setor privado ‘esqueçam’ que a essência dos investimentos financeiros, os quais cercariam o cuidado e a comunicação dos significados dos objetos museais, deveria considerar a transparência que a citada neutralidade ideológica estaria a exigir.

Considera-se, então, que o espaço museológico é um dos lugares de idealização do exercício do poder (Souza Santos, 2000, p. 273 e pp. 284-290). Por outro lado, o espaço museológico promoveria situações em que as experiências individuais de ‘poder’ julgar esteticamente e de ‘poder’ interpretar a história possibilitariam ao público vivenciar o modo com que a coletividade de produziu e preservou as coisas e os acontecimentos “memoráveis”.

Entretanto, destaca-se também, nessa afirmação, que, ao impulsionar novos sentidos e causar impactos inéditos e benefícios incalculáveis, tal poder, provocaria pré-juízos imprevisíveis.

No Brasil, a transformação do pensamento referente às formas de expressão da cultura reflete-se apenas em parte na legislação que regula a ideia de gestão em vigor. Assim, podemos considerar que as políticas de governo direcionadas à gestão de museus e centros culturais transmudam-se com as novas ideias de cultura e patrimônio, o que gera a adaptação das formas de administração às características empresariais que se apresentam em cada momento.

Dessa maneira, os investimentos financeiros praticados pelo setor empresarial produziram resultados positivos quando aplicados em museus. Esses investimentos, na maioria dos casos, contam com as vantagens dos fundos de apoio regulados em leis de incentivo à cultura e existentes em alguns estados e municípios.

Nesse padrão gerencial, os grandes museus nacionais e alguns centros de cultura empresariais encontraram nas Associações de Amigos a forma ideal de gestão e captação de recursos. Entretanto, observa-se que algumas programações e propostas iniciais para a adaptação técnica e conservação dos espaços físicos dessas instituições são planejadas pelos funcionários dos quadros permanentes ou executadas com os investimentos do setor governamental. Observa-se ainda que os custos materiais da conservação, exposição, adequação técnica dos espaços físicos e manejo dos equipamentos dependem cada vez mais da formação e atualização do pessoal do quadro permanente.

Desse modo, as possibilidades de obtenção de recursos financeiros suficientes para as ações museológicas expositivas e educacionais definiriam as perspectivas de sucesso gerencial e diferenciariam publicamente Museus de museus e Centros Culturais de centros culturais.

Conforme observado em capítulos precedentes, nas primeiras décadas do século passado as instâncias governamentais — Inspetoria de Monumentos e Serviço do Patrimônio — inauguraram sucessivamente as políticas preservacionistas republicanas, inspirando-se em teses nacionalistas e identitárias.

Assim, sob conjunturas diversas, mas, segundo alguns estudiosos, de maneira autoritária, diferentes tipos de lugares foram estabelecidos para constituir o universo patrimonial da história e da memória brasileiras.

Em decorrência, tanto do ponto de vista material, quanto da perspectiva conceitual, incontáveis objetos que, hoje, guardam um variado Brasil tornaram-se acessíveis a todos. Desse modo, cidades, vilas, lugarejos, palácios, salas de exposição, auditórios, bibliotecas e arquivos, praças, parques e outros espaços representativos da memória histórica foram destinados à fruição da arte, à pesquisa científica, à educação patrimonial, ao entretenimento e ao lazer cultural.

No que diz respeito ao Rio de Janeiro, ao verificar as condições históricas em que foi alterado o “urbanismo expográfico” (Guimaraens, 2009, p. 28) da ex-capital observam-se também as condições em que foram redefinidos os lugares físicos dos museus Histórico Nacional e Nacional de Belas Artes, onde, até a década de 1970, funcionaram o Curso de Museologia e a antiga Escola Nacional de Belas Artes.

No ano de 1922, as Ciências e a História já estavam contidas e contadas no Museu Nacional da Universidade do Brasil (atual UFRJ), onde a antropóloga Heloísa Alberto Torres garantiu a integração de pesquisa e ensino; e no Museu Histórico Nacional, onde Gustavo Barroso — polígrafo que antecedeu Rodrigo Melo Franco de Andrade na promoção do culto do Patrimônio — guardou e promoveu artefatos de guerra, e, também, associou o ensino da Museologia à saga preservacionista.

Na mesma época, estabelecia-se, na avenida Central da cidade, um território de embates e confrontos de antigos e modernos na Escola Nacional de Belas Artes.

Na década de 1930, com o Decreto-lei 25/37, a equipe ‘heróica do Patrimônio’ visou, primordialmente, proteger e promover todos os documentos de formação da nossa memória histórica, artística, arquitetônica, paisagística, etnográfica e arqueológica.

Nessa normativa também foi determinada a criação do Museu Nacional de Belas Artes.

Entretanto, desde 1906, no que diz respeito a um espaço museológico, no projeto original do arquiteto Adolfo Morales de los Rios, arquiteto espanhol e autor do então novo edifício da Escola Nacional de Belas Artes, já estavam previstas a conservação e a exposição das réplicas de antigas esculturas.²³

²³ O espaço era denominado Galeria de Moldagens; com a criação do Museu Nacional de Belas Artes, no ano de 1938, a finalidade e a denominação deste lugar de exposições foram mantidas.

Embora os museus de âmbito nacional tenham consolidado o ‘espírito do SPHAN’ desde 1937, na década de 1950 aconteceu importante movimento de criação de museus e centros culturais de ação local.

Pode-se afirmar, porém, que o pessoal do grupo do ‘Patrimônio’ inicial, liderado por Melo Franco, ainda dirigindo o IPHAN na década de 1960, alargou conceitos e deu a conhecer, mais e mais, o imenso e amplo acervo que definiu e contribuiu para preservar desde 1937.

Na década de 1970, a ampliação das bases conceituais das atividades preservacionistas reuniu governo e intelectuais. No início da “abertura” política e da crise do “milagre econômico”, o discurso do governo privilegiou a participação das comunidades nas ações de proteção patrimonial, consolidando a tese de que a variada realidade brasileira, preservada, se integraria ao processo de desenvolvimento.

Tal foco de interesse nas comunidades cresceu a partir de meados da década de 1980 e motivou o movimento de criação e implantação de inúmeros museus em casas e edifícios históricos.

Assim, o conjunto monumental de bens patrimoniais federais passou a ser composto por grandes museus nacionais e também por mais de meia dúzia de dezenas de casas e pontos difusores de cultura, história e arte. Em tal conjunto se constitui, hoje, o raio da ação multifacetada do IBRAM e do IPHAN no território brasileiro.

Desde 1990, no Brasil, as instituições museológicas, embora plenas de possibilidades e contradições funcionais, têm sido expostas nas mídias impressa e visual na condição de ‘âncoras’ para o incremento das atividades turísticas.

Dessa maneira, em renovada perspectiva, a redefinição e promoção dos acervos culturais da federação, pertencentes a comunidades muito diferenciadas integrarão o desenvolvimento econômico nacional.

Tal objetivo, também ambicionado por Mário de Andrade em 1936 no anteprojeto que elaborou para o Serviço do Patrimônio, fundamenta o estabelecimento do IBRAM e representa o desenlace dos museus da estrutura do IPHAN. Enfim, na fase atual, em que a República é novamente “democrática”, uma singular rede de museus brasileira parecia configurar as novíssimas “janelas do Patrimônio”.

No Rio de Janeiro, essa rede, comentada no capítulo anterior, encontra-se melhor representada em museus federais localizados no centro da cidade, entre os quais se destacam o MHN e o MNBA.

Os subcapítulos a seguir enfocam as formas com que tais instituições modernizaram a própria ação patrimonial. Nesse sentido, estão apresentadas descrições analíticas das principais transformações de espaços exteriores e interiores desses museus, as quais,

supõe-se, representam o desenvolvimento e a integração dos novos conceitos no campo da Museologia.

A classificação dos lugares e os registros textuais da formação do MHN e do MNBA basearam a elaboração de instrumentos complementares dessas análises. Portanto, os elementos gráficos e visuais representativos da arquitetura dos edifícios desses museus, dispostos ao longo do capítulo, foram elaborados com base na leitura da situação urbana e expográfica histórica e atual.

Reafirma-se que a verificação da diversidade formal e programática do MHN e do MNBA aqui desenvolvida considera que esses museus, cujas naturezas e finalidades promocionais dos acervos são específicas, constituem espaços de cultura historicamente diferenciados.

Destaca-se que os edifícios que os contêm foram configurados em tipos e modelos representativos de temporalidades variadas, ressaltando-se ainda que as ações de modernização programática e de adequação técnica levadas a efeito nessas instituições foram bastante diversas.

A análise da modernização e adaptação do MHN e do MNBA foi elaborada com base na pesquisa documental e bibliográfica das transformações físicas e operacionais. Para isso, foram priorizados o estudo das áreas expositivas e a observação da relação dessas formas de expor, articulando-as ao discurso e à imagem institucional, considerando que esta relação é um dos principais temas da arquitetura de edifícios de museus.

Nessa perspectiva, nesta parte da Tese serão demonstrados os resultados de estudos sobre as principais atividades e intervenções executadas no espaço físico do MHN e do MNBA.

No que diz respeito à bibliografia, destaca-se que, dentre as fontes referenciadas, os Anais do MHN e os Anuários do MNBA foram materiais básicos, sendo, portanto, as fontes que melhor possibilitaram a verificação da história da museografia nestes museus e a associação desta aos objetivos da Tese.

Desse modo, a análise da ampliação das noções de Patrimônio, observada em fatos de origem do campo museológico e patrimonial, e os registros da historicidade funcional e física dos edifícios encontrados nessas fontes possibilitaram a elaboração de argumentos em que se demonstra a integração das ações de preservação do Patrimônio à Arquitetura e à Museologia.

Conforme acima dito, as relações das atividades expositivas com o discurso simbólico na constituição da imagem pública dos museus estudados e as referências à aplicação das proposições da Nova Museologia encontram-se aqui destacadas, pois afirmações desta ordem foram encontradas nas fontes consultadas.

O movimento metodológico de dispor intertextualmente os registros das origens e usos dos elementos constituintes do espaço físico, patrimonial e expositivo do MHN e do MNBA propiciou também a verificação da formação e transformação de certa imagem pública destas instituições. Essa imagem determinava um lugar de memória antiquado e hermético e foi ‘processada’ em tempos restritos às aberturas culturais. No entanto, de acordo com o que pode ser percebido nas fases mais recentes, tal imagem está, pouco a pouco, sendo reformulada.

O estudo da formação de coleções e criação dos primeiros museus no Brasil foi também fundamental para a compreensão da trajetória dessas instituições museológicas no que diz respeito ao trato do Patrimônio.

Nesse sentido, a verificação da consolidação das ideias e formas de abordagem das expressões culturais musealizáveis foi inicialmente realizada por meio da revisão da historiografia específica.

Os autores consultados consideram que a ‘chegada’ da modernidade foi um dos fatores da formação de coleções e criação das instituições de memória, ou seja, arquivos, bibliotecas e museus.

No que se refere à formação da identidade brasileira, os estudos destacam a importância da criação e do papel do Museu Real, hoje Museu Nacional da UFRJ (1818); museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro — IHGB (1840); Museu Paulista (1893); e Museu Paraense, hoje Museu Goeldi (1866), considerando-os exemplares excepcionais dos grandes museus de história natural no século 19.

Os estudos sobre depoimentos, relatos de viagens e comércio de antiguidades, e sobre as primeiras coleções e exposições, contribuíram para integrar categorias de diferentes campos das Ciências Sociais, melhor direcionando as pesquisas e fundamentando as interpretações aqui apresentadas.

Destacam-se, de início, as pesquisas de Ferreira (2007), Gesteira (1998), Lopes (1998) e Bittencourt (2005), nas quais podem ser encontradas informações sobre a história do Jardim Maurício, no Recife; e sobre as origens e criação da Casa dos Pássaros e do Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro no Rio de Janeiro.

Ferreira, ao analisar a narrativa de viagem do naturalista Carl von Koseritz registra e comenta as principais referências dos estudos das origens de museus no Brasil, afirmando que estas estão associadas à existência de um museu no parque do palácio de Vrijburg durante a ocupação holandesa no Nordeste, no século 17. A mesma autora cita ainda a criação da Casa dos Pássaros, em fins do século 18, no Rio de Janeiro, na condição de “experiência pioneira” e “embrião do Museu Real”, sendo este último a origem do Museu Nacional da UFRJ. (Ferreira, 2007, 304)

Gesteira, por sua vez, apresenta as fontes que se referem ao jardim do Conde Maurício de Nassau localizado ao redor do palácio Vrijburg, considerando-o espécie singular de museu, pois que o mesmo seria um “espaço útil ao conhecimento do homem acerca do mundo natural” e lugar para “coleta de informações”; mas, também “um monumento da colonização batava no Brasil.” (Gesteira, 1998, p. 191-194)

Lopes faz referência a “uma típica Casa de Salomão [...] mantida por Mauricio de Nassau. [...] Lá foram construídos jardins botânicos e zoológicos, observatório astronômico e museu.” Nesse sentido, destaca-se que a classificação das peças, na Casa de História Natural, de 1784, e na Casa dos Pássaros, também foi referenciada por Lopes, pois estas Casas foram consideradas pela autora na condição de lugares onde ficavam guardados, expostos e separados “apenas por famílias as “coleções” de animais. (Lopes, 1998, 122-123)

Bittencourt (2005) analisa as ações da formação das coleções de objetos materiais tridimensionais no IHGB, destacando que a utilidade pedagógica dos objetos seria maior que a dos monumentos de papel e a dos cursos e diferenciando esta instituição das outras academias e do Museu Nacional.

O estudo trata dos momentos iniciais da formação do ambiente intelectual favorável à administração da memória material da nação no século 19. Desse modo, o autor também amplia o quadro das pesquisas sobre as origens das ideias de museu no Brasil, acrescentando informações sobre os contextos temporais que antecederam a criação dos museus aqui estudados.

Os artigos desses autores têm ainda interesse objetivo à Tese, na medida em que a formação da área da cidade em que se constitui o conjunto arquitetônico do MHN também abrange o lugar em que as coleções de animais da Casa dos Pássaros foram recebidas e preparadas.

Além disso, esses autores tratam dos acontecimentos que contribuíram para a ideia de criação dos museus nacionais no Brasil, observando as bases histórico-sociológicas da formação das coleções de relíquias do passado no século 19, em que se destacam sobremaneira as que eram compostas de objetos representativos do Império. (Cf. Castro, 2002 e Ferreira, 2007)

Os estudos sobre a constituição das coleções do MNBA é ponto de interesse aos objetivos da Tese a ser destacado nessas referências, pois o acervo deste museu deriva das atividades da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios que foi criada em 1816.

Nessa perspectiva, verifica-se que a vinda da Família Real portuguesa configurou um momento da modernidade em que o desejo de ‘civilização’ instaura-se em nosso país. Assim, pode-se afirmar que a criação das estruturas e a consolidação dos espaços de

cultura e ensino públicos então existentes no Brasil agregaram-se à sistematização das ações de preservação da memória histórica e artística.

Esse momento foi reproduzido na Primeira República na década de 1920 e na República Nova a partir de 1930, quando ações de igual teor também marcaram, em nível amplo, a trajetória dos museus brasileiros no sentido do acesso à educação e à cultura. Reafirmava-se então que no Brasil a trajetória firme do estado voltou-se para criar e controlar conteúdos patrimoniais, estabelecendo o MHN e o MNBA na condição de lugares excepcionais.

Desse modo, embora quase um século de atividades museológicas distancie a fase inicial do Império da República, e a Tese esteja restrita à observação das relações físico-espaciais em edifícios de museus, há que referir à evidência de que, atualmente, o uso da rede mundial de computadores para a difusão do conhecimento é a base na qual são ampliadas as possibilidades de acesso à educação e à cultura.

Portanto, importa observar que as recentes ações de atualização dos métodos e sistemas de conservação do acervo por meio da informatização demonstrou que:

“La presencia de las instituciones museísticas en la red, lejos de representar un esnobismo vanguardista, muy por el contrario, ha pasado de permitir la concreción de ciertos objetivos a convertirse en una verdadera necesidad, abriendo las puertas a una variable inédita dentro de la “nueva museología”. (Viñuales, 2007, p. 284)

Outro ponto da Tese a destacar neste capítulo envolve o tema da centralidade dos museus existentes em áreas urbanas históricas dinâmicas, pois se trata de configurar e verificar as formas com as quais, nestes lugares, ocorrem as relações entre Patrimônio, Arquitetura e Museologia.

Nessa perspectiva, considera-se a modernização de museus tradicionais e o sentido da aplicação, nestes, das recomendações da Nova Museologia. Verifica-se o fato de que museus nacionais e públicos situados em bairros históricos centrais também criariam um território singular e local voltado para a perspectiva da participação e do acesso de toda a população.

Observa-se que a diversidade e heteronomia das populações são fatores preponderantes que marcam as diferentes identidades das cidades e regiões do Brasil. Portanto, considera-se que a população usuária do centro da cidade do Rio de Janeiro pode ser caracterizada na condição de uma “comunidade” em particular.

Ressalta-se ainda que o uso desse território, demarcado em eixos viários e edifícios de museus de diversas origens e fases da cidade, configuraria interesses comuns, quando se observa as ações de afirmação da qualidade do sítio e edifícios históricos aí existentes.

Tais interesses, portanto, identificariam e diferenciariam os que ali vivem, trabalham e se divertem do restante dos brasileiros.

Os atributos culturais mais significativos da cidade foram produzidos no tempo em que os diferentes regimes políticos centrais a tornaram um espaço protagonista em termos nacionais. Entretanto, a ex-capital do país é um espaço com arquiteturas e urbanismos historicamente em processo.

Nesse contexto, o Rio de Janeiro ainda mantém a imagem de cidade detentora de legítimas e representativas expressões do país, o que imprime na cidade ambiências culturais singulares.

Assim, destaca-se que tal espaço central não é neutro, pois, em virtude dos atributos adquiridos e herdados sempre foi foco e motivação de variados interesses de diferentes indivíduos e grupos advindos de outros bairros da cidade, regiões do estado, do país e do exterior. Nessa perspectiva, a interação das culturas nacionais e locais faz parte dos interesses comuns da população usuária do Centro do Rio.

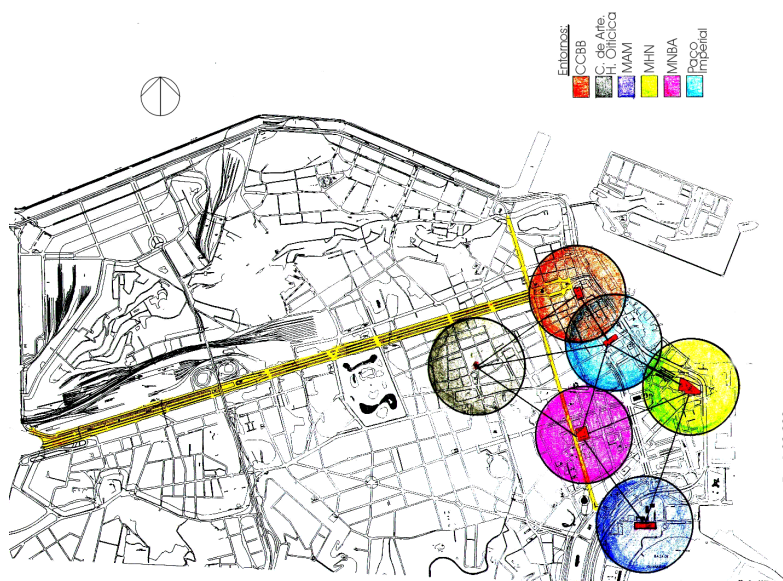


Figura 62 - Mapa da área central do Rio de Janeiro, destacando os eixos históricos (avenidas Presidente Vargas e Rio Branco) e os entornos imediatos do Centro Cultural Banco do Brasil, Paço Imperial, Museu Histórico Nacional, Centro de Artes Hélio Oiticica, Museu Nacional de Belas Artes e Museu de Arte. Moderna, delimitados em raios de 300 metros.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Ao configurar, pelo uso cotidiano, um território simbólico e físico-espacial comum, essa “comunidade imaginada” (Anderson, 2005) produz e também é produzida por processos de cidadania e de musealização articulados a interesses de abrangência nacional. Porém, observa-se que tais interesses adquirem abrangência de ordem local, na medida em que a cidade e seu patrimônio são objetos-signos instituídos no dia-a-dia de um tempo presente e, portanto, comum a todos.

Entretanto, poder-se-ia verificar as formas sob as quais as demandas dos públicos e as representações das lutas dessa comunidade imaginada do Centro do Rio possibilitariam a abertura do que Yúdice (2010, p. 28) poderia definir na condição de um “espaço de negociação” nos museus.

Portanto, para os objetivos desta Tese, destaca-se que a condição da centralidade do Centro do Rio de Janeiro institui imaginários culturais para a população usuária e para o público dos museus, e que esta condição constitui fator positivo para a observação da aplicação dos princípios da Nova Museologia nas atividades programáticas do MHN e do MNBA.

Reafirma-se, desse modo, que a modernização das instituições nacionais é imprescindível para a conservação da dinâmica do ex-centro e, em consequência, para a vitalidade do nosso país.

3.2. Museu Histórico Nacional: origens e expansões

A constituição do Museu Histórico Nacional foi pensada desde 1910, mas apenas concretizada durante a celebração do centenário da Independência do Brasil, em 1922. Assim, a ocupação de um par de salas do Palácio das Grandes Indústrias, durante as comemorações então efetuadas na Exposição Internacional, significou o início de ação programada e destinada a constituir uma história física e social da formação do Brasil.

Nessa ocasião, grande parte do conjunto arquitetônico existente na Ponta do Calabouço foi reformada seguindo projeto de estilo neocolonial idealizado pelos arquitetos Archimedes Memória e Francisque Cuchet.

Segundo Kessel, José Marianno Filho, embora “tivesse sido um dos entusiastas da adoção do neocolonial nos outros pavilhões da Exposição de 1922” assim comentou as alterações na Casa do Trem:

“levantaram-se tímpanos mesquinamente perfilados, compuseram-se *bow-windows* inglesas à guisa de elementos decorativos (quer dizer que o sr. Cuchet ignorava que nós possuíamos lindos balcões almofadados, aliás comuns a toda a América Latina), forjaram-se grades com escudos do Renascimento espanhol, cometeram-se barbarismos e enxertos, na ânsia de embelezar um estilo cuja

beleza está apenas na sua simplicidade.” (Marianno Filho, apud Kessel, 2001, p. 178)

Essa reforma e as inúmeras transformações efetuadas em razão dos diferentes usos talvez tenham motivado o fato de o lugar apenas ter sido ‘agraciado’ na condição de acervo com o tombamento federal em 2001. (Cf. Kessel, 2008, Castro, 2002)

A instituição apropriou-se do conjunto arquitetônico pouco a pouco, e ali completou, no ano de 2002, oito décadas de criação e efetiva ação voltada para a formação e a consolidação do campo museológico brasileiro.

Desse modo, a imagem institucional e histórica, e a função simbólica e social da arquitetura do MHN foram também constituídas para traduzir e representar as intenções e os desejos de muitos sujeitos e de variadas ideologias concretas.

Nessa conjuntura, observa-se que, na intrincada relação do espaço físico e social, a neutralidade da arquitetura não existe. Portanto, para reafirmar a importância da condição física do MHN, é preciso destacar, de pronto, que esta é composta de remanescentes de antigos grupos de edificações do Centro da cidade do Rio de Janeiro.

Desses remanescentes, supõe-se que ali existem as fundações da Fortaleza de Santiago e da prisão da Ponta do Calabouço. Ao mesmo tempo, destaca-se que as estruturas volumétricas também supostamente originais da Casa do Trem, Arsenal de Guerra e Quartel e Oficina dos Meninos são modelos morfológicos que, ainda hoje, compõem o conjunto construído do MHN. Além dessas evidências, outros resquícios de sistemas de diferentes momentos da urbanística histórica ainda estão presentes nesses edifícios.

Portanto, a força simbólica impressa no conjunto arquitetônico e no entorno urbanístico do Museu Histórico Nacional envolve, de maneira singular, monumental e oportuna, os espaços configurados não apenas em construções antigas, mas também nas modernas, expressando a soma dos tempos de harmonia e confronto que assim os preservaram até os dias de hoje.

Do ponto de vista das teorias da arquitetura e do urbanismo contemporâneos, a agregação de tais valores torna-se mais significativa quando, na exata medida, conduz ao reconhecimento de trabalhos que concretizaram ideias em contradição. Assim, somente por meio dos conflitos e paradoxos que os instituíram poder-se-ia se afirmar que o entorno e o conjunto do MHN são algumas das expressões, dentre as existentes no Centro do Rio, mais completas dessa afirmação.

Para desvelar o presumível e complexo jogo de opostos que os registros sobre o desenvolvimento da configuração física do MHN encerram, seria preciso fixar os pontos

principais do restrito roteiro da escrita da história deste edifício, a qual não oferece com facilidade os eventos e, menos ainda, o ambiente cultural que a instituiu.

O MHN foi institucionalmente criado por Gustavo Barroso — político e intelectual que antecedeu Rodrigo Melo Franco de Andrade, o fundador do SPHAN, na defesa do patrimônio histórico e artístico brasileiro. Barroso foi também o responsável pela Inspetoria de Monumentos Nacionais criada em 1934 pelo Ministro da Educação e Saúde Washington Pires, considerado a primeira instituição federal de preservação do patrimônio nacional. (Magalhães, 2001, p. 193)

Tal personagem foi artista, jornalista, escritor, gramático, deputado, crítico, historiador da arte, conservador de museus, professor, um polígrafo, portanto.

Barroso, cujo empenho pessoal (segundo narrativas próprias) fez com que fosse criado o Museu Histórico Nacional, foi um típico intelectual do início do século 20, sendo detentor e defensor da mentalidade que, então, articulava o pensamento e as atitudes dos séculos 18 e 19.

A metafórica forma com a qual a criação do MHN foi vista na imprensa foi comentada pela historiadora Aline Montenegro Magalhães, a qual observou que em *charge* caricata o artista Kalixto

“criticava um museu dirigido por um folclorista, que, na sua visão não teria credibilidade para dirigir a nova instituição. Que (Gustavo Barroso) se basearia em teses sem fundamento (lendas) para autenticar tais quinquilharias como objetos históricos e preciosos, legitimando junto ao Estado e à sociedade a importância de um museu histórico e seu papel à frente dele.” (Magalhães, 2010, p. 337-338)

A *charge* “Museu Histórico”, de Kalixto, publicada em 1922 na revista D. Quixote, registrava Barroso vestido com o uniforme dos Dragões da Independência, grupo de militares pertencente à presidência, o qual ajudou a criar, e cujo capacete era assemelhado ao dos centuriões romanos.²⁴

Ao retratar o fundador do MHN montado em um cavalo, frente a uma carroça entulhada de objetos, a sátira gráfico-visual identificava a então corrente ideia de museu, denotando ainda a imagem de um diretor quixotesco a ‘puxar’ um depósito de objetos sem uso e valor.

²⁴ Gustavo Barroso foi deputado federal e relator do projeto de criação dos Dragões da Independência (tropa de elite do Exército Brasileiro); sobre a atuação de Gustavo Barroso na Câmara Federal; ver: Anais da Câmara dos Deputados (1915-1918). Observa-se que, além de assemelhados aos capacetes dos centuriões romanos, os idealizados por Barroso são iguais aos da guarda de honra de d. Pedro I que participou do “Grito do Ipiranga”. Apenas as armas nacionais — Império e República — são diferentes e, onde antes estava escrito ‘guarda de honra’ registra-se ‘dragões da independência’.

Os temas da cultura nacional tiveram Gustavo Barroso entre os mais ferrenhos defensores. Portanto, durante longo tempo o MHN foi a instituição que representava por excelência a ideia do que seria ‘nacional’; e, assim, o diretor promovia a elaboração dos estatutos que definiam e determinavam a tutela estatal das coisas com significado simbólico e valor cultural para o Brasil.

Gustavo Barroso foi mantenedor das tradições e renovador das estruturas; escritor, membro da Academia Brasileira de Letras em 1923, de cultura enciclopedista, militarista, deputado federal [1915-18] e integralista de tendência anti-semita, foi também uma figura polivalente e polêmica. Atuou na área da literatura e de outras expressões da área cultural, algumas vezes com ações declaradamente de cunho político e ideológico. Desenhista de *O Tico-Tico*, diretor da revista *Fon-Fon*, colunista do *Jornal do Commercio*, autor do *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* (1948) com Hildebrando de Lima, Barroso criou, produziu e colaborou em muitos eventos culturais.

Para efetivar essa produção no campo da cultura ele foi sempre apoiado pelo Estado, pela imprensa e por intelectuais ‘engajados’ política e socialmente. Estendeu seu poder e influência até muito depois de 1937, quando a Ação Integralista Brasileira foi extinta por Getúlio Vargas com a instalação do Estado Novo.

Um dos seus artigos no *Jornal do Commercio*, escrito em 1911, com o pseudônimo de João do Norte, tratava da necessidade de criação de um museu militar e foi considerado em alguns círculos a primeira palavra em defesa dos bens culturais nacionais.

Assim, as iniciativas governamentais que tiveram sua contribuição para a proteção legal dos bens culturais nacionais, além de configurar a criação do Museu Histórico Nacional em 1922, foram obras de restauração de igrejas, sobrados e chafarizes em Ouro Preto, a constituição da Inspetoria de Monumentos Nacionais em 1932 – o embrião do Serviço e da qual foi diretor, cumulativamente à direção do MHN, até 1937 -, e o Curso de Conservador de Museus em 1934.²⁵

A definição de bem cultural, elaborada por Barroso, constitui matéria básica para a compreensão das noções de identidade e nacionalidade brasileiras no início deste século. A palavra de Barroso foi um dos fundamentos para a produção do passado que norteou o trabalho da grande maioria dos personagens que instituíram e desenvolveram as ações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

²⁵ Para delinear a biografia e a trajetória das ideias de Barroso ver também: Enciclopédia Mirador Internacional, Índice geral, São Paulo-Rio de Janeiro, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda. 1976, p. 52; Anais do Museu Histórico Nacional, v. 30; Anais da Câmara dos Deputados (1915-1918); e Dicionário Brasileiro de Artes Plásticas. (1973), v. I. Brasília, INL/MEC.

A entidade intitulada Patrimônio Histórico e Artístico, cuja sigla era PHAN, até mesmo quando contrária às ideias de Barroso, na certa, utilizou-as como pauta porque estas ideias foram as primeiras noções de Patrimônio a serem institucionalizadas. Destaque-se que Gustavo Barroso também foi componente do Conselho Consultivo dessa instituição.

Os estudos mais reconhecidos não dispõem de modo claro e neutro as contradições dos personagens da geração dos pioneiros da saga preservacionista brasileira, entre eles Gustavo Barroso, Heloísa Alberto Torres, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, José Saia e Lúcio Costa, tornando imperceptíveis as suas diferenças.²⁶

Entretanto, hoje, apesar da atitude discreta, ao tratar e trabalhar sobre as diferenças internas, fazer parte da 'ética' do Serviço e instituições afins incluídos os museus, os estudos recentes de historiadores buscam abordar essas desavenças para reescrever a história ou escrever uma espécie curiosa de micro-história antropológica do patrimônio no Brasil.

A criação do Museu Histórico Nacional não está registrada ou destacada na grande maioria de publicações e textos recentes oriunda das hostes do Serviço.²⁷ Entretanto, tal fato de criação do poder do Estado-nação poderia ser visto como a primeira iniciativa brasileira do século 20 para a consolidação das ideias que fundamentaram a identidade nacional brasileira. Observa-se, ao menos em termos cronológicos, o fato dessa criação ser anterior às ações estabelecidas na década de 1930, as quais são usualmente definidas na condição de "pioneiras".

As edições dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, iniciadas em 1940, foram o 'lugar' que Barroso utilizou para, literalmente, imprimir seus conceitos e narrar a sua 'história' do Patrimônio. Denota-se que nessa época o MHN passa a ser identificado na condição de *Casa do Brasil*, a exemplo do que ocorria em Portugal, onde instituições oficiais recebiam estes epítetos. (Tostes, 2002)

Para Magalhães, a valorização da pesquisa, geradora dos artigos publicados nos *Anais*, representava "a vitória do discurso impresso [...] sobre a narrativa tridimensional [...], a mostra de objetos passa de protagonista à condição de ilustração de narrativas

²⁶ Magalhães (2001) traça um roteiro dos principais acontecimentos dos embates entre os antigos e os modernistas, demonstrando que os limites institucionais os situavam em campos opostos; tal leitura, porém, sugere que os objetivos desses grupos, os quais buscavam a regulação do patrimônio nacional, estabeleciam um terreno comum.

²⁷ Exceção feita ao artigo "Os museus enquanto sistema: por uma revisão da contribuição de Gustavo Barroso" de Regina Abreu. (1991). Observe-se ainda que o estudo da historiadora do MHN, Aline Montenegro Magalhães, intitulado *Culto da Saudade na Casa do Brasil*, foi publicado pelo Museu do Ceará, Fortaleza, apenas em 2006.

impressas.” Colocadas no “plano superior” da instituição, as edições dos Anais imprimiam verdade científica às peças do acervo, pois “se encontravam as argumentações e provas que legitimavam o discurso material.” (Magalhães, 2003, p. 108-109)

Um dos artigos mais esclarecedores do pensamento de Barroso, pois é a sua versão da gênese da ação de proteção legal, o “A defesa do nosso passado” (Barroso, 1943), não inclui a criação do Museu.²⁸ Mas, os argumentos que ele utilizou para definir os objetos que comporiam as listas dos bens culturais estão aí registrados.

Para discorrer sobre esses objetos, assemelhados aos argumentos que Mário de Andrade usou, ele traz como exemplo a visão das viagens que fez a Ouro Preto em 1926 e 1928. Na condição de “cidade que adormecera no fundo do passado” e “relicário arquitetural” Ouro Preto era, para Barroso (que se intitulava o “único elemento oficial então encarregado da guarda das relíquias da pátria” entre os componentes do grupo na primeira viagem), uma cidade que devia ser protegida das “violências do presente e do futuro” por uma lei que “conservasse as suas relíquias e recordações”.

Nas palavras (reliquias e recordações), presentes em quase todos os seus textos, estão a gênese do significado e da importância do vocábulo ‘afetivo’, o qual era determinante para ele quando tratava-se de designar tanto a essência do sentimento de pertencimento quanto a atividade de preservação dos bens culturais.

Entretanto, poderiam ser denotados, nessas concretas inflexões, resquícios de romantismo e perspectivas psicológicas voltadas à atenção com o folclore e os aspectos socioculturais das comunidades.

Essas interpretações do afeto nacional e de um sentimento comunitário e grupal, as quais, no caso de Barroso, eram focadas na ‘comunidade’ dos militares foram, quase ao mesmo tempo, também integradas nas expressões culturais das comunidades de todas regiões brasileiras por Mário de Andrade e, no caso particular da região Nordeste, por Gilberto Freyre.

Tais sentidos, associados aos regimes militares e ditatoriais daquelas épocas, foram recuperados oportunamente, na década de 1970, por Aloísio Magalhães com o apoio e a inspiração do senador Severo Gomes e do general Golbery para fundamentar a criação do Centro Nacional de Referência Cultural e a criação da Fundação Nacional pró-Memória.²⁹

²⁸ A criação do MHN foi narrada e justificada por Dumans em “A ideia da criação do Museu Histórico Nacional”. (Dumans, 1942, p. 383-98)

²⁹ Depoimento de Henrique Oswald (ex-diretor do escritório da FUNARTE em Brasília) a Cêça Guimaraens, em 1992.

A necessidade de salvaguardar as referências das comunidades de militares, ou observadas em termos atuais, as “representações imateriais” de afazeres, dizeres e sentires dos soldados durante as lutas em defesa do território brasileiro foi o primeiro argumento utilizado por Barroso para justificar suas principais intenções e ações.

Armas e uniformes foram, então consideradas patrimônios na condição de primeiras coisas oficialmente nacionais.

As raízes da cultura brasileira instituídas no começo do século (e, conseqüentemente no começo da nossa fase moderna, segundo a ‘história oficial’) foram tratadas por Barroso no momento em que indicou a cidade de Ouro Preto para a condição de monumento nacional, segundo seu relato, com muito amor e total desprendimento material.

Mais uma vez o vocábulo ‘afetivo’ aparece em seus escritos; mas, desta vez, há o sentido de quem está do outro lado; naquela hora, o que predomina é o lado do conservador; assim, não era o objeto ou o grupo interessado que se tornaria o referente cultural.

De acordo com a versão de Barroso, Eitácio Pessoa, Antonio Carlos e Getúlio Vargas foram autoridades que facilitaram, com seu entendimento e ação oficial, sua participação na reconstrução de Ouro Preto “por força das funções públicas e pendores intelectuais”. Além disso, Barroso considerava que o Serviço “não passava da ampliação com maiores recursos da Inspetoria de Monumentos Nacionais.”, da qual foi “o criador e primeiro diretor”.³⁰

Em outros escritos, também registrados nos Anais, Barroso exalta a “gloriosa ação” do Exército Brasileiro na defesa de nossos limites territoriais ou da integridade da pátria, sob a forma de principal ingrediente da identidade nacional. Assim, prosseguia afirmando que ter identidade e caráter era o que especificava e distinguia, no sentido cristão, apologético e heróico, as glórias militares e as raízes eruditas da civilização europeia.

O artigo “A ideia da criação do MHN”, de Adolfo Dumans (conservador e secretário do MHN) – datado de 1942, mas apenas publicado no volume III dos Anais editado em 1945 -, transcreve trechos de textos publicados em 1911 e 1912 no Jornal do Commercio, os quais revelam aquela então apropriada intenção de Barroso.

No primeiro desses artigos, as espadas, canhões, lanças, bandeiras e tradições militares são classificadas como “recordações guerreiras” que estavam a aguardar a criação de um Museu Militar, museu este que deveria ser o lugar “onde depor nossos troféus como os gregos outrora os depunham nas métopas de mármore e granito dos templos da Acaia”.

³⁰ A Inspetoria de Monumentos Nacionais foi uma das primeiras instâncias criadas pelo estado para a definição dos edifícios e obras de arte nacionais na fase republicana.

No texto “O culto da saudade”, de 1912, Barroso expõe uma Ouro Preto, “ninho de tradições e glórias” destruída pelo descaso, para afirmar que “o culto da saudade é coisa que não existe... ainda não é para nós”. Verifica-se, desse modo, que a saudade era o fator sentimental que contribuiria para despertar o amor e a gratuidade de intenções imprescindíveis à tarefa de zelar pelo patrimônio cultural.

Essa foi a base da imagem do Serviço: explícitos desprendimento material e poder de valoração da matéria simbólica.³¹

Tal dedicação desinteressada foi, também, a fórmula para a construção e permanência do poder simbólico barroseano: aquele poder que ninguém contesta porque é o acordo tácito, o que se faz natural, segundo Bourdieu.³²

Dumans, no texto antes citado, enumera as lutas de Barroso que estão registradas em um artigo da revista *Ilustração Carioca*. Naquele artigo, prossegue o autor, encontra-se o verdadeiro programa do Patrimônio. Quase nada deixou de ser tratado pelo futuro conservador naquele dezembro de 1921. Nenhuma coisa cultural, arquitetura, objeto, obra de arte e o que mais se pense de produção artística de natureza e origem diversas, restaria fora da história brasileira. A história e tradição deveriam estar resguardadas e à mostra no Museu Histórico Nacional: obra e graça de Gustavo Barroso. (Dumans, 1942, p. 383-98)

Entretanto, Barroso não deixou de estudar a cultura popular, incorporando em suas análises objetos do tipo carrancas do rio São Francisco e figuras de barro. E a arqueologia, se não foi a prioridade dele, também não esteve ausente das coisas de certa maneira valorizadas no Museu Histórico Nacional.

Mas, a sofisticação das coisas artísticas produzidas afetiva e artesanalmente em épocas antigas foi para Barroso um dos motivos de contrariedade com a industrialização.

Assim, no artigo “Arquitetura nacional”, onde trata o Barroco (Apud Dummans, 1945) em *O Jornal*, no ano de 1921, Barroso se refere às ideias de Ruskin. Para o antigo diretor, o mobiliário antigo, por exemplo, compreende a superioridade do “belo e útil, o gosto e o bom-senso” porque fabricado com “tanta alma”, o de “nossos dias”, porque produzido “mecanicamente para meros fins comerciais”, lhe parece inferior.³³

³¹ Para conhecer a permanência, o desprendimento e a mentalidade dos conservacionistas no Serviço do Patrimônio, ver: “SPHAN, cinquenta anos de Rodrigo”, de Ângelo Oswaldo de Araújo Santos. (1987).

³² Cf Pierre Bourdieu (1989). Observa-se que a constituição do campo jurídico, tratada no capítulo VIII desse livro, pode servir de parâmetro, entre outros aspectos analisados por Bourdieu, para criar analogias com o tipo de poder exercido no SPHAN.

³³ Importa aqui registrar que a dissolução das identidades nacionais e os conflitos da industrialização face ao artesanato foram tratados por John Ruskin (1818-1900) e William Morris. Esses conservacionistas foram “ideólogos do pré-urbanismo culturalista”, segundo a classificação de

Gustavo Barroso é, por tudo isso, um tema obrigatório, e merece estudos acurados de quem desejar aprofundar a compreensão da história e elaborar uma crítica genética do SPHAN.

Figura de muitos afazeres e ideias determinantemente deslocadas de seu tempo e lugar, porque românticas no sentido mais retrógrado e menos vanguardista do vocábulo, logrou elaborar e executar a base material e conceitual de uma tendência ainda viva neste campo: aquela do espírito de corpo, ou seja, a do sentido corporativista de modelo quase medieval, de sentido acadêmico e muito circunscrito.

Apesar de Kalixto, Barroso, no Olimpo (onde se colocam até hoje os profissionais que militam nas hostes descendentes do Serviço do Patrimônio) não seria um herói, seria o próprio Zeus.

E a sua Minerva, não seria outra coisa que não o Brasil adornado em capacete de onde brotariam relíquias de Ouro Preto pelos filhos de famílias brasonadas que lutaram na guerra do Paraguai.

Assim gerado e assim configurado, o Museu Histórico Nacional foi a primeira metáfora nacional da era modernista brasileira.

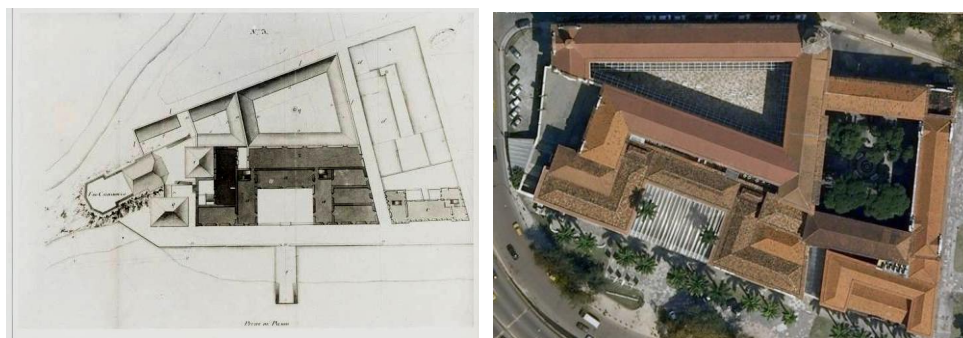
3.2.1. Memória, arquitetura e urbanismo na Ponta do Calabouço

Segundo Castro

“as coleções do MHN e o complexo arquitetônico que as abriga estão impregnados de uma gama de significados para o patrimônio cultural brasileiro que extrapola a mera análise de seus objetos individualizados ou mesmo aglutinados em coleções discriminadas. Prevalece em sua análise o valor maior de conjunto para a construção da memória e para a construção simbólica da nação”. (Castro, 2002, p. 36)

O conjunto arquitetônico, objeto mais visível dentre as coleções aí contidas, tem cerca de 9 mil e 500 metros quadrados de área e é parte constituinte do acervo de 258 mil itens, entre peças históricas e artísticas, documentos manuscritos e iconográficos, mobiliário, porcelanas, pratarias, arte sacra, ourivesaria e marfins religiosos de origem indoportuguesa, além de publicações e obras raras.

Françoise Choay (1972) em *O Urbanismo*, livro cujos conteúdos são hoje considerados restritos do ponto de vista dos conceitos e da categorização das teses e movimentos de renovação urbanística.



Figuras 63 e 64 - Forte São Tiago, Arsenal de Guerra, Beco da Batalha e Casa do Trem, 1770. Museu Histórico Nacional visto de cima, 2010.

Fontes: Arquivo do MHN e Google Earth.

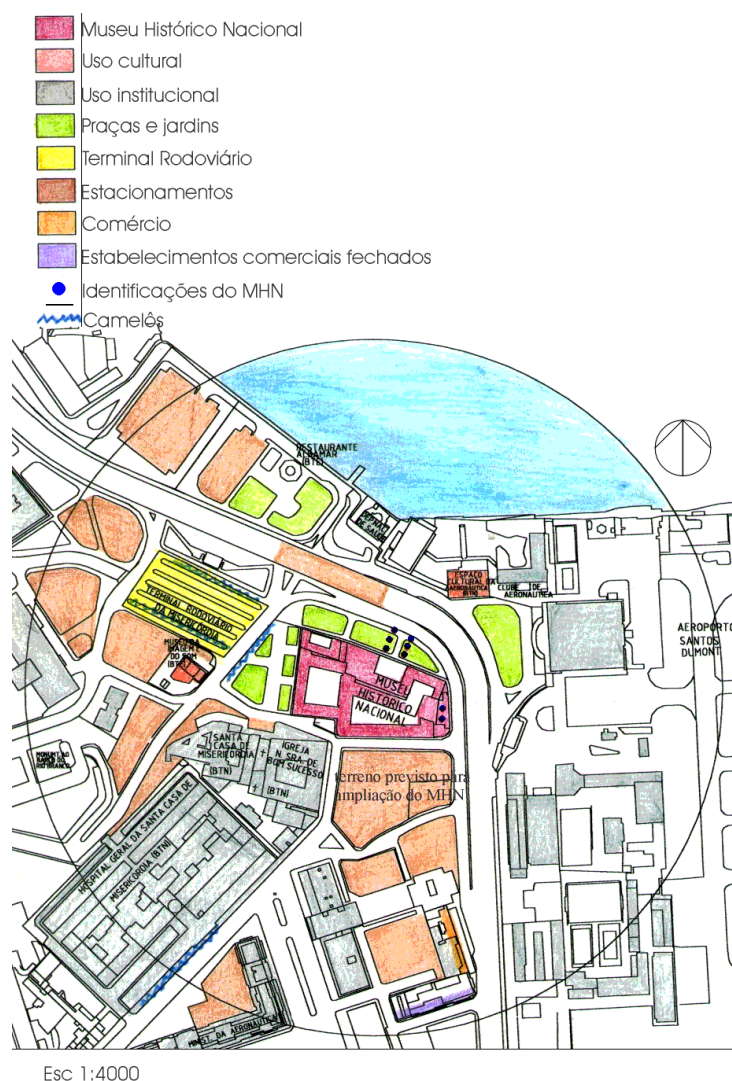


Figura 65 - Museu Histórico Nacional: usos do entorno imediato em raio de 300 metros, 2010.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Desse acervo destaca-se a coleção de numismática, a maior do gênero existente na América Latina, abrigada na Casa do Trem, edifício considerado uma das construções mais antigas da cidade do Rio de Janeiro.

Assim, a formação do acervo do MHN está agregada à história do colecionismo e das formas de aplicação das teorias da preservação arquitetônica no Brasil na medida em que:

“Gustavo Barroso, a exemplo dos antiquários que por amor às antiguidades transforma objetos sujos, abandonados e esquecidos em algo a ser preservados do esquecimento, recolheu vestígios do passado em antigas edificações e em ruínas.” (Magalhães, 2010, p. 339)

Além disso, tal tipo de trabalho de Barroso e de seus funcionários assemelhava-se também ao trabalho dos arqueólogos. A coleta de fragmentos de construções da cidade do Rio de Janeiro e as buscas de objetos em outros estados do país, conforme referenciado por Magalhães, salvaram “das velhas fortalezas, edificações, estradas, monumentos em ruínas etc [...] preciosas relíquias que estão sendo roubadas ou destruídas pelo tempo.” (Magalhães, 2010, p. 339)

Acrescenta-se a essa observação que, também os objetos e peças de eventos então contemporâneos ou “do presente”, que ainda conforme Magalhães, passaram a ser considerados históricos e passíveis de rememoração. (Magalhães, 2010, p. 345)

Assim, fragmentos das construções e as bandeiras dos países participantes da exposição do Centenário da Independência, de 1922, foram expostos no Palácio das Indústrias, ou mais precisamente, na Galeria das Nações, na qual se realizou esta primeira mostra do MHN, em 1924.

Conforme antes já referenciado, em 1922 o conjunto era denominado Palácio das Indústrias, integrava a Exposição do Centenário da Independência e abrangia os antigos edifícios do Arsenal de Guerra e da Casa do Trem. As maiores obras de reforma aí realizadas são expressivas das ideias de uso e proteção patrimonial no Brasil. A primeira, antes citada, realizou-se em 1922 aderindo novos elementos de arquitetura e de composição ao edifício a fim de transformá-lo em monumento neocolonial. A segunda estendeu-se por cerca de década e meia (aproximadamente de 1970 a 1985), e tratou de retirar os elementos da época da criação do MHN, reconfigurando uma feição de suposta origem colonial.

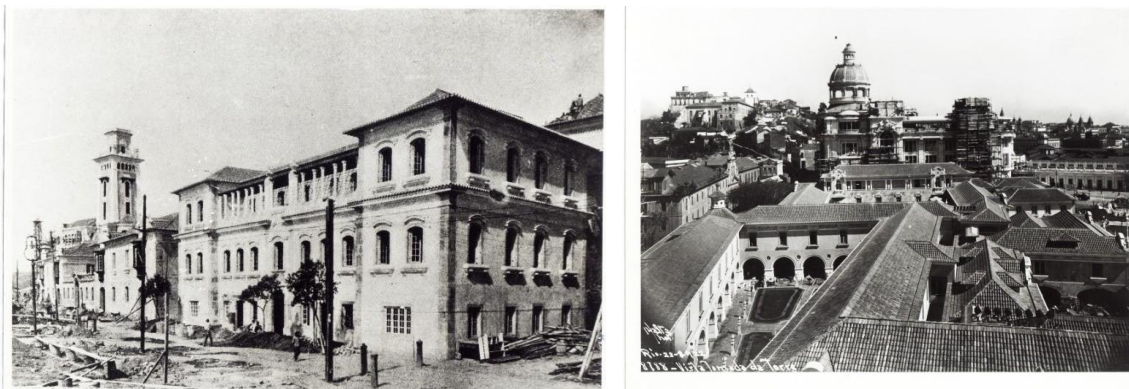


Figura 66 e 67 - Fachada da Casa do Trem, 1922. Telhados e pátios do Palácio das Grandes Indústrias, 1922.

Fonte: Arquivo do MHN.

De acordo com Kessel, em 1922,

“O Pavilhão das Indústrias chamou especialmente atenção pela ornamentação externa, que longe de obedecer rigorosamente aos planos primitivos, apresentava uma profusão de elementos que “evocavam” a arquitetura do período colonial. O rigor das críticas que se sucederiam através dos anos contra os muxarabis, telhas de louça e outras ‘deformações’ do antigo Arsenal de Guerra, entretanto, não leva em conta que não se tratava de pura e simples restauração de uma edificação antiga, mas de uma intervenção que ganhava sentido somente se integrada aos elementos do entorno em que ela estava inserida.” (Kessel, 1998, p. 241)

Portanto, as reconfigurações espaciais e morfológicas do MHN vêm ocorrendo na medida das necessidades de atualização e adaptação institucional. E, no que diz respeito à morfologia dos elementos de composição da arquitetura, o conjunto construído do Museu Histórico Nacional, além de agregar estilos de diferentes épocas da formação da cidade, incorpora variações de volumetria, telhados, esquadrias e adornos, o que o torna impregnado de mescla de modelos arquitetônicos variados.

Por outro lado, ainda no sentido da importância da historicidade sugerida por Castro, observa-se que a localização do MHN no centro da cidade do Rio de Janeiro exprime e imprime aos objetos que compõem a construção a categoria de excepcionalidade, pois tanto o entorno quanto o conjunto edificado retêm vestígios construtivos desde os tempos coloniais até a contemporaneidade.

Preponderantemente, do ponto de vista da forma e no que diz respeito à configuração espacial, os edifícios que compõem o MHN deixam ainda a perceber, os rastros, ou vestígios, dos estilos colonial e neocolonial, o que aticaria a curiosidade em visitantes e a perplexidade em castas de estudiosos e críticos da arquitetura adeptos do purismo estilístico.

No ano da criação do MHN, Lúcio Costa era ainda um estudante em final de curso. Aquele era um momento em que as tendências do ecletismo arquitetônico buscavam superar os estilos até pouco tempo oficiais, ou seja, o neoclássico e o neocolonial.

Os modelos dos neoestilos, ou seja, os estilos neoclássico e neocolonial, junto com as variadas tendências ecléticas que congregam diferentes expressões arquitetônicas, mereceram comentários de Lúcio Costa. O reconhecido arquiteto e consagrado especialista da história da cultura brasileira, considerava, à época, que todas as tendências do estilo eclético eram híbridas e assim as denominava.

Tal abordagem generalista que o arquiteto fez das tendências dos estilos historicistas contribuiu para associar o estilo neocolonial com a identidade brasileira e consolidar os princípios e padrões formais da, então nova, arquitetura moderna. Entretanto, o uso dos estilos na arquitetura residencial, ainda conforme Lúcio Costa, recorria a uma “gama [que] variava do normando ao basco, das missões ao colonial.” (Costa, 1995, p. 15)

Nesse sentido, a iconografia do pequeno texto intitulado *Diamantina* (Costa, 1995, p. 27-31), artigo em que o arquiteto relata seu encontro com o estilo colonial — expressão arquitetônica que o encantaria pelo resto da vida —, muito contribui para desvendarmos os fundamentos teóricos da ideia de estilo arquitetônico de Lúcio Costa. Também na colonial Diamantina, ao mesmo tempo em que estudava o purismo estilístico, Lúcio Costa parecia refletir criticamente sobre o hibridismo do estilo “missões”, uma das formas vocabulares com que também era identificado originalmente o estilo neocolonial.

Destaca-se, entretanto, que os registros historiográficos denotam a importância da extrema reverência às imagens e objetos que representam a autenticidade e a pureza das expressões culturais patrimoniais. Em consequência, tal corpo de ideias assim consolidado contribuiu para imprimir o rótulo de “híbridos” aos modelos que confundem tais critérios em razão de os elementos formais que os configuram serem de manifestações estilísticas diferentes.

Por outro lado, sendo o MHN, desde 1930, nomeado de “Casa do Brasil”, em todas as reformas por que passou o conjunto, a aplicação e manutenção desses adornos “originais” reforçariam a ideia de museu nacional e a condição deste de depósito de coisas sem valor. Essas imagens foram, portanto, consolidadas na função de origem a qual a instituição foi destinada. Ou seja, museu de tudo, sim, mas também do nada, pois sem valor.

O senso comum, assim determinado e até hoje gerado nas observações de Lúcio Costa e de outros estudiosos do “velho modo de ver o espaço”, define o conjunto do MHN na condição de objeto ‘contenedor’ de ambientes de formas diferenciadas, enquadrando-o, porém, de modo pejorativo, no tipo arquitetônico de estilo neocolonial, uma das tendências do ecletismo arquitetônico.

Assim, a evidência da importância da imagem pública do MHN não deveria ser explícita conforme se poderia imaginar. Castro (2002, p. 22), ao demonstrar que os edifícios do conjunto do MHN foram construídos na fase colonial, relaciona outros edifícios de valor arquitetônico tombados pelo IPHAN entre 1938 e 1950, os quais poderiam ser classificados na condição de ‘híbridos’.

Nesse sentido, observamos ainda que, para o arquiteto e historiador Carlos Kessel, a instituição

“[...] cresce e se expande longe da jurisdição do SPHAN, por conta da independência de que goza o seu diretor Gustavo Barroso. As modificações na arquitetura do prédio não se orientam pelo ideário desenvolvido a partir da ótica de Lúcio Costa e seus seguidores, o que constitui, a partir do desaparecimento de Barroso, em 1959, o MHN num corpo estranho que traz desde o seu nascimento a marca “infamante” do neocolonial e orienta as intervenções posteriores no sentido de apagar esta origem problemática, tentando regenerá-lo pela reaproximação das forças coloniais legítimas.” (Kessel, 2002, p. 19)

Embora os objetivos da Tese não tratem de modo específico do desenvolvimento histórico-geográfico da área onde se localizam os edifícios que compõem o conjunto arquitetônico do MHN, as imagens em que são encontrados registros da formação do lugar e do conjunto arquitetônico merecem especial referência.

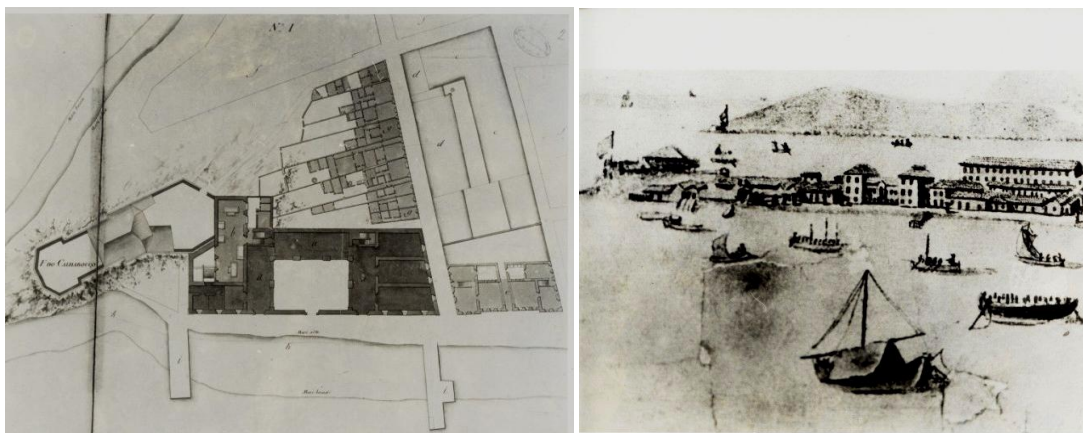


Figura 68 - Mapa do Rio de Janeiro no século 18 com os morros e a Ponta da Piaçava à esquerda.

Fonte: Arquivo do MHN.

Dessa perspectiva, quando são observadas antigas representações da cidade, constata-se a importância da situação física e institucional do conjunto do MHN, destacando-se a presença das estruturas remanescentes da Bateria de São Tiago. Localizada na ponta da Piaçava, a Bateria era um dos elos da cadeia de defesa da cidade no século 16. A mudança do nome da ponta para Ponta do Calabouço foi determinada pelo

fato de a Fortaleza de São Tiago – nome da citada Bateria ampliada em 1603, tornar-se prisão de escravos em 1693.



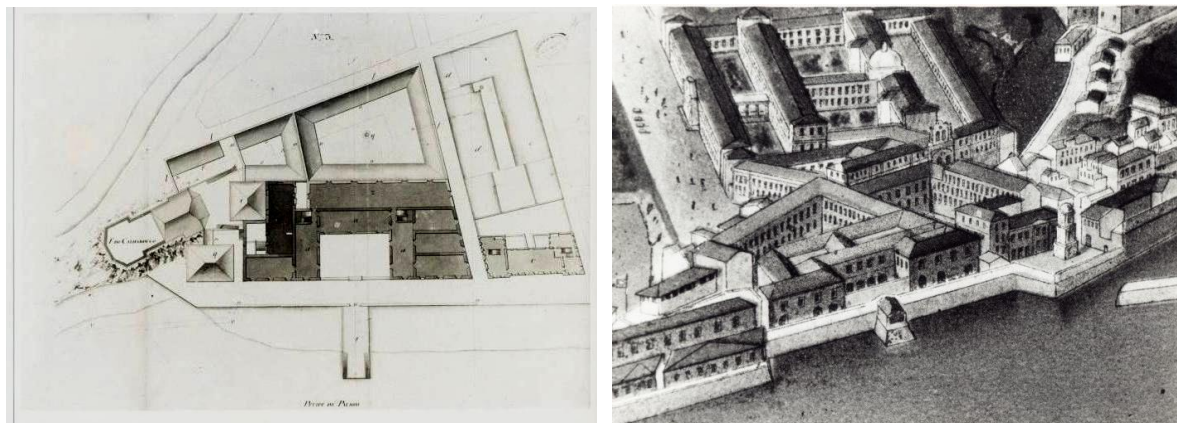
Figuras 69 e 70 - Planta baixa e gravura do século 18. Bateria de São Tiago, Arsenal de Guerra, Beco da Batalha e Casa do Trem.

Fonte: Arquivo do MHN.

Os remanescentes da época do Brasil Colônia – quadras, ruas e edifícios – que formam o conjunto arquitetônico do MHN são hoje constituídos principalmente pela Casa do Trem, – depósito de material bélico da artilharia portuguesa, de 1762 –, antigo Arsenal de Guerra, construído em 1764, e Quartel dos Menores.

Portanto, no que diz respeito à formação urbanística da área, destaca-se que:

“para facilitar a comunicação dos caminhos que levavam a Botafogo e Laranjeiras com a área portuária, foi alargada a estreita passagem entre a Ajuda e a Misericórdia, defronte à Igreja de Santa Luzia. Assim, foi melhorado o acesso também ao conjunto formado pela Fortaleza do Calabouço, Casa do Trem e Arsenal de Guerra que a partir da Independência, em 1822, se transformou num grande centro de produção e armazenamento de armas e munições para o Exército. O conjunto básico do que viria a ser o Museu Histórico Nacional estava então completo: em uma extremidade, o velho Forte de São Tiago. Acompanhando a praia, seguiam-se o Arsenal de Guerra e a Casa do Trem. Nesses prédios estavam as primeiras instalações manufatureiras de grande porte criadas no Brasil, cuja importância manteve-se por todo o período Imperial, prolongando-se pelos primeiros anos da República, até a desativação militar do Arsenal, em 1902. Como era uma unidade fabril, o prédio teve durante todo esse período uma arquitetura sóbria, com apenas pequenas variações perceptíveis no estilo de alguns dos diversos anexos construídos ao longo dos anos, como as arcadas em arco pleno (e não mais abatidos) do anexo principal (nos fundos do Arsenal, construído na década de 1820) e do Pátio dos Menores (atual Pátio dos Canhões, anexo construído em 1838).” (Kessel, 2000)



Figuras 71 e 72 - Estruturas e ruas do entorno imediato do conjunto original do MHN. Planta baixa e perspectiva, 1770-1772. Fortaleza do Calabouço, Arsenal de Guerra, Beco da Batalha e Casa do Trem.

Fonte: Arquivo do MHN.

A construção dos edifícios antes destinados às Oficinas e ao Quartel de Menores, entre 1820 e 1838, conforme referenciado por Castro (2002, p. 23), também configuraria as estruturas anexas aos remanescentes de origem.

Nas gravuras do século 17 é possível a observação da planta dos telhados e das quadras onde o atual conjunto do MHN foi estruturado. Tal leitura confirma a pretensa urbanística regular originalmente idealizada para o conjunto e o entorno imediato, pois é possível observar de modo claro a geometria ordenada e adequada à planificação do terreno e das ruas vizinhas.

Ao observar os elementos urbanísticos e a arquitetura dos edifícios isoladamente, essas representações permitem verificar, de pronto, a organização espacial simétrica dos edifícios e a pretensa ortogonalidade da base trapezoidal da quadra. Nesse sentido, a leitura dos espaços cheios e vazios contribui para a análise morfológica do entorno atual do conjunto. Assim, é possível verificar que as largas superfícies livres de construção, os tipos arquitetônicos de feição neoclássica e as quadras anunciavam os princípios reguladores do urbanismo neoclássico e também os ímpetus sanitaristas dos sucessivos governos.

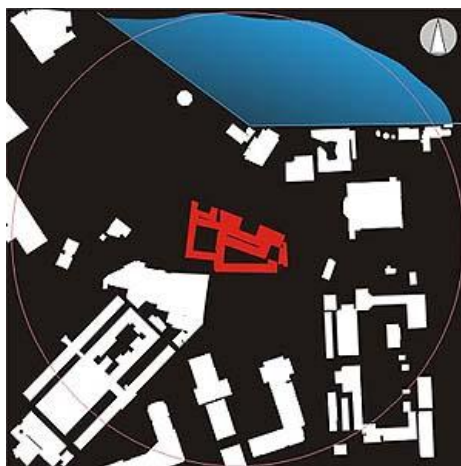


Figura 73 - Cheios e vazios do tecido urbano no entorno do MHN.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus, 2010.

Na atualidade, em termos organizacionais, o espaço interno resultante é formado por três pátios supostamente distribuidores e por salas conectadas, o que constitui uma organicidade híbrida e fragmentada.

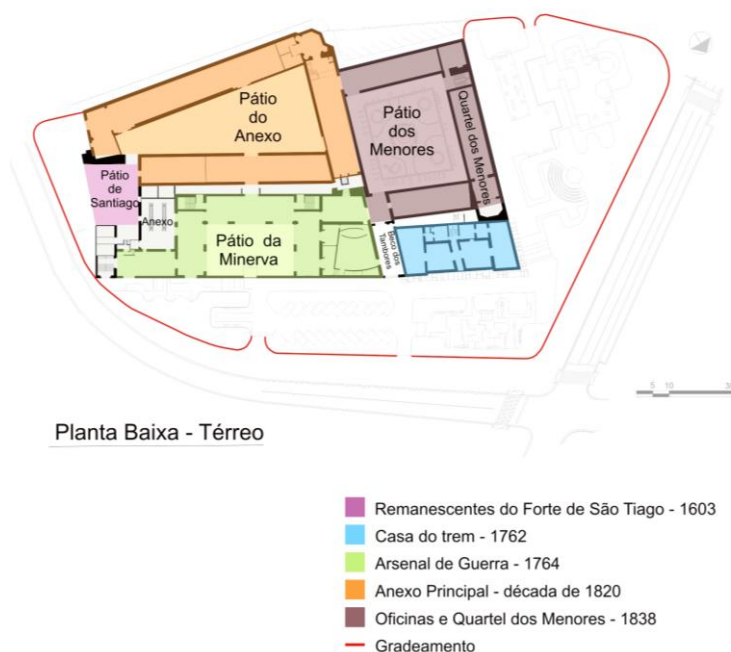


Figura 74 - Planta baixa das fases construtivas do conjunto arquitetônico do MHN.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus, 2010.

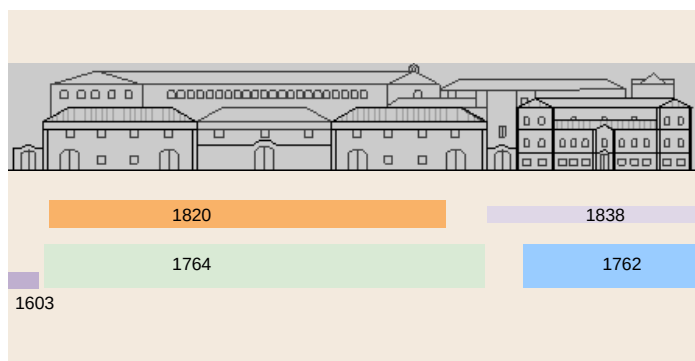
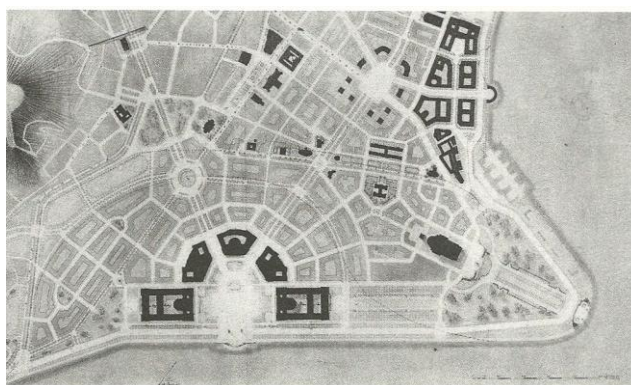
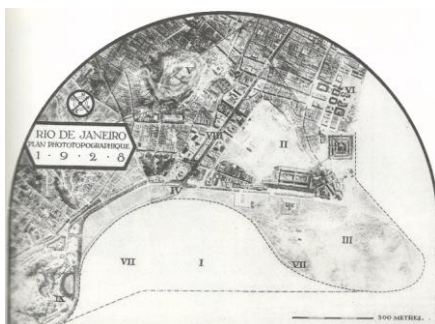


Figura 75 - Elevação com as fases construtivas do conjunto arquitetônico do MHN.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus, 2010.

Tal interpretação do conjunto, entretanto, destacaria a 'leitura' em que considera-se ser este composto de quatro grandes edifícios e espaços conectores ou elos de transição, os quais, em acordo com imagens antes e a seguir apresentadas, são registros de estrutura urbana histórica reconhecidamente patrimonial.

Os projetos de Affonso Eduardo Reidy, Alfred Agache e os de anônimos funcionários dos governos municipais, estaduais e federais intentaram alterar a área. A nova Frente Marítima, projeto do arquiteto espanhol Oriol Bohigas de 1992, renovou as formas de apropriação espacial idealizadas por Jaime Lerner e Oscar Niemeyer.



Figuras 76 e 77 - Aterros propostos no Plano Agache. Plano Alfred Agache 1926-1928.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD / UFRJ.

Portanto, a integração aos recentes projetos de renovação das cercanias da praça Quinze constitui elemento de importância a registrar aqui em função da pretensa diversidade da programação e atividades expositivas. Além de privilegiar a imagem pública e a visibilidade institucional, essa renovação urbana deveria ampliar as possibilidades de acesso físico ao MHN.

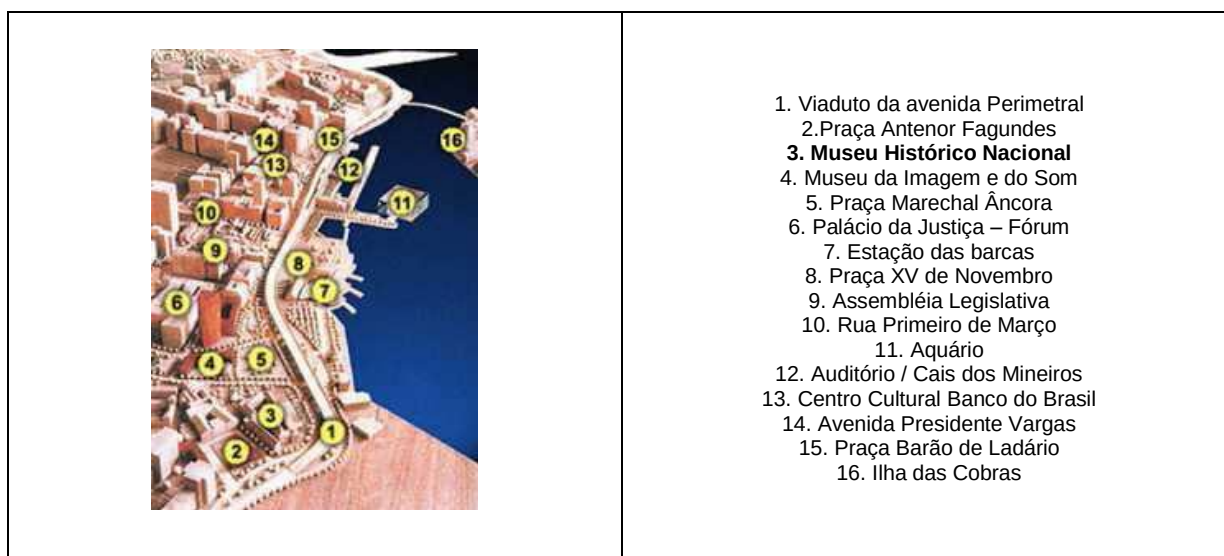


Figura 78 - Projeto Frente Marítima, 2002.

Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD / UFRJ.

As obras realizadas no interior e no entorno imediato do MHN, em função desse projeto, contribuíram para fortalecer o processo de reabilitação institucional que vinha sendo implantado pouco a pouco desde 1979, ocasião em que os museus federais passaram a fazer parte do sistema IPHAN/FNpM, gerenciados pela Fundação Nacional pró-Memória.

Além das reformulações institucionais iniciadas em 1979 com a criação da FNpM, foram fatores determinantes para a visibilidade dos museus brasileiros, o MHN e o MNBA entre eles, o fato destes serem propriedade da União e de terem desvinculado-se do IPHAN apenas em 2009, ano em que passaram a ser gerenciados pelo IBRAM.

Em meio às demolições de exemplares híbridos existentes nas imediações, ocorridas até a década de 1970, o conjunto arquitetônico do museu vem resistindo às diferentes utopias e intervenções urbanas que incidiram sobre o centro da cidade ao longo do século 20.

Por outro lado, é possível afirmar que, até pouco tempo, nenhum grande e nem pequeno museu do Centro do Rio de Janeiro formularam passos no sentido da modernização programática e físico-espacial. Porém, é preciso registrar que o MHN vem empreendendo esforços para tanto.

Segundo senso comum, não só os investimentos oficiais orçamentários, mas também os recursos que deveriam ser envolvidos na especialização e atualização de técnicos foram ampliados há mais de uma década. Insuficientes para a manutenção e a modernização dos edifícios, no entanto, as verbas governamentais do orçamento anual são complementados com recursos obtidos em editais públicos e a renda dos eventos externos.

Portanto, em muito contribuem para a manutenção das atividades do MHN os recursos de empresas e bancos estatais e da renúncia fiscal, somadas ao aluguel dos espaços para festas de formatura e de casamento — aluguel este favorecido em razão proximidade do museu das igrejas históricas da área central, as quais são as mais procuradas para as cerimônias de núpcias.

Essas fontes da receita são administradas pela Associação de Amigos do MHN, empresa do tipo Organização Não Governamental (ONG), na qual o modo de gestão torna mais ágil as ações da instituição e, principalmente, a produção de eventos e exposições.

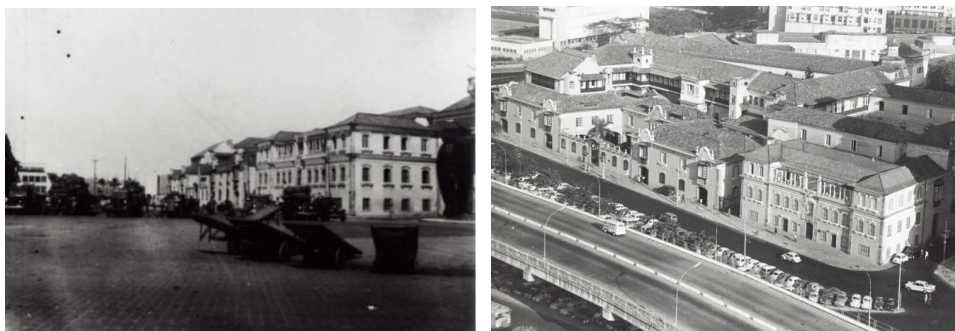
Embora os estudos de temas relacionados ao público sejam pertinentes aos estudos de museus, estes aspectos não serão aqui observados, pois os objetivos da Tese encontram-se restritos às possibilidades com as quais o edifício, a situação físico-espacial deste e o conjunto do circuito expositivo do MHN integrariam as proposições da Nova Museologia.

Desse modo, interessa observar a integração desses aspectos às orientações que dizem respeito à conservação e permanência dos elementos constitutivos do patrimônio arquitetônico.

Importa, então, destacar que o MHN está localizado no perímetro sul da área central, situando-se entre as principais rótulas de articulação viária de setores urbanos densos. Os veículos de transportes coletivos municipais e intermunicipais que transitam no entorno facilitam o acesso de grande parte da população que demanda o Centro do Rio para trabalhar, estudar e divertir-se.

Portanto, tal localização poderia conferir ao museu visibilidade excepcional.

Observa-se, entretanto, que o conjunto edificado do MHN é o objeto-monumento mais visível do acervo, pois é plausível afirmar que as dimensões formidáveis, a linguagem arquitetônica híbrida e o branco das fachadas o destacariam na complexa paisagem circundante que configura o lugar.



Figuras 79 e 80 - Áreas fronteiras do MHN antes e após a construção do viaduto da avenida Perimetral. (1950 e 1969).

Fonte: Arquivo do MHN.

No entanto, embora tão próxima à praça Quinze de Novembro e aos remanescentes do antigo cais Pharoux, tal situação física parece não ser fator favorável à visibilidade, e tampouco à percepção da imagem exterior desse monumento-documento que é o maior museu histórico do Brasil.

Porém, interessa ainda comentar que, no caso do MHN, é privilegiada e excepcional a situação de proximidade dos terminais de transportes coletivos aéreo, aquático e terrestre cuja origem e destino são das principais cidades do Brasil e da região metropolitana.

Mas, de acordo com o anteriormente comentado, tal situação vantajosa em termos do acesso físico e amplo para todos, não é fator que induziria de modo direto a demanda dos usuários destes equipamentos urbanos e interurbanos às atividades expositivas promovidas pela instituição.



Figura 81 - Vista aérea da avenida Perimetral e orla do Centro do Rio de Janeiro. À esquerda: aeroporto Santos Dumont, MHN e Santa Casa da Misericórdia; à direita: estação das barcas, Paço Imperial e praça Quinze de Novembro.

Fonte: Google Maps, 2011.

No que diz respeito à visibilidade na paisagem e presença do MHN na ambiência do Centro, observa-se que o conjunto edificado destaca-se muito no entorno em razão da imponência, homogeneidade e dimensões da arquitetura.

Entretanto, o acesso ao conjunto é dificultado, pois os sistemas de orientação sinalização e as placas indicativas, voltadas para o viaduto da Perimetral, em ambos os sentidos do tráfego de veículos, estão localizadas onde há menor número de pedestres. Nas vias próximas ao Terminal Rodoviário, de grande movimento, não há nenhuma identificação e a visibilidade, para quem está no Terminal é encoberta pelas árvores da praça.

E as fachadas, de cor branca com janelas ritmadas não oferecem destaque excepcional à edificação. O viaduto da Perimetral, localizado à frente, é o principal fato urbanístico que reduz consideravelmente a visibilidade do museu.

3.2.2. A arquitetura das exposições no MHN

A construção de museus-espetáculos e a musealização dos centros urbanos fazem parte das estratégias de *marketing* dos governos, tornando-se fatores que induziriam a pretensa sustentabilidade e ampliariam a visita destes lugares.

Destaca-se, nessa perspectiva, que a posição de maior museu de história do país e a situação física deste no centro histórico da ex-capital do país, conforme vistas nesta Tese, aumentariam virtual e concretamente as possibilidades de ação institucional e a área de abrangência da condição cultural e educacional do MHN.

No conjunto arquitetônico do MHN, os edifícios desenvolvem-se em altura compondo dois e três pavimentos. Os setores destinados ao acesso do público e dos serviços configuram-se por meio de pátios e galerias e salas de exposições permanentes e temporárias, arquivo e biblioteca, auditório, restaurante, loja e sanitários.

Esses espaços são anunciados e interligados por meio de áreas destinadas à recepção e apoio, e também por meio de áreas de transição localizadas entre os módulos do circuito expositivo, as quais são destinadas articulações dos temas e às pausas e ao descanso.

Registra-se, nesse sentido, que as atividades dirigidas ao público são situações cuja observação é imprescindível para a verificação das formas espaciais e programáticas com as quais os museus, aqui estudados na condição de nacionais e localizados em centros urbanos metropolitanos, aplicam os princípios do movimento da Nova Museologia.

Considera-se, desse modo, que as exposições ainda são o melhor meio com o qual as instituições museológicas representam a própria missão patrimonialista, promovem as leituras do acervo e incorporam os desejos e realizações da população e dos diferentes grupos que compõem a sociedade.

Dessa maneira, os espaços expositivos e a museografia configuram tópicos analíticos de interesse aos objetivos da Tese. Assim, é também possível verificar que o tipo 'museu histórico nacional' pode ser modelo para as atividades patrimoniais que incluem os assuntos e objetos pertinentes às categorias museológicas nacionais e locais.

Tal estatuto não tem teor apenas semântico, pois que se fundamenta na afirmação da diversidade e heteronomia dos limites históricos e sociais da população brasileira. Esses limites, contidos no MHN e no centro da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, identificariam estes lugares e os usuários destes na condição de categorias e entes locais.

Os contextos diferentes em que os objetos e as imagens das cidades são produzidos submetem-se, no MHN, aos desejos de unidade da configuração expositiva do território nacional. Porém, a descontextualização e a concreta existência desses desejos no centro da

ex-capital do país reforçariam a representatividade do sentido simbólico, específico e local da cidade.

Portanto, de modo não restritivo, no antigo Centro, os objetos e as construções do que é nacional representariam a história total do povo brasileiro, sim; mas, também representariam as especificidades dos grupos que hoje compõem a cidade atual sobreposta à identidade deste ex-centro.

A abordagem historiográfica de Aline Montenegro Magalhães (2010, p. 337-363), no artigo antes citado, destaca os registros textuais das exposições do MHN, associando-os aos temas e aos métodos da historiografia atual. Nesse artigo, é possível verificar que a evocação romântica do passado era expressa de modo explícito na primeira exposição realizada em 1924.

Os objetos, então, eram rememorações legítimas de acontecimentos notáveis e, apenas em virtude da visualidade possibilitada pela exposição, “conseguiriam transmitir valores e ensinamentos pelo simples contato sensorial.” (Magalhães, 2010, p. 352)

Assim, observa-se que a ‘missão’ do MHN seria preservar, com a valorização excessiva das coisas e dos heróis, a memória do estado imperial, das forças armadas, da igreja católica e da aristocracia, não importando a situação físico-espacial, a museografia, e tampouco a contextualização histórica e articulada destes.

No texto de Magalhães, verifica-se ainda que, na maior parte das vezes, àquela época, as denominações dos espaços expositivos faziam referências aos tipos e funções utilitárias dos objetos e aos temas e personagens da história oficial.

Essa maneira de denominar os ambientes e os locais denotaria a importância hierárquica dos objetos do acervo. Assim, as arcadas eram denominadas das Nações, dos Coches, dos Canhões, das Pedras e das Bandeiras; as salas eram dos Tronos, da Abolição e Exílio, de personagens do Império, dos Ministros, de Osório, dos Troféus e dos Capacetes; e a escadaria estava identificada na condição de escadaria dos Escudos, embora nesta não houvesse tal tipo de objeto.³⁴

A identificação dos objetos é também reportada em Magalhães (2010, p. 350) com observações sobre as informações em etiquetas. Para Gustavo Barroso, a informação sucinta e breve deveria apenas identificar o título da obra e a autoria ou doação, excluindo a natureza do material. Nesse sentido, o diretor referia-se até mesmo à dimensão da etiqueta para justificar a ausência de dados e detalhes indicativos.

³⁴ Para as definições dos nomes das salas do MHN e respectivos acervos, conforme estes estavam em exposição no ano de 1924, ver Abreu, R. (2002).

No entanto, o caráter temático ou cronológico da exposição não era claro e a dimensão das salas, segundo a historiadora, seria o fator determinante da organização espacial.

Nesse sentido, ao referenciar-se às expressões “almoxarifado de miscelânea histórica” de Daryle Williams e “bazar de maravilhas” de José N. Bittencourt, Magalhães, complementa seu comentário, afirmando que, “assim como não era possível articular os objetos no interior das salas a uma mesma época ou temática, as salas também não se articulavam em um circuito expositivo ou cronológico. (Magalhães, 2010, p. 349)

Myrian Sepúlveda dos Santos observa a existência de muitas salas; porém,

“O visitante poderia começar o percurso por quaisquer das salas que não faria diferença. No seu interior, coleções completas, imensas, apresentando uma profusão de temas, davam a cada sala o aspecto daqueles “belchiors”, onde se pode despendar tardes e tardes sem que se saia convicto de que não fora deixado para lá algum tesouro do tempo de nossos avós”. (Santos, 2006, p. 83)

Magalhães afirma que os objetos que identificariam os negros, índios e mestiços apenas foram diretamente referenciados no projeto de Museu Ergológico, espécie singular de museu das artes populares e de peças do folclore idealizado por Gustavo Barroso em 1942. (Magalhães, 2010, 343)

No entanto, observa ainda a autora que essas etnias formadoras do povo brasileiro foram representadas de modo indireto na primeira exposição permanente de 1924 no MHN. Tais representações, entretanto, restringiam-se à vinculação dos objetos com as “ações benéficas” do estado voltadas para a extinção do regime escravista e com as injustiças e castigos impostos por grupos dominantes.

No entanto, Magalhães, citando o “Guia do visitante”, ainda registra que, em 1957, “havia uma série de 10 estatuetas folclóricas esculpidas em casca de cajazeira”. Essa pequena coleção de arte popular veio da Bahia, e as peças eram então consideradas “ótima documentação ergológica” do século 19. Tal coleção era considerada um acervo biográfico, pois o sentido deste era associado a Miguel Calmon, seu proprietário. (Magalhães, 2010, 354)

A primeira exposição temporária do MHN, denominada “Exposição comemorativa do centenário da abdicação de D. Pedro I”, de 1931 apresentou inovações em uma narrativa articulada e contextualizada cronologicamente. (Magalhães 2010, 353-354)



Figura 82 - Sala Miguel Calmon, Casa do Trem, 1940.

Fonte: Arquivo do MHN.

Na década de 1930, as galerias passaram a ser montadas sob tal enfoque, apresentando e associando os fatos e personagens históricos, situando-os em períodos cronológicos correspondentes. Embora pudesse estar implícita uma possível crítica aos métodos correntes na instituição desde 1922, o processo de constituição do “nacional” então exposto ainda denotava a primazia das coleções e dos objetos.

A partir de 1932, segundo registrou Bittencourt (2001, p. 14), a exposição permanente foi construída para colocar o visitante frente a duas categorias (ou “eixos”) a tradição que compreendia as propriedades evocativas dos objetos e a temporalidade, que se expressava na museografia, ou seja, na distribuição cronológica dos objetos.

As formas expositivas existentes entre as décadas de 1920 e 1950 também foram observadas por Magalhães no que se refere à quantidade dos objetos exibidos. Para tanto, a autora comenta e compara o visível aumento de objetos e peças expostos na Sala dos Troféus em 1924 e em 1957, quando esta sala era denominada Sala Caxias.

No que se refere à inadequada equação que existia naquela época em relação do número de peças expostas e o espaço disponível, no manual de autoria de Gustavo Barroso *Introdução à técnica de museus* Godoy e Antonelli verificam que:

“No terceiro capítulo, intitulado “Como se arruma um Museu”, há uma preocupação em ordenar princípios norteadores ligados à relação espaço *versus* coleção, seleção do acervo a ser exposto, rotatividade das coleções. Essa preocupação está intimamente ligada ao aumento do acervo sem o correspondente espaço para exibi-lo, daí a busca de soluções em museus estrangeiros: holandeses, alemães e norte-americanos.” (Godoy & Antonelli, 2002, p. 170)

A primeira edição desse manual foi publicada em 1945 e é uma das mais referenciadas fontes na historiografia sobre o MHN, pois, conforme Godoy e Antonelli (2002, p. 170), o

texto possibilita a verificação das teorias e práticas referentes aos princípios aplicados nas disciplinas do Curso de Museus desde a época da criação deste no ano de 1932.

No manual, Barroso aborda desde os efeitos da “correta colocação” dos objetos em relação aos atributos do espaço arquitetônico, incluindo os tipos, revestimentos e alturas das salas e a relação de cheios e vazios; e os expositores, a iluminação e as medidas de segurança. (Godoy & Antonelli, 2002, p. 170-171)

Magalhães (2010, p. 358) registra que, em 1955, no Guia do Visitante apresentava-se o conjunto arquitetônico e as vistas gerais das galerias do museu. No roteiro, a nominata dos espaços e das salas principais identificava os objetos e brasões expostos e elementos decorativos e da arquitetura do edifício. O acesso ocorria pelo Portão de Minerva, conduzindo desde o pátio até a Arcada dos Descobridores, Sala dos Donatários, Sala Brasil-Portugal e às salas dos Vice-Reis e da Nobreza Brasileira.

Afirma ainda a autora que a alteração do nome da antiga sala de “Troféus” para Sala Caxias significaria a mudança na posição hierárquica do culto dos objetos para o culto dos personagens. E observa também que a situação da estátua de D. Pedro, deslocada em 1924 e centralizada em meados da década de 1950, poderia representar a re-união do estado com as forças militares. (Magalhães, 2010, p. 356)

Godoy e Antonelli referem-se ao sentido do percurso e da circulação, comentando que o mesmo era organizado por meio da utilização de passarelas no piso das salas de exposição. Esse modo de determinar a orientação para o roteiro do visitante não subordinava o circuito apenas à organização cronológica nem à situação do acervo disposto ao longo das paredes ou em núcleos de expositores centralizado nas salas. (Godoy & Antonelli 1997, p. 201)

Os intervalos criados com o ritmo fechado e aberto das janelas também serviam de suporte para a colocação de peças, e a dimensão destas eram elementos museográficos considerados na organização. A criação de perspectivas, impactos e surpresas com a colocação de peças maiores no final das galerias também foi outro recurso da “boa museografia” de Barroso. (Godoy & Antonelli 1997, 201)

Os equipamentos de iluminação e segurança fazem parte não apenas dos sistemas de proteção e guarda dos acervos, funcionários e visitantes, mas também das políticas voltadas à democratização do acesso de todos à cultura.

Assim, as referências à instalação de sistema de segurança nas salas de exposição na década de 1950 são informações importantes para a observação da infraestrutura das exposições realizadas àquela época. As informações sobre o uso direto da iluminação natural, em condições inadequadas à conservação das peças, destacam o fato de que,

então, medidas preventivas que incluíssem a iluminação artificial não eram em absoluto consideradas.

A reforma administrativa e a criação do arquivo histórico em meados da década de 1950 são fatos notáveis deste tempo; no entanto, na ocasião da morte de Gustavo Barroso, em 1959, segundo a maioria dos registros, o MHN era uma instituição inerte e abandonada.

Com a transferência da capital para Brasília na região central do país, estado de Goiás, foi criado um departamento do MHN no palácio do Catete para abranger a história do período, ou seja, de 1889 até o ano de 1960. Esse departamento foi alçado à categoria administrativa de unidade museológica autônoma na condição de Museu da República apenas em 1984, permanecendo no palácio, antes sede administrativa do governo federal, até os dias de hoje.

A censura imposta pela ditadura militar instalada em 1964 no Brasil foi outro fator da inércia no campo intelectual e acadêmico. No entanto, o MHN na década de 1960, mais precisamente a partir de 1961 com um discurso expositivo cronológico, e, em 1967, após problemas de conservação e manutenção do acervo e do edifício, inicia a fase de recuperação e modernização cuja continuidade estende-se até aos dias atuais.

Importa então destacar a afirmação de Santos (2006, p. 10), na qual é possível verificar que, ainda na década de 1980 “os museus brasileiros eram em grande parte vistos como instituições ‘poeirentas’, repletas de coisas velhas e sem interesse para a academia.” No entanto, a mesma autora indica estudos pioneiros de Abreu e Gonçalves, pois, em seu entender, esses professores inauguraram, no Brasil, as pesquisas sobre patrimônio e coleções no campo da Antropologia.

As mudanças constantes ocorreram desde o momento em que todo o conjunto passou a ser ocupado e, assim, constituíram ações de modernização do espaço físico e dos métodos de tratamento do acervo. Desse modo, tal modernização abrangeu a reformulação das galerias de exposição, mas, principalmente, a reserva técnica e o arquivo histórico, onde foi realizada a atualização dos espaços e equipamentos de preservação do acervo, e os procedimentos de separação dos objetos e peças segundo a classificação funcional e a natureza física dos materiais que os compõem.

Destaca-se desse tempo que a preocupação com a eficácia das formas de ocupação do conjunto de galerias e salas e com a organização espacial dessas coleções admitia a interligação e comunicação destes ambientes onde quase todo o acervo estava exposto em mobiliário então considerado antiquado.

A primeira nova proposta de racionalização do discurso expositivo dessa fase foi inaugurada em 1969. Então, as interpretações dos ciclos históricos da formação do Brasil buscaram um discurso ‘duro’ para identificar a exposição de longa duração, expressão que

denominava, então, a exposição permanente. A forma de comunicação expositiva foi planejada de modo fragmentário e restrito, sendo realizada com poucos recursos materiais e humanos, embora o MHN ainda abrigasse o curso de formação de museólogos.³⁵

Desse modo, os fatos históricos foram apresentados na sequência cronológica dos temas e acontecimentos, englobando a Colonização, o Primeiro e Segundo Reinados, e incluindo a Independência, Guerra do Paraguai e o Ocaso da Monarquia.

O discurso dessa exposição parecia modernizante; no entanto, era conservador, pois não era “capaz de provocar mudanças de mentalidades.” (Godoy & Antonelli, 2002, p 175)

A mostra de longa duração elaborada em 1969 se estendeu por uma década e meia, sendo utilizados grandes painéis fotográficos com textos, e destacando-se, entre estes, o painel que apresentava as melhorias urbanísticas implementadas por D. João VI no Rio de Janeiro. Além disso, foram reaproveitados antigos expositores, utilizando-se revestimentos e iluminação interna, sendo ainda criados desníveis com tablados para proteger as peças, e também vitrines verticais à maneira de painéis divisórios para criar e melhor configurar ambiências menores e individualizadas. (Godoy & Antonelli, 2002, p. 173-175)

No que diz respeito à organização espacial, das observações de Myrian Sepúlveda dos Santos é possível depreender que:

“Dentro das salas, ainda que o número de peças tivesse sido reduzido drasticamente, os objetos ainda eram muito numerosos e apareciam expostos em ambos os lados do espaço, alguns em vitrines, outros não, e podiam até mesmo ocupar seu centro. Na sala “Guerra do Paraguai, havia um imenso cavalo branco, ainda herança de Barroso.” (Santos, 2006, p. 83)

Em 1972, ano das comemorações do sesquicentenário da Independência, em tempos da fase mais dura do regime militar no Brasil, a exposição “Memória da Independência”, inaugurada no MNBA, percorreu as principais cidades brasileiras e foi mostrada na mídia impressa e televisiva para evocar o momento de liberdade do passado, promovendo o regime e a ‘independência’ econômica do país.

No que diz respeito aos objetivos desta Tese importa destacar que o MHN participou e valorizou tal evento com uma edição dos Anais do MHN especialmente dedicada ao tema. Além disso, a instituição organizou e apoiou a realização de exposições em outros locais, e também atendeu a inúmeros pedidos de empréstimos de peças do acervo, até mesmo para compor vitrines de estabelecimentos comerciais que participavam de concurso de vitrines na cidade do Rio de Janeiro.

³⁵ O Curso de Museus formava “conservadores” (termo com o qual eram identificados os graduados) e funcionava no MHN ainda na forma idealizada por Gustavo Barroso, sendo agregado à UNIRIO apenas em 1979.

Embora reconhecendo as contradições da exposição e do uso dos símbolos face à época repressiva em que a exposição foi realizada, Cerveira afirma que:

“Ao atender tais pedidos com itens de menor importância (réplicas de bandeiras, espadas, medalhas, moedas), o museu, aparentemente, tentava estender seu alcance como agência de divulgação da história nacional, além de tentar auferir ganhos em termos de *marketing*. Episódios como esse chamam a atenção para a importância atribuída à ação pedagógica do museu, como centro ou pólo de difusão cultural entre seus usuários: visitantes em geral, escolas da rede pública, pesquisadores e até mesmo a população da cidade. Nesse ponto, o esforço por estender a penetração da instituição ganha um aliado de peso: a imprensa.” (Cerveira, 2001, p. 166)

Destaca-se, ainda em relação às verificações propostas nesta Tese, que o incentivo à realização de atividades interdisciplinares faz parte das orientações do movimento da Nova Museologia.

Desse modo, a realização de cursos abertos no MHN entre 1977 e 1986, conforme abordada por Bittencourt (2003, p. 15), demonstra a importância desse tipo de atividade para o público. As programações de âmbito didático aconteciam desde a década de 1970, e, segundo o mesmo autor, passaram a ter amplo espectro conceitual e prático, até envolver a comunidade científica e o público interessado.

Assim, constata-se que, embora a criação de museus do estado tenha sido um meio para instruir e doutrinar a população, tais abordagens interdisciplinares derivariam das orientações que preanunciaram o movimento e, pouco a pouco, consolidaram os então novíssimos programas da Nova Museologia.

Ainda segundo Bittencourt:

“[...] boa parte das atividades que passaram a ser desenvolvidas no Museu Histórico Nacional, a partir do final dos anos 1970, tinha a característica de estarem voltadas para fora, buscando capturar novos públicos. A intensa atividade de cursos e seminários, iniciada em meados daquela década, trazia ao prédio da Ponta do Calabouço milhares de estudantes, profissionais, pesquisadores, além de um público que buscava informação geral sobre temas de interesse. [...] Tais atividades mostravam, sobretudo, a articulação do Museu Histórico Nacional com os então recentes postulados da Declaração de Santiago que indicavam para os museus atuação mais dinâmica, colocando essas instituições como centros de processos de formação permanente.” (Bittencourt, 2003, p. 15)

Outro exemplo que Bittencourt utiliza para afirmar a contínua atualidade da aplicação dos princípios da Nova Museologia que transformariam o MHN em um “novo museu” é a realização dos Seminários Internacionais, atividade anual de “caráter interdisciplinar” voltada para o “diálogo com a comunidade científica” e tornada regular a partir de 1997.

A partir do ano de 1982, o Programa Nacional de Museus (PMN) teve importância destacada na formulação e implementação das políticas de criação de novos museus e de revitalização das instituições administradas pelo Ministério da Educação e pela FNpM. Àquela época, o MHN incorporou as políticas do PNM para a implantação dos novos

conceitos de história e de patrimônio e a modernização gerencial e física, o que deveria garantir também o maior acesso do público.

A necessidade de modernizar a administração dos recursos, aliada à intenção da incorporar a participação de pessoas da comunidade empresarial e acadêmica também possibilitou a criação, nesse período, da Associação de Amigos do MHN (AAMHN).

Destaque-se, nesse sentido, que:

“As Sociedades, ou Associações de Amigos, surgiram no Rio de Janeiro em fins da década de oitenta como uma reação de cidadãos que diante das dificuldades financeiras então enfrentadas por entidades públicas às quais se sentiram ligados, resolveram se unir para procurar maneiras de com elas colaborar.” (Bittencourt, 2003, p. 15)

A criação da instituição dos Amigos do MHN foi promovida por Solange Godoy a partir de meados de 1980. O estatuto social foi aprovado em 1988, possibilitando a realização ágil de projetos de natureza variada, obras e a publicação de livros.

O modo de gerenciamento e o apoio externo da AAMHN foram defendidos por Solange Godoy no Boletim Informativo da entidade. (Entrevista, Boletim AAMHN, p. 5) Desse modo, ela argumentava em favor da organização de maneira quase romântica, afirmando que o museu deveria fazer o governo “ver” que o poder deste é “limitado”.

A museóloga e ex-diretora (1985-1989) afirmou ainda que as associações de amigos “agregam” pessoas e “despertam” o interesse destas para a instituição e para as atividades culturais; e que os componentes são corretos, ímpolitos, sérios, transparentes no trato de toda ordem de recursos e firmes com a execução dos objetivos.

Portanto, Godoy esclareceu também que, por parte dos Amigos,

“Existe um investimento no museu e um controle muito rígido sobre como este aporte financeiro é utilizado. Não se faz política com esse dinheiro, ele aplicado integralmente na casa”. (Boletim AAMHN, p. 5)

Magalhães e Tostes (2002, p. 126), referem-se à mudança do entendimento, na historiografia, do papel do tempo histórico que foi, embalada pelos princípios da Nova Museologia.

Nesse sentido, ao agregar essas afirmações, seria plausível supor que, após a transformação – orientada pelo PNM e apoiada pela AAMHN no sentido de documentar, estudar e divulgar a história do Brasil –, o MHN seria “apropriado” na condição de

“lugar de prática social, instrumento de desenvolvimento local e de valorização da memória daqueles que vinham sendo esquecidos nos processos de construção dos grandes museus”. (Chagas & Santos, apud Magalhães & Tostes, 2002, p. 126)

Entretanto, há que registrar as contradições e as dificuldades de modernização dos discursos expositivos, pois,

“os museus têm a função de legitimar um imaginário junto ao público e quando cumprem sua função não conseguem modificar este imaginário com facilidade.” (Santos, 2006, p. 56)

Cabe destacar o inventário realizado no final da década de 1980. Esse trabalho demonstrou que o MHN era, então, responsável por 67% dos acervos brasileiros ligados ao Ministério da Cultura. (Tostes, 2003, p. 72)

Observa-se, nesse sentido, que a tarefa de levantar as informações sobre o tipo e o estado de conservação das peças facilitou a adoção e planejamento de medidas de segurança, possibilitando o melhor acesso, do qual resultariam as novas leituras do acervo.

Também é significativa no sentido da aplicação dos princípios da Nova Museologia, a participação do MHN no projeto Arte-SESC, entre 1985 e 1994. Essa parceria foi exemplar no sentido de representar a nova maneira de atuação institucional. Segundo Madeira, “o aspecto nacional possibilitou encarar o território e os segmentos socioculturais nele existentes”. (Madeira, 1997, p. 42)

Nesse projeto coube ao MHN conceber e executar os projetos museográficos de exposições itinerantes, atendendo às demandas temáticas adequadas às “comunidades” das representações do SESC. Tais exposições compostas de painéis com reproduções fotográficas de peças dos acervos do MHN foram montadas e “dinamizadas” com atividades realizadas pelas equipes dos promotores culturais de cidades das regiões sul, norte e nordeste, e também no Rio de Janeiro.

Ao avaliar essa ação “para fora” do MHN, Madeira afirma que

“a transmissão de técnicas museográficas à comunidade permite que ela se utilize do bem cultural, dentro dos seus próprios códigos. E o desenvolvimento de ações educativas e culturais pelas próprias comunidades possibilita que se instaure, a partir do acervo dos museus, um processo de reflexão sobre a própria realidade, o que constitui uma forma de ação sobre a realidade.” (Madeira, 1997, p. 50)

Bittencourt comenta o processo de constituição da exposição permanente montada na década de 1980, revelando que o processo de revitalização, encadeado a partir da segunda metade da década de 1980, foi possível graças ao trabalho metódico e sistêmico das equipes de profissionais e estudiosos de vários campos do conhecimento. A visão institucional representada por Solange Godoy, denotava o novo papel do museu na sociedade com a ampliação dos enfoques disciplinares.

A fase de projeto e revitalização do circuito expositivo desenvolvida do período 1985-1995 foi abordada por Godoy e Antonelli (1997) nas sessões de Apresentações Livres do seminário patrocinado pela OEA e realizado no MHN em outubro de 1995.

Essa nova fase de renovação do circuito expositivo permanente encerrou o período das lentas reformulações museográficas iniciado na década de 1960, fundamentando-se a

museografia, principalmente, no entendimento do museu na condição de sistema de informações.

Apesar dos conflitos que então representavam as tentativas de superação das grandes sínteses, esse foi mais um momento que pode ser considerado uma espécie singular de ruptura com os discursos da ‘geração heróica’, pois o MHN deixava de ser “um lugar de culto para ser um lugar de investigação.” (Magalhães, 2010, p. 359)

Naquela ocasião,

“Uma comissão interdisciplinar [...] propunha novas abordagens historiográficas e linguagens museográficas modernas para contar uma outra história do Brasil, mais afinada com as questões políticas, sociais e econômicas da época e com as prerrogativas da “Nova Museologia”. (Magalhães, 2010, p. 358)

A museóloga-diretora Godoy e o arquiteto-museógrafo Antonelli foram os autores dos projetos conceitual e museográfico do novo circuito. Na medida em que foram conservados alguns espaços expositivos, a abordagem e articulação dos assuntos e peças expostos estabeleceram dois tipos de museografias. Portanto, naquela nova configuração, eles reafirmaram apropriada consciência dos conflitos contidos nas contradições da escrita da história do MHN.³⁶

O exemplo especial de justaposição dessas museografias é o Pátio dos Canhões, o qual mantém até hoje, da forma idealizada no tempo de Barroso em 1940, a organização de peças de artilharia, vindas de várias partes do mundo.

As melhorias no piso para atender à circulação de pessoas com mobilidade restrita, as etiquetas em linguagem Braille e os acréscimos de peças e alguns elementos construtivos, segundo Antonelli (1997, p. 201), não interferem na antiga configuração, nem na ambiência determinada naquele momento original da formação do museu.

³⁶ Sobre a ambiguidade dos significados e conflitos expressos em objetos e discursos expositivos das exposições do MHN, além de Godoy & Antonelli, (1997), (2002); e Magalhães & Tostes (2008), ver também Abreu (1995), Anais do MHN, v. 27, p. 7- 18; Abreu, (2002), p. 208; e Santos (2006), p. 84-85.



Figuras 83 e 84 - Pátio dos Canhões. Chafariz, 2001. Balcão e fachada interna em cor de rosa pombalino, 2003.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

A conservação do estilo neocolonial, em que está incluída a cor rosada das paredes, torna esse espaço um remanescente legítimo da reforma de 1922. A ambiência e a arquitetura do pátio, definidas também pelas modenaturas dos vãos e pelo hibridismo dos adornos, são consideradas concepções museográficas históricas.

Tal museografia foi a primeira da instituição, tendo em vista que a mudança de uso e a reforma de 1922 determinaram ao conjunto arquitetônico o estatuto de objeto e lugar de memória. Assim, na condição de objeto construído, a arquitetura do pátio ‘escreve’ a história do aspecto integral e memorável das fachadas do conjunto desde 1922 até 1970.

Em Magalhães e Tostes (2008, 129) ainda é possível perceber que:

“Embora não haja uma narrativa explicitada em textos ou na disposição dos objetos, uma vez que a lógica da organização das peças de artilharia é estética, é clara a filiação à história mestra da vida produzida no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde o culto aos grandes feitos e aos grandes homens deveria lançar luz no presente e no processo de construção da identidade nacional.” (Magalhães & Tostes, 2008, p. 130)

Naquele momento, as contradições dos diferentes regimes de historicidade exibidos no MHN “conduziram a recuperação, ainda que em outro patamar e em outra orientação política e ideológica, do passado de excelência e pioneirismo do museu”. (Godoy & Antonelli, 1997, p. 199).³⁷

O início do desenvolvimento de mais uma proposta para o MHN foi seguido de diagnóstico da situação do espaço edificado e acompanhado, em 1985, da exposição “Nossos problemas, nossas soluções”. Nessa fase, foi elaborada a “Nova proposta para o

³⁷ Para os problemas inerentes às transformações dos museus de história a partir da década de 1960, Cf. Santos. (2006), p. 64-66.

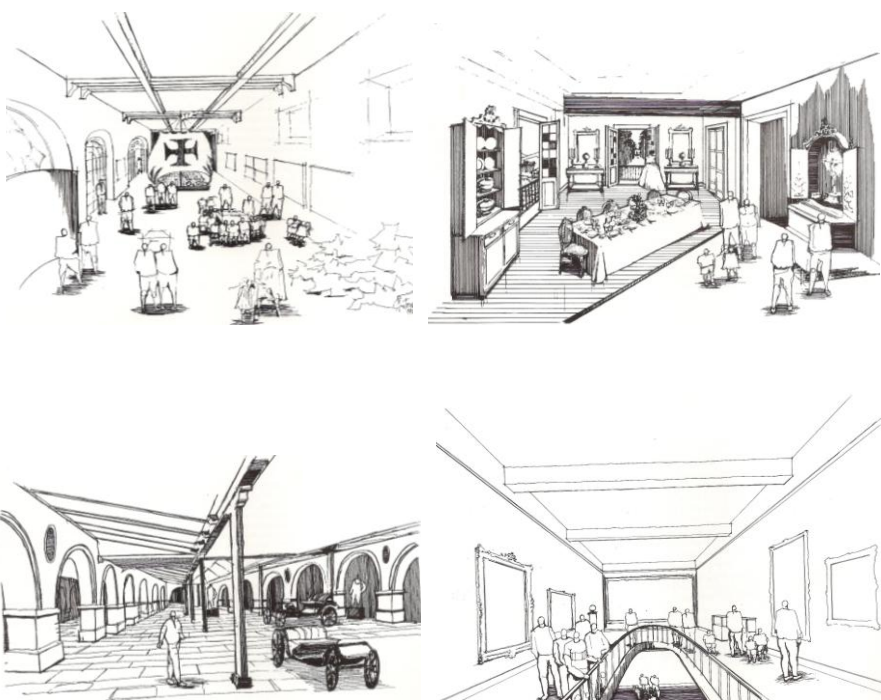
Museu Histórico Nacional”, documento em que foram apresentadas as sugestões para a nova ocupação do conjunto arquitetônico, ao qual corresponderia toda a quadra, incluindo a Casa do Trem.

Antes disso, o documento definia os objetivos institucionais. A função social do MHN deveria torná-lo também um centro de pesquisa voltado para o desenvolvimento, com base na consideração da condição científica da História.

Portanto, nesse projeto, as recomendações da Nova Museologia, conforme pré-anunciadas na Declaração de Quebec, também foram observadas no que dizia respeito à museologia politicamente ativa.

Nesse sentido, foi elaborada a objetiva (e necessária) explicitação da mudança da abordagem conceitual da exposição, a qual ainda se configuraria à luz de técnicas museográficas então consideradas novas e de acordo com o tempo em que se pronunciava o final da ditadura militar.

Dessa perspectiva, o plano de organização museográfico do MHN passou a ser modular e temático. Nessa proposta de alcance amplo, haveria a instalação de cinco módulos temáticos relacionados ao desenvolvimento da história do Brasil, observados os aspectos econômicos e sociais. (Godoy & Antonelli, 1997, p. 205)



Figuras 85, 86, 87 e 88 - Museu Histórico Nacional, croquis do projeto da exposição permanente Expansão e defesa - Sociedade, trabalho, produção, cultura e lazer. Transportes terrestres – A dinâmica do poder.

Fonte: Proposta conceitual para o circuito da exposição permanente, (MHN, 1985, folheto).

Anunciavam-se alterações no que dizia respeito aos tipos de equipamentos e mobiliário expositivo, mas também estavam previstas recuperações de ambiências originais por meio de mudanças na arquitetura, destacando-se a abertura de lajes para facilitar acessos e percursos. Essas intervenções mais radicais apenas foram realizadas no início do século XXI.

O circuito proposto deveria apresentar os seguintes temas ou módulos:

“‘Expansão e Defesa’ (que depois evoluiu para ‘Expansão, Ordem e Defesa’); ‘O Brasil no sistema colonial’ (que se transformou em ‘Colonização e Dependência’); ‘Sociedade: trabalho, produção, cultura e lazer’, que chegou a ser tratado como ‘Vida Cotidiana’, embora nunca tenha se concretizado; ‘Dinâmica do Poder’ (que se viabilizou ainda que de forma incompleta, como ‘Memória do Estado Imperial’) e ‘Meios de Transporte’ (que foi desmembrado em duas exposições, intituladas, respectivamente, ‘No Tempo das Carruagens’ e ‘Na velocidade do Protos’)”. (Godoy & Antonelli, 2002, p. 176-177)

A sequência da abertura dos módulos expositivos para o público obedeceria à disponibilidade de áreas, a qual seguia o cronograma das obras. E o esquema idealizado para o percurso permitiria que o visitante, caso o desejasse, percorresse as galerias temáticas de modo exclusivo, sem que fosse necessário ver todo o circuito. Para isso, a disposição das peças e dos textos em vitrines e painéis traduzia um discurso sistêmico em cada sala e em cada ambiente.

Assim, na visita à galeria do tema escolhido, a totalidade dos esquemas da exposição também poderia ser apreendida por meio da leitura da articulação e associação das peças e textos expostos.

Em dezembro de 1987, foi inaugurado o módulo “Colonização e Dependência” que foi instalado em quatro salas do 1º pavimento do edifício do antigo Arsenal de Guerra. Os núcleos desse módulo temático estavam organizados em sequência cronológica, apresentando, em ambientes compostos com vitrines e textos, as relações de colonização e dependência com base na história sucessiva dos ciclos econômicos.

Nesse módulo, as múltiplas abordagens e formas de compreensão dos sentidos da história de personagens e dos objetos representavam e valorizavam a formação e a produção, e os agentes e atores dos ciclos econômicos brasileiros.

Para tanto, nesse então novo circuito expositivo no MHN, a desmitificação dos heróis e a inserção de negros, índios e imigrantes foi articulada às relações de trabalho e exploração.

A escada de acesso conectava-se com o Pátio da Minerva; e, nas obras de adequação e restauro, as aberturas existentes e o teto “em gamela” das salas foram mantidos.

Um grande painel de arte contemporânea localizado à entrada do circuito “Colonização e Dependência” apresentava uma visão imagética dos acontecimentos e personagens da história do país e da formação da brasilidade do nosso povo.



Figura 89 - Painel de Clecio Penedo.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus, 2011.

Segundo Raquel Pret, o painel foi

“feito sob encomenda e constituído como um mosaico de símbolos que remetiam aos tópicos que seriam abordados na exposição, mas numa linguagem que buscava trazer esses tópicos para a contemporaneidade. A obra, com o mesmo título da exposição que abria, foi criada passo a passo, tendo o acompanhamento da equipe responsável pelo projeto conceitual.” (Pret, 2005, p. 32)

Tal obra, considerada painel-síntese dos processos de constituição da ideia do país-nação desde o descobrimento até a atualidade, foi produzida “num momento político considerado divisor de águas entre o regime ditatorial e a abertura democrática.” (Pret, 2005, p. 32)

Desse modo, a condensação de significados, o grafismo e a composição dos elementos identificam, de maneira clara e objetiva, o padrão publicitário da época e da situação política em que a obra foi criada. Entretanto, o painel provoca no visitante apenas a surpresa fria e inconsequente, pois a suposta liberdade interpretativa permitida na peça publicitária não abrange toda a complexa heterogeneidade da linguagem artística.

Nessa perspectiva formal, a linguagem publicitária do painel não interessaria às pessoas no sentido do que elas poderiam ser, pois interessaria apenas ao momento fugidio e efêmero da experiência da visita. Assim, a possível experiência de percepção e entendimento das re-visões aceleradas daqueles personagens e fatos, ali transformados em mercadorias, viabilizaria apenas o rápido consumo da história.

A descrição analítica que Magalhães e Tostes (2008) elaboraram sobre esse painel traduz essa conjuntura, tornando possível, de certa maneira, compreender o misto de ingenuidade e interpretação figurativa da história. Assim, a linguagem plástica,

representante da “disneylandicização” dos fatos históricos e culturais da formação do Brasil, segundo essas autoras, apresenta:

“Entre imagens de personalidades já consagradas pela história tradicional, como o Infante D. Henrique e D. Pedro I, encontram-se as Marias, uma escrava anônima e a Quitéria, tirando do esquecimento o papel da mulher na representação da nação. A representação das diferentes práticas religiosas vigentes no país, dos heróis populares como Pelé, o rei do futebol, e Clovis Bornay, o rei do carnaval, aparecem junto a símbolos da relação de colonização e dependência que marcaria a nossa trajetória nacional: a árvore do pau-brasil com uma cruz acima de suas folhagens, representando sua extinção em favor do comércio luso-atlântico, bananas virando salsicha, representando as mudanças de nossos hábitos alimentares sob a influência do *american way of life*.” (Magalhães & Tostes, 2008, p. 137)

No que diz respeito às inúmeras mudanças motivadas na fase de obras e montagem do módulo “Colonização e Dependência”, os registros estudados também destacam a criação de sistema gráfico-visual para a sinalização e orientação dos visitantes, o qual abrangeu a logomarca institucional.

Os estudos de organização das ambiências com os subtemas, então efetuados, foram gerados sob malha ortogonal, observando as alternativas de circulação e percursos, e organizando as vitrines e a orientação visual dos textos. Alguns vãos da arquitetura foram fechados de modo a melhorar a composição e a interrelação das ambientações, as quais foram criadas com a utilização de expositores especiais e painéis.

A iluminação natural e artificial mista era orientada de modo pontual nos objetos e ambiental em toda a vitrine, criando a dramaticidade conveniente; observe-se também que os recursos visuais e gráficos foram elaborados em sistema integrado de sinalização e orientação. (Antonelli, 1997, p. 205)

A criação e montagem dos suportes principais, ou seja, as novas vitrines é trabalho a destacar em virtude das condições estabelecidas, as quais favorecem a limpeza e a conservação do acervo exposto.

Foram criadas “caixas cenográficas” com falsos tetos, paredes e pisos, configurando espaços novos dentro do espaço histórico e estabelecendo um recorte na arquitetura da galeria, a qual não correspondia ao período exibido no circuito. (Antonelli, 1997, p. 207)

O “Colonização e Dependência” foi considerado “um divisor de águas” na história da museografia brasileira.

Ulpiano Bezerra de Meneses, ao analisar esse módulo em 1988, observou que:

“[...] foi muito eficaz o abandono da perspectiva panorâmica, em benefício de cortes específicos, que o acervo permitia desenvolver. [...] O tratamento museográfico, no geral é adequado e a liberação dos atributos arquitetônicos do espaço original é positiva em que pese uma certa mobilização excessiva desse espaço.” (Meneses apud Godoy & Antonelli, 2002, p. 186)

Entretanto, embora considerando que o discurso estava integrado com objetividade aos textos e demonstrava racionalidade, técnica, lógica e significados nas articulações dos objetos e temas, Myrian Sepúlveda dos Santos também observa que:

“As três salas do prédio, que servem como suporte à montagem, perdem sua identidade e mal são percebidas – janelas fechadas; portas cobertas por painéis e assim por diante. Além da arquitetura interna – com especial destaque para as vitrines – que se impõe ao prédio propriamente dito, podemos destacar a sinuosidade do caminho que impede a monotonia e o devaneio e estimula a curiosidade e o “ir em frente”. No circuito percebe-se o ritmo acelerado que procura contar o tempo através da fuga dele próprio.” (Santos, 2006, p. 84)

No final da década de 1980, Júlio César Costa – técnico responsável pela manutenção e pela conservação arquitetônica do MHN a partir de 1987 – e a equipe técnica do museu elaboraram uma revisão das propostas existentes e idealizaram planos para a conservação e modernização dos espaços e para a manutenção rotineira de materiais construtivos e equipamentos. De acordo com o depoimento constante na entrevista feita em 2002 a conquista de espaços para as exposições foi prioridade de todas as administrações. Entretanto “eram sumários e sem memória” os dados existentes sobre a conservação física do conjunto e o planejamento da manutenção deste. (Costa, 2002, p.52)

Além disso, àquela época, a maior parte da área do conjunto encontrava-se inadequada para as atividades museológicas direcionadas tanto para o público quanto para as funções administrativas. Em virtude da impossibilidade de acesso e da inadequação técnica e ambiental, havia também áreas sem uso, segundo a entrevista do técnico.

Na primeira metade da década de 1990, o entorno do conjunto edificado também encontrava-se deteriorado urbanística e socialmente. Outros fatores que dificultavam a realização de atividades e o acesso de público eram os depósitos de lixo existentes na vizinhança próxima e a degradação física das ruas, as quais eram também frequentadas por grupos de marginais e prostitutas.

Para modificar a situação desfavorável dos espaços físicos, ao longo das décadas de 1990 e 2000, a equipe do MHN e arquitetos-consultores convidados projetaram a renovação dos espaços internos, acessos e jardins.

Desse modo, o conjunto foi modernizado e também a arquitetura das exposições foi novamente reformulada. Esse momento tornou-se ocasião exemplar para implantar as ideias de renovação formuladas na década de 1980 com base em propósitos institucionais voltados para a recuperação de espaços e perspectivas visuais da arquitetura de períodos anteriores.

Assim, a partir de meados da década de 1990, segundo Tostes:

“[...] a estabilidade econômica permite traçar objetivos de médio e longo prazos. Esse cenário favorece a conclusão de importantes obras de restauração do imóvel

do patrimônio interrompidas, como a Casa do Trem, a recuperação de galerias, que possibilitou a abertura de novas exposições permanentes e temporárias e a expansão da área física do museu.” (Tostes, 2002, p. 163)

Em 1992, ano em que completava-se o septuagésimo ano de criação, foi anunciada a instalação do módulo “Expansão, ordem, e defesa” nas salas do pavimento térreo voltadas para o Pátio dos Canhões. Esse fato também estabeleceu outro momento especial na contínua reformulação física, programática e conceitual do MHN.

Em 1994 foi inaugurado o módulo “No tempo das carruagens”, instalado no pavimento térreo, próximo ao Pátio dos Canhões. E, em 1996, foi aberta a sala do módulo “Na velocidade do Protos”, complementando-se, desse modo, os espaços expositivos para a exibição da coleção de veículos de transporte terrestres do MHN.³⁸

Entre 1995 e 1998, a incorporação dos trechos das praças circundantes ao conjunto possibilitou a criação de espaços exteriores livres e abertos, o que, de certa maneira, liberou a visibilidade das fachadas. A colocação de mobiliário, grades e iluminação nesses novos limites foi medida que transformou o entorno imediato do MHN em uma espécie de jardim com finalidade de parque cultural, o que possibilitaria a realização de pequenos eventos.

Essa renovação dos espaços externos que configuraram os jardins do acesso principal e do acesso norte do conjunto foi concluída apenas em 2002. O projeto do escritório Burle Marx ampliou ainda as possibilidades de circulação e a quantidade das vagas de estacionamento.

O plano de obras interno, integrado ao plano geral de ocupação do museu, previa ainda a renovação e adequação funcional das salas do arquivo, biblioteca, reserva técnica e a criação de espaços de trabalho para os funcionários, e, em especial, para o corpo técnico.

Entretanto, as estratégias de organização das exposições e dos espaços definidos no programa de necessidades espaciais deveriam considerar as dificuldades do conjunto edificado. Segundo Antonelli, o espaço edificado, no MHN, não configurava:

“um prédio inteiro que recebeu um tratamento arquitetônico por volta de 1920 que lhe deu a característica de um grande conjunto, mas, na verdade, é feito de prédios isolados com galerias completamente diferenciadas em relação a pés-direitos, a pisos, a vão de janelas. O museu tem características muito desiguais nas suas galerias, e na hora da divisão espacial entre todos esses módulos temáticos, essa divisão arquitetônica foi levada em consideração, para que pudesse haver nas salas escolhidas uma certa unidade.” (Antonelli, 1997, p. 205)

A criação do Centro de Referência Luso-Brasileiro (CERLUB), em 1998, possibilitou a reforma de uma sala no 3º pavimento. Tal sala era articulada à Biblioteca e ao Arquivo Histórico, com acesso pela escadaria que leva ao pátio de Santiago. A expansão das

³⁸ Sobre a coleção, cf.: Almeida, 1998.

atividades e as pesquisas aí realizadas resultou do planejamento de uma programação especial destinada a público acadêmico.

As ações de modernização do espaço físico e expositivo resultaram no aumento do público das exposições. Os índices quantitativos e também os padrões qualitativos referentes à receptividade da comunicação expositiva passaram a ser verificados no final de 1998, quando a Divisão de Pesquisa voltou a funcionar. (Carvalho, 2002, Tostes, 2002)

Também interessa aqui observar que a importância da utilização de textos e signos no circuito permanente foi elemento de equilíbrio do sistema hierárquico imposto aos objetos, tornando-os complementos para o sentido pedagógico e didático da exposição.

Em tais casos, as representações tridimensionais tornavam-se, de modo positivo, suportes auxiliares para a compreensão do conceito de história e das intenções da narrativa museológica. E, entre esses suportes, deveria também ser destacado um folheto destinado aos professores, estudantes universitários e interessados que visitavam a exposição. Esse folheto divulgava:

“[...] os setores e serviços oferecidos pelo museu, traz sugestões de roteiros para visita, conta um pouco da história do Museu e de seu conjunto arquitetônico e apresenta além da Colonização e Dependência, os demais módulos que formam o circuito expositivo de longa duração do Museu: Farmácia Homeopática Teixeira Novaes, Memória do Estado Imperial, Pátio dos Canhões, Expansão, Ordem e Defesa, Hall dos Arcazes e As moedas contam a história”. (Magalhães, 2010, p. 362)

Ao considerar os objetos na condição de suportes para a comunicação, a historiadora também afirma que a palavra é “instrumento imprescindível para fazer com que o público entenda a história representada no Museu e a utilize como ferramenta de suas ações no mundo contemporâneo.” (Magalhães, 2010, p. 362)

O ano de 2002 foi marcado também com a inauguração do módulo permanente “Memória do Estado Imperial”. Essa apresentação do processo de construção simbólica da época contextualizava as imagens e objetos, transformando-os em fonte de conhecimento de conflitos e tensões.

Portanto, no “Memória”,

“há um diálogo entre o regime antigo e o moderno de historicidade, pois, mesmo formando uma narrativa problematizadora sobre a construção do Estado Imperial brasileiro, pinturas históricas, condecorações e outros objetos relativos ao poder não conseguem dissociar-se do passado, onde, principalmente os quadros expostos, tinham a função pedagógica de instruir os cidadãos a partir do exemplo, suas funções também nas primeiras exposições do Museu Histórico Nacional.” (Magalhães & Tostes, 2008, p. 136)



Figuras 90 e 91 - MHN: módulos expositivos da exposição permanente, 2003.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

O módulo ocupava as salas do 1º pavimento que circundam o Pátio dos Canhões. A ambiência e os efeitos então criados na museografia reproduziam na galeria o diálogo entre o novo e o antigo espaço. Os painéis, expositores, as paredes pintadas em cores simbólicas, mas contemporâneas, as articulações entre as salas e aberturas de vãos janelas permitiam perspectivas e visadas alternadas do interior e do exterior do conjunto arquitetónico.

As sucessivas ações de modernização construtiva prosseguiram para garantir a expansão dos espaços expositivos e da reserva técnica; melhorar o acesso e a permeabilidade espacial, e, enfim, ampliar as perspectivas das visuais internas. As possibilidades da disposição dos percursos e dos equipamentos da percepção sensorial foram os principais objetivos alcançados no sentido da abertura do MHN aos diferentes públicos.

Importa destacar as várias transformações arquitetónicas realizadas no conjunto que abriga o MHN, depois que este deixava de ser um bem protegido para passar a ser um bem tombado. As aberturas dos pátios internos melhor se adequaram, nesse contexto, à renovação dos projetos museográficos contemporâneos.

A alteração do acesso principal do MHN, antes realizado pelo portão principal que conduzia ao centro do pátio de Minerva, e então deslocado para a porta secundária da ala sul, alterou a apropriação e a articulação espacial e funcional dos eixos morfológicos originais do conjunto.

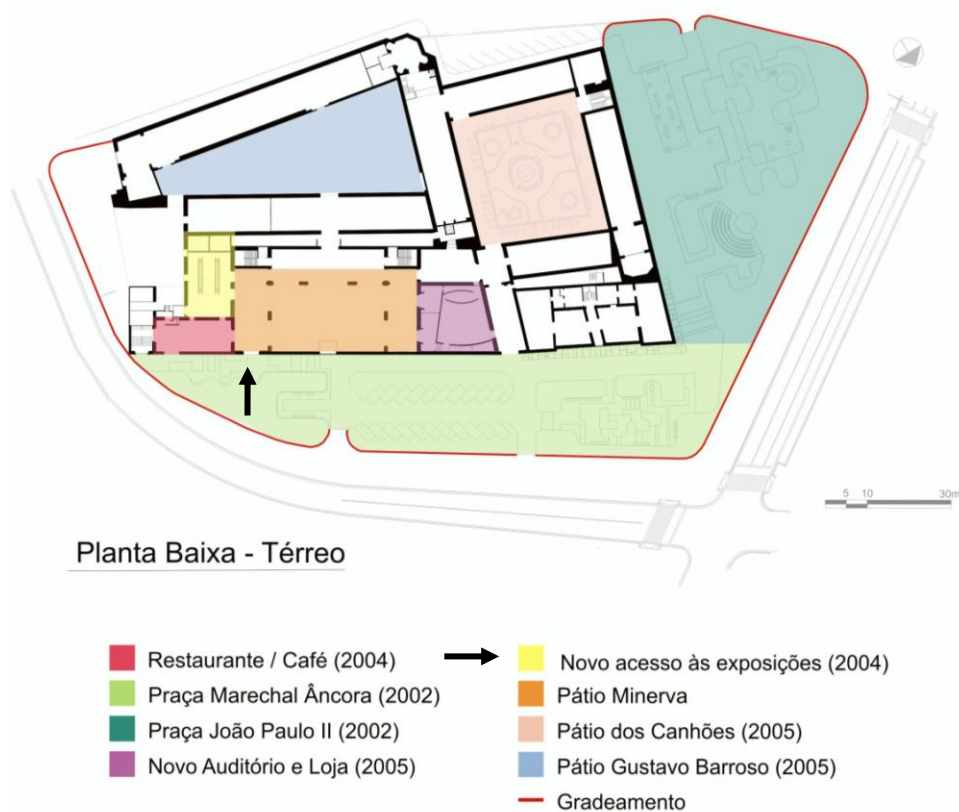


Figura 92 - Fases das obras de modernização do MHN (2004-2005).

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus, 2011.



Figura 93 - MHN: Plantas baixas dos pavimentos, 2011.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

A alteração da entrada principal foi complementada, em 2004, com o acesso direto ao segundo pavimento e a colocação de escada rolante e elevador na ala leste do conjunto.

A abertura da laje resultou na criação de um novo espaço de distribuição denominado a Sala da Rotonda. O acesso vertical automatizado foi intervenção que

transformou radicalmente a organização espacial dos setores expositivos do museu e ampliou as possibilidades de compreensão dos principais circuitos permanentes localizados no 1º pavimento.



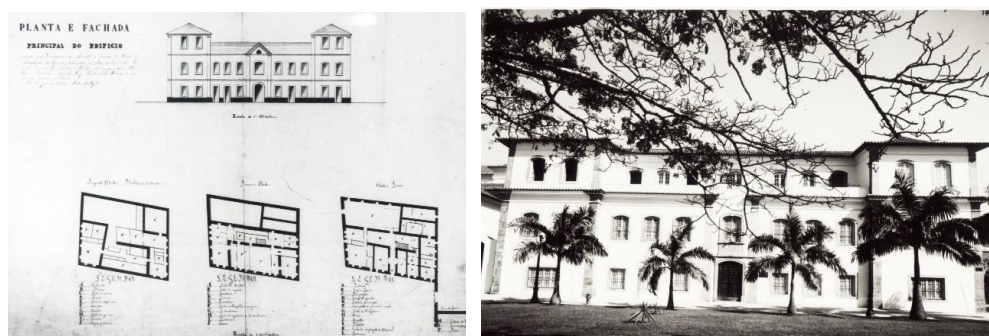
Figuras 94 e 95 - MHN: escadas de acesso à Sala da Rotonda, 2011.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

O elevador colocado na Casa do Trem também foi outra alteração dos padrões originais que revelam a intenção da possibilitar o acesso a todas as pessoas às áreas expositivas do museu. Para não ultrapassar a cota da cumeeira com a localização do compartimento das máquinas acima do telhado, o que alteraria a volumetria original do edifício, Júlio César Costa sugeriu:

“um elevador pneumático, que tem uma casa de máquinas bem reduzida, que poderia ficar no pavimento térreo, sem ser visto. Essa solução foi adotada e hoje a Casa do Trem tem um acesso vertical bem moderno, sem agredir nada externamente no prédio.” (Costa, 2002, p. 57)

O processo de restauração da Casa do Trem foi iniciado em 1988, sendo concluído apenas na década de 2000. Segundo os registros consultados, considera-se que essas obras restauraram o estilo arquitetônico e o partido volumétrico originais do edifício, pois foram incluídas a reintegração do pórtico central e a retirada da varanda criada em 1922 por Memória e Cuchet.



Figuras 96 e 97 - Fachadas e plantas da Casa do Trem, 1789 e 2000.

Fonte: Arquivo do MHN.

A primeira reinauguração aconteceu em 2000 com a reabertura do edifício ao público na exposição “Vilas e cidades do Brasil colonial”. Entre dezembro de 2002 e o ano de 2005, a abertura dos módulos “As moedas contam a história”, instaladas no 2º pavimento e “Coleção de moedas – uma outra história”, integrou o edifício ao circuito expositivo permanente.

Atualmente, as salas para exposições temporárias localizam-se no pavimento térreo, e no 3º pavimento encontram-se os espaços do departamento de Numismática. Entretanto, a transformação espacial e formal mais notável dessa fase recente é a obra de recuperação do nível original do pátio interno, na qual foi retirada a laje de um pavimento. Essa laje foi construída em 1940, época de ocupação de parte do conjunto pelo Ministério da Agricultura para abrigar um canteiro experimental. E o espaço residual sob tal canteiro era inutilizável, pois insalubre, sem ventilação e nem iluminação naturais.



Figuras 98, 99 e 100 - MHN: atual Pátio Gustavo Barroso (cerca de 1950, em 2000 e em projeto de 2004).

Fonte: Arquivo do MHN.

A retirada do pavimento, embora resultando na diminuição de área da superfície do conjunto, dotou o nível térreo de continuidade espacial singular. Em torno desse nível do

pátio foi possível implantar áreas expositivas e criar possibilidades de articulação e visualização de outros espaços, entre estes, a Reserva Técnica.

A recuperação da forma que o conjunto apresentava em 1922 também foi motivo para a organização dos módulos expositivos articulados aos pátios de Minerva e dos Canhões. E, ainda segundo Costa, a demolição da laje do canteiro era “um velho sonho de todas as outras administrações que antecederam a atual”. (Costa, 2002, p. 53)

O ‘novo’ pátio, com quase 2 mil metros quadrados de área, foi denominado Pátio Gustavo Barroso. As novas galerias construídas em volta desse pátio, inauguradas em 2005 e acessadas pelo pátio da Minerva, contêm um dos módulos da exposição permanente “Do móvel ao automóvel: transitando pela História”.

Esse módulo integrou as antigas exposições “No tempo das carruagens” e “Na velocidade do Protos”, ampliando a quantidade das peças em exposição, alterando o modo de apresentação e análise dos objetos buscando, segundo Magalhães e Tostes (2008, p. 131) “filiar-se ao regime moderno de historicidade”.

Assim,

“a exposição não se resume a mostrar a coleção em uma perspectiva progressiva. Aborda em textos e imagens os contextos nos quais os itens expostos eram utilizados, traçando, assim, um histórico do ambiente rural e urbano, [...] indícios de representação social e simbólica em diferentes momentos da nossa história.” (Magalhães & Tostes, 2008, p. 131)

Julio César Costa afirma em seu depoimento que as obras de conservação do conjunto e a abertura de novos espaços para o público tornaram o museu mais “visível” e imprimiram maior racionalidade ao percurso do circuito expositivo. Tais resultados, segundo ele, tanto dizem respeito à imagem exterior do museu e ao acesso dos módulos da exposição permanente, quanto à dinamicidade das exposições temporárias.

A manutenção e modernização da infraestrutura foi outro ponto mencionado por César Costa. Tendo em vista o adequado funcionamento dos equipamentos do museu e a imprescindível manutenção das estruturas de telhados, pisos e fachadas, César Costa aplicou no projeto de alguns trechos dos edifícios, tanto expositivos quanto administrativos, as técnicas mais atuais e os princípios de flexibilização ao elaborar as redes elétricas e de iluminação.

O técnico utilizou forros em material plástico retardante do fogo para ampliar as condições de segurança e proteção contra incêndios. Tais medidas tiveram a intenção de possibilitar diferentes soluções museográficas, pois a mobilidade da localização dos pontos de luz e dos expositores estaria assegurada.

Quanto à utilização do forro de plástico – tipo e natureza do material utilizado no forro da Casa do Trem –, César Costa revelou que, à época, não havia projeto museográfico

definido. Portanto, sobre o fato de não haver dúvidas quanto à escolha daquele material ter sido sua, Costa afirmou na entrevista citada:

“A questão do forro, da Casa do Trem, eu era muito pressionado com relação ao tempo e a decisão não acontecia. Vai ser teto de madeira? Vai ser teto de gesso? Vai ser de aglomerado, o que vai ser? Não havia decisão.” (Costa, 2002, p. 57)

Registre-se ainda que nesse momento de adequação e modernização também foram executadas as obras de reorganização espacial e funcional dos espaços de apoio para a programação e as atividades de serviços.

O deslocamento do acesso principal e a racionalização dos principais espaços de atendimento ao público e de serviços no pavimento térreo facilitaram a realização de eventos e festas em horários fora da visitação. A criação do restaurante e da cozinha em posição conveniente a esses serviços provocou a desmontagem do módulo de exposição “Arte Sacra”, o qual foi por tempo restrito montado em outro local do edifício posterior.

Nesse contexto, o aumento do número de cadeiras e a adequação técnica dos equipamentos do auditório, ainda são mudanças a destacar no sentido da ampliação do acesso às atividades programáticas. Ao observar que a capacidade do auditório passou de 80 para 200 lugares, há que notar que o espaço para as cadeiras não atende aos padrões antropométricos; ressaltando também que a iluminação do interior do auditório está ainda a merecer ajustes. O acesso às pessoas com mobilidade reduzida, suposto de excelência, também apresenta desajustes às medidas e padrões necessários em alguns pontos.



Figura 101 - MHN: Exposição Oreretama, 2006.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Em 2006, a exposição Oreretama agregou ao circuito permanente a história pré-cabralina e a história dos nativos indígenas. A abordagem temática do território e dos

artefatos dessas populações está contida em vitrines e expositores verticais e horizontais dispostos em ambiente desprovido de referências ao conjunto arquitetônico. Assim, na museografia e na linguagem expositiva, os efeitos da cor verde bandeira das paredes, a luz controlada em virtude da necessária conservação das peças de palha, penas e tecidos, o som dos instrumentos, cantos e danças, e as imagens e textos ‘emocionam’ o visitante em ambiência atemporal e atópica.

Após 2006, a fase do ciclo de obras do “Projeto de restauração, modernização e revitalização do circuito de exposição de longa duração” do MHN, iniciada em 2003, complementa-se de modo continuado até os dias de hoje.

Ao mesmo tempo, a atualização do programa de necessidades espaciais motivou, até 2007, a ampliação da superfície das áreas para atendimento do público, a criação de novos espaços de estar, e as alterações da organização espacial com a mudança de local e a reforma e modernização dos espaços do auditório, loja, restaurante e cozinha, estacionamento de público e de serviço, sanitários, guarda-volumes, jardins, mobiliário e artefatos de iluminação das áreas externas.

Além disso, ainda no período citado verifica-se que a adequação ambiental do espaço físico dos setores administrativos admitiu a incorporação de materiais novos em quase todas as salas de trabalho e de apoio e serviços.

Porém, dentre todas essas ações e obras de recuperação do espaço físico, destacam-se a atualização e avaliação constantes dos módulos expositivos, as quais ajustam-se ao espaço físico e ajustam à organização espacial, procedendo a transformação de algumas das salas do circuito permanente e alterando os processos de apresentação dos temas.

A partir de 2009 e até 2010, devem ser referenciadas, nesse sentido, as galerias dos novos módulos expositivos “Portugueses no mundo 1415-1822”, “A construção da Nação 1822-1889” e “A cidadania em construção”. Essa última abrange a história das conquistas e dos sentidos dos direitos políticos, civis e sociais desde 1889 até a atualidade.

Destaca-se a diminuição da quantidade de objetos expostos e o dramatismo das cores e da iluminação. Além disso, nesses novos módulos do circuito de exposições de longa duração, somam-se a mistura de peças de épocas diversas e as apresentações em audiovisual e multimídia, peças de arte sacra e moedas e pinturas excepcionais, acadêmicas e populares, junto com o painel-síntese, já referido, apresentando a visão da história do Brasil conforme a década de 1980.

Depoimentos de um grupo especializado, o qual era composto de estudantes de arquitetura, assim transmitiram as impressões sobre o novo circuito:

“O percurso retilíneo em paralelo com a organização cronológica do tema colabora com o fácil entendimento. A exposição conta com objetos interessantes e vários textos explicativos sobre a história dos acontecimentos políticos.

A cor homogênea das paredes em cada módulo e o piso de madeira em toda a extensão criam um ambiente com ótimas sensações para esse tipo de uso.

A iluminação também contribui bastante, principalmente pelos pontos focais nos objetos e textos; e a ausência da iluminação natural também propicia a concentração na visita.

A sinalização gráfica é muito sutil; em um trecho específico onde seria necessário maior visibilidade um mesmo tema é interrompido por duas portas de vidro perturbando a fluidez do percurso e confundindo o visitante. Vimos a necessidade de alguns objetos estarem dentro de vitrines para a segurança dos mesmos.

Os trechos considerados mais importantes são aqueles onde há objetos de maior valor histórico, como por exemplo a caneta da Lei Áurea, o balcão do Dia do “Fico”, os tronos de D. Pedro II e os grandes quadros localizados ao longo do percurso.

Outro trecho considerado interessante é o final da exposição, onde é tratado o tema do direito social e são apresentados objetos das décadas de 1960 a 1990, o que acaba gerando um sentimento de nostalgia no observador, pois resgata na memória certos sentimentos por meio da observação de tais artefatos que fizeram parte de seu cotidiano.” (Depoimentos de estudantes de pós-graduação em Arquitetura da UFRJ, colhidos em março de 2011.)



Figuras 102 e 103 - MHN: painel e vitrine dos módulos da exposição de longa duração “A cidadania em construção”, 2011.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

No que diz respeito às prováveis incongruências de transformações no circuito expositivo, há que referir o comentário de Myrian Sepúlveda dos Santos no qual é possível observar que, apesar dos processos de agregação conceitual, de adaptação às novas demandas e de novos significados do acervo,

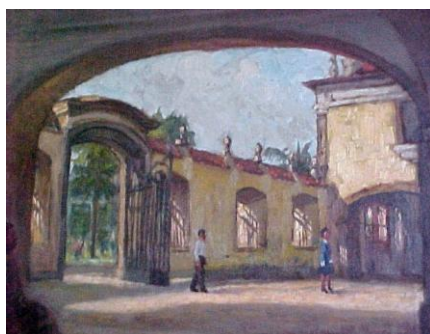
“A substituição contínua do passado esbarra com a ameaça de que sejam apagadas todas as lembranças existentes de outras épocas, sob o pretexto de que uma nova interpretação seja a última e definitiva portadora da verdade. Uma nova abordagem não necessariamente é antropofágica em relação à sua antecessora. Algumas vezes é possível que convivam e se complementem.” (Santos, 2006, p. 84-85)

Denota-se, nesse sentido que o novo circuito procura superar as lacunas de mostras anteriores, utilizando, para tanto, representações dos cotidianos de diferentes grupos sociais e recuperando os personagens e os discursos censurados na ditadura militar.

A gestão dos recursos e a operacionalidade das ações, sob a responsabilidade da AAMHN, articulam as diversas formas de colaboração do governo com a iniciativa privada, promovendo, desde 1980, o planejamento e a execução dos objetivos institucionais no MHN. (Boletim Informativo da AAMHN, nº 33, novembro de 2010)

Assim, as exposições temporárias e itinerantes, conforme antes mencionado, podem ser promovidas em parceria com outras instituições governamentais e do setor privado.

A partir de junho de 2010, o setor de projetos sociais do MHN passa a executar o projeto “Museu para todos”, possibilitando atividades destinadas aos professores da rede governamental e a realização de exposições itinerantes em instituições públicas e particulares, em que se inclui o sistema presidiário da cidade e do estado do Rio de Janeiro. Tal setor, assim, parece dar continuidade às exposições de tipo e temáticas já referidas, antes montadas no projeto Arte-SESC.



Figuras 104 e 105 - Pintura de Manuel de Oliveira Pastana (1947) “Pátio da Minerva” e cobertura metálica, 2011 no Pátio da Minerva.

Fonte: CERLUB/MHN e Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

No ano de 2011 a representação regional do IPHAN indicou a retirada da cobertura metálica do pátio de Minerva e permitiu a construção de nova cobertura no pátio Gustavo Barroso. Tal decisão representa intervenção patrimonial significativa no espaço recém recuperado, confirmando a constância e a flexibilidade de renovação dos procedimentos de preservação.

As renovações e a adequação técnica e ambiental das salas em torno do Pátio dos Canhões, utilizadas para as exposições temporárias, tornam possível a realização de

exposições vindas do exterior, pois as obras buscam seguir as exigências de climatização e iluminação controladas com o uso de equipamentos adequados às normas internacionais.

A alteração dos revestimentos de pisos e a manutenção dos pés-direitos e das estruturas de concreto não alteraram sobremaneira a espacialidade, mas também garantem a flexibilidade de organização espacial nessas salas.

Desse modo, o sentido institucional reproduz as possibilidades do conceito da modernização e a ambiguidade dos processos que delinearam as teorias da restauração, nas quais, sempre, o que parece estar recuperado são as situações nunca antes existentes.

3.3. Museu Nacional de Belas Artes: origens e expansão

A história do MNBA está relacionada de modo direto à história das exposições e do ensino de artes plásticas no Brasil. Nesse contexto, ao verificar as origens da coleção do MNBA, o historiador Dalton Sala afirmou que, em 1808,

“com a chegada da corte, em uma manobra que preservava a Coroa de Portugal das ameaças militares e alianças políticas que a França de Napoleão impunha às casas reinantes da Europa, criou-se uma nova situação: o Rio de Janeiro não era mais uma cidade colonial, mas o centro de um império.” (Sala, 2002, p. 18)

Tal situação marcou a entrada do Brasil na Era Moderna, o que integraria – com a proclamação da Independência, a implantação da Monarquia e a proclamação da República – as necessidades de criação de um imaginário próprio ao fortalecimento da soberania nacional.

Então, apesar das imprecisões que cercam as circunstâncias da vinda de um grupo de artistas franceses e das consequências do trabalho destes no Rio de Janeiro serem até hoje discutíveis, parece plausível que as demandas da corte portuguesa fizessem com que a produção e o ensino artístico da Colônia fossem reconfigurados de modo radical.

Nesse sentido, Sala prossegue o seu registro, acrescentando que a conhecida Missão Francesa “arejou o cenário artístico e instituiu o estilo neoclássico.” (Sala, 2002, p. 19)

Edson Motta também escreveu que:

“A história do Museu é recente em face do tempo, mas nem tanto, comparando-a a outros museus importantes existentes em nações mais desenvolvidas e de recursos abundantes. Ele surgiu, como foi dito, pela chegada do Príncipe Real que, por sua vez, proporcionou a seu ministro, Conde da Barca, as condições para a contratação de artistas destinados a fundar, em seus domínios americanos, o ensino de artes e ofícios. A sua criação teria sido, já naquela época, uma consequência do desenvolvimento de nossa educação que fez originar, em todos os setores inteligentes, a consciência da independência cultural política e econômica, objetivos alimentados por brasileiros e por uma parcela, a mais intelectualizada de habitantes de origem estrangeira.” (Motta, 1979, p. 12)

Portanto, verifica-se ainda que o sistema acadêmico implantado no Brasil era inédito em Portugal e que Joaquim Lebreton, um dos idealizadores da famosa Missão Francesa, artista e ex-secretário perpétuo da seção de Belas Artes do Instituto de França foi o responsável pela implantação dos cursos da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios.

O artista e professor Lebreton também iniciou o acervo da Pinacoteca Real ao agregar à coleção de d. João VI cerca de cinco dezenas de obras que trouxe da Europa. Essas obras de arte e as peças de d. João VI foram reunidas para serem expostas e serviram de material de estudo para os alunos.

Destaca-se que, sob a direção de Lebreton, diferentes práticas disciplinares foram integradas na Escola, a qual foi fundada pelo Príncipe Regente D. João VI em 1816, tendo sido a primeira dedicada ao ensino das artes plásticas em nosso país e a segunda a ser criada no continente americano.

Daniel Ribeiro, ao comentar sobre a participação dos artistas franceses na Academia, observa que o historiador da arte Mario Barata, em reconhecido estudo sobre o século 19 publicado no início da década de 1960, elaborou uma revisão de

“certos arquétipos criados em torno da Missão Artística Francesa, entre os quais a crença, ainda forte naquele tempo, de que esse grupo de artistas teria sido responsável pela ruptura do desenvolvimento do barroco e o estabelecimento do neoclassicismo brasileiro.” (Ribeiro, 2009, p. 246)

Ainda em acordo com Barata, Lebreton quis criar não apenas uma academia de arte, mas, “uma escola gratuita de desenho para artes e ofícios.” Para o artista francês, líder da missão ou colônia de franceses aportada no Rio de Janeiro, a Escola deveria receber os “artistas de luxo” e as “úteis artes.” (Apud. Ribeiro, 2009, p. 247)

A educação artística e técnica, assim oficializada, estabeleceu uma estrutura pública para o ensino de desenho, pintura, escultura e arquitetura. Ressalta-se, porém que, constituída no modelo da academia francesa, a “escola brasileira também colaboraria com o Estado para dar forma aos projetos nacionais.” (Chaimovich, 2009, p. 76)

As mudanças sucessivas da estrutura e da nominata da escola refletiam os conflitos políticos, mas também os embates acadêmico-pedagógicos. Àquela época, o ambiente político instável não era favorável às artes, mas, em 1820, foi constituída a Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, imediatamente transformada em Academia de Belas Artes. Em seguida, no ano de 1826, entusiasmado com a visita, realizada em 1824 a uma exposição dos alunos de Debret, D. Pedro I inaugurou a Imperial Academia de Belas Artes.

3.3.1. Memória, ensino e arquitetura na Academia

O edifício da Imperial Academia, construído na Travessa das Belas Artes, em trecho então periférico do centro da cidade do Rio de Janeiro, foi idealizado por Grandjean de Montigny (1776-1850) com a linguagem e a estética neoclássica. A Imperial Academia não esteve instalada em sede própria na primeira década, pois o edifício de Grandjean apenas foi inaugurado em 1826.

O novo lugar de ensino e o acervo real constituíram as origens da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, hoje Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e do Museu Nacional de Belas Artes. (Motta, 1979, p. 11) Segundo Paulo Herkenhoff, a Academia

“marcou e alterou positivamente o país ao longo de sua história até o final do século 19: criou um sistema de ensino formal da arte e da arquitetura; [...] substituiu a figura do artesão pelo artista; estabeleceu canais de crescimento profissional dos artistas com a Europa através dos Prêmios; aparelhou o país com as múltiplas formas e técnicas da arte para uma sociedade que almejava deixar a condição de colônia; [...] montou o nosso primeiro museu de arte com a característica de galeria da Academia; criou um público novo; enfim, mudou o papel e o lugar da arte na sociedade brasileira.” (Herkenhoff 2005, p. 10)

Duas mil pessoas visitaram a primeira exposição pública da Imperial Academia organizada por J. B. Debret em 1829, o qual, com recursos próprios, mandou imprimir o catálogo das obras expostas. (Sala, 2002, p. 21; Luz, 2005, p. 56)

Em 1830, um público ainda maior, segundo Sala (2002, p. 21) parecia estabelecer para a sociedade carioca, um novo costume: a frequência aos Salões de Arte. Até então, esses eventos artísticos apenas eram assistidos pelos que viajavam para a Europa. Mas, as exposições Imperial Academia agregaram os trabalhos dos alunos ao acervo e ampliaram o número de aquisições e doações à pinacoteca.

A admissão de alunos aos Cursos Livres aconteceu a partir de 1827, após iniciativas de Grandjean de Montigny, Debret e dos irmãos Zéphérin e Marc Ferrez. Prêmios e medalhas, instituídos entre 1834 e 1836 e distribuídos nas exposições anuais, assinalaram o início do período áureo da Imperial Academia.

Em decorrência das iniciativas que abriram a Academia para artistas que não faziam parte do corpo docente e discente, em 1840, uma Ordem do imperador D. Pedro II fez com que não apenas os acadêmicos e alunos, mas todos os artistas da Corte pudessem participar das Exposições Gerais e anuais.

Com tal caráter público e democrático, segundo o Jornal do Commercio,

“Qualquer indivíduo desconhecido, um obreiro em oficina de escultura de madeira, por exemplo, poderá daqui em diante, sem lhe ser necessário aparecer, fazer chegar em tempo próprio as suas produções, o fruto das suas vigílias, ao júri de

admissão; eis os seus trabalhos expostos: vê-os o soberano, vê-os o povo. O gênio, quando neles transluz, já se acha sob o patronato nacional (JORNAL DO COMMERCIO, 1840, apud Luz, 2005, p. 62)

Essa notícia jornalística também comentava a interferência da iluminação nas telas que ficavam expostas de modo permanente em diferentes tipos de espaços na Escola. A importância e o sentido das notícias para a formação da crítica de arte, exercício decorrente das exposições e discussões cotidianas dos professores e artistas, foram também comentados por Luz (2005, p. 63), a qual informou que “as mostras eram montadas nas paredes das salas de aula, podendo ser confrontadas com as do acervo da Academia.”

A partir daquele ano de 1840, os eventos anuais passaram a denominar-se Exposições Gerais de Belas Artes. Segundo Sala (2002, p. 23), “esta foi a origem do Salão Nacional de Belas Artes.”

No ano de 1854, o edifício projetado por Grandjean foi restaurado e, nessa ocasião, foi construída uma galeria no terreno ao lado. Essa galeria era uma extensão do edifício da Imperial Academia que foi utilizada “para abrigar a coleção de pinturas e esculturas, inclusive os gessos didáticos trazidos por Lebreton.” (Sala, 2002, p. 23)

Apesar das conjunturas políticas nas quais o Império do Brasil esteve envolvido, o acervo era ampliado com obras de artistas como Victor Meirelles e Grandjean de Montigny. Além disso, as aulas abertas desses professores e os prêmios das Exposições Gerais indicavam a consolidação da Academia na sociedade de então.

Nessa perspectiva, observa-se que a XXV Exposição Geral de Belas Artes, de 1879, é considerada a mais importante mostra da Academia no século 19, pois ali foram exibidas as duas telas de grandes dimensões pintadas por Victor Meirelles — “A primeira batalha dos Guararapes” —, e a “Batalha do Avaí” de Pedro Américo.

Apesar de, à época, a cidade possuir trezentos mil habitantes, essa exposição recebeu cerca de duzentas e setenta mil visitas. Luz, ao comentar que “pode-se afirmar que a Exposição foi o grande evento do século”, observa também que tal número de visitantes pode ser justificado pelo fato de “uma determinada família voltar à exposição mais de uma vez.” (Luz, 2005, p. 76)

A decadência, entretanto, era patente no final da década de 1880. Naquela ocasião, o escultor Rodolfo Bernardelli e o pintor Rodolfo Amoedo, ex-alunos, elaboraram outra reforma, desligando, da Imperial Academia, a Escola de Música. Sala registrou que, nessa fase, “as aulas eram ministradas por pessoas que não correspondiam à dimensão da tarefa.” (Sala, 2002, p.25)

À época, o Realismo e o Romantismo dividiam os grupos de mestres e estudantes; mas, os modernos continuavam a reproduzir os modelos de organização e a imitar as formas francesas. A colaboração com a indústria, por meio da produção das artes aplicadas,

podia ser percebida nas exposições, as quais exibiam fotografias e litografias. Porém, apesar das técnicas parecerem modernas, o conservadorismo formal era dominante. (Luz, 2005, p. 87)

Portanto, naquela década final do século 19, apesar da prevalência dos cânones da formação e da estética clássica, iniciou-se um movimento de renovação do ensino e das temáticas das obras. Esse movimento foi estabelecido pelos chamados modernos, os quais foram apoiados pelo governo e pelos positivistas.

Em 1890, as Exposições Gerais passaram a ser chamadas de Salões e, nesse mesmo ano, ou seja, imediatamente após a Proclamação da República, a Imperial Academia tornou-se Escola Nacional de Belas Artes — ENBA.

De acordo com Sala,

“Neste momento, os artistas Montenegro Cordeiro, Décio Vilarés e Aurélio de Figueiredo propuseram a criação de um museu independente, formado a partir das obras reunidas na Escola. Mas, esta ideia ainda teria de esperar para ser posta em prática.” (Sala, 2002, p. 25)

O primeiro salão republicano aconteceu em 1894 na direção de Rodolfo Bernardelli; e, até o início do século 20, a Escola “permaneceu na mesma sede inicial até que, por fim, pudesse ocupar a nova sede que lhe foi destinada pelo governo Rodrigues Alves, na recém-aberta avenida Central.” (Alves de Souza, 1985, p. 7)

O novo edifício, projetado pelo professor Adolfo Morales de Los Rios em 1904 em estilo eclético e com características neoclássicas, “exibia também influências da arquitetura erudita do renascimento italiano” e passou a abrigar todo o acervo da ENBA. (Sala, 2002, p. 25)

Quando, devido ao empenho pessoal de Bernardelli, em 1908, a Escola foi transferida para a nova sede, no edifício da atual avenida Rio Branco

“as Galerias, especialmente projetadas para exposições de quadros, receberam as obras de arte já existentes e tiveram acelerado o seu desenvolvimento em número, arranjo museológico e em função pedagógica.” (Motta, 1979, p. 12)

Apesar do aumento do número de trabalhos expostos, até a década de 1920 a ENBA não produziu acontecimentos nem transformações significativas no cenário artístico, ocorrendo, portanto, “um certo declínio de público nas exposições.” (Luz, 2005, p. 95)

Entretanto, em 1922, na reforma do edifício efetuada pelo arquiteto e diretor Arquimedes Memória, foram construídas as galerias internas e, sobre estas, acrescido outro pavimento. Assim, para Sala

“Finalmente, a coleção tinha um espaço digno de sua importância e podia não apenas ser corretamente exposta, mas também estudada em novas condições de visibilidade. Como coroamento desses esforços, no ano seguinte foi publicado o Catálogo Geral das galerias de pintura e escultura que, mesmo não englobando

todo o acervo, constituiu uma iniciativa pioneira no sentido da correta publicação da catalogação das coleções.” (Sala, 2002, p. 26)

Naquelas primeiras décadas da República, o modernismo avançava de modo sutil na capital do país, enquanto em São Paulo a elite formava os artistas e intelectuais de vanguarda, anunciando o novo tempo na Semana de Arte Moderna.

Por outro lado, no final da década de 1920 e início da década de 1930, o curso de Arquitetura da ENBA, também conhecido na condição de “escola dos doutores”, no qual se formavam apenas três arquitetos entre 1890 e 1900, passou a acompanhar o nível acelerado das reformas urbanísticas da cidade e a liderar os acontecimentos que romperam com os padrões acadêmicos da arte e da construção.

O entendimento da arquitetura na condição de parte integrante da cidade, a reforma do ensino, a separação e autonomia dos cursos, e o debate contra Archimedes Memória e José Mariano Filho, então líderes do movimento neocolonial, foram as principais bandeiras da ação dos modernistas na Escola.

Portanto, embora existam referências, aqui antes mencionadas, à ideia de um museu de Pintura e Escultura, proposto ao então Ministério de Justiça e Negócios Interiores (Motta, 1979, p. 12), e às tentativas de José Marianno Filho para a criação de um museu das artes decorativas nas décadas de 1920 e 1930, a renovação da Escola Nacional de Belas Artes, efetuada pelos modernistas no início do século 20, também é considerada o principal fato de origem do Museu Nacional de Belas Artes.

Nessa perspectiva, é notável a ação de Lúcio Costa, arquiteto recém formado ao assumir a direção da ENBA, onde ficou apenas entre 1930 e 1931. Então, Lúcio Costa tinha o objetivo de

“Aparelhar a escola de um ensino técnico-científico tanto quanto possível perfeito, e orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção. Os clássicos serão estudados como disciplina; os estilos históricos como orientação crítica e não para aplicação direta.” (Costa, 1994, p. 70)

Assim, o diretor-arquiteto reformou o ensino das artes e da arquitetura e estabeleceu, oficialmente, no Rio de Janeiro, as bases para o desenvolvimento do modernismo brasileiro.

No curto espaço de tempo em que esteve na direção ENBA, o arquiteto desenvolveu algumas mudanças e realizou a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, o reconhecido Salão de 31, ou Salão dos Tenentes, ou Salão Revolucionário, ou 38º Salão, aberto a todas as tendências. Ao contrariar as recomendações do Conselho Nacional de Belas Artes, pois organizado à revelia desta, não houve julgamento nem premiações no Salão de 31.

A montagem da exposição privilegiava a organização por tendências, o que possibilitava um percurso unitário e didático no sentido de privilegiar o estilo mais atual à época. Desse modo, as maiores salas da Escola foram dedicadas aos modernistas, o que propiciou melhor leitura e fruição das obras deste movimento.

Embora Lúcio Costa, pressionado pelos acadêmicos, tenha renunciado à direção da Escola, o regime ditatorial da Revolução de 1930 e os positivistas apoiaram os modernistas desde o momento inicial, pois

“Havia uma fina sintonia entre as ideias projetadas pelo novo governo e as ambições modernistas, não só de Lúcio Costa como dos intelectuais que o cercavam e que sonhavam com as reformas que pudessem instaurar o advento de um novo tempo, demolindo de uma vez por todas as muralhas acadêmicas que confinavam, intramuros, o destino da arte no Brasil.” (Luz, 2005, p. 104)



Figura 106 - Escola Nacional de Belas Artes. Palco do IV Congresso Pan-americano de Arquitetura no salão nobre, 1930.

Fonte: Arquivo do IAB/RJ.

O estilo conservador dos antigos acadêmicos, e o progressista, dos jovens estudantes, apresentavam diferenças de linguagens e demonstravam a dicotomia das mentalidades e das políticas coexistentes na ENBA na década de 1930.

No palco do IV Congresso Pan-americano de Arquitetos, realizado no Salão Nobre da antiga ENBA, atualmente denominado Salão Leandro Joaquim,³⁹ destaca-se o capitel jônico que serve de base para as bandeiras dos países participantes. Observa-se também que Lúcio Costa elaborou o *décor*, dispondo tocheiros coloniais ao lado da mesa.

³⁹ O auditório Leandro Joaquim foi projetado pelo arquiteto Archimedes Memória na reforma de 1920-1922, realizada para a comemoração do centenário da Independência do Brasil.

No ano seguinte, em uma das salas da ENBA, na qual foi disposta parte dos trabalhos apresentados no Salão de 31, é possível verificar, por outro lado, a simplicidade dos painéis revestidos com sacos de aniagem e os desenhos dos projetos modernistas de Gregori Warchavchik.

O Salão de Lúcio Costa, entretanto, também confirmava uma espécie singular de modernidade em que estaria presente a aceitação de toda e qualquer estética.

Desse modo, o modernismo impregnava os trabalhos dos estudantes nas salas de aula. Assim, nas aulas do Curso de Arquitetura e nas conferências dos arquitetos-professores Flávio de Carvalho, Gregori Warchavchik, Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, a arquitetura moderna e funcionalista, livre de adornos e regulação acadêmica, era defendida com ardor juvenil.



Figura 107 - Escola Nacional de Belas Artes. Sala dos “modernos” na XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes (Salão de 31), 1931.

Fonte: NPD/UFRJ-FAU

Tal tendência do modernismo subestimou a importância da arte e da arquitetura dos oitocentos, enfocando as expressões coloniais para redescobrir um Brasil cuja identidade ainda estava por ser criada. Nesse contexto, a arquitetura brasileira da década de 1930 tornou-se emblema da tendência do regionalismo crítico no Movimento Moderno internacional.

Junto com as estações de passageiros dos hidroaviões (atual Centro Cultural da Aeronáutica) e do Aeroporto Santos Dumont, as construções mais significativas desse momento de renovação das linguagens artísticas no Centro do Rio de Janeiro são os edifícios-sedes do Ministério da Educação e Saúde, da Associação Brasileira de Imprensa e do Instituto de Resseguros do Brasil,

A integração das artes com a arquitetura também foi explicitada de modo claro nesses edifícios, destacando-se, no edifício-sede do MES, hoje denominado Palácio Gustavo Capanema, os painéis com pinturas e azulejos de Portinari, a escultura de Bruno Giorgi e os jardins de Burle Marx, entre outras peças de arte moderna.

O edifício da Imperial Academia foi demolido em 1938, quando era ocupado pelo Ministério da Fazenda; a demolição foi considerada “intempestiva” por Edson Motta, diretor do MNBA na década de 1970 (Motta, 1979, p. 11)

A destruição do edifício projetado por Grandjean de Montigny sublinha o pouco caso com que os republicanos e modernistas trataram as construções representativas do período monárquico. Entretanto, o corpo central da Academia foi preservado e transferido pelo SPHAN para o Jardim Botânico.



Figura 108 - Pórtico da Academia Imperial de Belas Artes.

Fonte: NPD/UFRJ-FAU.

O acervo do Museu Nacional de Belas Artes foi constituído ainda em 1937. Desse modo, os trabalhos produzidos pelos alunos e professores da Imperial Academia, as já referenciadas 54 obras trazidas por Lebreton, chefe da chamada Missão Francesa e as peças doadas por D. João VI que formavam o conjunto da Pinacoteca Real foram reunidos no MNBA. Assim, o MNBA passou a ser “detentor de todo o acervo acumulado pela Academia” (Sala, 202, p. 27)

A separação entre a Escola e a Coleção derivou da iniciativa do ministro Gustavo Capanema, o qual criou o MNBA no mês de janeiro daquele mesmo ano com base nas sugestões de Mário de Andrade, autor do anteprojeto de criação do SPHAN.

Os espaços para as salas de aulas, a biblioteca e os ateliers da Escola permaneceram e, da mesma forma, a coleção foi mantida nas galerias. Entretanto, “a ENBA ocuparia uma parte apenas do edifício, a que se voltava para a rua Araújo Porto Alegre. O Museu ficaria com a restante, e sua entrada se faria pela avenida Rio Branco”, registrou Luz. (2005, p. 116)

Os Cursos Livres eram ainda oferecidos na ENBA para os alunos de classes pobres e, assim, as aulas estabeleciam um significado democrático ao ensino das artes. Além disso, os Salões Nacionais de Belas Artes, ali realizados, foram o lugar onde acadêmicos e modernos estabeleceram o embate entre as diferentes expressões da tradição e a modernidade.

A hegemonia do grupo modernista no Ministério era notável também no que dizia respeito à relação do ensino das artes com a Museologia e o Patrimônio. Dessa maneira, na Escola:

“Questões como a aceitação da arte decorativa, como a discussão sobre o intelectual e o artístico, ou se a arte dos loucos poderia ser considerada arte, a questão do regional e do nacional, do erudito e do popular, enfim, tudo o que suscitava a possibilidade de se pensar o novo saía dos corredores e das salas para as colunas dos críticos que começavam a ganhar seus espaços nos principais jornais do Brasil.” (Luz, 2005, p. 118)

Nesse sentido, destaca-se o fato de que, a partir de 1940, cabia a Rodrigo Melo Franco de Andrade, na condição de diretor do SPHAN, organizar e “baixar instruções” para a realização da tradicional mostra no Museu Nacional de Belas Artes.

O diretor do Serviço do Patrimônio ocupava ainda o posto de presidente da Comissão Nacional de Belas Artes e, nesta condição, fixava o valor da bolsa de dois anos, correspondente ao prêmio de viagem concedido ao artista vencedor dos Salões. Era da competência da mesma Comissão “a escolha e aquisição das obras que se destinassem ao Museu Nacional de Belas Artes”, entre as apresentadas e premiadas nos Salões. (Luz, 2005, p.130)

A valorização da arte colonial, devida às ações de proteção deste patrimônio, por Gustavo Barroso no MHN, a partir de 1922, e de Rodrigo Melo Franco no SPHAN em 1937, transformou o tratamento dado à produção artística desta fase da história do nosso país. Portanto, também no MNBA, à maneira do que aconteceu no MHN, muitas obras daquele período foram reintegradas por meio das releituras que geraram as exposições do acervo.

Na década de 1940, as diferentes apropriações das tendências da arte europeia, elaboradas por nossos artistas modernos e apresentadas nos Salões realizados no MNBA, contrariavam os padrões acadêmicos e, desse modo, também representaram as vitórias políticas do Movimento Moderno. Em favor disso, destaca-se a associação dos modernos

com o Partido Comunista, Candido Portinari e Oscar Niemeyer entre eles, o que, em oposição, ligava os artistas conservadores à direita.

Além da arquitetura, a nacionalidade e a brasilidade encontravam-se expressas no expressionismo quase-cubista de Portinari, nas cenas e ambientes da gente do povo retratadas por Lasar Segall, nas paisagens de Pancetti e na Lapa expressiva de Iberê Camargo.

A década de 1950 também foi marcada com acirrada busca da identidade na arte brasileira. A amplitude da categoria do “nacional” fazia parte do discurso da modernidade; entretanto, este discurso restringia-se ao Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Salvador e Porto Alegre e outras capitais do sudeste. (Luz, 2005, p. 120-134)

Importa aqui destacar que o MNBA foi dirigido por Oswaldo Teixeira desde 1937 até 1961, acontecimento que, segundo o seu sucessor transformou o museu “em baluarte da resistência acadêmica, opondo-se com tenacidade a qualquer tentativa de renovação artística.” (Teixeira Leite, 2009, p. 252)

O novo diretor, o então jovem crítico de arte José Roberto Teixeira Leite, embora permanecesse no cargo em curto período (1961 a 1964), pretendia transformar o MNBA em um “museu moderno de arte, tirando-o do marasmo em que, por força das circunstâncias, se encontrava há muitos anos.” (Teixeira Leite, 2009, p. 253)

Segundo próprio depoimento, ele:

- reinventariou e catalogou parte da coleção;
- fechou o Gabinete de Restauro, a Sala da Mulher Brasileira e uma espécie de cozinha improvisada que existia ao lado da Reserva Técnica;
- organizou exposições que tiveram grande presença de público;
- criou os departamentos de Música e de Fotografia e a nova galeria de exposições temporárias;
- contratou assessorias especializadas para atualizar os sistemas e as atividades voltadas para a documentação, certificação e restauração de peças do acervo; e
- fundou a Sociedade de Amigos do MNBA. (Teixeira Leite, 2009, p. 254-254).

Ainda dentre os seus planos, destacam-se a intenção de transferir, para o MNBA, obras de arte pertencentes ao Museu Nacional da UFRJ e ao Museu Histórico Nacional; e “a revogação do dispositivo legal que obriga o Museu a sediar anualmente o Salão Nacional de Belas Artes, com danos às coleções e em prejuízo da programação.” (Teixeira Leite, 2009, p. 256)

Além disso, esse diretor pretendia ceder desenhos de Victor Meirelles para um museu em Florianópolis; “criar uma seção” do MNBA em Brasília e fazer um projeto para

que “pequeníssima parcela” da arrecadação da loteria federal fosse destinada “à cultura e às artes”. (Teixeira Leite, 2009, p. 256)

Nessa fase destaca-se, a aquisição da coleção de estatuetas, máscaras e bronzes que formaram a coleção África Negra, a qual, segundo as palavras de Teixeira Leite:

“não nasceu de um mero impulso, nem foi um fato episódico: inseriu-se, isto sim, num projeto bem mais amplo que eu esboçara, e que consistia em dotar o Museu, até então só de Belas Artes, de exemplos significativos de arte popular, da arte indígena, da imaginária colonial etc., de modo a estarem nele representados produtos artísticos oriundos de todos os diversos segmentos étnicos que contribuíram para a formação da nacionalidade. [...] Não seria isso, com antecedência de década e meia, o Museu das origens que nosso caro Mário Pedrosa idealizou em 1978, e que não chegou a realizar?” (Teixeira Leite, 2009, p. 257)

O artigo de Teixeira Leite, ora aqui referenciado, revela as suas pretensões e também fatos memoráveis no sentido da amplitude cultural do acervo do MNBA.

Nesse sentido, as cerâmicas e a literatura de cordel dos artistas nordestinos juntavam-se aos objetos representativos do folclore do sudeste e às obras de arte negra. Tais situações de abertura desesperavam os “pobres conservadores” que a tudo consideravam “um insulto à arte ‘clássica’ brasileira.” (Teixeira Leite, 2009, p. 257-258)

As mudanças iniciadas na década de 1960, entretanto, concorreram com a ditadura militar. O regime de restrições excepcionais, apenas encerrado em 1990, causou transtornos imensos e terríveis no ensino e na produção de arte por meio da censura e perseguições aos artistas, alguns exilados, e aos professores universitários, compulsoriamente aposentados.

O contexto político era desfavorável para o campo da criação e das artes; mas, o tempo foi repleto de atitudes de resistência e atos libertários, embora algumas vezes carentes de congruência. Nesse contexto, a Escola de Belas Artes foi transferida para a Cidade Universitária na ilha do Fundão no ano de 1975. Essa transferência afastou os estudantes e professores dos movimentos organizados em favor da volta do regime democrático, os quais ocorriam com frequência no centro da cidade.

Porém, os objetivos e as realizações de naturezas artísticas diversificadas de Teixeira Leite, afastado da direção por conta da ditadura, anunciaram outra fase de reformulações na gestão institucional no MNBA.

Levada a efeito no regime de exceção, a criação da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) no final da década de 1970 foi o ponto alto da fase de mudanças estruturais do setor cultural público federal. A FUNARTE foi instalada no edifício do Museu Nacional de Belas Artes no mesmo espaço antes ocupado pela Escola de Belas Artes.

Em tal compartilhamento do edifício, o museu tradicional e convencional parecia deixar de existir oficialmente para dar lugar a uma instituição que corresponderia às

expectativas contemporâneas da sociedade. Portanto, Edson Motta, em 1979, escreveu que a preservação e a guarda de objetos de arte configuravam apenas uma das obrigações do MNBA.

“a ideia de conservar parte do princípio lógico de que o museu preserva para educar, para ensinar como Casa de Cultura da maior importância no seio da comunidade. E, além dos ensinamentos ativos (aulas guiadas, cursos, conferências, livros, exposições temporárias, concertos) o museu atinge a educação do povo subliminarmente, indiretamente, pelo sentido estético das obras apresentadas, pela noção das cores, de linhas, de composição e pela lição de plástica que pode e deve ser transmitida através do arranjo das próprias salas de exposições que o compõem. O homem mais simples poderá, à visita de galerias de arte, compreender e definir o arranjo de sua própria habitação, desenvolver a sua cultura e conseqüentemente viver melhor. (Motta, 1979, p. 16)

Nesse artigo, Motta também fazia referência à “pobreza” do acervo do MNBA no que dizia respeito às obras do período colonial e da arte moderna. Segundo ele, o Catálogo Geral, editado em 1923, não mencionava nenhum exemplar da arte do Brasil Colônia, pois essa fase da história do país durante muito tempo não interessou aos diretores da Escola e do museu, os quais não conservavam os poucos trabalhos que ali existiam e nem os colocavam em exibição nas Galerias.

Naquela década de 1970, Motta registrou ainda que os governos e as instituições internacionais do tipo UNESCO e OEA estimulavam a implantação e o desenvolvimento de museus “em regiões longínquas, em todos os continentes.” (Motta, 1979, p. 19)

Nessa perspectiva, o reconhecido conservador afirmava que o museu adquiria importância social

“por força da nova compreensão que transfere o museu de uma elite fechada, como acontecia até o século 19, diretamente para o povo, sem fronteiras de classe e educação. Ao contrário, o seu espírito é produzir a ascensão de estímulos àqueles que, por séculos, deles estiveram privados.” (Motta, 1979, p.19)

Na década de 1980, o MNBA fazia parte da estrutura da FNpM, instituição vinculada ao Ministério da Cultura e, segundo o então diretor Alcídio Mafra de Souza, era considerado o mais importante museu de arte da América Latina. (Souza, 1985, p. 5)

A conservação e restauração do edifício e das peças, a aquisição de obras para suprir as deficiências do acervo no que dizia respeito à arte moderna e contemporânea, e a melhoria do nível técnico da equipe foram os desafios enfrentados à época para transformar o MNBA em uma “casa de cultura, não simples depósito de obras de arte.” (Souza, 1985, p. 5)

Dentre as soluções implementadas para ampliar o acesso e, ao mesmo tempo, constituir novos públicos e melhorar o pessoal técnico, Mafra de Souza destacava o programa de formação de jovens guias, no qual, superando preconceitos e agindo com

ousadia, eram contratados adolescentes internos em instituições governamentais de amparo aos menores abandonados e infratores.

Conforme já mencionado nesta Tese, a dimensão histórica e patrimonial das arquiteturas dos edifícios de museus localizados no núcleo histórico do Rio de Janeiro promove a imagem exterior da cidade e a condição desta de ex-capital da federação. Por outro lado, a categoria imagética da cidade torna-se fortalecida na medida em que tais edifícios também representam a condição central da segunda mais populosa região metropolitana do país.

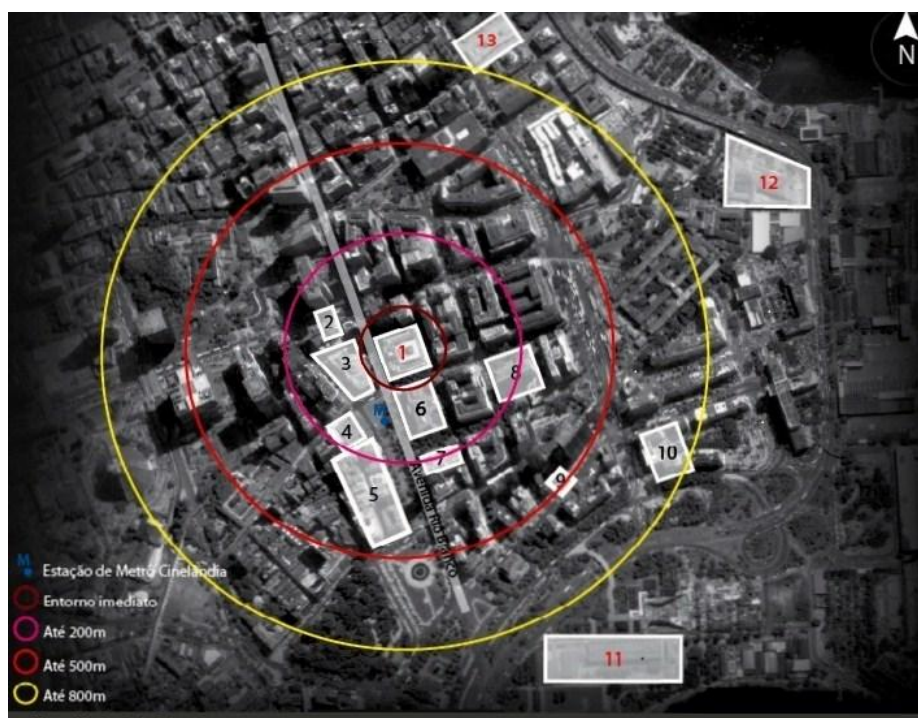


Figura 109 - Mapa da localização de edifícios históricos, museus e centros culturais no Centro do Rio. Os raios de 200 a 800 metros destacam o MNBA (1) e, no sentido anti-horário, o MAM-Rio (11), MHN (12) e Paço Imperial (13).

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Tal condição física e demográfica, privilegiada em alguns aspectos no que diz respeito ao restante do território do país, confere às instituições museais fluminenses um importante papel no campo da promoção da memória social urbana brasileira.

Além disso, os museus nacionais afirmam-se na condição de marcos do espaço urbano brasileiro e carioca, pois a cidade do Rio de Janeiro é, também, a porta de entrada dos turistas no Brasil. Nesse contexto, são reconhecidos, nessas instituições, o papel de espelho da identidade nacional e a hegemonia da diversidade cultural do nosso país, o que, no âmbito da indústria turística, contribui para inserir os museus cariocas no circuito internacional.

Observa-se, portanto, que a importância simbólica dos acervos dos museus federais são vetores da centralidade cultural da ex-capital do Brasil. A importância é evidenciada apesar da decadência do Centro da cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, a condição decadente em que se encontra a totalidade do território da metrópole decorre não apenas de fatores econômicos, mas, também, de acontecimentos sociopolíticos e administrativos, destacando-se, entre estes, a criação de Brasília e a violência urbana.

Entretanto, observa-se que o Rio de Janeiro atravessa momento de recuperação excepcional, tendo em vista a favorável situação econômica do país e a realização de eventos internacionais, entre estes a Copa do Mundo em 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016.

A característica identitária da condição institucional do MNBA reforça o atributo da nacionalidade tanto em razão do edifício quanto da cidade, o que é transmitido de modo direto pela arquitetura da construção e facilmente percebido pelos diferentes públicos.

O edifício do MNBA foi inscrito e tombado pelo IPHAN na categoria de monumento isolado no Livro das Belas Artes apenas em 1973. Além disso, a condição de parte do conjunto arquitetônico eclético da praça Floriano, onde foram localizadas as sedes das principais instituições do estado republicano construídas no início do século XX, imprimiu no MNBA uma feição físico-simbólica especial, pois esta praça foi um marco da modernização da estrutura urbana do Centro.



Figura 110 - Conjunto arquitetônico da Praça Floriano no início do século 20 com o Teatro Municipal (à esquerda), o trecho final da avenida Central (ao centro), onde observa-se o Museu Nacional de Belas Artes e parte da fachada da Biblioteca Nacional (à direita).

Fonte: Arquivo do NPD/UFRJ-FAU.

A variedade dos modelos urbanísticos e tendências arquitetônicas com as quais identifica-se o Centro do Rio representou a circulação das ideias procedentes das ondas de

imigração. Essas formas, definidoras dos espaços urbanizados da cidade no final do século 19 e início do século 20, expressaram a mescla de ideais muito diferentes. Assim, o híbrido gosto arquitetônico oficial do tempo fundou o sentido cosmopolita da cidade.

Nesse contexto, as arquiteturas do estilo eclético passaram a ser representações da harmonia para grupos de variadas culturas, pois os elementos de composição arquitetônica de diversas origens étnicas e históricas foram utilizados de maneira aparentemente livre e indiscriminada nestas construções para, assim, identificar os estados nacionais de origem.

Diferentes adjetivos categorizam as nuances estilísticas da condição eclética. No que se refere aos temas tratados neste capítulo da Tese, essas classificações têm interesse na medida em que permitem valorizar os tipos de fachadas dos edifícios remanescentes da primeira idade da antiga avenida Central e da praça Floriano. Nesse conjunto, era visível a coerência urbanística das formas exteriores dos edifícios, entre os quais inclui-se o do MNBA.

No Brasil, o estilo eclético foi categorizado em oposição ao estilo neoclássico, o qual identificava o Império. Entretanto, o sistema de classificação, baseado em ciclos econômicos e políticos e utilizado pelos modernistas, definiu o estilo eclético de modo restrito e reducionista. Assim, a mescla de referências acadêmicas e tendências variadas, elaborada com a incorporação de elementos de arquitetura e de composição neoclássicos, historicistas e neocoloniais, denotaria, para os seguidores do Movimento Moderno, o mau gosto do repertório eclético.

Embora supostamente estabelecida na década de 1920, ao tempo do início da contínua modernização da avenida Rio Branco, as acepções pejorativas dos modernistas acerca das variantes do Ecletismo acentuaram-se em meados da década de 1940, contribuindo para a demolição progressiva (e progressista) dos edifícios de variadas tendências estilo arquitetônico ecléticas.

Porém, ao longo da avenida Rio Branco e na praça Floriano, resistem os tipos volumétricos e as ornamentações fachadísticas consideradas classicizantes no Museu do Banco Central e Biblioteca Nacional; no MNBA de estilo francês no modelo Luís XIII ou XIV; no Palácio Pedro Ernesto, atual Câmara dos Vereadores, em que denota-se referência francesa dos modelos Luís XIV a XVI; no típico modelo Luís XVI do edifício do Clube Naval; na variante estilística do Napoleão III do Teatro Municipal; no estilo romano renascentista da antiga sede do Supremo Tribunal Federal, atual Centro Cultural da Justiça Federal; e, *last but not least*, no modelo romano do Obelisco, monumento que marcou a inauguração da avenida. (Cf. Czajkowski, 2000, p. 13-15)

De acordo com registros já constantes nesta Tese, a construção do conjunto eclético onde se insere o MNBA integrou o projeto da antiga avenida Central, hoje avenida Rio

Branco. Naquele grande *boulevard*, entre 1900 e 1910, o governo denotava a ideia de modernidade, a qual tencionava imprimir um sentido cosmopolita à capital do Brasil.

A partir de 1940, quando a avenida Presidente Vargas foi construída, a antiga avenida Central compartilhou com esta a condição de ser o mais importante eixo histórico e viário da cidade no século 20. Hoje, os dois eixos, junto com as avenidas Rodrigues Alves, no sentido norte, e Beira-Mar, no sentido sul, configuram trechos essenciais para a compreensão da formação físico-espacial moderna da cidade.



Figura 111 - Esquema da expansão do Centro do Rio de Janeiro, destacando as principais praças, avenidas e ruas construídas no século 20.

Fonte: Sisson, R. 2005.

Observa-se, portanto, que o conjunto da praça Floriano configura a representação morfológica e arquitetônica mais expressiva do processo de modernização da fase inicial da república brasileira, pois localizado na extremidade sul da avenida, em situação oposta à área portuária, também expressava o deslocamento das estruturas físicas do poder.

Assim, verifica-se que o processo de criação e modernização da avenida Rio Branco e do conjunto arquitetônico da praça Floriano foi, ao mesmo tempo, resultado e símbolo paradigmático das políticas urbanas estatais modernizantes desde o início do século 20. As leis da urbanística e a arquitetura dos edifícios foram transformadas sucessivamente, pois decorreram das estratégias e metas de natureza econômica, induzindo alterações morfológicas e ambientais de grande significado cultural para a cidade.

Nesse contexto, nas décadas de 1950 e 1960, as transformações pontuais na avenida Rio Branco e na área central do Rio foram consequência da implantação de um sistema de normativas legais voltado para tanto para o adensamento quanto para a expansão do espaço urbano na totalidade. Tais transformações acompanharam a consolidação internacional dos ideais políticos de base liberal, o ritmo de crescimento e a concentração das populações.

Em tais termos, há dois aspectos fundamentais referentes ao sentido patrimonial das arquiteturas históricas. O primeiro aspecto advém dos significados primários de monumento,

os quais abrangem dimensões e escalas diferentes dos pontos de vistas simbólico e físico. Observa-se, no entanto, que, na maioria dos casos, os tipos simbólicos e seus modelos são formados em acordo com o pensamento dos tempos em que assim foram gerados.

O significado de monumento refere-se, inicialmente, às expressões de acontecimentos de alto valor que podem ser configuradas. Tais expressões podem ser, ou não, conjunturais.

De outro lado, a noção de monumento agrega a espetacularidade visual e plástica, sendo esses atributos geralmente concretos e objetivos no sentido material, pois são estabelecidos na escala física e humana.

No entanto, as escalas de valor e as proporções da musealidade — quer sejam extraordinárias ou desmensuradas, descomunais, exageradas ou anormais — dependem do ponto de vista de quem as constrói e de onde se as observa.

Ao admitir-se que as linguagens e as relações morfológicas dos edifícios e lugares da cidade conformariam visualmente ideais plásticos e simbólicos, verifica-se que o sentido da mais valia se sobrepõe à função social desses objetos e espaços *per se*.

Desse modo, o valor agregado ampliaria o valor cultural e concorreria para a espetacularização da terra urbana.

Tendo em vista a importância e o significado desse estatuto, interessa considerar alguns acontecimentos do processo de modernização que envolveram as transformações do entorno do MNBA. Entre esses destaca-se na década de 1980 a demolição do conjunto de edifícios imediatamente vizinhos, o qual compreendia as sedes do Jockey e do Derby Club, edifícios de composição e estilo ecléticos construídos na fase inicial da avenida.

No processo de tombamento do conjunto arquitetônico da avenida Rio Branco, onde está inserido o Museu Nacional de Belas Artes, encontram-se os pareceres de Lúcio Costa e do professor Paulo Santos, respectivamente consultor e conselheiro do IPHAN. Esses pareceres registram a discussão que cercou a substituição do conjunto do Jockey e do Derby Club pela construção de arranha-céu com a criação de quadra vizinha ao Museu Nacional de Belas Artes.

Tal polêmica, estabelecida nas posições antagônicas dos arquitetos e exposta em réplicas e tréplicas, envolvia a quebra da interação simbólica até então mantida entre o conjunto do Jockey e Derby Club e o MNBA. As discussões e o movimento intelectual então gerados, cujo vencedor foi Lúcio Costa, enraizaram tensões entre o desejo de modernização da cidade e a nostalgia retórica das perdas patrimoniais.

Observa-se, no entanto, que o resultado do problema estabelecido naquele momento com a permissão de construção de arranha-céu ao lado do MNBA ‘concedeu’ a condição de monumento nacional a este edifício, denominado Linneo de Paula Machado.

A composição arquitetônico-urbanística desse arranha-céu, na relação com o MNBA, definiu-se por meio do “embasamento de cristal com a altura do Museu, a partir do qual nasce a torre de planta quadrada”. (Revista Projeto, 1981, p. 28)

Destaca-se também que o edifício recebeu Menção Honrosa na XVIII Premiação Anual do Instituto de Arquitetos do Brasil. Verifica-se, porém, que, no momento da concessão do prêmio, os arquitetos que haviam apelado para a não-demolição dos edifícios ecléticos vizinhos ao MNBA ainda eram militantes ativos das causas do IAB.

Em todos os sentidos, a situação simbólica e monumental do Linneo de Paula Machado alçou o edifício à condição de objeto ‘tombado’. Denota-se, portanto, que tal condição monumental não deriva apenas das relações que as dimensões inusitadas impõe, mas, principalmente, em virtude da localização deste arranha-céu no entorno imediato do MNBA. (Guimaraens, 2002, p. 241)

De modo objetivo e claro, os arranha-céus são reconhecidas intervenções arquitetônico-urbanísticas nas paisagens. Nessas alterações radicais da homogeneidade das quadras, o IPHAN reafirmou a dinamicidade do Centro do Rio, mas também consolidou o próprio papel de constante e sólido vetor das mudanças daí decorrentes. Oscar Niemeyer, ao elaborar estudo para a expansão do Teatro Municipal, também projetou uma torre na rua posterior à fachada principal. Entretanto, essa intervenção na paisagem não foi construída, pois a intervenção no conjunto da praça Floriano seria demasiadamente insólita.

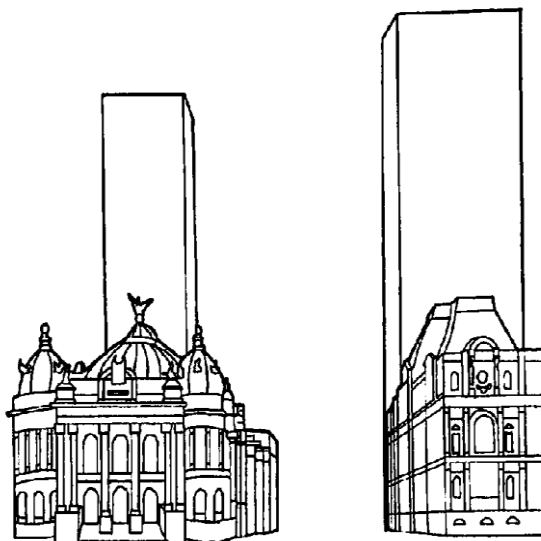


Figura 112 - Arranha-céus no entorno imediato do Teatro Municipal e Museu Nacional de Belas Artes.

Desenho de Nara Iwata.

Conforme já comentado nesta Tese, os museus assumem a condição privilegiada de serem equipamentos-chave para a indústria cultural; e, ao mesmo tempo, os edifícios que os contêm são, em si, espetáculos extraordinários no cenário urbano. Desse modo, o estudo da exposição imaginada contida no conjunto em que está inserido o edifício do MNBA, abrangeria também o conhecimento de outras atitudes criativas dos arquitetos.

Em tal contexto de evidentes certezas e consensos concentrados há conflitos que não foram politicamente harmonizados. Nesse sentido, a torre projetada em 2005 por Paulo Mendes da Rocha para a expansão do MNBA também é exemplar, pois, caso construída, transfiguraria o pátio central do museu. Ao emergir em altura do vazio central, marcadamente tipológico da arquitetura de museus-palácios, a torre foi idealizada para expandir as atividades do MNBA, mas, também, para instituir único e radical contraste.

Desse modo, o novo edifício do MNBA reconfiguraria o urbanismo expográfico do conjunto arquitetônico da avenida Rio Branco, o qual, antes, já fora transformado pela torre vizinha do Linneo de Paula Machado, projetada pelos arquitetos do escritório da Pontual Arquitetura.

Verifica-se, portanto, que, duas décadas depois, as diferenças formais e tipológicas estabelecidas no entorno foram novamente acirradas. Porém, a maneira de Mendes da Rocha foi ainda mais radical.

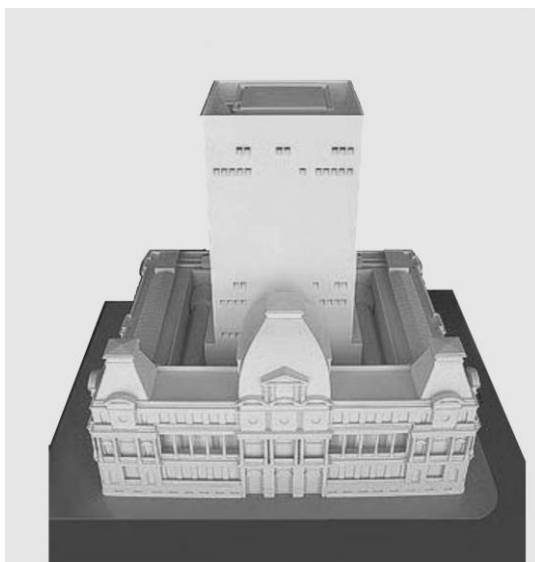


Figura 113 Museu Nacional de Belas Artes. Maquete da Expansão projetada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, 2005.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

O edifício do MNBA, entretanto, manteve-se um objeto arquitetônico íntegro e, nessa condição, é representante da permanência dos estilos ecléticos na urbanística da cidade. Desse modo, o excepcional urbanismo expográfico e a configuração dos sistemas simbólicos da cidade do Rio de Janeiro continuam a confirmar, de modo solidário, a importância histórico-arquitetônica do estilo eclético, identificado no conjunto composto pela praça Floriano e avenida Rio Branco, Biblioteca Nacional, Teatro Municipal, Centro Cultural da Justiça Federal e Câmara dos Vereadores.

No subcapítulo a seguir apresenta-se a descrição e análise de temas e aspectos significativos para o entendimento da configuração da museografia patrimonial do Centro do Rio. Para tanto, verifica-se adiante a cena musealizada e constantemente modernizada da arquitetura do Museu Nacional de Belas Artes.

3.3.2. As transformações da arquitetura no MNBA

Conforme antes observado, o edifício do Museu Nacional de Belas Artes faz parte do conjunto de edificações ecléticas da antiga Avenida Central, atual Rio Branco, sendo estas construções características de mais uma etapa da fase de remodelação da cidade empreendida por Pereira Passos. Os edifícios ecléticos, de feição rebuscada foram configurados com a mescla de estilos de gosto afrancesado, o qual deveria estabelecer na metrópole a ambiência europeia e modernizada então desejada. Assim edificada, a capital deveria ser a “Paris dos trópicos” e tornar-se modelo para as outras cidades brasileiras.

Originalmente, o projeto arquitetônico do MNBA foi elaborado pelo professor e arquiteto espanhol Adolfo Morales de los Rios⁴⁰ em 1904 para abrigar a Escola Nacional de Belas Artes. Apesar das obras terem sido concluídas no ano de 1909, o novo edifício, também denominado Palácio das Artes, foi inaugurado em 1908 e substituiu a antiga sede da ENBA que estava situada na travessa das Belas Artes. O museu, criado em 1937, ocupou então apenas parte da Escola Nacional de Belas Artes.

A quadra plana com cerca de 5 mil metros quadrados e 74 metros de frente onde a nova sede da Escola foi construída resultou da reurbanização das estruturas situadas na vertente sul do morro do Castelo. Morales de los Rios elaborou a morfologia do edifício com os padrões de composição simétrica, reproduzindo modelos ideais e seguindo os preceitos estéticos e higiênicos exigidos no final do século XIX e início do século 20.

⁴⁰ Adolfo Morales de los Rios (1856-1928), então, era também diretor da Associação responsável pela comemoração do IV Centenário do Descobrimento do Brasil.

Segundo os registros consultados, no projeto original da ENBA, o tipo de morfologia palaciana e renascentista foi modernizado; porém, a fachada do museu do Louvre serviu de inspiração para o arquiteto Morales de los Rios.

Porém, “apesar do novo edifício”, escreveu Luz, “a alma que vivificava o nobre espaço era eminentemente acadêmica.” (Luz, 2005, p. 92)

A fachada principal apresentava referências muito diretas ao palácio que abriga o museu francês, principalmente na forma e dimensões monumentais das cúpulas. E as fachadas laterais, de modo simplificado, também continham as referências às silhuetas e adornos das construções italianas renascentistas.

A planta do edifício foi perfeitamente configurada em quadrados e eixos, onde o espaço vazio central deveria ser destacado visual e funcionalmente. Esse modelo reproduz a aplicação do tipo tradicional de museu ideal. A centralidade e a simetria foram reproduzidas na malha organizada ortogonalmente a partir das dimensões das galerias exteriores, cuja largura e comprimento ajustam-se no sentido do interior edifício.

O pátio e as escadas centrais foram organizados nesse diagrama; as plantas quadradas dos pavimentos configuraram sucessivamente galerias perimetrais com abóbadas nos vértices frontais e posteriores, além de tetos planos com iluminação difusa e clarabóias do tipo lanternim.

A composição da planta e do espaço foi elaborada com figuras geométricas primárias, resultando em volumetrias diferenciadas, mas simetricamente contidas. Os eixos em cruz e as alas laterais possibilitam a organização de percursos sequenciais nas galerias e também nas salas conectadas. Além disso, em todas as faces e alas do quadrado perfeito, os acessos e articulações espaciais internas são percebidos e apropriados de modo claro e direto.

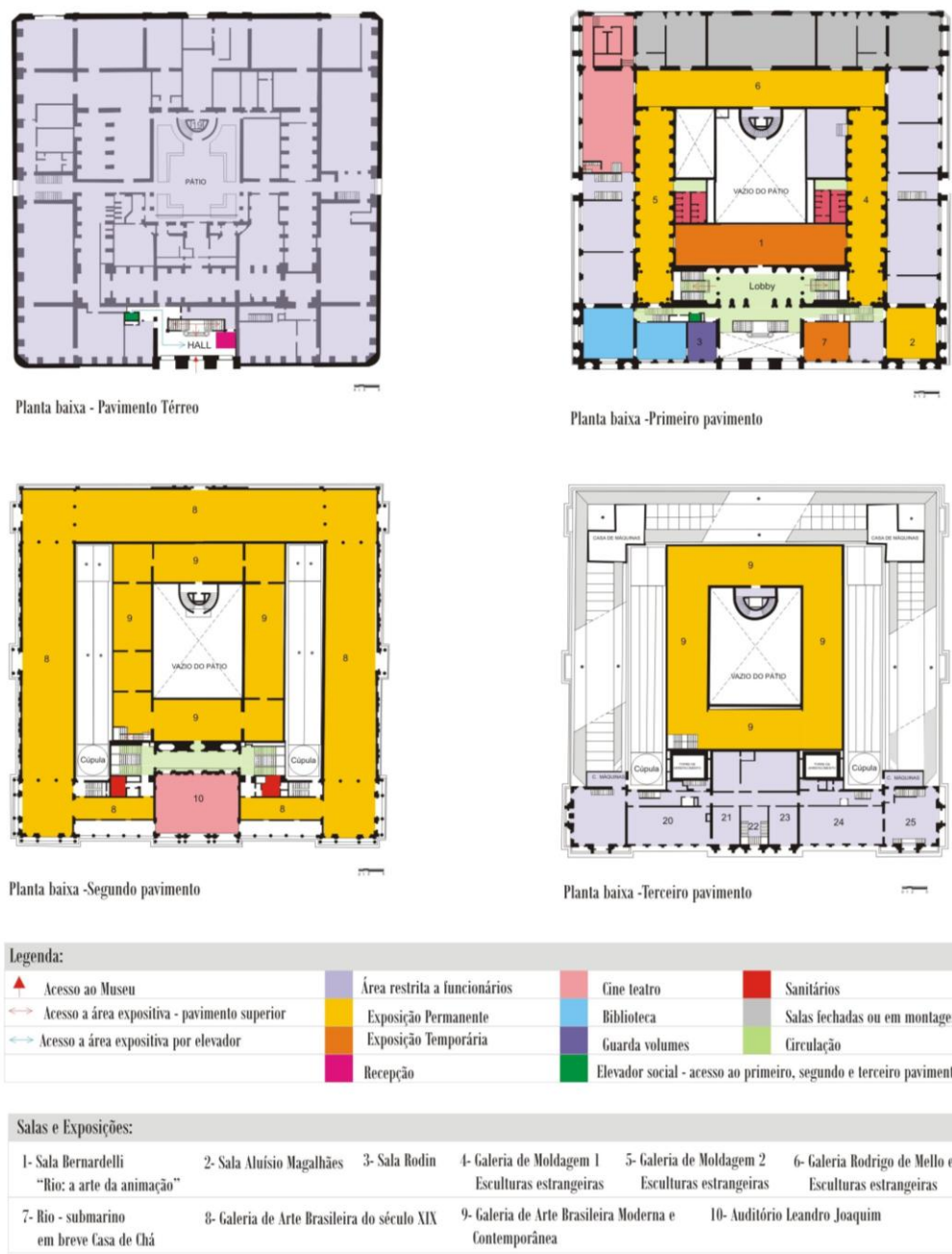


Figura 114 - MNBA: plantas esquemáticas dos pavimentos destacando as áreas expositivas.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

O uso das referências à História também caracterizou o partido e o *décor* do novo edifício da Escola Nacional de Belas Artes. Desse modo, o conceito tradicional e a base intelectual da linguagem formalista do arquiteto-autor privilegiaram a narrativa monumental e complexa, principal característica das construções da época. (Ricci, 2007)

O edifício foi concebido para o ensino artístico, mas o projeto teve em vista o caráter simbólico, a especificidade funcional da Escola e a realização dos salões e mostras

competitivas para os estudantes das diferentes disciplinas. Dessa maneira, além dos espaços interiores, objetivamente projetados para as exposições de obras de arte, as paredes externas exibem estátuas e painéis artísticos, o que imprime a condição de suporte ao edifício.

Nesse sentido, observa-se que, além das galerias internas, as fachadas exibem diversos tipos de ornamentação. Os grandes mestres da história da arte renascentista, os elementos arquitetônicos e a estatuária neoclássica simbolizam a função pública e o desejo de cosmopolita da época.



Figuras 115 e 116 - MNBA: Fachada posterior voltada para a rua México. Fachada lateral voltada para a rua Araújo Porto Alegre com painéis de mosaicos.

Fonte: <www.riodejaneiro.com> Recuperado em maio de 2011.

Essas características arquitetônicas da envoltória da Escola situariam o ensino brasileiro de artes no plano internacional, pois, além dos frisos com medalhões e bustos dos grandes mestres e historiadores da arte e da arquitetura franceses e italianos, as fachadas foram compostas com frontões, réplicas de cariátides, falsas colunas de ordem coríntia, e desenhos de mosaicos multicoloridos.⁴¹

⁴¹ Na década de 1920, esse tipo de ornato foi considerado pelos modernistas da Escola na condição de artes decorativas ou menores.

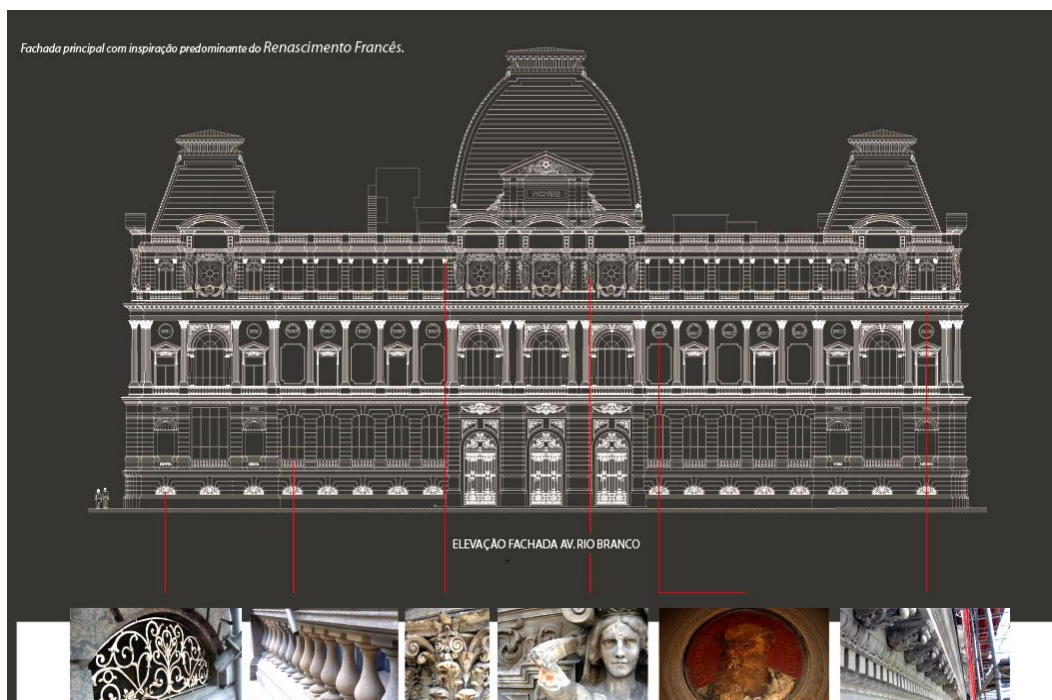
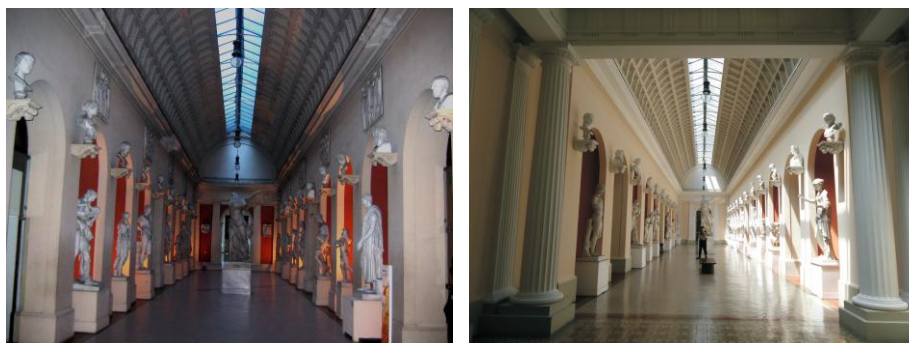


Figura 117 - MNBA: fachada principal, elementos de composição arquitetônica e adornos.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

As cópias em gesso das esculturas da Antiguidade Clássica, trazidas por Lebreton e as realizadas pelos estudantes da Imperial Academia, receberam espaços especialmente projetados: as Galerias de Moldagens, situadas nas laterais do 2º pavimento.



Figuras 118 e 119 - MNBA: Galeria de Moldagens em 2005 com iluminação artificial e em 2011 (iluminação natural).

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Lúcio Costa, ao comentar o momento de implantação do Movimento Moderno na Escola Nacional de Belas Artes, assim referiu-se a essas galerias: “nas extensas galerias povoadas do testemunho em gesso de obras imortais, [...] como tudo isso parece distante. E, no entanto [...] a arquitetura jamais passou por tamanha transformação.” (Costa, 1995, p. 50)

O arquiteto Wladimir Alves de Souza, entretanto, ao elaborar um “julgamento de valor” do edifício, afirmou que este:

“Foi construído num espírito eclético, com predominância da Renascença Francesa, mas sempre de um extremo bom gosto e com equilíbrio de composição. Além disso, a construção foi extremamente esmerada, desde o embasamento – em cantaria maciça de gnaiss, obra notável dos canteiros da época – até os pisos de mármore e mosaicos, dos estuques e esquadrias de ferro, que, embora maltratados, ainda se mantêm. É preciso citar, igualmente, a alta qualidade das cerâmicas, provavelmente francesas, em belos desenhos Art Nouveau.” (Alves de Souza, 1985, p. 15)

As modificações do projeto arquitetônico de Morales de los Rios, efetuadas pela diretoria da Escola no momento da construção em virtude da escassez de recursos, alteraram o programa e as formas de alguns elementos compositivos, reduzindo ainda a quantidade e o tipo de adornos.

As mansardas e as estátuas que encimariam as platibandas foram, então, suprimidas nas fachadas laterais. Essas mansardas faziam parte do sistema de iluminação, natural, pois daí seria possível a entrada da luz zenital. Esses elementos da arquitetura foram, porém, substituídos por coberturas de tipo industrial, o que imprimiu o aspecto de fábrica na ambiência interna e externa do edifício.



Figura 120 - Avenida Rio Branco: em primeiro plano, à esquerda, cúpulas do MNBA e da Biblioteca Nacional; à direita, Teatro Municipal, praça Floriano e Palácio Monroe, 1960.

Fonte: Arquivo NPD/UFRJ-FAU.

Nessa fase, a cúpula central adquiriu aspecto simples e pesado, perdendo a forma de bulbo elegante. Desse modo, apesar do acréscimo de guirlandas e de frontão triangular, a transformação da inclinação da curva, decorrente do alargamento da base quadrada da cúpula, também transformou sobremaneira o desenho da fachada principal.



Figuras 121 e 122 - Esquemas de alteração do pátio do MNBA: à esquerda, área da construção original; à direita, área conforme reformas da década de 1920.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Além dessa mudança, as outras duas fachadas também foram significativamente alteradas. Puccioni (2009) observa a esse respeito que:

“Com base nos desenhos do projeto original, constata-se que as cúpulas, embora tenham tido sua decoração simplificada, foram bastante ampliadas, podendo esse fato se dever à intenção de Bernardelli em dotar de monumentalidade a tão aguardada sede da Escola Nacional de Belas Artes.” (Puccioni, 2009, p. 218)

Na década de 1920, Archimedes Memória, arquiteto que também elaborou a reforma do conjunto arquitetônico do MHN para a Exposição Comemorativa do Centenário da Independência, realizou novas modificações no projeto da Escola Nacional de Belas Artes. De acordo com Motta, “o prédio recebeu acréscimo em 1922, quando foram criadas as Galerias internas e, depois, sobre estas, outro pavimento onde estão atualmente expostas as obras estrangeiras”. (Motta, 1979, p. 12)

Desse modo, o atual hall de entrada voltado para a avenida Rio Branco foi redefinido; a escada central foi suprimida; e foram incluídas galerias no 1º e no 2º pavimento. Dessas alterações decorreram:

- a interrupção do circuito contínuo no 2º pavimento;
- a criação de escadas laterais de acesso ao 2º pavimento e ;
- a redução da área do grande salão de conferências e do pátio interno.

A criação e instalação do MNBA no edifício a partir de 1937 também provocaram a realização de novas intervenções nas décadas de 1940 e 1950, pois foi necessário ajustar o compartilhamento de espaços para atender à funcionalidade da Escola de Nacional de Belas Artes, da Faculdade Nacional de Arquitetura e do Museu.

A análise do esquema de compartilhamento espacial denota que, desde 1938, quando o museu ocupou parte da Escola, até a década de 1990, a sede do MNBA não identificava a excepcional e individualidade institucional. Assim, as atividades eram restritas e a expansão das áreas foi fragmentada e eventual, pois, quaisquer que fossem os objetivos, os planos do museu dependiam das (des)ocupações do espaço.

Segundo os registros estudados, o acréscimo de uma espécie de mezanino na galeria do 1º pavimento no início da década de 1940 foi um dos principais resultados das intervenções. Além disso, a retirada da Faculdade de Arquitetura em 1950 foi um fator que motivou novas adaptações na estrutura e na organização espacial do edifício.

Importa aqui lembrar que o MNBA dividiu com a Escola Nacional de Belas Artes o uso do espaço do edifício até 1976, quando a Fundação Nacional de Arte (Funarte) foi aí instalada. Até então, o MNBA ocupava parte dos três primeiros pavimentos e a Escola ocupava o quarto pavimento e as cúpulas. Os espaços da cobertura, localizados sob as cúpulas, embora “insalubres” eram utilizados para as classes de Desenho e Pintura. Após a saída da Escola, esses espaços transformaram-se em depósitos e foram utilizados pela Funarte. (Puccioni, 2009, 219)

A partir de 1975, a Funarte ocupou parte considerável das áreas do térreo e do 1º pavimento, permanecendo instalada no edifício do MNBA até a metade da década de 1990. Porém, a partir do início da década de 1980, essa instituição realizou alterações e renovações arquitetônicas substanciais no espaço interno do museu.

Foram empreendidas obras de reformas voltadas para a readequação funcional do edifício de modo a atender tarefas burocráticas. Essa reforma compreendeu a abertura de vãos nas paredes e a colocação de divisórias nas salas principais do 1º pavimento. A construção de auditório e conjunto de sanitários no 1º pavimento e de duas galerias de exposição no térreo, junto com a recuperação de revestimentos e adornos, constituiu intervenção de singular importância.

Em 1982, a ocupação dos espaços do museu pela Funarte “prejudicou grandemente o MNBA, deixando-o com áreas de exposição insuficientes e com o mais baixo nível de visitação da história recente; tudo isso porque o edifício estava em estado de total abandono.” (Alves de Souza, 1985, p. 8)

A fim de superar tal situação, as obras de restauração da arquitetura e dos acervos do MNBA consideraram as necessidades e as exigências técnicas da época com vistas à correta atualização e adequação dos espaços expositivos, incluindo, nesse sentido, as normativas de conservação e guarda do acervo.

De acordo com o diretor Alcídio Mafra de Souza, então,

“Buscaram-se soluções que a médio e longo prazo pudessem transformar, efetivamente, a quase quinquagenária instituição numa casa de cultura, não um simples depósito de obras de arte. [...] Ar condicionado, ventilação mecânica, isolamento sonoro, imunização, proteção contra incêndios, alarme contra roubos eram aspectos que requeriam solução. [...] laboratórios de restauração modernizados transformaram-se em núcleos de reciclagem e formação de recursos humanos, atendendo instituições culturais de todo o país.” (Souza, 1985, p. 5)

Nessa época, durante as obras de restauro, o museu permaneceu aberto para a visitação. Ainda segundo o mesmo diretor, a quantidade e o tipo de objetos do acervo foram ampliados e atualizados por meio de doações. Os técnicos restauraram mais de duas mil peças do acervo, destacando-se, entre estas, um painel de Cícero Dias e as pinturas das batalhas, obras de grandes dimensões.

De acordo com Souza, “os conceitos obsoletos de atividade museológica” foram deixados de lado e o museu foi aberto a “todo um grande espectro de atividades artístico-culturais. [...] atendendo à variada gama de visitantes.” (Souza, 1985, p. 5)

No que dizia respeito à programação, o MNBA promoveu exposições temporárias de artes plásticas, palestras, cursos e seminários. No sentido da amplitude da função social da instituição àquela época ressaltava-se que o Projeto Museu Extramuros levou o acervo do MNBA a outras cidades do país, “dado que, dificilmente, muitos de nossos irmãos de distantes lugares teriam acesso ao que a eles também pertence.” (Souza, 1985, p. 5)

Quanto às obras de restauração efetuadas nessa fase, as palavras de Wladimir Alves de Souza, diretor adjunto e arquiteto-chefe da Coordenadoria de Restauração e Conservação, registram que:

“A restauração arquitetônica é uma tarefa singularmente delicada, pois deve visar, na medida do possível, à restituição dos elementos originais da obra, o que nem sempre é fácil de ser realizado, seja pela deficiência da mão-de-obra artesanal, praticamente desaparecida na era industrial em que vivemos, seja pela precariedade de informações. No caso do edifício da antiga Escola Nacional de Belas Artes, o trabalho de restauração foi conduzido com o rigoroso critério de respeitar os elementos originais encontrados e de remover acréscimos parasitários e deturpações evidentes, restituindo, o quanto possível, a fisionomia primitiva. Teve de ser considerado o fato de que o projeto original de Morales não foi executado integralmente.” (Alves de Souza, 1985, p.8-9)

Tais declarações revelam as incongruências das medidas realizadas; pois, sabendo-se que o projeto original não foi executado na íntegra, e, que não havia, ainda, informações confiáveis sobre as alterações, perguntava-se: o que deveria ser preservado? O que deveria destruído e o que deveria ser modernizado? Tudo e nada?

Portanto, aplicavam-se, grosso modo, as proposições de Violet Le Duc, segundo as quais a restauração deveria trazer o edifício a um estágio e a uma forma que nunca haviam sido imaginadas.

A intenção modernizadora, em 1982, decorreria ainda do fato de ser também levado em conta que o edifício não fora projetado para abrigar um museu, mas, sim, uma escola de arte no ‘longínquo’ ano de 1904.

Desse modo, as ações de restauro foram realizadas com base na consideração de que escolas e museus funcionavam de outra maneira no início do século 20. Portanto, observava-se que os recursos da arquitetura eram outros na contemporaneidade, pois, além das exigências expositivas no campo da comunicação, as possibilidades dos materiais construtivos e dos meios de manutenção correspondiam a outro tempo.

Entretanto, o planejamento do restauro foi elaborado com o objetivo de alcançar a máxima eficiência operacional com recursos limitados. Assim, os sistemas técnicos da época foram considerados inconvenientes, pois, “excessivamente sofisticados”, “rapidamente obsoletos” e de instalação e manutenção complexas. (Alves de Souza, 1985, p. 9)

No artigo em referência, o arquiteto-chefe elabora uma espécie de relatório detalhado das obras e reparos então executados. Nesse relato técnico-descritivo há informações sobre o restauro, reprodução de modelos, restituição e recomposição de paredes, pisos, tetos, rebaxos, estuques, corrimãos de escadas, lustres, tapetes, mobiliário, variados tipos de ornatos decorativos e elementos estruturais compostos em materiais de diferentes naturezas; limpeza e polimento de mármore e metais; remoção total das camadas de pinturas; execução de pinturas novas de tetos e paredes; substituição da fiação elétrica, artefatos lumínicos e lâmpadas; recuperação do sistema de som; e outras tarefas menos complexas.

Dentre os trabalhos de restauração, destaca-se a retirada dos painéis em placas de madeira e gesso, os quais foram colocados na reforma de 1920-1922 nas galerias exteriores. Esse trabalho possibilitou a recuperação do espaço original.

Além disso, a transformação, em espaço expositivo, da garagem que a Funarte utilizava resultou na criação da Sala Carlos Oswald destinada à exibição do acervo de arte em papel.

Outro acontecimento de interesse para a Tese, pois demonstra o gosto estético e a preferência modernista pela neutralidade, ainda predominante na segunda metade do século 20.

“A pesquisa feita nas camadas de tinta revelou a cor primitiva: era um vermelho-escuro, colorido muito usado nos museus europeus do século 19. A “Sala dos Rubens” (alegorias a Maria de Médici), no Louvre, era pintada com essa cor. Hoje, a tonalidade é outra. A volta à cor vermelha pareceu antiquada, preferindo-se a mesma cor empregada nas galerias internas. Trata-se de uma liberdade tomada

em benefício da valorização do acervo. Os tetos foram pintados de branco.” (Alves de Souza, 1985, p. 14).⁴²

Verifica-se ainda a reconstrução das claraboias originais da Galeria Nacional, também denominada grande galeria perimetral onde eram exibidas as obras dos séculos 17 a 19, o que recuperou a iluminação zenital.

De acordo com Alves de Souza,

“A iluminação, então ortodoxa para os museus do século 19, era a zenital. Morales não fugiu à regra: projetou e executou uma iluminação magnífica, através de clarabóias de vidro aramado, colocado sobre estrutura metálica. Essas claraboias foram destruídas quando se fez a instalação de ar condicionado.” (Alves de Souza, 1985, p. 15)

A manutenção da iluminação ambiental e a harmonização das cores do piso com as paredes foram decisões e adequações citadas no relato do arquiteto-chefe. Para ajustar o ambiente ao mosaico do piso foram usados tons de bege “levemente rosado” no 2º pavimento. Os nichos do grande hall de acesso às galerias, nesse mesmo pavimento, foram pintados em “tons de terra-queimada, aproximados do vermelho-pompeiano”.

Assim, destacava-se a “peça capital do museu – o busto romano de Antinous – e outras esculturas.” (Alves de Souza, 1985, p. 9)

Na Sala também chamada Galeria Bernardelli, as malhas de perfis metálicos possibilitaram a instalação de refletores e a colocação de painéis articulados removíveis. Em tal galeria, foram removidos o rebaixo do teto, divisórias e outros acréscimos do tipo elementos funcionais e decorativos. A abertura de paredes no perímetro lateral da Sala Bernardelli para a instalação dos dutos de ar condicionado fez com que fossem descobertos dois grandes e largos arcos de alvenaria.

A adequação dos elementos de arquitetura e de composição aos sistemas de condicionamento de ar e conforto ambiental foi a tarefa mais difícil, de acordo com o arquiteto-chefe. “Em se tratando de edifício tombado pelo IPHAN”, escreveu, “nada poderia aparecer externamente, nem mesmo a mutilação das esquadrias.” (Alves de Souza, 1985, p. 12)

Para atender às normas ‘Iphanianas’, os dutos e as grelhas de insuflamento foram estrategicamente colocados nas largas paredes laterais existentes e em outras criadas especialmente para tanto. As unidades de condicionamento do ar e os condensadores ficaram completamente invisíveis, pois foram localizadas em rebaixos de tetos e nas lajes sobre as Grandes Galerias superiores. Os ruídos decorrentes da vibração e do

⁴² Em 1990 Lúcio Costa aconselhou Heloísa Lustosa, então diretora do MNBA, a recuperar também a cor em nichos das Galerias de Moldagens do 1º pavimento para ressaltar os modelos da estatuária antiga de gesso.

funcionamento do sistema também ficaram inaudíveis, em virtude do tratamento acústico adequado a cada tipo de equipamento. Mas, em algumas galerias, “a renovação do ar foi preferida ao ar condicionado, para efeito de melhor conservação das pinturas.” (Alves de Souza, 1985, p.12-14)

Em 1985, o circuito expositivo abrangia a arte brasileira, em especial a pintura dos séculos 17, 18 e 19, então considerada origem e base da nossa formação. A nominata das salas correspondia à seguinte organização: Missão Francesa, Araújo Porto Alegre, Vitor Meireles, das Batalhas, Pedro Américo, Almeida Júnior, Zeferino da Costa, Rodolfo Amoedo, Escultura do século 19, e Pintores estrangeiros.

Tais obras de restauro e a recuperação do edifício, assim relatadas e descritas, deveriam recolocar o MNBA na “liderança dos museus de arte brasileira”. Ainda mais escreveu o arquiteto-chefe: “com a restauração das Batalhas concluída, entrará em nova fase de atividades, a serviço da comunidade.” (Alves de Souza, 1985, p. 15)

Observa-se, entretanto, que até a década de 1990, segundo registros consultados, o edifício do MNBA sempre foi visto na condição de um espaço misto de depósito, templo e palco de conflitos onde os objetos e as poucas mostras realizadas apenas preservavam os símbolos essenciais.

A limitação física, certamente, causou muito prejuízo à constituição da imagem exterior do museu. Porém, é possível afirmar que, desde meados da década de 1980, o processo de retomada desses espaços, embora lento, sempre esteve associado à modernização do museu.

A partir da segunda metade da década de 1990, mais de 10.500 metros quadrados de “galerias para exposições de obras do acervo e de mostras temporárias” foram abertas ao público. Nesse sentido, conforme já comentado, a devolução das áreas ocupadas pela Funarte propiciou, entre 1995 e 1998, a criação de novos espaços expositivos no MNBA.

Segundo Heloísa Lustosa, então diretora, “com a saída definitiva da Fundação, o MNBA se instalou na plenitude do prédio”. Em paralelo, as obras de recuperação da Grande Galeria dos Séculos 17-18 e 19, a qual “havia permanecido fechada ao público por nove anos ao público”, foram concluídas. Com a reinauguração da Grande Galeria, “os espaços de exposição passaram de 2 mil para 4 mil metros quadrados.” (Lustosa, 2002, p. 10)

A identidade cronológico-histórica da linha cultural do MNBA, de acordo com a diretora, deveria ser mais completa, pois, embora

“Considerando que a sua coleção brasileira do século 19 é a maior do período, os estudiosos propunham que o MNBA fosse o Museu de Arte Brasileira do Século 19 [...], pareceu-me inquestionável que a coleção Frans Post justificaria plenamente a permanência do século 17, do mesmo modo que o acervo e o mobiliário do século 18. Reconhecendo a importância do conjunto de arte brasileira do século 20, especialmente porque os prêmios dos Salões desta época

passavam a integrar a coleção, considere ainda mais adequado suprir as lacunas existentes do que excluir tantas obras-primas.” (Lustosa, 2002, p. 13)

A abertura da Galeria do Século 19, no ano de 1999, acompanhou as redefinições da identidade do museu. Do ponto de vista físico, o espaço, sem janelas, é neutro e totalmente despojado. O percurso expositivo, contínuo às salas em que estavam expostas as obras do século 20, parece indicar a amplitude conceitual e material do tempo.

Observa-se, desse modo, que foram diversas as tentativas levadas a efeito tanto para reafirmação dos objetivos quanto para o reconhecimento da importância do MNBA no campo da arte nacional. Assim, há, nessa história, claras referências de que, na perspectiva de atingir um padrão de funcionamento moderno e eficaz, a recuperação das características principais da arquitetura do edifício e a paulatina reapropriação dos espaços expositivos em muito contribuíram para certa abertura do museu à sociedade.

Nessa fase, a realização das exposições do tipo *blockbusters* ou mega exposições com as obras dos grandes mestres internacionais da pintura e da escultura possibilitou a frequência excepcional de público e fez com que o MNBA ocupasse um espaço quase diário nas mídias.

Entretanto, os comentários sobre os problemas de adequação dos espaços da mostra permanente para a instalação de grandes exposições internacionais então foram assim explicados:

“nossa galeria de arte brasileira do século 17 ao século 19 está desmontada desde noventa e nove para abrigar essas grandes mostras que têm acontecido aqui no Museu. Essas mostras internacionais exigem um espaço que tenha a capacidade apropriada em termos de área física e clima adequado. Nós tivemos Dali e Guignard; mas, várias dessas mostras pedem esse espaço, que não está com ar refrigerado e, sim, climatizado. Então, esse é um problema sério; é bom por um lado e péssimo por outro para nós, porque nós temos que usar essas grandes máquinas para a climatização e essas grandes telas, as Batalhas do Avaí e Guararapes não podem ser removidas da galeria, pois são obras com mais de seis por doze metros. Há que fazer toda uma adaptação do espaço e da arquitetura para organizar essas grandes exposições que vêm de fora; e, por mais cuidado que você tenha, há danos. A galeria que comporta é essa e nós ficaremos fechados depois dessa mostra para desmontar e montar também uma sucessão de novas exposições. As obras não sofreram nada, mas é um problema para a gente que tem que remover tudo, e tem que desmontar a toda hora a galeria. Cada mostra que chega, chega com uma produção diferente, pois cada uma delas tem características próprias. Em geral, o prédio do MNBA é escolhido pela sua importância histórica, imponência de sua arquitetura e localização central com fácil acesso. Porém, quando chegam essas produções, às vezes, a arquitetura própria da edificação não é respeitada. Essas produções exigem vários tipos de interferências; não é interferência que danifica as paredes; mas, eles isolam toda uma arquitetura e somem com o os adornos. Agora, nós já estamos há seis meses remontando a galeria; foi refeito todo o sinteco, a lavagem de janelas e cortinas, e

as paredes foram todas repintadas. Possivelmente nessa primeira quinzena de outubro ela estará pronta.”⁴³

Dentre os usos dos espaços antes ocupados pela Funarte, então reapropriados, destacou-se, em 1995, a instalação da mostra com as peças do acervo e do Museu Nacional da UFRJ, as quais deveriam configurar um painel representativo das ideias do crítico de arte Mário Pedrosa.

Essas ideias, contidas no manifesto “Museu das Origens” denotavam que as descobertas das explorações científicas ampliaram o campo das representações, restando aos artistas e à sociedade a compreensão do papel político das expressões culturais. Nesse manifesto Mário Pedrosa teve o objetivo de “convocar os povos do Terceiro Mundo a assumirem seu lugar no palco da contemporaneidade como geradores de cultura própria.” (Pedrosa, 1975, p. 57)

Em tal perspectiva, a arte contemporânea também seria, na atualidade, uma representação, do elo internacional que o Brasil promoveu e manteve desde a colonização.

Ressalte-se que, desse modo, as peças do acervo eram consideradas formas de representação dos mitos de origem da nação brasileira, e que os trabalhos de vanguarda referenciados na obra crítica de Mário Pedrosa foram definidos em reuniões de antropólogos, arqueólogos e artistas, os quais participaram das propostas expositivas do circuito denominado “Brasil, Arte, Origem”.

Ao destacar o aspecto inovador da associação das peças etnográficas às obras de arte tradicionais e experimentais, essas representações das origens da civilização brasileira também foram apresentadas na condição de manifestações da ‘pujança’ do país, as quais seriam um contraponto à decadência europeia.

Segundo a proposta do MNBA, as galerias desse circuito foram organizadas em cinco módulos representativos da arte brasileira, a saber: índio, negro, popular, inconsciente e moderna. O circuito localizava-se em seis espaços no pavimento térreo e a leitura etnográfica das peças era complementada por meio de textos. A abordagem antropológica não estabelecia uma leitura ‘ocidental’ das peças, pois os objetos estavam percebidos na condição de produtos identificadores das culturas originais.

O conjunto dessas galerias também agregava o circuito permanente e as mostras temporárias. No circuito da exposição permanente do Museu de Arte e Origens, o módulo de arte africana ocupava a primeira sala e, a peças de arte indígena, seguiam-se os objetos ‘tradicionais’ da moderna origem europeia. Na sequência, a arte popular e a do inconsciente ocupavam os espaços que fechavam o percurso com a chegada de volta à primeira sala. No

⁴³ Depoimento de funcionária do MNBA em visita organizada pelo Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus da UFRJ realizada em outubro de 2001.

mesmo pavimento térreo a galeria Burle Marx era utilizada para as exposições temporárias e a Sala Portinari era ocupada com quatro painéis deste artista criados para o Monumento Rodoviário.

Segundo Lustosa, a intenção, portanto, era:

“Mostrar segmentos exemplares que nos façam pensar o passado e o futuro de nossas artes plásticas e oferecer ao visitante que chega ao Museu Nacional de Belas Artes uma visão panorâmica da nossa história cultural.” (Lustosa, 2002, p. 14)

As interpretações sociológico-estéticas e as abordagens antropológicas que fundamentaram as mostras citadas promoveriam a inserção do MNBA no movimento de museus americanos, pois, nesse movimento também estava problematizada a responsabilidade das instituições museais no que então dizia respeito às formas de conservação de acervos das comunidades indígenas.

Portanto, na perspectiva dos técnicos envolvidos no projeto no MNBA, pela primeira vez na trajetória do museu a proposta didática abordava os índios na condição de público-alvo, revelando o processo continuado de constituição das realidades desses povos e também mostrando os repertórios tão diferenciados produzidos ainda no presente.

Conduru, observando a situação do quadro vivido pelos acervos de museus nacionais do Rio de Janeiro no início da década de 2010, compara a exposição da galeria Mário Pedrosa com a de objetos de origem africana então existente no Museu Nacional da UFRJ, afirma que, nestes espaços:

“[...] não há uma visada etnográfica do próprio museu. O museu se apresenta como uma instituição “transparente”, como uma moldura neutra para as peças. Escamoteia-se, portanto, como as peças ganham novos significados ao serem retiradas da vida para a qual foram criadas e incorporadas aos museus, reunidas em coleções e exibidas ao público. Desaparecem, assim, os sentidos sobrepostos aos objetos no fluxo da África à África.” (Conduru, 2001, p. 121)

Além da renovação dos espaços físicos para as exposições, a reforma da reserva técnica, a instalação de loja e cafeteria, e a reorganização de áreas para melhorar locais de trabalho do pessoal administrativo e técnico, também foi notável na gestão de Heloísa Aleixo Lustosa a transformação do pátio central em espaço expositivo com a instalação de painel de azulejos de Djanira, reconhecida artista plástica modernista brasileira.

Esse painel encontrava-se em “lastimável estado de deterioração” (Lustosa, 2002, 11) e inacessível à vista do público, pois fora criado para integrar uma capela rememorativa, localizada no interior do túnel Santa Bárbara, o qual liga as zonas central e sul da cidade.

A transferência dessa obra para a estação do metrô do largo da Carioca, local de grande afluência de passageiros, foi cogitada pelas autoridades do estado e apoiada pelos dirigentes locais do IPHAN. Entretanto, em virtude de ingerências anteriores da diretoria do

museu, a decisão sobre o assunto privilegiou o MNBA possibilitando a restauração — financiada pela Fundação Roberto Marinho — e a instalação do painel no pátio em 1997.

O pátio, com os novos canteiros de plantas elaborados por Burle Marx passou a ser denominado Lily e Roberto Marinho. Tal denominação decorreu de homenagem ao casal de personalidades do setor social e econômico do país, à época, mais conhecido do país. O casal Lily e Roberto Marinho era proprietário da maior rede de comunicação brasileira e da Fundação Roberto Marinho dedicada às artes e à cultura. Na condição de amigos da diretora eles intermediaram as negociações para que o painel de azulejos fosse transferido do túnel para o pátio do MNBA.



Figuras 123 e 124 - MNBA: painel de azulejos de Djanira, 2005, pátio Lily e Roberto Marinho, 2011.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.



Figura 125 - MNBA: circulação de acesso ao pátio Lily e Roberto Marinho em 2005. Entrada pela rua Araújo Porto Alegre.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Assim integrado ao circuito de exposições permanentes do museu, o espaço central e livre foi hierarquizado no percurso com base em uma nova concepção do edifício. Apesar da intervenção ter gerado divergências sobre os usos originais, não restam dúvidas de que a transferência do painel tornou possível o acesso do público à obra.

Porém, apesar da radical transformação do pátio do museu em nova área expositiva e da localização de cafeteria no mesmo espaço, a visibilidade do painel ficou ainda restrita, pois a visitação era realizada com certa dificuldade dado o desvio do percurso até o pátio.

Segundo Lustosa, nas grandes exposições realizadas a partir de 1992, cerca de 15 mil pessoas por dia visitaram o MNBA. (Lustosa, 2002, p. 17) Portanto, ao lado da ampliação das áreas expositivas e da conseqüente reorganização dos espaços funcionais em todos os pavimentos, os projetos e as obras de adequação física e de atualização dos sistemas de conservação e informatização foram metas prioritárias para as equipes técnicas.

Tal contexto motivou as seguintes observações de funcionária do setor de conservação:

“Com o recebimento dessas grandes exposições a grande galeria foi adaptada e ela pôde ser climatizada; assim, em termos de melhorias, a gente ganhou também, pois, hoje, a galeria do século 19 conta com ar condicionado; realmente, uma área dessas dimensões requer um investimento grande, uma aparelhagem especial para climatizar aquela quantidade toda de salas. Basicamente, foi esse o grande ganho que fechou esse período de exposições.”⁴⁴

As instalações de equipamentos de adequação ambiental, computadores e mobiliário que modernizaram o sistema informacional ampliaram as ações de conservação, o conhecimento e o controle dos acervos. O sistema de registro e informatização tornou-se modelo para outras instituições, pois foi desenvolvido de maneira exemplar. O acesso digital, junto com a reforma e a ampliação dos laboratórios de restauração do acervo, ampliou as possibilidades de releituras das coleções e pesquisa em arquivos documentais e bibliográficos.

As instalações da Reserva Técnica do MNBA datavam de 1940, pois esta foi a primeira “metodologicamente organizada” no Brasil. (Museu Nacional de Belas Artes, 2002, p. 268) Em 1990, a Reserva Técnica ocupava uma área de apenas 300 metros quadrados, e era inadequada e insuficiente para guardar cerca de 16 mil peças do acervo que estavam fora do circuito expositivo. O projeto de modernização e adequação aos padrões tecnológicos foi iniciado em 1992; mas, embora grande parte das obras estivesse concluída

⁴⁴ Depoimento de funcionária do MNBA em visita organizada pelo Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus, realizada em outubro de 2001.

em 2003, apenas foram inauguradas em 2005, ou seja, mais de uma década depois de iniciado o processo de reforma, ampliação e adequação ambiental.

A monitoração da Reserva Técnica possibilita o mapeamento das causas de deterioração do acervo. Desse modo, o histórico das alterações climáticas dos ambientes de guarda do edifício foi configurado com base nas análises elaboradas pelas equipes de conservação. Assim, com base em dados concretos da temperatura e da umidade, além do conhecimento do comportamento do acervo no momento da volta de exposições itinerantes, o museu poderia, principalmente, desenvolver ações objetivas e específicas para a conservação das diferentes coleções.

A nova reserva passou a ocupar 800 metros quadrados do pavimento térreo, o que motivou uma renovação radical em muitos aspectos organizacionais. Nesse sentido, tal ampliação da área de superfície instituiu uma grande intervenção funcional e administrativa.

Além disso, a nova organização espacial e a adequação técnica dos laboratórios e dos ambientes para a guarda e conservação do acervo constituído com obras de diferentes naturezas materiais, exigiram a execução de outras intervenções físicas.

Dentre essas intervenções, destacam-se as aberturas nas paredes e a reformulação dos *layouts* dos espaços de guarda. Desse modo, foi possível implantar um programa de necessidades funcionais e espaciais específico de áreas de reserva técnica, isolar as coleções, facilitar a passagem de dutos de climatização e melhor localizar os equipamentos de controle e segurança dos acervos e das salas de exposição.



Figuras 126 e 127 - MNBA: Reserva Técnica. Arcos estruturais, pisos de ladrilho hidráulico e equipamentos de climatização e segurança.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.



Figuras 128 e 129 - MNBA: Reserva Técnica. Arco estrutural, equipamentos de climatização e combate de incêndio. Antigos trainéis em madeira.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.



Figuras 130 e 131 - MNBA: Reserva Técnica. Vigas em estrutura metálica, equipamentos de climatização e combate de incêndio. Novos traineis em alumínio.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Nessas intervenções, as instalações da Reserva Técnica foram modernizadas; porém, elementos estruturais característicos e alguns revestimentos do edifício foram mantidos.

Entre 2004 e 2006, em paralelo ao projeto de expansão das áreas programáticas e funcionais do MNBA, antes referenciado, o qual acrescentaria um edifício alto no pátio, as ações mais importantes efetuadas, no sentido da consolidação das estruturas originais e históricas do edifício, foram as obras de restauração das fachadas e as propostas metodológicas para recuperação das três cúpulas da fachada principal.

Os estudos e atividades das obras voltadas para a restauração das cúpulas ocorreram em meio a indefinições e muitas discussões sobre a ocupação dos espaços destas, pois a mudança de uso implicaria em adotar novas e radicais decisões quanto à organização espacial do edifício.

As propostas de ocupação destinariam as áreas sob as cúpulas para exposições e cafeteria. As alterações na cobertura do edifício seriam, então, consideráveis, pois exigiriam

a inclusão de elevadores e escadas de emergência, elementos dos sistemas de segurança e proteção dos acervos, além da construção de sanitários para o público.

As reformas e os ajustes dos espaços físicos, realizados em função dos novos usos e das diferentes exigências da conservação, a inserção do painel de azulejos, a restauração das cúpulas e o projeto de inserção de edifício no pátio foram ações que envolveram de maneira diversa e, às vezes, conflituosa, as decisões de diretores, arquitetos, técnicos do MNBA, do IPHAN e de outras instituições contratadas para participar dos processos de adaptação e renovação do edifício.



Figura 132 - MNBA: Cortes esquemáticos: usos e organização espacial.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus, desenho de Camille Brêtas.

O percurso aqui analisado permite verificar que, entre 1980 e 2010, as atividades voltadas para a atualização e adequação técnica dos espaços funcionais do MNBA foram continuamente interrompidas. Desse modo, observa-se que, nas recentes administrações, o desenvolvimento de projetos e a execução de obras no sentido de restaurar e, simultaneamente, modernizar e adequar o edifício do MNBA para as funções museológicas não seguiram um cronograma planejado e tampouco sequenciado.

Porém, apesar das interrupções, as obras de reforma das galerias e das áreas de apoio às atividades destinadas ao público, do tipo auditórios e biblioteca, loja e cafeteria, foram continuamente retomadas e anunciadas na mídia impressa.

No final de 2007, o edifício do MNBA e as principais obras de arte da coleção do século 19 entraram em novo processo de restauração, determinando o fechamento de parte

considerável das áreas destinadas ao público. No entanto, a realização de algumas exposições temporárias, congressos e encontros acadêmicos significou a manutenção da forte parceria do MNBA com o público especializado.

Nessa fase mais recente, 2 mil metros quadrados da grande galeria da coleção de arte do século 19, a qual possui oito metros de pé-direito, foram novamente restaurados, sendo a exposição renovada mais uma vez. Desse modo, as obras de recuperação de paredes, adornos e sancas, junto com a impermeabilização e troca de vidros do lanternim e das clarabóias, possibilitaram a reinauguração da galeria em fevereiro de 2011.



Figuras 133 e 134 - MNBA: Grande Galeria do século 19, vitrine e visão geral, 2011.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

A coleção tem a maior representatividade da arte do século 19, pois a curadoria teve o objetivo de reafirmar o alto nível da importância de todos os artistas brasileiros expostos. A organização dessa mostra faz parte do circuito permanente e tem sentido cronológico, reunindo as peças mais destacadas da coleção ao lado de obras de artistas e gêneros artísticos nunca antes exibidos.

O relativo atraso com que os movimentos artísticos se desenvolveram no Brasil foi mencionado sempre de modo pejorativo pelos modernistas. Dessa maneira, eles subestimaram a importância dos acadêmicos e, assim, consolidaram o movimento moderno.

Porém, na Grande Galeria, o MNBA assume hoje a qualidade do próprio acervo, na medida em que apresenta as obras representativas de todos os movimentos artísticos desenvolvidos no Brasil a partir do século 17, desde os românticos até os modernistas *avant-la-lettre* que tanto criticaram a instituição.

A exposição demonstra que o estigma criado pelos modernistas na célebre peleja com a antiga Escola em 1931 não impediu que a produção de artistas tão bons quanto os reconhecidos modernos fossem admiradas. Enfim, tal admiração deriva não apenas em razão das novas técnicas artísticas, mas também das temáticas representadas e da criatividade impressa em diferentes narrativas expostas.

Observa-se, assim, que as contradições das teorias e práticas em que foram fundamentadas as intervenções físicas e as exposições do MNBA configuraram-se, há mais de um século, em fortes embates intelectuais.

Esses oportunos momentos foram motivados por conflitos; mas demonstraram que a harmonização das diferenças foi processada em situações de ordem política e cultural, nas quais “cada caso foi um caso”.

Portanto, o patrimônio museológico do MNBA tornou-se o produto de trabalho conjunto de grupos e comunidades diversas compostas, inclusive, de arquitetos e museólogos. Nesse contexto, o edifício, o acervo e os seus diferentes usuários constituíram-se em dimensões singulares, pois, a esse conjunto de coisas e personagens, incorpora-se a condição de excepcionais agentes e sujeitos do estado e da sociedade.

3.4. Uma contribuição da Arquitetura para a Museologia do Patrimônio Urbano

Na pesquisa realizada durante o desenvolvimento da Tese verificou-se que as ambiências das áreas de entorno dos museus e centros culturais localizados no Centro da cidade do Rio de Janeiro contêm qualidades urbanísticas e arquitetônicas devidas à historicidade de usos e à manutenção das preexistências representativas destes.

Nessa perspectiva, destaca-se que hoje 85% da população mundial vivem nas grandes aglomerações urbanas; e até mesmo as populações agrárias são influenciadas por meio dos processos de dinâmica urbana desenvolvidos nesses lugares.

Porém, desde a década de 1930, conforme observado no primeiro capítulo desta Tese, os arquitetos assumiram um papel protagonista na sociedade para promover os valores sociais e igualitários. Para tanto, apesar das ideologias totalizantes até hoje geradoras de alguns equívocos formais, essa classe de profissionais reconceituou os principais focos da ciência urbanística, organizou movimentos internacionais e elaborou propostas físico-espaciais na perspectiva da densificação das cidades e da consequente melhoria da vida dos grupos humanos cada vez mais concentrados nas cidades.

No entanto, observa-se ainda que no século 19 colecionadores e conservadores sistematicamente preservaram, cada qual à sua maneira, objetos e coleções memoráveis. A agregação objetiva do patrimônio ao trato social das cidades, entretanto, foi fundamentada nas discussões de museólogos e urbanistas contextualistas apenas a partir da década de 1940.

Em tal conjuntura, o estudo sobre o papel dos arquitetos e dos museólogos, em conformidade com as orientações da Nova Museologia, demonstrou que a produção das

representações das memórias das cidades exigiu destes profissionais a constante revisão dos conceitos e das práticas disciplinares.

Apesar da consciência de que o uso que o capitalismo faz da cultura distorce a amplitude das perspectivas políticas das comunidades, destaca-se que as propostas de integração da Museologia com a Arquitetura no trato do Patrimônio, quando articuladas às melhorias físicas e voltadas à produção de ações culturais de interesse social, poderão contribuir para a maior acolhida e reconhecimento dos desejos de memória dos habitantes das cidades.

Em consequência, em lugares criados para encontros e discussões, seriam fortalecidas as diferentes características identitárias das comunidades de usuários das áreas urbanas centrais.

Em acordo com o que foi antes comentado, as cidades dinâmicas e cosmopolitas, como o Rio de Janeiro, são constituídas por diferentes grupos sociais. No entanto, o conceito da comunidade do Centro do Rio aqui considerado compreende os cerca de 80 mil moradores da área Central de Negócios e da Zona Portuária, e os milhares de habitantes de outros locais que para aí acorrem diariamente. Destaca-se, porém, que esse conjunto, na condição de conjunto homogêneo de exceção, é composto de identidades diferenciadas, as quais imprimem, na geografia carioca, uma singular representação da variedade cultural brasileira.

Entretanto, reconhecidamente, a habitabilidade cotidiana do Centro do Rio foi rompida na década de 1970. Dessa maneira, segundo Sérgio Magalhães,

“quando se percebeu que o setor financeiro se mudava para São Paulo, proibiu-se construir novas moradias no centro da cidade – imaginando-se que a área ficaria disponível para grandes corporações financeiras. Nem estas vieram, nem os moradores – e o esvaziamento da área central consolidou-se”. (Magalhães, 2011, p. 8)

A identificação e relevância dos usos acima referenciados foram geradas ao longo dos tempos de formação da cidade; assim, a musealidade das diversas formas da estrutura material existente foi produzida com base na identificação de valores simbólicos e patrimoniais de interesse conjuntural.

Por outro lado, observou-se que a percepção de patrimônios geradores de sentimentos de cidadania e pertencimento, localizados em espaços culturais e de memória, sejam fechados, abertos ou livres, poderia ser ampliada em novos processos de musealização amplos e autônomos.

Acrescenta-se a essas observações que esses processos, além de resultarem da aplicação de políticas de gestão democrática e participativa, deveriam ser associados às melhorias do agenciamento do espaço físico.

A fim de demonstrar que a articulação entre Arquitetura e Museologia pode constituir uma contribuição para a Nova Museologia, a proposta físico-urbanística aqui apresentada visa o incentivo à percepção e participação da comunidade usuária na produção de processos museológicos em entornos dos principais museus do Centro do Rio.

Nesses processos, a identificação e relevância dos novos patrimônios e dos já existentes seriam melhor observadas e discutidas à luz das recomendações da Nova Museologia.

Essa proposta também deriva da observação de que, a partir da década de 1980, a ênfase nas políticas de incentivo ao empreendedorismo urbano gerou as parcerias dos diferentes níveis de governo com o setor privado para transformar os núcleos centrais das principais cidades do mundo em lugares desfrutáveis.

Baltimore, Buenos Aires, Barcelona, Lisboa e Bilbao, e muitas outras, são exemplares que fazem parte dessa onda de cultura global, mas minimamente discutível.

Destaca-se também que no Rio de Janeiro, na década de 1990 e início deste século, ocorreram as intervenções de iniciativa municipal conhecidas como Frente Marítima e Rio-Cidade. Esses projetos, realizados parcial e pontualmente, também abrangeram as áreas imediatamente vizinhas do MHN e do MNBA.

Na execução do projeto Frente Marítima realizaram-se intervenções que alteraram consideravelmente a ambiência do entorno desde o MHN até à praça Quinze. O Rio-Cidade, mais restrito na área da avenida Rio Branco, não alterou a feição tradicional do entorno imediato do MNBA.

Desde então aceleraram-se as obras de adaptações para o uso cultural dos galpões da Zona Portuária, área imediatamente vizinha ao centro de negócios. Mas, na atualidade, os grandes eventos que a cidade tem abrigado, e os que abrigará até o ano de 2016, motivam intervenções urbanísticas estruturais em larga, média e pequena escala.

No início deste século, a revitalização de espaços livres abertos tornou-se prioridade em razão da acelerada e visível decadência física do Centro do Rio. Entre esses espaços, destaca-se hoje a praça Tiradentes, cujo processo de recuperação, financiado em parte pelo orçamento do convênio Monumenta-BID, demandou quase uma década e custou 3,2 milhões de reais.

Notícia na Internet registrou também que a praça, considerada primeiro centro cultural do Rio, foi:

“Uma praça vocacionada para o lazer e a boêmia, com o teatro mais antigo do Rio, o João Caetano (nascido Real Teatro São João, em 1813), bares, gafieira e restaurantes. Ponto de convergência de meios de transporte, primeiro como estacionamento de carruagens, depois, como parada final de linhas de ônibus. [Hoje a praça está] no centro comercial e pulsante da cidade e na noite da Lapa. [...] Depois de revitalizar e clarear o espaço, a prefeitura já chama a população de

volta. [...] O mais importante é a retirada da grade, colocada em 1993 para proteção da praça e do conjunto escultórico, que é tombado, por causa da degradação.” (Pennafort, 2011)

A partir de 2010, trechos expandidos da área central tornam-se foco dos projetos Porto Maravilha e Porto Olímpico, os quais consolidam a integração das esferas de ação municipal e federal para a realização dos desejos de mudanças sonhados por especialistas de sucessivos governos em mais de três décadas.

Ao mesclar uso habitacional, edifícios corporativos e pólos de entretenimento e lazer, as mudanças da atualidade conferem às históricas e decadentes estruturas urbanísticas e arquitetônicas da Região Portuária e da Zona da Leopoldina características multifuncionais contemporâneas.

Destaca-se, a curtíssimo prazo, a intervenção construtiva mais visível, ou seja, a derrubada do viaduto que compõe a avenida Perimetral no trecho após a praça Mauá, no sentido norte. A via elevada será substituída por uma via do tipo “mergulhão” abaixo da avenida Rodrigues Alves.⁴⁵

O argumento utilizado em oposição à pretendida derrubada do viaduto alega que 90 mil veículos acessam a via diariamente e que as dificuldades de construção e manutenção do “mergulhão” seriam fatores que inviabilizariam a solução subterrânea. (O Globo, “Opinião dos leitores” em 25/7/2011, p. 8)

Porém, a renovação desses bairros prevê a construção de unidades residenciais e equipamentos de ensino. A proximidade do centro nuclear e histórico motivará novas demandas no campo cultural das populações futuras.

Observa-se, nessa perspectiva, que a importância dos museus nacionais para a cidade indicaria o MHN e o MNBA na condição de focos principais da rede de museus do Centro do Rio.

Portanto, considerado o fato de que essas instituições têm significativa relevância para a já citada comunidade imaginada da área central, admite-se que a este grupo heterogêneo serão agregados os futuros moradores e usuários do Porto Olímpico e do Porto Maravilha.⁴⁶

⁴⁵ O prefeito anunciou em novembro de 2011 que o viaduto não permanecerá íntegro no trecho que se inicia à frente do MHN e desenvolve-se sobre a praça Quinze até a rampa de acesso à avenida Presidente Vargas. Destaque-se que essa via elevada manteve-se apesar da solução em “mergulhão”, parte do projeto Frente Marítima, integrar os espaços da praça Quinze com os acessos ao Terminal de Barcas no final da década de 1990.

⁴⁶ A realização desses projetos tem a perspectiva de dobrar o número de moradores com nível de renda de até 10 salários mínimos; desse modo, a conjuntura criada com o novo bairro seria fator positivo para a agregação das demandas dos moradores às atividades programadas nas estruturas museais da área central.

Desse modo, as Recomendações aqui contidas assumem a forma de um Modelo ou Plano Piloto, cuja metodologia considera transformações exclusivas para as áreas de entorno existentes em um percurso entre o MHN e o MNBA. Entretanto, importa acrescentar que, levadas em conta as especificidades, tais propostas podem ser adaptadas e implantadas em demais trechos da área central da cidade, onde estão configuradas as ambiências dos outros museus componentes da rede.

A proposta configura-se na implantação de circuitos históricos estabelecidos em caminhos conectores, determinados em superfícies abrangidas em raios de 300 a 500 metros a partir dos edifícios dos museus.

Esses percursos constituem exposições em tempo real distribuídas em espaços públicos, abertos e fechados, as quais se desenvolvem na escala do caminhar (ou do “a pé”). Observa-se que aquela medida delimita uma distância passível de ser percorrida com bom nível de conforto, considerando-se também as condições ambientais físicas e climáticas ideais para a caminhada.

Os usos dos museus e centros culturais e dos equipamentos de cultura, entretenimento e lazer deverão ser melhorados e complementados com elementos de desenho urbano projetados especialmente para tanto e de acordo com as normas de percepção e acesso universal. Desse modo, pretende-se que os percursos possibilitem a produção e a promoção de processos museológicos de interesse social.

Encontros comunicativos e educativos serão incentivados com a realização de exposições, atividades artísticas e oficinas de valorização dos patrimônios. Essas atividades serão planejadas e realizadas com a participação dos componentes da comunidade do Centro, na qual estão incluídos os trabalhadores das instituições de cultura, e serão complementares à fruição sensorial das ambiências urbanas historicamente relevantes.

Desse modo, a série de Recomendações proposta adiante objetiva criar e potencializar um percurso museológico e museográfico de interesse social, articulado física e institucionalmente à rede de museus do Centro do Rio de Janeiro, fundamentando-se na afirmativa de que:

“Expor é, ou deveria ser, trabalhar contra a ignorância, a ideia preconcebida, o preconceito e o estereótipo cultural. Expor é tomar e calcular o risco de desorientar no sentido etimológico (perder a orientação), perturbar a harmonia, o evidente e o consenso, ou seja, o constitutivo do lugar comum e do banal.” (Moutinho, 2010)

A localização do MHN e do MNBA foi fator determinante para a delimitação da dimensão da abrangência da área-modelo a ser abordada para a elaboração dessas Recomendações.

Embora a densidade habitacional permanente seja quase irrelevante, tal abrangência foi determinada com base na consideração de que o acesso físico e a integração social

seriam facilitados dada a existência, nas superfícies vizinhas, de setores diferenciados funcionalmente.

A integração às políticas de acesso à cidade e a capacidade de reprodução, adaptação e autonomia devem fundamentar, em todas as esferas de governo, as articulações institucionais e as soluções técnicas decorrentes das Recomendações propostas nessa Conclusão. Desse modo, a capacidade de reprodução compreenderia a possibilidade de repetição das experiências, retirando destas a unicidade e singularidade, mas imprimindo um sentido político ao possibilitar o acesso coletivo às ambiências. A adaptabilidade seria atributo essencial, na medida em que este é um valor imprescindível às mudanças e inovações; e, enfim, ainda na perspectiva do alcance amplo e flexível, a autonomia das proposições deveria ampliar as possibilidades de fortalecer e desenvolver a agregação das diferenças socioculturais.

O entendimento dos planos para a totalidade da área central é uma das diretrizes da proposta. Observa-se, nesse sentido, as mudanças de uso em curso nas estruturas urbanas e arquitetônicas da Zona Portuária e propõe-se a identificação de outros espaços passíveis de receber a mesma estratégia de gestão.

Na orla marítima do Centro, um dos espaços de grande atração pública deveria ser constituído com a abertura das áreas militares da Marinha e da Aeronáutica para o público. Embora os espaços culturais da Marinha estejam acessíveis, o aeroporto Santos Dumont, a praça Quinze e a praça Mauá poderiam ser articulados em passeio expositivo aberto de interesse social mais amplo.

As demandas por mudanças e desejos de permanência e as soluções para mobilidade e movimentação físico-espacial em áreas livres públicas devem ser reconhecidas de maneira abrangente a fim de atender a todos, evitando concentração e dispersão de recursos.

Desse modo, o projeto de agenciamento físico e articulação social dos entornos do MHN e do MNBA será pontual, mas estará integrado às intervenções programadas para o conjunto do núcleo.

Para iniciar os processos de musealização de interesse social, em que estariam programadas ações de promoção da relevância da memória coletiva, recomenda-se uma série de audiências públicas sobre o tema: “Em que Centro nós vivemos?” (Friedman, 2011)

Assim, representantes e líderes locais, empresários e estudiosos dos setores culturais, educacionais, tecnológicos, turísticos e comerciais apresentariam e debateriam os principais projetos e tendências comportamentais que transformarão o Centro expandido da cidade nas próximas décadas.

Face das novas oportunidades previstas, fatores do tipo “a hiperconectatividade mundial, o aumento da globalização, o desafio da energia e do clima e a crescente automação da área de trabalho, a qual rapidamente aumenta a produtividade com menos trabalhadores” (Friedman, 2011) seriam associados à diminuição e envelhecimento das populações. A inclusão desses assuntos garantiria que, nessas discussões, fossem abordadas a eficácia dos processos museais aqui sugeridos e a sustentabilidade dos procedimentos de implantação e monitoramento dos projetos de agenciamento físico-espacial.

Dentre as melhorias necessárias à ampliação das possibilidades de conexão espacial e percepção sensorial, em que serão constituídos os ambientes patrimoniais do percurso, destacam-se os materiais e equipamentos para identificação, valorização e uso dos marcos tradicionais, novos lugares e signos de memória existentes.

As ruas, praças, largos e calçadas deverão possuir, de fato, condições facilitadoras da movimentação dos usuários e da apreensão das ambiências históricas.

No percurso expositivo, as soluções técnicas de base sensorial e os diferentes tipos de detalhes construtivos recomendados em normas de desenho universal serão associados ao uso de mobiliário urbano e equipamentos compatíveis. Assim, a comunicação e percepção ambiental urbana poderão ter amplo alcance social e público.

Objetivos gerais

- Aplicar princípios básicos da Sociomuseologia para a valorização e uso democrático de patrimônios urbanos.
- Ampliar para todos os usuários as possibilidades de conhecimento e percepção de espaços públicos e semi-públicos patrimoniais de uso cultural do centro da cidade do Rio de Janeiro.
- Promover a contribuição da Arquitetura para a Sociomuseologia em espaços culturais abertos e públicos do Centro do Rio de Janeiro, em especial no entorno do MHN e o MNBA.

Objetivo específico

- Elaborar recomendações para, de modo interdisciplinar, criar, no espaço entre o MHN e o MNBA, uma exposição em tempo real, em que sejam identificadas e reconhecidas as aspirações e desejos de memória dos diferentes tipos de usuários do Centro da cidade do Rio de Janeiro.

Critérios e metas

- Ampliar a conectividade social e a capilaridade urbana em espaços abertos existentes entre o MHN o MNBA.
- Articular as áreas e as franjas dos entornos imediatos desses museus.
- Estabelecer um sistema de espaços livres passíveis de serem usados para atividades culturais.
- Aplicar os princípios de desenho universal de modo a superar conflitos físicos e dificuldades de uso, movimentação e percepção desses espaços culturais.
- Criar e implantar sistemas de comunicação/orientação/sinalização sensoriais para promover a movimentação e a percepção dos diferentes tipos de usuários das ambiências históricas.
- Eliminar as barreiras físicas e a ocupação indevida de calçadas, praças e ruas, promovendo melhorias ambientais.

Atividades de pesquisa

- a)** Delimitação conceitual e física do entorno;
- b)** identificação da situação e da implantação dos edifícios e espaços culturais na malha constituída pelos entornos delimitados;
- c)** levantamento de dados preliminares (situação atual e localização, tipos de usos, níveis de conservação e manutenção; e graus de segurança e acessibilidade dos edifícios e lugares);⁴⁷
- d)** definição e hierarquização de indicadores físico-ambientais e histórico-simbólicos;
- e)** levantamento das intervenções e ações e obras de proteção realizadas e previstas em edifícios, monumentos e conjuntos preservados existentes no entorno;
- f)** identificação e análise das perspectivas e das tendências de desenvolvimento com base na análise dos usos atuais e dos projetos para adequação física e técnica dos edifícios e lugares enfocados no percurso.

⁴⁷ O levantamento da situação atual compreende a identificação da infraestrutura e dos lugares do Centro onde os usuários residem, trabalham, circulam e se divertem. Nessas categorias, encontram-se os seguintes dados: locais de residência, de trabalho, estudo e lazer com maior densidade; principais pólos de chegada e saída em que são geradas as linhas de distribuição, circulação e acesso aos espaços de moradia, trabalho, educação e lazer; os monumentos existentes; as instituições de ensino; os espaços livres com significativa potencialidade de utilização cultural; e, entre outros equipamentos, a rede de iluminação pública; os estudos de viabilidade urbanística e arquitetônica existentes; o mobiliário urbano e as massas e coberturas vegetais.

Gerenciamento e Gestão

Os objetivos de cunho social das Recomendações aqui relacionadas sugerem a aplicação de metodologia participativa. Desse modo, instituições, lideranças comunitárias e os diferentes tipos de públicos e usuários serão integrados conforme planejamento prévio, no qual estarão inseridas as potencialidades e as previsões dos momentos de ajustes necessários ao bom desenvolvimento dos processos de musealização.

O planejamento da exposição em tempo real deverá ser definido de maneira interdisciplinar e em conjunto com as pessoas representativas das diferentes coletividades, com base nas melhorias físicas e a utilização ampla de recursos sensoriais. Desse modo, busca-se assegurar a todos a apreensão e percepção sensitiva das qualidades patrimoniais dos lugares e do percurso.

A coordenação desses processos caberá aos urbanistas e museólogos, pois os mesmos são competentes para articular os grupos responsáveis pelos projetos sociais e físicos a serem desenvolvidos.

As negociações necessárias ao desenvolvimento da metodologia e implantação das soluções técnicas deverão ser integradas de modo horizontal por profissionais dos campos museológico e turístico. A assessoria de arquitetos e urbanistas, sociólogos, antropólogos, geógrafos, educadores, assistentes sociais, artistas e curadores proporcionará o modelo de organização orgânica, a comunicação, a cooperação e os desejos de mudanças.

Avaliação

O que se quer avaliar é a eficácia da realização dos desejos de memória da comunidade da área central da cidade, com base nas reais necessidades desses usuários.

Para tanto, a discussão constante acerca das atividades realizadas em campo e o *feedback* do público alvo em reuniões nas instituições e no *site*, permitirão reavaliar os encaminhamentos propostos.

A avaliação deverá compreender as reflexões emitidas pelo público, ocorrendo de duas formas:

- 1) Em sessões para a comunidade realizadas em espaços livres e abertos, numa perspectiva de discutir soluções e contribuir para o incremento das atividades.
- 2) Por meio de *site* ou *blog* específico e dos *sites* dos museus, em espaço virtual; assim, na interface 'fale conosco' deverá ser aberto um espaço de discussão e *feedback* permanentes.

Esse processo será avaliado continuamente pela equipe por meio de observações do percurso e discussões em reuniões mensais.

Nessas reuniões serão ainda discutidas outras formas de divulgação para a difusão dos resultados. Assim, além dos relatórios de avaliação, recomenda-se a promoção dos resultados por meio de matérias jornalísticas, artigos e trabalhos científicos a serem publicados em periódicos, e apresentados e discutidos em eventos de amplo alcance editorial e público.

Ilustrações

O mapa, as fotografias e os desenhos a seguir apresentados constituem o levantamento visual e as propostas de apropriação de monumentos e espaços livres, de modo a possibilitar lugares de trocas e afirmações identitárias.

Dessa maneira, estão apresentadas e desenhadas as situações de eliminação de barreiras físicas, melhoria e criação de pontos de encontro, e retirada de estacionamento, equipamentos, mobiliário e outros instrumentos que impedem o uso e a percepção ampla do patrimônio e da ambiência urbana.

O exercício de reconhecimento do espaço passível de musealização existente nesse percurso deve ser realizado com vistas a tornar a percepção, o uso e a fruição dos lugares de cultura e de memória aí existentes acessíveis a todos.

A cidade, assim, poderá tornar-se mais 'vivível'.



Figura 135 - Mapa e principais pontos do percurso MNBA – MHN. Biblioteca Nacional, Palácio Gustavo Capanema, praça Ana Amélia, rua Santa Luzia, Santa Casa da Misericórdia, calçadas laterais e acesso do MHN, e posto do Detran, MHN.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus, 2011.



Figuras 136 e 137 - Percurso MNBA – MHN: À esquerda, estacionamentos irregulares na praça Ana Amélia à direita, praça após a retirada dos automóveis.

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.



Figuras 138 e 139 - Percurso MNBA – MHN: À direita, uso da rua Heitor de Melo para atividade coletiva inspirada no trabalho de Edgard Mueller (à esquerda).

Fonte: Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus.

Conclusões - Problematizações e Resultados

As relações entre Museologia, Arquitetura e Patrimônio aqui desenvolvidas tratam, entre outros, dos temas que envolvem a Nova Museologia e a função social da preservação arquitetônica. Nesse sentido, a modernização do MHN e do MNBA foi abordada face às condições institucionais de exceção destes, os quais são considerados na Tese na condição de instrumentos de ações museológicas inclusivas e, ao mesmo tempo, são monumentos nacionais.

Constatou-se, portanto, que a situação físico-simbólica e patrimonial dos edifícios que os abrigam, e a ambiência que os contém estão fortemente relacionadas com ações e projetos que visaram a democratização do acesso à cultura.

Nessa perspectiva, a Tese contribui para o desenvolvimento da Museologia no Brasil, pois trata-se, em especial, de processos museológicos em que foram efetivadas a formação e consolidação dos mais importantes museus nacionais localizados no núcleo histórico da cidade do Rio de Janeiro.

O enriquecimento da Sociomuseologia também é contributo expresso na Tese, na medida em que a articulação inter e transdisciplinar de conteúdos, diretrizes e recomendações internacionais permitiu verificar os graus e os níveis da renovação conceitual e física desses museus, os quais são, também, os maiores museus brasileiros de arte e história.

Em primeiro lugar, verificou-se que a amplitude do conceito de Patrimônio contribui para a formação ‘aberta’ dos sentidos e das possibilidades de musealização dos objetos e dos lugares, incluindo as formas de participação ativa dos diferentes grupos de interessados, agregando-se, a estes, as diferentes comunidades usuárias dos centros das cidades.

Desse modo, os valores e as intervenções arquitetônicas efetuadas nesses monumentos — os quais estão inseridos em processos de constituição do espetáculo museológico urbano contemporâneo —, foram estudadas com base no entendimento de que a Museologia é um campo disciplinar em construção.

Assim, aqui foi também considerado que, na atualidade, a integração com outras disciplinas, destacando, entre estas, a Arquitetura e a História, e o uso das novas técnicas de comunicação estabelecem uma plataforma para a ação museal de natureza democrática, na qual:

- 1) Do ponto de vista da Museologia, o museu utiliza todas as linguagens para planejar e executar apropriada ‘missão’ social, em que todos os públicos teriam acesso a

todos os serviços. A visualidade e a experiência museal são integradas e, ao mesmo tempo, configuram as categorias e atributos essenciais da História, do nível de desenvolvimento e da ação atual dos museus. E, ainda, a inserção do “novo” e a produção de novos códigos, em acordo com os conceitos da Sociomuseologia, reiteram a necessidade de adaptar o passado para o futuro, observando-se as reais possibilidades do presente.

2) Do ponto de vista da Arquitetura de Museus: o edifício do museu é o primeiro objeto guardado, interpretado e conservado. Nessa condição, a forma e o volume exterior constituem o primeiro objeto visualmente percebido e, portanto, iconicamente compreendido e apreendido. Além disso, a condição patrimonial impõe diferentes leituras do edifício, tanto em relação ao acervo, quanto ao projeto arquitetônico e ao programa museológico. Assim, a real patrimonialização da imagem do contenedor imprimiria, de imediato, valor e reconhecimento aos conteúdos e objetivos concretos da ação museal.

3) Assim, do ponto de vista da Preservação e Gestão de Patrimônios foi possível observar na Tese que a adequação técnica do patrimônio arquitetônico é uma das exigências da sociedade contemporânea e decorre da crescente importância dos equipamentos culturais para esta mesma sociedade. Todas as linguagens e meios técnicos devem ser articulados para a eficaz realização das principais funções dos museus, especialmente no que diz respeito à conservação, produção e promoção do conhecimento, onde se inclui a exposição e outras formas de difusão e entretenimento. A preocupação crescente com os lugares de memória sugere a criação de uma museologia do patrimônio arquitetônico, urbanístico e paisagístico. Finalmente, as recomendações preservacionistas e a observação às teorias do restauro contemporâneas contribuem para a eficácia da ação museal, quando esta se realiza em edifícios históricos.

Entretanto, observou-se também que a conservação do conjunto de edifícios de museus brasileiros, hoje muito valorizados na condição de ‘patrimônio de cultura’, em razão das diversidades regionais se traduz em diferentes medidas.

Dessa perspectiva, denota-se que, apesar da existência de acervos públicos importantes e de diferentes naturezas na cidade e no Centro do Rio de Janeiro, verifica-se que, quanto à eficiência da gestão, os museus da cidade encontram-se quase em decadência do ponto de vista cultural.

Mas, apesar do cenário incerto, o caráter ‘nacional’ das instituições federais continua resistindo sobremaneira às conjunturas políticas e econômicas desfavoráveis, pois ainda há motivação social para as realização de novas programações e obras de modernização físico-espacial.

A compilação e o enquadramento teórico-crítico das assertivas de diferentes campos disciplinares, constantes em textos de autores reconhecidos com os documentos

fundamentais para a Nova Museologia, permitiram constatar que as resoluções produzidas em reuniões de organismos internacionais determinaram a especial atenção aos diferentes usuários do edifício do museu, fossem estas pessoas ou acervos.

As estratégias metodológicas do estudo dos temas que serviram de base para a elaboração do cenário, no qual foram desenvolvidos os tipos arquitetônicos de museus, disponibilizam o resultado das leituras criteriosas sobre a crítica à arquitetura monumental. Acrescenta-se a isto, os resultados analíticos, dispostos no texto, sobre as discussões acerca das origens, crises e perspectivas comunicacionais dos museus estudados de casos.

A associação dos valores de ancestralidade edilícia à dinamicidade urbana, conforme contida nas descrições e análises do desenvolvimento institucional e das intervenções físicas dos casos estudados constitui resultado relevante do trabalho de pesquisa da Tese. Tal resultado decorreu da constatação de que, historicamente, a adaptação técnica desses lugares de memória tornou as ações museológicas mais eficazes e melhorou o cotidiano dos usuários que aí trabalham e visitam.

A articulação dos conteúdos relativos aos conceitos e práticas dos campos da Arquitetura, Patrimônio e Museologia permitiu verificar em que medida as ações de modernização de museus consideraram a manutenção das características identitárias dos edifícios e, ao mesmo tempo, ampliaram o reconhecimento das diferenças e o acesso à cultura por diferentes públicos.

Assim, ao compreender os cidadãos e o patrimônio na condição de focos dos processos museais, verificou-se que, ao longo da trajetória das instituições estudadas, as atividades de guarda, promoção, ensino e pesquisa ampliaram as formas de conhecimento e comunicação do patrimônio cultural e, ao mesmo tempo, formaram a consciência crítica da sociedade.

Entretanto, também foi verificado que as ações museológicas realizadas em museus nacionais localizados em centros de grandes cidades parecem não ser, na maioria das vezes, diretamente desenvolvidas por e para grupos e núcleos comunitários.

Observou-se, porém, que as pessoas que demandam os centros urbanos dinâmicos para trabalhar, estudar, entreter-se e habitar fazem parte de diferentes grupos sociais. Portanto, tornou-se plausível supor que essas pessoas buscassem, em lugares de cultura e de memória, as referências patrimoniais das suas múltiplas origens.

Por outro lado, o significado e os sentidos impregnados aos acervos nas exposições são gerados por sujeitos qualificados e especialistas em diversas áreas do conhecimento. Tais sujeitos são provenientes de diferentes lugares da cidade e do país e, portanto, têm diferentes origens e bases culturais. Assim, as equipes dos museus estudados fundamentam as atividades e as exposições em abordagens cada vez mais inclusivas, nas

quais é predominante a ideia de que os patrimônios nacionais pertencem e devem ser acessíveis a todos.

No que diz respeito ao trato do Patrimônio, o estudo das ambiências históricas simbólicas, da função social da arquitetura e dos atributos patrimoniais dos edifícios de museus resultou na contextualização historiográfica da Nova Museologia e da Arquitetura de Museus.

Verificou-se, portanto, que o consenso sobre o alargamento do conceito de Patrimônio e o, crescente número de museus são fatos promovidos por diversos fatores desde as décadas de 1960 e 1980. Dentre tais fatores, encontram-se as mudanças de objetivos das instituições museológicas, a afirmação da condição disciplinar e interdisciplinar da Museologia e o papel da Arquitetura histórica na espetacularização das cidades.

Na Tese constata-se ainda que as diferentes abordagens da missão dos museus motivaram as mudanças na programação institucional, cujas exigências influenciaram variados tipos de intervenções nesses espaços físicos tradicionais.

Os estudos também levaram à verificação de que a consolidação das atividades dos museus de comunidade, em que se destacam o Museu da Maré e o Museu da favela Pavão-Pavãozinho, ao lado da criação do Centro Cultural Afroreggae Waly Salomão, é fortemente representativa das ações em que a democratização da cultura e os aspectos conceituais e tipológicos da arquitetura desses lugares de memória avançam e contrariam as situações ‘fechadas’ dos museus tradicionais.

Porém, a modernização de áreas centrais e a adequação de edifícios históricos para os quais se atribui a finalidade cultural, ainda estariam a absorver e consolidar parte considerável da infraestrutura que impulsiona a economia, melhora a vida de diferentes grupos nos centros das cidades e democratiza o acesso à cultura.

A importância da articulação dos edifícios de museus das áreas centrais aos novos lugares de memória do tipo acima referenciado exige maior atenção ao grau de qualidade funcional e de organização espacial desses últimos, a fim de que sejam privilegiadas as condições de preservação dos fatos de origem e desenvolvimento das cidades.

Dessa maneira, o estudo amplia o entendimento dos indicadores referentes à qualidade dos espaços de formas arquitetônicas patrimoniais, demonstrando que a arquitetura de museus e centros culturais de áreas centrais pode integrar as culturas dos diferentes grupos e da população da cidade.

Além dessas observações que abrangem, apenas de modo funcional, alguns princípios da Nova Museologia, verificou-se que, caso seja agregada a importância simbólica dos espaços e edifícios de museus para os diferentes grupos sociais, a história da

Museologia no Brasil será ampliada, pois, neste sentido, denota-se a relação direta entre as políticas sociais de governo e as ações públicas de preservação do patrimônio arquitetônico.

Portanto, a aferição da qualidade e adequação técnica, do ponto de vista da eficácia de uso do espaço físico histórico, é tema relevante quando se admite que a prestação de serviços pelas instituições museológicas é uma tendência a ser implementada e incentivada.

Observa-se também que as utopias modernizantes do início do século 20 reiteradamente reforçavam a função social da arquitetura e dos, então, novos programas arquitetônicos, onde se incluíam os museus e bibliotecas, hoje melhor reconhecidos na ampla condição de lugares de memórias.

Assim, a pesquisa dos tipos arquitetônicos e dos projetos de arquitetura dos museus modernistas, cujas referências contribuíram para a elaboração do 1º capítulo e de trechos do 2º capítulo, resultou em análises do período mais significativo do Movimento Moderno.

Neste contexto, restaram dúvidas sobre o papel de Oscar Niemeyer. O centenário arquiteto elaborou um conjunto de obras representativas da produção da geração heróica do Movimento Moderno, fez parte da vanguarda arquitetônica e é reconhecido por suas ideias, assumidamente públicas, comunistas e socialistas.

À pergunta: para que servem as certezas? Seriam agregados os entendimentos e as configurações da historicidade das incertezas e a contingência do poder de decisão.

Então, dever-se-ia perguntar: quais são, de fato e de direito, os recortes e os lugares onde são constituídos os conceitos de Museus democráticos na pós-modernidade globalizada?

Em consequência, os princípios norteadores e as demarcações das fronteiras e competências dos museus deveriam considerar: as atitudes mentais e dialéticas? A relativização (no sentido da complexidade e da articulação dos fatores)? A dimensão crítica?

Finalmente, na perspectiva da Nova Museologia, isto é, no que diz respeito à visão do Outro, do grande público e do denominador comum, seja esta pessoa, grupo ou comunidade, o que se quer abranger?

Observa-se que, do ponto de vista do ente museu — monumento e instrumento, ator e também agente —, fundamentam-se outros problemas.

Então, o que é salvaguardar os patrimônios, quando salvaguardar é agir?

No que diz respeito à observância das recomendações da Nova Museologia, verificou-se na Tese que, de modo positivo, o MHN e o MNBA legitimaram e legitimam politicamente a autoestima da população, na medida em que, em virtude de razões diversas e por variados meios, essas instituições habilitaram e habilitam os usuários para o exercício da cidadania.

Ainda haveria que reafirmar que, a cidade do Rio de Janeiro e o patrimônio arquitetônico do Centro, conforme apresentado nesta Tese, são continentes expressivos das memórias em que foram musealizadas as ideias e os sentidos do 'nacional'.

Observa-se que o MHN é, de fato, uma estrutura híbrida e orgânica construída em alterações sucessivas da arquitetura e do entorno urbanístico.

Tais mudanças, cuja constância ocorre com vigor desde a década de 1970, procuram traçar um sentido homogêneo para a arquitetura do conjunto e partes que o compõem. No entanto, essas intervenções obnubilaram a percepção de elementos modernizantes, os quais são expressivos das arquiteturas dos períodos colonial e imperial.

Assim, uma imagem *fake* é perenemente impressa no MHN desde a origem da criação do museu, o que torna o conjunto um *topos* ou lugar de arquitetura 'indizível'.

De outro lado, a rígida e racional figura da forma arquitetônica típica do MNBA e do espaço exterior que o contém, condizem, desde o início do século 20, com a ordem e o progresso impostos no regime republicano.

Denota-se na Tese que, em razão das conjunturas políticas e administrativas dos próprios tempos de formação e desenvolvimento, os principais museus nacionais brasileiros têm larga abrangência conceitual e operativa.

Desse modo, embora sob condições de modernização diversas, as intervenções e mudanças levadas a efeito nesses espaços históricos atenderam, em parte, não apenas a adequação técnica para as novas atividades programáticas, mas, essencialmente, os princípios básicos da Museologia Social.

BIBLIOGRAFIA

- Abreu, M. (1988). *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPLANRio.
- Abreu, R. (1991). Os museus enquanto sistema: por uma revisão da contribuição de Gustavo Barroso. In *Ideólogos do Patrimônio Cultural* (p. 91-98) Rio de Janeiro, IBPC.
- Abreu, R. (1995) O paradigma evolucionista e o Museu Histórico nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 27. pp. 7-18.
- Abreu, R. (2002), O vestido de Maria Bonita e a escrita da História nos museus. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 34, pp. 212-214.
- Albini, F. (1954). A arquitetura dos museus e os museus e a urbanística moderna. *Habitat*, n. 15, pp. 29-31.
- Almeida, C. A. F. (1998). Meios de transporte terrestres no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 30, pp.245-265.
- Alves de Souza, W. (1985). Museu Nacional de Belas Artes. In *O Museu Nacional de Belas Artes* (pp. 7-15). São Paulo, Banco Safra.
- Aloi, R. (1962). *Musei: Architettura, Tecnica*. Milão, Hoepli.
- Ambrose, T. (1991). *Money, money, money and museums*. London, Ambrose.
- Ambrose, T. & Paine, C. (1994). *Museum basics*. London, Routledge/ICOM.
- Anais da Câmara dos Deputados* (1915-1918). Rio de Janeiro, Câmara dos Deputados.
- Anderson, B. (2005). *Comunidades imaginadas*. Lisboa, Edições 70.
- Andrade, M. (1981). *Mário de Andrade: cartas de trabalho*. Brasília, MEC-SPHAN/FNpM.
- Andrade, R. M. F. (1956). Os arquitetos no congresso de museus. *Revista Módulo*, nº 6, pp. 4-7.
- Andrade, R. M. F. (1987). Textos sobre o patrimônio histórico e artístico nacional. In *Rodrigo e o SPHAN* (pp. 47-89). Rio de Janeiro, MinC/SPHAN-FNpM.
- Andrade, R. P. César, (2010, novembro). Associação de Amigos do Museu Histórico Nacional. *Boletim Informativo da AAMHN*, ano VI, nº 33, p. 4.
- Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*. (2009). v. 1, MinC/Ibram/MNBA.
- Araújo, M. M. & Bruno, C. (orgs.). (1995). A memória do pensamento museológico brasileiro: documentos e depoimentos. São Paulo, Comitê Brasileiro do ICOM.
- Araújo, M. M. & Bruno, C. (2003). *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 20. Lisboa, ULHT.
- Araújo Santos, A. O. (1987). SPHAN, cinquenta anos de Rodrigo. In *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro, MinC/FnPM.

- Arnaut, J. K. E. & Almeida, C. A. F. (1997). *Museografia: a linguagem dos museus a serviço da sociedade e de seu patrimônio*. Rio de Janeiro, OEA / MinC / IPHAN.
- Bahia, D. M.. (2010). A arquitetura e a cidade como objeto museológico: espaço, tempo e historicidade. In Guimarães, Manuel L. S. e Lopes Ramos, F. R. (org.). (2010). *Futuro do pretérito*. Fortaleza, Instituto Frei Tito de Alencar, p. 257-275.
- Bariani Jr. E. Intelectuais e os anos 30: missão, cooptação, compromisso. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 29, outubro de 2003. Recuperado em 05 de dezembro de <http://www.espacoacademico.com.br/029/29cbariani.htm>
- Barroso, G. (1943). A defesa do nosso passado. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 4, pp. 579-585.
- Bastos, M. A. & Zein, R. V. (2010). *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo, Perspectiva.
- Bauman, Z. (1998). *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Zahar.
- Bellido Gant, M. L. (Ed.). (2007). *Aprendiendo de latinoamérica*. Gijón, Ediciones TREA.
- Bittencourt, J. N. (2003). Uma experiência em processo. In Bittencourt, J. N., Benchetrit, S. F. & Tostes, V. L. B. (Orgs.) *História representada: o dilema dos museus* (pp. 7-18). Rio de Janeiro, MHN.
- Bittencourt, J.N. (2005). Memória para o futuro. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e seu museu, 1840-1889. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 30, pp. 195-220.
- Boletim Eletrônico DEMU/IPHAN*. (2007-2008). Brasília, IPHAN/MinC.
- Boletim Informativo AAMHN*. Ano VI, nº 31. Rio de Janeiro, AAMHN.
- Boletim Informativo da AAMHN*. (2010-2011). Rio de Janeiro, AAMHN.
- Boletim SPHAN/FNpM*. (1979 a 1989). Brasília, MEC/FNpM, nº 0 a 46.
- Bonet, P. (2006). "Minimal-Minimalism. Una reflexión histórica" In Cheviakoff, S. *Minimalismo-Minimalista. Una reflexión histórica: moda, diseño y muebles, arquitectura, interiores*. Colonia, Könemann.
- Borges, J. L. (2001). *O livro de areia*. São Paulo, Editora Globo.
- Bourdieu, P. & Darbel, A. (2003). *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo, EDUSP, Zouk.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Difel.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte*. São Paulo, Companhia das Letras.
- BRASIL. *Política Nacional de Museus*. (2003). Brasília, MinC.
- Brêtas, C. (2008). Intervenção e Requalificação arquitetônica do Museu Nacional de Belas Artes. In Memorial descritivo e explicativo do Trabalho Final de Graduação. Orientadora: Cêça Guimaraens; co-orientador: Edson Agostinho Maciel. Rio de Janeiro, UFRJ / FAU.

- Bruno, M. C. O. (1996) *Museologia e comunicação*. Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Bruno, M. C. O. (1996). Museologia: algumas ideias para a sua organização disciplinar. *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 9, 9-33. Recuperado em 22 de junho, 2010, de <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/291/200>
- Bruno, M. C. O. (1997). Museus e problemas: princípios, problemas e métodos. *Cadernos de Sociomuseologia*, 10, 1-59. Recuperado em 22 de junho, 2010, de http://tercud.ulusofona.pt/publicacoes/1997/BrunoC_Text.pdf
- Bruno, M. C. O. (1999). Musealização da arqueologia: um estudo de modelos. *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 17.
- Burke, P. (2003). *História social do conhecimento*. Rio de Janeiro, Zahar.
- Canclini, N. G. (1994). O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio*, nº 23, pp. 95-115. Iphan, MinC.
- Carta de Cracóvia*. Recuperado em 10 de julho de 2010 de <http://194.65.130.238/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf>.
- Cury, I. (org.). *Cartas Patrimoniais*. (2004). Rio de Janeiro, IPHAN/MinC.
- Carvalho, R. M. R. de. (2002). As pesquisas de público no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v.34, pp. 395-417.
- Castro, Adler H. F. de. (2002). Resgate de uma dívida (o tombamento do Museu Histórico Nacional, seu prédio, seu acervo). *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 34, pp. 21-36.
- Castro, M. L. V., & Fonseca, M. C. L. (2008). *Patrimônio imaterial no Brasil*. Brasília, UNESCO, Educarte.
- Cerveira, T. V. (2001). 1972: o presente recruta o passado. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 33, pp. 161-172.
- CEU (Conselho Europeu de Urbanistas). (2003). *A Nova Carta de Atenas 2003* (a visão do CEU sobre as cidades do século XXI). Lisboa, CEU.
- Chagas, M. (2006). *Há uma gota de sangue em cada museu – a ótica museológica de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Argos.
- Chaimovich, F. (2009). Academia contemporânea. In *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, v.1, pp. 73-86.
- Choay, F. (1972) *O Urbanismo*. São Paulo, Perspectiva.
- Choay, F. (2001). *A alegoria do patrimônio*. São Paulo, UNESP.
- Coelho, T. (1990). Arquimuseus. *AU*, nº 31, pp.62-63.
- Colquhoun, A. (2005). *La arquitectura moderna una historia desapasionada*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili. (2002, 1ª ed.).

- Como deve ser o Guggenheim? *Jornal do Brasil*, 3 de fevereiro de 2002, pp. 4-5.
- Conduru, R. (1998). "Araras gregas". *Anais do Museu Histórico Nacional*. v. 30, pp. 147-157.
- Conduru, R. (2001). "A África de dois museus cariocas". *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 33, pp. 113-122.
- Conselho Europeu de Urbanistas - CEU. (2003). *A Nova Carta de Atenas 2003* (a visão do CEU sobre as cidades do século XXI). CEU, Lisboa.
- Corbusier, Le. (1996). *Arte Decorativa*. São Paulo, Martins Fontes.
- Costa, L. (1995) Diamantina. In Costa, L. *Registro de uma vivência* (pp. 27-31). São Paulo, Empresa das Artes.
- Costa, L. M. (1991). O pensamento de Rodrigo na criação dos museus do PHAN. In *Ideólogos do patrimônio cultural*. Rio de Janeiro, IBPC.
- Czajkowski, J. (Org.) (2000). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo – CAU.
- Declaração de Caracas*. Recuperado em 30 de janeiro, 2011, de http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/decl_caracas.asp
- Declaração de Quebec - Princípios de Base de uma Nova Museologia*. (1984). Tradução Mário Moutinho. Recuperado em 25 de março, 2010, de <http://www.museologia-portugal.net/index>
- Defourny, V. (2008). Apresentação. In Castro, M. L. V., & Fonseca, M. C. L. (2008). *Patrimônio imaterial no Brasil*. Brasília, UNESCO, Educarte.
- Del Castillo, S. S. (2008). *Cenário da arquitetura da arte*. São Paulo, Martins Fontes.
- Des Musées pour Tous*. (1994). Paris, Direction des Musées de France.
- Dicionário Brasileiro de artes plásticas*. (1973). V. 1, Brasília, INL/MEC.
- Dumans, A. (1945) A ideia da criação do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 3, pp. 383-398.
- Enciclopédia Mirador Internacional*. (1976). Índice geral, São Paulo - Rio de Janeiro, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda.
- Entrevista de Júlio César Santos. (2002) Um prédio multicentenário, uma multidão de problemas. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 34, pp. 51-64.
- Ferreira, M. S. (2007). Carl Von Koseritz: um olhar sobre os museus brasileiros no século XIX. In *Patrimônio: práticas e reflexões* (pp. 303-330). Rio de Janeiro, IPHAN/COPEDOC.
- FGV. (1987). *Dicionário de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro.
- Fitch, J. M. (1992). *Historic preservation*. Virginia, University Press of Virginia.
- Friedman, T. L. (2011), Não podemos fazer direito?. In *O Globo*, p. 7, 28/7/2011.

- Fonseca, M. C. L. (1996). Da modernização à participação: política federal de preservação nos anos 70 e 80. *Revista do Patrimônio*, nº 24, pp. 153-163.
- Fonseca, M. C. L. (1997). *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro, UFRJ / IPHAN.
- Frampton, K. (1992). *Modern Architecture*. Londres, Thames & Hudson.
- Gant Bellido, M. L. (org). (2007). *Aprendiendo de Latinoamerica*. Gijon (Asturias), Ediciones Trea.
- Gazzaneo, L. M. (org), (2003). *A República no Brasil: Ideário e Realizações*. Rio de Janeiro, Papel Virtual.
- Gesteira, H. M. (1998). O Jardim Maurício. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 30, p. 191-206.
- Giebelhausen, M. (2003). *The architecture of the museum*. Manchester, Manchester University Press.
- Giebelhausen, M. (2011). "Museum Architecture". In Macdonald, S. (editor), *A Companion to Museum Studies*. Londres: Wiley – Blackwell, p. 223-244.
- Godoy, S. & Antonelli, L. (1997). Exposição Permanente do Museu Histórico Nacional Módulo I: Expansão, Ordem e Defesa. In Arnaut, J. K. E. & Almeida, C. A. F. *Museografia: a linguagem dos museus a serviço da sociedade e de seu patrimônio*. Rio de Janeiro, OEA / MinC / IPHAN.
- Godoy, S. & Antonelli, L. (2002). Museografia e Museu. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 34. pp. 167-168.
- Guimaraens, C. & Amora, A. A. (2010). *Anais do 2º Seminário Museografia e Arquitetura de Museus: Identidades e Comunicação*. CDRom. Rio de Janeiro, UFRJ-FAU/PROARQ.
- Guimaraens, C. & Iwata, N. (org.). (2003). *Museus, Arquitetura e Reabilitação Urbana*. Rio de Janeiro, PROARQ-FAU/UFRJ e MHN/IPHAN. CDRom.
- Guimaraens, C. (1993). Dois olhares sobre o patrimônio cultural brasileiro: Lina e Lygia. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) para a obtenção do grau de mestre, orientada por Heloísa Helena Oliveira Buarque de Hollanda, Rio de Janeiro.
- Guimaraens, C. (1996). *Lúcio Costa. Um certo arquiteto em incerto e secular roteiro*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- Guimaraens, C. (1997). *Museu Arquitetônico do Centro do Rio de Janeiro*. Comunicação apresentada na I Reunião do Grupo Patrimônio da Arquitetura. Curitiba, III Região da União Internacional de Arquitetos – UIA.
- Guimaraens, C. (2000-2010). *Arquitetura de museus e centros culturais: notas para aulas e pesquisas*. Rio de Janeiro, UFRJ / FAU.
- Guimaraens, C. (2002). *Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição*. Rio de Janeiro, UFRJ.

- Guimaraens, C. (2002). Museus, Arquitetura e Reabilitação Urbana. Comunicação apresentada no *III Seminário Internacional Patrimônio e Cidade Contemporânea*. UFBa, Salvador.
- Guimaraens, C. (2002, dezembro). Lúcio Costa e os museus. Brasília, UnB, *JorNau*, pp. 25-26.
- Guimaraens, C. (2003). Entrevista. In *Mais Passeio*, Rio de Janeiro.
- Guimaraens, C. (2003). Proteger o patrimônio na cidade para construir o desejo no museu. In Gazzaneo, L. M. (Org.). *A república no Brasil: ideário e realizações*. (pp. 292-312) Rio de Janeiro, Papel Virtual.
- Guimaraens, C. (2004). A hora e o papel dos museus da Fundação Nacional pró-Memória. In *Anais do 1º Fórum Brasileiro do Patrimônio Cultural*. Belo Horizonte, EA/UFMG e EBA/UFMG.
- Guimaraens, C. (2005) *Museografia e arquitetura de museus*. Rio de Janeiro, UFRJ/FAU-PROARQ.
- Guimaraens, C. (2005). Museus e centralidade no Rio de Janeiro. In *Museus & Cidades*, Santos, A. C. M., Guimaraens, C. e Kessel, C. (orgs.) Rio de Janeiro, MHN.
- Guimaraens, C. (2006). *A arquitetura de museus do Movimento Moderno*. Niterói, UFF e DoCoMoMo-Brasil.
- Guimaraens, C. (2008). Sobre museus e arquitetura. In Queiroz, R. (org.). *Arquitetura de museus, textos e projetos*. (pp. 13-28). São Paulo, FAUUSP.
- Guimaraens, C. (2009). A arquitetura de museus e os sistemas simbólicos do Centro do Rio. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, v. I. pp. 25-36.
- Guimaraens, C. (2010). Arquitetura, Patrimônio e Museologia. *Anais do I ENANPARQ*. Rio de Janeiro, PROURB. CDRom.
- Guimaraens, C. et all, (2005). *Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus*. Rio de Janeiro, UFRJ/FAU- PROARQ.
- Guimaraens, C., Iwata, N. (2001). *A importância dos museus e centros culturais na recuperação de centros urbanos*. Recuperado em 10 de julho de 2010, de <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.013/881>.
- Guimarães, M. L. S. e Lopes Ramos, F. R. (org.). (2010). *Futuro do pretérito*. Fortaleza, Instituto Frei Tito de Alencar.
- Herkenhoff, P. (2005). "Prefácio". In Luz, A. (2005). *Uma breve história dos Salões de Arte*. Rio de Janeiro, Caligrama.
- Hernández, F. H. (1998). *El museo como espacio de comunicación*. Gijon (Asturias), Ediciones Trea.
- Hollanda, H. B. (2005). As fronteiras móveis da cultura. In Guimaraens, C. et alli, (2005). *Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus*. Rio de Janeiro, UFRJ/FAU- PROARQ, pp. 31-36.

- IAB/RJ. (2001). *80 anos do IAB*. Rio de Janeiro, IAB/RJ.
- IBPC-Notícias. (1991-1994). Brasília, IBPC/MiNC.
- ICOM. (1972). Mesa-redonda de Santiago do Chile. Tradução Marcelo M. Araújo e Cristina Bruno. Recuperado em 95 de setembro de 2011 de <http://www.museologia-portugal.net/index>.
- ICOM. (1992). *Declaração de Caracas*. Recuperado em 30 de janeiro de 2011 de http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/decl_caracas.asp.
- ICOM & ICMS (1992). *Museum Security and Protection: a handbook for cultural heritage institutions*. Londres, ICOM.
- Índice Analítico do Boletim SPHAN/FNpM. (1979-1980). Brasília, MEC/FNpM, nº 0 a 6.
- Índice Cumulativo da Revista do Patrimônio. (2002). Rio de Janeiro, BNS/DID-IPHAN.
- IPHAN/COPEDOC. (2007). *Patrimônio: práticas e reflexões*. Rio de Janeiro, MinC.
- Jardim, E. (2005). *A morte do Poeta*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Jornal do IPHAN. (1995-1996). Brasília, MinC/IPHAN.
- Kessel, C. (1998). Suntuoso palácio, infecto bairro. *Anais do Museu Histórico Nacional*. V. 30, pp. 231-244.
- Kessel, C. (2000). *Museu Histórico Nacional: arquitetura & história*. Rio de Janeiro, MHN.
- Kessel, C. (2001). O movimento neocolonial e a preservação do patrimônio. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 33, pp. 173-188.
- Kessel, C. (2002). Museu Histórico Nacional: Arquitetura. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v.34, pp. 19-20.
- Kessel, C. (2003). Uma nova exposição? Uma nova coleção? In Bittencourt, J. N., Bencherit, S. F., e Tostes, V. L. B. (org.). *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro, MHN.
- Kessel, C. (2008). *Arquitetura neocolonial no Brasil (entre o pastiche e a modernidade)*. Rio de Janeiro, Jauá.
- Le Corbusier. (1996). *Arte Decorativa*. São Paulo, Martins Fontes.
- Leon, A. (1995). *El museo: teoria, praxis y utopia*. Madrid, Catedra.
- Lopes, M. M. (1998). A formação de museus nacionais na América Latina. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 30, pp. 121-146.
- Lorente, J. P. (2007). "Otra visión sobre el papel social de los museos en Latinoamérica: de las utopías soñadas hace treinta años a la apuesta de hoy por la revitalización urbana". In Gant Bellido, M. L. (org.) *Aprendiendo de Latinoamérica*. (pp.145-166), Gijón (Asturias), Ediciones Trea.
- Lourenço, M.C.F. (1999). *Museus acolhem o moderno*. São Paulo, Edusp.

- Lustosa, H. A. (2002). *Acervo Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo, Banco Santos.
- Luz, A. A. (2005). *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro, Caligrama.
- Macdonald, S. (editor). (2011). *A Companion to Museum Studies*. Londres, Wiley – Blackwell.
- Madeira, I. V. (1997). Os museus e seus acervos como agentes de educação e do desenvolvimento cultural. In Arnaut, J. K. E. e Almeida, C. A. F. *Museografia: a linguagem dos museus a serviço da sociedade e de seu patrimônio* (pp. 38-50). Rio de Janeiro, IPHAN/IPHAN / OEA.
- Magalhães, A. (1997). *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, Fundação Roberto Marinho.
- Magalhães, A. M. & Tostes, V. (2008). Museus e representações da nação no pós-colonialismo. Reflexões sobre os passados construídos no Museu Histórico Nacional. In Chagas, M. Bezerra, R. Z. Benchetrit, S. F. *A democratização da memória*. Rio de Janeiro, MHN.
- Magalhães, A. M. (2001). Ouro Preto entre antigos e modernos. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 33, pp. 173-189.
- Magalhães, A. M. (2003). Cultuando a saudade... Sobre antiquariado e escrita da história no Museu Histórico Nacional. In Bittencourt, J. N., Bencherit, S. F. e Tostes, V. L. B. (org.) *História representada: o dilema dos museus* (pp. 97-112). Rio de Janeiro, MHN.
- Magalhães, A. M. (2006). *Culto da Saudade na Casa do Brasil*. Fortaleza, Museu do Ceará.
- Magalhães, A. M. (2010). Evocação do passado e entendimento da história no Museu Histórico Nacional. In Salgado Guimarães, M. L. e Lopes Ramos, F. R. (org.), (2010). *Futuro do pretérito*. Fortaleza, Instituto Frei Tito de Alencar.
- Magalhães, S. (2011). Segura e sem grades. In *O Globo*, 29/7/2011, p. 8.
- Manual de orientação museológica e museográfica*. (1987). São Paulo, Governo do Estado e Departamento de Museus e Arquivos,
- Maré, E. (1973). *London, 1851. The year of the great exhibition*. London, Folio Press.
- Marinho, R. (2010). Expo Xangai. *Vitruvius Revista*, junho de 2010. Recuperado em novembro de 2011 de <http://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/10.032/3453>
- Marques dos Santos, A. C. (2007). *A invenção do Brasil*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- Mattos, Y. et al. (1979). *Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, FUNARTE.
- MHN. (1985). *Proposta conceitual para o circuito da exposição permanente*. Rio de Janeiro, MinC/ Sphan/FNpM.
- Montaner, J. M. (1991). Museu contemporâneo, lugar e discurso. *Revista Projeto*, n. 144, pp. 34-41.

- Montaner, J. M. (1995). *Museus século XXI*. Madrid, Gustavo Gili.
- Montaner, J. M. (1997). Después del Movimiento Moderno (arquitectura de la segunda mitad del siglo XX). Barcelona, Gustavo Gili.
- Montaner, J. M. (1999). *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Montaner, J. M. (2003). Arquitetura de museus no Brasil. In Guimaraens, C. & Iwata, N. (org.). (2003). *Museus, Arquitetura e Reabilitação Urbana*. Rio de Janeiro, PROARQ-FAU/UFRJ e MHN/IPHAN.
- Montaner, J. M. (2008). *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Motta, E. (1979). O Museu Nacional de Belas Artes. In *Museu Nacional de Belas Artes, Coleção Museus Brasileiros II*. Rio de Janeiro, FUNARTE.
- Moutinho, M. (1993). Sobre o conceito de museologia social. *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 1, pp. 7-9.
- Moutinho, M. (1996). Boletim APOM II, primeira série n.º 3. Recuperado em 5 de janeiro de 2011 de <http://www.mestrado-museologia.net/Moutinho.htm#Museologia%20informal>.
- Moutinho, M. (2010). Aula emérita. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 13/5/2010.
- Nascimento Jr., J. (org.). (2010). *Economia de museus*. Brasília, Minc/Ibram.
- Nora, P. (1994). *Les lieux de memoire*. Paris, Gallimard.
- Pedrosa, M. (1975). *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo, Perspectiva.
- Pennafort, R. Com obras, Praça Tiradentes no Rio ganha nova vida. Recuperado em 25 de julho de 2011 de www.estadao.com.br/estadaodehoje/20110725/notimp749388,0.php
- Pevsner, N. (1980). *Historia de las tipologias arquitectónicas*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Pontual, V. e Loretto, R.P. (2009). *Cidade, Território e Urbanismo: um campo conceitual em construção*. Recife / Olinda, CECI.
- Pret, R. (2005). Expondo a novidade: análise da proposta conceitual de 1985 para o circuito permanente do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 37, pp. 19-36.
- Primo, J. (1999). Pensar contemporaneamente a museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 16, 5-38. Recuperado em 25 de julho, 2010 de <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/350/259>
- Primo, J. (2007). Documentos básicos de Museologia: principais conceitos. *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 28. Lisboa, ULHT, p. 117- 133.
- Puccioni, S. (2009). Restaurando as cúpulas de Bernardelli. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, v. I, pp. 217-228.
- Reis Filho, N. G. (1972a). *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo, Perspectiva.

- Reis Filho, N. G. (1972b). Sobre o patrimônio de cultura. In *Quadro da arquitetura no Brasil* (pp.191-206). São Paulo, Perspectiva.
- Revista ABA*. (1967).
- Revista Acrópole*. (1968).
- Revista Arquitetura e Urbanismo*. (1990). Nº 32, pp. 52 e 57.
- Revista Brasil Arquitetura Contemporânea*. (1954). Nº 4, pp. 57 a 61.
- Revista Brasileira de Museus e Museologia*. MUSAS. (2008-2009). Rio de Janeiro, IPHAN, DEMU.
- Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. (1937). V. 1.
- Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Museus: Antropofagia da memória e do patrimônio*. (2005). Brasília, MinC, IPHAN, n. 31.
- Revista do PHAN, Regional de Olinda*. (1937). V. 1.
- Revista Habitat*. (1955 - 1960).
- Revista Módulo*. (1956). 1 (4). março; (1959), 2 (12) janeiro/fevereiro; (1959), 2.
- Revista Projeto*. (1981). XVIII Premiação do IAB/Rio, nº 30.
- Revista Projeto*. (1991) nº 144.
- Ribeiro, M. T. D. (2009). Mario Barata: entre a diversidade e a especialização. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, v. 1, pp. 241-249.
- Ricci, C. T. (2007). Sob a inspiração de Clío: o historicismo na obra de Morales de los Rios. Recuperado em 20 de outubro de 2010 de http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_mlr_ctr.htm.
- Rico, J. C. (1994). *Museos Arquitetura Arte, os espaços expositivos*. Espanha, Silex.
- Sala, D. (2002) As origens históricas do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. In Lustosa, H. Aleixo. (2002). *Acervo Museu Nacional de Belas Artes* (pp. 18-27). São Paulo, Banco Santos.
- Santos, M^a C. T. M. (2001). Museu e educação: conceitos e métodos. (mimeo). In *Apostila do Curso de Estudos Avançados de Museologia*. CEAM, pp. 1-14.
- Santos, M^a C. T. M. (2002). Reflexões museológicas: caminhos de vida. *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 18, pp. 108-109.
- Santos, M. S. & Chagas, M. (2002). A vida social e política dos objetos de um museu. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 34. pp. 195-220.
- Santos, M. S. (2006). *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro, Garamond Universitária.

- Segawa, H. (2007) Museos de Brasil: de lo inexistente a lo nuevo. De lo existente a lo reconvertido. In Gant Bellido, M. L. (org) *Aprendiendo de Latinoamerica*. Gijon (Asturias), Ediciones Trea, pp. 253-262.
- Sisson, R. (1986). Marcos históricos e configurações espaciais, um estudo de caso: os centros do Rio de Janeiro. *Arquitetura Revista*, 2º semestre.
- Soja, E. (1993). *Geografias pós-modernas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Souza, A. M. (1985). Prefácio. In *Museu Nacional de Belas Artes* (pp. 5-6). São Paulo, Banco Safra.
- Souza Santos, B. (2000). *A crítica da razão indolente*. São Paulo, Cortez.
- Souza Santos, F. L. e Sperling, D. (2010). O museu em chuteiras: euforia e nação em espaços de imersão. In Guimaraens, C. & Amora, A. A. *Anais do 2º Seminário Museografia e Arquitetura de Museus: Identidades e Comunicação*. CDRom. Rio de Janeiro, UFRJ-FAU/PROARQ.
- Sperling, D. (2003). Arquitetura como discurso. *Vitruvius Revista*, julho de 2003. Recuperado em novembro de 2011 de <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.038/667>
- Storchi, C. e Rocha, N. (2010). Novas perspectivas apontadas para os museus do futebol: o Museu do Sport Club Internacional. In Guimaraens, C. e Amora, A. A. *Anais do 2º Seminário Museografia e Arquitetura de Museus: Identidades e Comunicação*. CDRom. Rio de Janeiro, UFRJ-FAU/PROARQ.
- Stoffel, A. M. Fernandes. (2011). *Minom*. Recuperado em 10 de maio de 2011 de <http://www.minom-icom.net/>.
- Studart, D. C. (2006). Exposições participativas e educativas em museus. Fortaleza. *Cadernos Paulo Freire*, v. 3.
- Teixeira Leite, J. R. (2009). Museu Nacional de Belas Artes: anos de chumbo. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes* (pp. 252-258). Rio de Janeiro, MNBA.
- Tostes, V. (2002). Museu Histórico Nacional, 80 anos (de fortaleza ao maior museu de história brasileira). *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 34, pp. 153-166.
- Tostes, V. (2003) Museu Histórico Nacional, A.D. 2002. Oito décadas de um projeto museológico em movimento. In Bittencourt, J. N., Bencherit, S. F. e Tostes, V. L. B. (org.). *A história representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro, MHN.
- Tusquets, O. (1998) Templos anacronicos, el museo como casa del placer. *Revista Arquitectura Viva*, nº 40, pp. 28-32.
- Vidler, A. (2003). The space of history: modern museums from Patrick Geddes to Le Corbusier. In Giebelhausen, M. (2003). *The architecture of the museum*. Manchester: Manchester University Press, pp. 160-183.
- Yúdice, G. (2010). Museu molecular e desenvolvimento cultural. In Nascimento Jr., J. (org). (2010). *Economia de museus*. Brasília, Minc/Ibram.

Zein, R. V. (1991a). Duas décadas de arquitetura de museus. São Paulo, *Projeto*, nº 144, pp.44-48.

INDICE REMISSIVO

A

Academia Imperial de Belas Artes, 63, 251
 arquitetura, 16, 20, 21, 23, 24, 25, 27, 30, 31,
 32, 34, 35, 41, 43, 45, 47, 51, 52, 54, 55, 57,
 58, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 76,
 77, 82, 83, 91, 92, 93, 106, 107, 110, 111,
 112, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 122,
 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132,
 133, 134, 135, 137, 138, 139, 141, 142, 143,
 144, 152, 161, 162, 164, 173, 174, 177, 180,
 182, 183, 188, 194, 200, 201, 203, 204, 205,
 206, 207, 208, 213, 214, 218, 225, 227, 229,
 230, 240, 244, 245, 247, 248, 250, 251, 253,
 257, 258, 259, 262, 263, 266, 267, 268, 270,
 272, 273, 275, 298, 299, 300, 301, 302, 305,
 307, 308, 310, 311, 313
 Arquitetura de Museus, 4, 25, 117, 134, 142,
 152, 163, 167, 168, 170, 171, 172, 175, 179,
 192, 202, 209, 210, 225, 228, 233, 234, 235,
 236, 239, 241, 242, 256, 262, 265, 267, 269,
 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 294, 295,
 297, 299, 306, 307
 Associação de Amigos, 153, 212, 222, 302
 associações, 57, 83, 128, 222
 Associações, 154, 185, 222

B

Boletim IPHAN, 11, 153, 154
Boletim SPHAN/FNpM, 153, 303, 308

C

Carta de Atenas, 31, 42, 49, 60, 61, 62, 64, 82,
 102, 305
 Carta de Veneza, 74, 89, 97, 100, 103, XIV
 Carta do Restauro, 80
 Casa do Benim, 49, 104
 Casa do Trem, 12, 13, 132, 193, 194, 202,
 203, 204, 207, 208, 217, 226, 231, 236, 237,
 238, 239
 casas históricas, 25, 83, 87
 Centro, 4, 6, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 19, 20, 21,
 22, 26, 27, 28, 39, 40, 43, 44, 49, 50, 55, 58,
 71, 104, 106, 111, 144, 145, 146, 154, 161,
 162, 163, 164, 169, 170, 171, 172, 173, 174,
 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 192, 193,
 194, 198, 211, 212, 213, 215, 231, 250, 256,
 257, 258, 259, 261, 263, 284, 285, 286, 287,

288, 289, 290, 291, 297, 299, 301, 305, 306,
 307, II
 Centro Cultural, 50
 CIAM, 31, 61, 62, 63
 Comunidade, 95, 102
 Congresso Internacional de 1934, 66
 Congresso Panamericano, 13, 58, 249
 conservação, 4, 19, 21, 25, 27, 30, 42, 53, 54,
 59, 62, 65, 67, 71, 72, 74, 75, 77, 80, 81, 83,
 86, 97, 98, 99, 107, 110, 112, 123, 124, 126,
 147, 150, 154, 158, 160, 161, 162, 170, 179,
 180, 183, 184, 185, 186, 191, 193, 212, 218,
 219, 223, 225, 229, 230, 238, 240, 255, 270,
 274, 277, 279, 280, 282, 291, 297, V, VI,
 VII, XV
 Cultura, 6, 22, 74, 101, 155, 223, 255, XV
 Curso de Museus, 64, 218, 220

D

Declaração de Caracas, 95, 96, 97, XV
 Declaração de Quebec, 84, 87, 88, 226, 305,
 XV
 Declaração de Santiago, 79, 80, 87, 221

E

Ecletismo, 258
 Ecomuseu, 94, 95, 167, XV
 Escola Nacional de Belas Artes, 13, 58, 60,
 135, 186, 245, 247, 248, 249, 250, 263, 265,
 267, 269, 270, 271
 Exposição, 11, 13, 111, 120, 132, 138, 143,
 168, 193, 203, 216, 239, 246, 248, 250, 269,
 306

F

FNpM, 6, 25, 83, 87, 149, 152, 153, 154, 155,
 156, 157, 158, 160, 211, 221, 255, 302, 303,
 308, 309
 Funcionalismo, 31, 73

G

Galeria Nacional de Berlim, 129

I

IBRAM, 6, 150, 152, 153, 187, 211, XV

ICOM, 6, 68, 80, 87, 95, 97, 148, 184, 302, 308
 identidade, 18, 33, 36, 71, 77, 82, 90, 91, 101, 130, 157, 158, 160, 162, 167, 189, 196, 197, 199, 205, 215, 225, 230, 250, 253, 256, 274, 275, VII
 IPHAN, 6, 15, 25, 51, 63, 83, 101, 102, 149, 150, 151, 152, 156, 160, 187, 206, 211, 242, 257, 260, 261, 273, 277, 282, 303, 304, 305, 306, 308, 310, 311

M

MAM, 6, 10, 11, 12, 46, 47, 48, 70, 72, 125, 126, 134, 137, 139, 144, 145, 171, 175, 256
 MASP, 6
 Mesa-redonda de Santiago do Chile, 79, 80, 84, XIV
 MHN, 6, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 64, 107, 131, 151, 152, 153, 171, 179, 181, 182, 183, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 252, 256, 269, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 296, 300, 301, 303, 306, 307, 308, 309, 310, 312, XIV
 MINOM, 6, 87, 94, 167, XV
 MNBA, 6, 12, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 107, 151, 171, 175, 179, 181, 182, 183, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 211, 220, 243, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 296, 300, 301, 302, XIV
 Modernismo, 132, 133, 135, 136, 137
 Modernização, 17
 Monumento, 131, 277
 Movimento Moderno, 31, 39, 41, 58, 65, 69, 70, 112, 122, 128, 129, 132, 133, 137, 138, 139, 250, 252, 258, 267, 300, 307
 Mundaneum, 10, 45, 128
 Musealização, 37, 304
 museificação, 30, 32, 34, 35, 38, 43, 75, 76
 Museologia, 1, 2, 3, 4, 6, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 35, 48, 54, 66, 72, 73, 78, 79, 80, 85, 86, 87, 88, 92, 94, 105, 107, 110, 123, 124, 131, 147, 151, 167,

181, 182, 183, 186, 188, 191, 193, 212, 214, 221, 222, 223, 224, 226, 252, 284, 285, 286, 296, 298, 299, 300, 301, 304, 305, 307, 310, 311, XIV
 Museu ao Ar Livre de Orleans, 157
 Museu da Maré, 11, 168, 299
 Museu da República, 50, 219
 Museu das Missões, 10, 67, 138
 Museu de Arquitetura de Frankfurt, 11, 168
 Museu de Arte, 6, 11, 12, 43, 68, 69, 72, 92, 126, 128, 135, 137, 138, 144, 170, 176, 181, 192, 274, 276
 Museu de Favela, 7, 11, 167
 Museu do Conhecimento Humano, 45
 Museu do Crescimento Ilimitado, 10, 40, 43, 57
 Museu do Homem do Nordeste, 10, 51, 52
 Museu Guggenheim, 70, 169
 Museu Imperial, 68
 museu integral, 79, 84, 86
 Museu Lasar Segall, 159
 Museu Mundial, 10, 45
 Museu Nacional, 1, 2, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 16, 20, 21, 40, 65, 74, 84, 116, 131, 142, 147, 148, 159, 182, 186, 189, 190, 192, 243, 245, 248, 251, 252, 253, 254, 257, 260, 261, 262, 263, 276, 277, 279, 302, 303, 304, 307, 309, 310, 311, 312, II
 Museu Real, 131, 189

N

neoclássico, 115, 116, 118, 119, 121, 127, 205, 208, 243, 258
 neocolonial, 57, 64, 132, 133, 193, 203, 204, 205, 206, 225, 248, 308

P

Paço Imperial, 11, 12, 104, 143, 150, 159, 160, 171, 175, 178, 192, 213, 256
 Patrimônio, 6, 7, 21, 23, 26, 29, 30, 35, 37, 48, 64, 67, 71, 74, 81, 83, 87, 96, 97, 101, 103, 104, 105, 138, 147, 148, 151, 152, 153, 155, 156, 182, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 196, 197, 200, 201, 252, 284, 285, 296, 298, 299, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 311, XV
 Pavilhão de Barcelona, 41, 58
 periferia, 165, 166
 pós-modernismo, 70, 121, 130
 preservação, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 29, 30, 33, 36, 37, 54, 55, 57, 61, 63, 74, 75, 76, 78, 80, 81, 84, 86, 90, 98, 100, 106, 110,

131, 146, 149, 153, 157, 161, 174, 178, 179,
183, 188, 191, 195, 198, 203, 219, 242, 255,
296, 299, 300, 306, 308, VII
proteção, 4, 16, 17, 21, 23, 26, 32, 33, 35, 37,
48, 53, 54, 59, 61, 65, 68, 71, 74, 75, 76, 77,
78, 81, 84, 86, 89, 91, 93, 94, 96, 99, 100,
101, 102, 103, 123, 139, 151, 156, 157, 158,
161, 171, 172, 184, 187, 196, 198, 203, 218,
238, 252, 271, 282, 287, 291

R

rede de museus, 26, 27, 28, 106, 116, 161,
173, 175, 187, 287, 288
restauração, 80, 86, 116, 155, 157, 160, 161,
179, 196, 204, 230, 236, 240, 243, 253, 255,
270, 271, 272, 274, 278, 279, 281, 282
restauro, 24, 37, 74, 81, 103, 104, 145, 155,
227, 271, 272, 274, 297

S

Salão de 31, 13, 135, 136, 248, 250
Salão de Arte, 60
salvaguarda, 20, 24, 35, 68, 76, 89, 90, 93,
101, 103, 104, 178
Semana de Arte Moderna, 58, 132, 248, XIV
Sociomuseologia, 25, 290, 296, 297, 304, 310,
311
SPHAN, 7, 11, 138, 147, 151, 152, 153, 155,
156, 157, 158, 187, 195, 200, 201, 206, 251,
252, 302, 303, 308, XIV

T

tombamento, 71, 171, 194, 260, 304

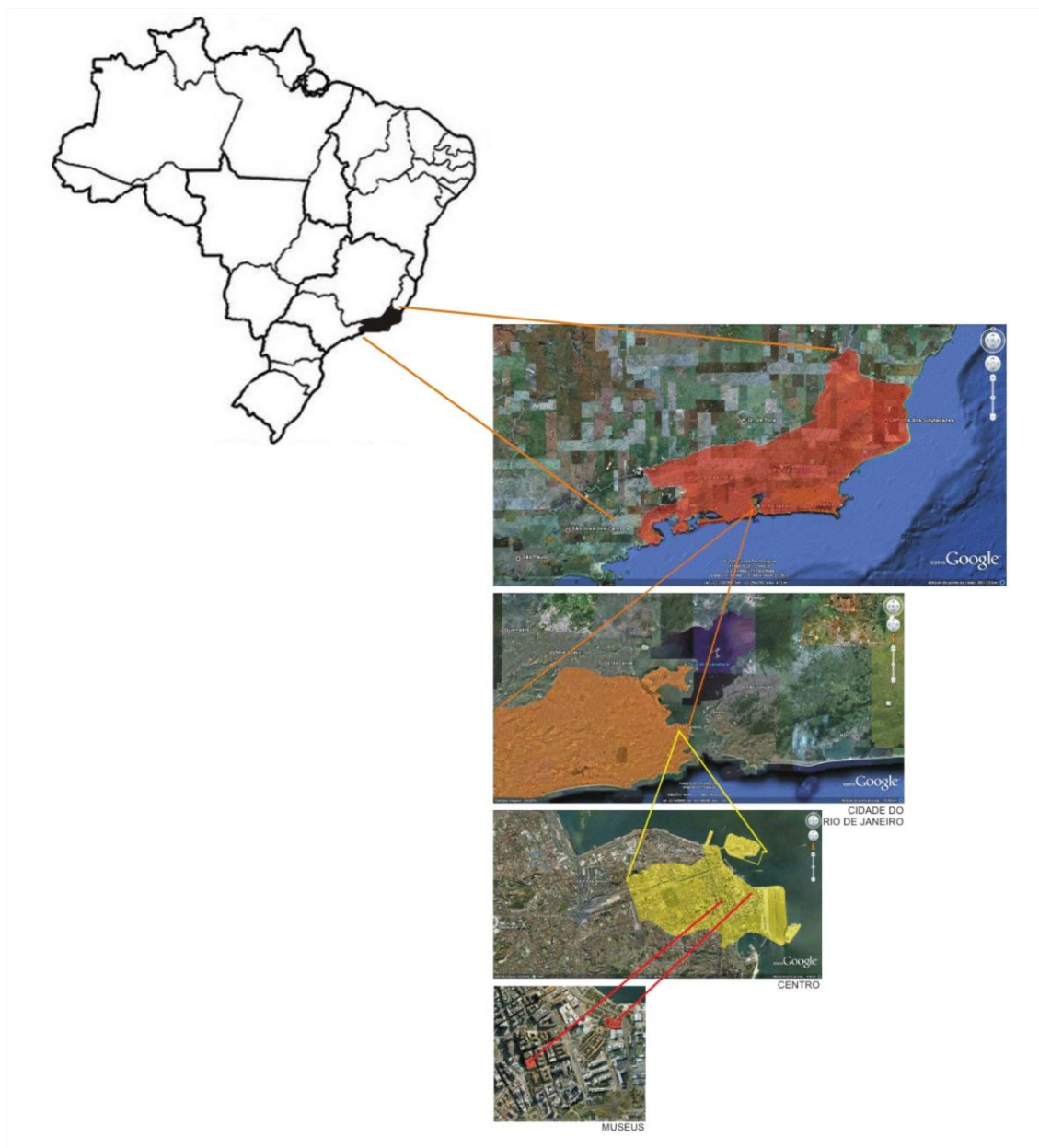
U

UNESCO, 7, 75, 80, 81, 95, 104, 105, 255,
304, XIV, XV

APÊNDICES

APÊNDICE 1

Mapas do Brasil, estado, cidade e Centro do Rio de Janeiro, destacando a localização do Museu Histórico Nacional e Museu Nacional de Belas Artes



APÊNDICE 2

Museu Histórico Nacional

Mapa de vias e acessos



APÊNDICE 3

Museu Nacional de Belas Artes

Mapa de vias e acessos



APÊNDICE 4

CHECKLIST DO ARQUITETO

[tópicos a observar em levantamentos de edifícios de museus]

Função – [tipo e organização do museu]

objetivos gerais e “estilo”

serviços e equipamentos (facilities)

segurança

Acervo - [coleções e tratamento]

necessidades espaciais [exposições, conservação e depósitos]

gerências e staff [administração e pessoal técnico]

Usuários - [público e visitantes]

número e tipo (perfil do público)

serviços e *facilities*

padrões de qualidade ambiental

setor educacional

áreas de recepção, alimentação, descanso e apoio

comércio, carga e descarga [estacionamentos, pátios de manobras etc]

Staff - [pessoal e administração]

áreas para os setores da administração curadorias / conservação

staff *facilities* [apoio e serviços]

Mostras e exposições

quantificar:

áreas e relações dos espaços para exposições.

verificar:

acabamentos de pisos, paredes, tetos e elementos de vedação.

conferir:

localização e tipos de serviços e facilities.

sistemas de orientação, informação e sinalização.

Características espaciais

prioridades e dimensões físico-funcionais:

- Flexibilidade e articulações

- Requerimentos para a conservação do acervo

- Segurança e acessibilidade

- Expansão prevista

- Áreas e equipamentos para atividades [diferentes tipos de público]

Apoio

Áreas de apoio técnico [reservas técnicas, ateliers, oficinas etc.]

- Áreas de apoio administrativo

- Suprimentos e depósitos

- Carga e descarga [estacionamentos]

- Manutenção [oficinas etc]

Terreno

Caracterização ambiental

- Legislação e possibilidades de expansão

Características operacionais

Desenvolvimento, localização e distribuição espacial

- Padrões de:

- gerenciamento de coleções [conservação e pesquisas]

- gerenciamento e administração

- serviços para o público.

- Recursos para:

- programas de treinamento

- programas de marketing

- qualidade dos serviços e ampliação de diferentes tipos de público

Custos operacionais

Manutenção e Seguros

- Consultores e especialistas

- Planejamento [desenvolvimento e expansão]

- Aquisição de equipamentos e suprimentos

- Etapas e teto-limite do custos da construção e manutenção

Características simbólicas e sociais

Verifique se o edifício do Museu é reflexo da identidade, progresso e história da memória coletiva e observe os benefícios turísticos, culturais, econômicos e políticos, destacando a existência e a aplicação das políticas de fortalecimento e ressurgimento nacional, regional e local com base em:

benefícios sociais e culturais para as comunidades = valorização

- preservação e conservação do patrimônio cultural e natural
- centralização de especializações e oportunidades de trabalho
- apoio às organizações educacionais
- aumento da qualidade de vida e reforço à identidade dos grupos

benefícios econômicos = turismo e educação = [autossustentabilidade]

- regeneração de áreas degradadas e urbanização de áreas rurais.
- criação de empregos e atividades
- aumento do nível de desenvolvimento
- reaquecimento financeiro [investimentos externos]
- programas de treinamento

Benefícios: benefícios políticos = promoção e publicidade

Características funcionais / tipos

Classificação por tipo de coleções

genéricos

arqueologia

geologia

arte

ciência

história e etnografia

forças armadas

indústria

história natural

jardins botânicos e jardins zoológicos

parques naturais

aquários

planetários

conjuntos arquitetônicos e urbanísticos e sítios históricos.

Classificação por tipo de administração

Governamentais

Particulares

Universitários

institucionais

militares

comerciais

Classificação por tipo da abrangência de atuação

Internacionais

Nacionais

Regionais

Locais

Classificação por tipo de público:

Educacionais

especializados

gerais

Classificação pela maneira de apresentar as coleções e as atividades

Tradicionais

Abertos e ao ar livre

Casas Históricas

Roteiros e percursos

APÊNDICE 5

ROTEIRO PARA UMA ANÁLISE QUALITATIVA DE UMA EXPOSIÇÃO [tópicos a observar e verificar na visita a uma exposição]

1. O assunto e seus temas → conceitos, objetivos, propostas e finalidades.

Intelectual.

Filosófica.

Didática.

1.1. O público-alvo.

1.2. A natureza.

Longa duração.

Temporária.

Itinerante.

Duração → no local.

Itinerando.

Movimentação → tipo de veículo.

Localidades.

4. O tipo → gráfica, bidimensional, tridimensional.

Quantidade de objetos [muitos ou poucos].

Dimensão dos objetos [pequenos ou grandes?].

Natureza dos objetos.

5. Os aspectos físicos e “construtivos” → a exposição e o edifício.

Localização do edifício no bairro e da sala no edifício.

Área destinada à exposição (% em relação de ocupação em relação à superfície do edifício).

Equipamentos e serviços para o público.

6. Os percursos.

Organização.

Cronológica.

Temática.

7. Os temas e módulos.

8. As técnicas expositivas.

Textos e imagens gráficas.

Instalações audiovisuais (fotos, vídeos, filmes, som e luz).

Esquemas de iluminação e tipos de artefatos lumínicos.

Materiais dos suportes, painéis, pisos, paredes e tetos.

9. As condições de acesso e acessibilidade → externas e internas.

Materiais, esquemas e equipamentos de orientação e sinalização.

Legendas e etiquetas.

Catálogos.

Signos gráficos.

Serviços e facilidades para os visitantes.

Estacionamentos.

Escadas, rampas e elevadores.

Visitas guiadas e palestras.

Meios de acesso, locomoção e visualização especiais.

10. O mobiliário.

Suportes, painéis e vitrines.

Bancos.

Bebedouros.

11. A segurança e a conservação, condições ambientais e de segurança especiais

Recursos em uso (ver tb. tópico 9).

Fontes e artefatos de iluminação e formas de proteção da iluminação natural.

12. A percepção e a imagem da exposição motivação e incentivo.

entusiasmo ou inspiração?

entendimento ou informação?

13. Os pontos fracos e os pontos fortes.

14. Os visitantes.

Direção e percursos.

Tempo em frente a um painel/vitrine.

Tempo de repouso/pausa na visita.

15. As perguntas para a entrevista com os visitantes.

a) Quais os trechos/módulos foram mais interessantes e estimulantes? p. q.?

b) Quais os acréscimos/supressões e mudanças fariam? p. q.?

c) Quais as facilidades e dificuldades de acesso e deslocamento (no edifício e na exposição)?

d) Outras observações.

APÊNDICE 6

Cronologia dos principais acontecimentos da formação e das intervenções do conjunto arquitetônico do Museu Histórico Nacional

1579 - Construção do Forte do Rio.

1603 - Construção do Forte de São Tiago (armazém de material bélico).

1730 - 1750 ou 1762 - Datas registradas da construção da Casa do Trem (edifício que faz parte do conjunto atual).

1820 - Construção do Arsenal de Guerra – (situado entre o Forte de São Tiago e a Casa do Trem).

1838 - Construção do Quartel e Oficina dos menores.

1902 - Desativação do Arsenal de Guerra.

1922 - Arrasamento do Morro do Castelo.

Aterro para a exposição do Centenário.

Criação e instalação do MHN em duas salas da Casa do Trem, então parte do conjunto utilizado para receber o Palácio das Grandes Indústrias na Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil.

Instalação dos museus de Artilharia e do Estado Maior do Exército no mesmo conjunto, cujas coleções foram reunidas e anexadas à do MHN depois da Exposição.

1926 - Plano Agache.

Acréscimo de um pavimento no edifício do antigo Quartel e Oficina de menores.

1930 - Inauguração do 3º pavimento do edifício do anexo principal.

1932 - Criação e instalação no MHN da Inspetoria de Monumentos Nacionais.

1937 - Decreto-lei 25/37.

1938 - Criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

1932 - Instalação do Curso de Museus.

1945 - O MHN ocupa quase a totalidade do conjunto arquitetônico.

1959 - Construção da avenida Juscelino Kubistchek e do viaduto da Perimetral.

Morte de Gustavo Barroso.

1971-1986 - Obras de renovação da infraestrutura para a atualização museográfica e funcional.

Retirada dos acréscimos construídos em 1922 com o projeto de Archimedes Memória e Francisque Couchet.

Aplicação de pintura branca nas fachadas com remoção da pintura na cor rosa pombalino.

Criação da AAMHN.

1987 - Abertura do módulo expositivo Colonização e Dependência.

Início das obras de restauração da Casa do Trem.

1990 - Início da atual fase de modernização.

1994 - Abertura do módulo expositivo Expansão, Ordem e Defesa.

1995 - Elaboração dos projetos para apropriação dos trechos das praças limítrofes; criação dos Jardins do MHN e da Praça João Paulo II no entorno imediato do conjunto.

1998 - Criação do CERLUB.

2000 - Reinauguração da Casa do Trem.

2001 - Tombamento do conjunto arquitetônico, incluindo este na condição de acervo. (processo nº 1392- T- 97, aprovado na reunião do Conselho Consultivo do IPHAN em 19/4/2001).

2003 - Início das fases de execução do “Projeto de Restauração e Modernização do Museu Histórico Nacional” e das “Obras de restauração, modernização e revitalização do circuito permanente”.

2004 - Recuperação dos espaços à volta do Pátio da Minerva; abertura de duas galerias (térreo e segundo pavimento); abertura de novo acesso às galerias e módulos do circuito permanente do segundo pavimento com a instalação de escadas rolantes e de elevador para pessoas com mobilidade restrita; recuperação e adequação técnica do espaço físico do Arquivo Institucional.

2005 - Inauguração do pátio Gustavo Barroso (demolição da laje construída em 1940); ampliação do auditório e recuperação do Pátio dos Canhões.

2006 - Início do “Projeto de revitalização do circuito de exposição de longa duração” para a instalação de todos os módulos do circuito de longa duração no segundo pavimento do conjunto arquitetônico.

Abertura do espaço para exibição de multivisão panorâmica sobre o MHN.

Abertura da Oreretama, primeira exposição, ou módulo, do novo circuito.

Obras para modernização e adequação funcional dos setores administrativos no terceiro pavimento.

2009 - 2011 - Abertura sucessiva dos módulos do novo circuito expositivo, cujo projeto foi iniciado em 2006.

2011 - Retirada da cobertura do Pátio da Minerva; comemoração da primeira década do tombamento do conjunto arquitetônico.

APÊNDICE 7

Cronologia dos principais acontecimentos da formação e das intervenções do conjunto arquitetônico do Museu Nacional de Belas Artes

- 1808 – Chegada da Família Real portuguesa
- 1816 - Missão Artística Francesa / Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios
- 1822 - Rio Capital do Império do Brasil
- 1826 - Academia Imperial de Belas Artes
- 1905 - Abertura da Avenida Central
- 1904 - 1908: Construção da sede da ENBA
- 1910 - Inauguração da Biblioteca Nacional
- 1937 - Criação oficial do MNBA
- 1976 - EBA é transferida para a Cidade Universitária
- 1982 - Restauração
- 1995 - Funarte deixa o prédio do MNBA

APÊNDICE 8**Quadro-síntese dos principais programas e temas referenciados na Tese**

Década	Programas	Temas
1920	Criação do MHN Semana de Arte Moderna	Afirmação da nacionalidade Fortalecimento das tradições Arte e vanguardas Ruptura de paradigmas
1930	Criação do MNBA Cartas de Atenas Criação da Delegacia de Monumentos Decreto-lei 25/37 (criação do SPHAN e museus nacionais) Congresso de 1934	Utopias e Urbanismo Moderno Defesa do patrimônio Museus Coleções de Arte
1940	Curso de Conservadores de Museus	
1950	Recomendação de Nova Delhi Criação do Museu do Índio Seminário Regional da UNESCO	Arqueologia e Turismo O mito das três raças A função educativa dos museus Museus de Arte Moderna
1960	Criação da Associação Brasileira de Museologistas Carta de Veneza Normas de Quito 12ª e 15ª Conferências da UNESCO	Função social e econômica do patrimônio Revisões conceituais Popularização da cultura Conservação Integrada Crise dos paradigmas
1970	Compromissos de Brasília e Salvador Mesa-redonda de Santiago do Chile 17ª Sessão da UNESCO 1º Encontro Nacional de Dirigentes de Museus Programa de Cidades e Casas Históricas	Educação e civismo Desenvolvimento Urbano e Regional Nova Museologia Criação de novos museus

Quadro-síntese dos principais programas e temas referenciados na Tese (cont.)

Década	Programas	Temas
1980	Declaração de Quebec Criação do MINOM em Portugal Declaração de Tlaxcala Declaração de Oaxtepec Carta de Cabo Frio 25ª Sessão da UNESCO	Interdisciplinariedade Ecomuseologia Patrimônio modesto e técnicas tradicionais Patrimônio imaterial e indígena Sítios históricos e culturas urbanas Ação do Estado e Políticas de governos para a cultura Desenvolvimento sustentável
1990	Criação do Ecomuseu Comunitário de Santa Cruz Declaração de Caracas Carta de Brasília Carta de Fortaleza	Multiculturalismo e globalização Patrimônio arqueológico Meio ambiente Paisagens culturais Museus de território Cultura popular Desenvolvimento integrado e sustentabilidade Museu e Patrimônio
2000	Carta de Cracóvia Criação do Registro de bens de natureza imaterial 32ª Sessão da UNESCO Criação do IBRAM	Novas definições de patrimônio e práticas de conservação Patrimônio intangível Bens integrados Articulação de aspectos físicos e sociais Pesquisa e ensino