

Dianna Izaías Amaral

# **Novos Museus de Arte:** entre o espetáculo e a reflexão

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração: Teoria, História e Crítica da Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Professora Doutora Elane Ribeiro Peixoto

Universidade de Brasília  
Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
2014

## Termo de Aprovação

Dianna Izaías Amaral

Novos Museus de Arte: entre o espetáculo e a reflexão

Dissertação apresentada ao para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Universidade de Brasília - Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília- Linha de Pesquisa: Teoria, História e Crítica da Arquitetura e do Urbanismo.

Dissertação defendida no dia 25 de abril de 2014 perante a comissão examinadora composta pelos professores:

***Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elane Ribeiro Peixoto:*** Orientadora

Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de Teoria, História e Crítica da Arquitetura e do Urbanismo.

***Prof. Dr. Pedro Paulo Palazzo de Almeida***

Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de Teoria, História e Crítica da Arquitetura e do Urbanismo.

***Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Cecília Filgueiras Lima Gabriele***

Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de Teoria, História e Crítica da Arquitetura e do Urbanismo.

Brasília, DF, 25 de Abril de 2014.

## Dedicatória

Para meus avós Olgarina Boiteux Amaral e Delorme  
Silva Amaral, sempre em minhas memórias.

## Agradecimentos

Esta pesquisa representa uma construção coletiva e que extrapola o período de duração do mestrado e minha capacidade de agradecer é menor do que as contribuições recebidas.

Agradeço,

À minha mãe, Rosa de Fátima Izaías, por estar sempre ao meu lado;

Ao meu pai, Johnny Boiteux Amaral;

Ao meu amigo e namorado, Claudiner, pelo apoio e incentivo constantes e imprescindíveis;

Aos meus primos e primas- especialmente ao Hudson e à Mariana-, pela amizade e fraternidade;

À minha orientadora Elane Ribeiro Peixoto, pelo entusiasmo com que recebeu minha proposta de pesquisa, pela confiança em mim depositada, pelas palavras de apoio e pela imensurável contribuição ao trabalho;

Aos membros da banca de qualificação, Pedro Paulo Palazzo de Almeida e Luciana Sabóia Fonseca Cruz, por ajudarem a direcionar minhas tarefas e propósitos;

Aos antigos mestres e professores da FAU/UnB;

Aos meus colegas da PPG-FAU/UnB, pelas contribuições ao longo do curso;

Aos meus colegas de Ibram- especialmente à Marijara, ao Valdemar, à Mirela e à Rafaela- pelo convívio diário e pelas ajudas “museais”;

Ao professor Mario Chagas, pela contribuição no início da pesquisa e por me inspirar com seu amor pelo mundo dos museus;

Aos meus amigos, em especial à Olívia, à Thaís e à Clarissa;

Às instituições e funcionários dos museus referentes aos estudos de caso, por abrirem suas portas e arquivos, essenciais ao desenvolvimento da pesquisa;

E a todos aqueles que, por ventura, minha memória não tenha contemplado, mas que de alguma maneira contribuíram com a elaboração deste trabalho.

*O museu é o confronto de metamorfoses.* (MALRAUX, 2006, p. 12)

## Resumo

Esta dissertação tem por tema a consolidação de novos museus mediante a Indústria Cultural. A comercialização da cultura e a renovação das demandas museológicas exigem das instituições o enfrentamento de uma dupla questão: ser uma possibilidade de diversão e entretenimento e, paralelamente, oferecer espaços apropriados para exposições, ações educativas, pesquisas e preservação. Equacionar esses propósitos de maneira adequada parece constituir-se em um grande desafio para aqueles envolvidos na criação de um museu, a exemplo dos arquitetos. Investigar a complexidade atual do programa museal, o papel de seus edifícios como ícones urbanos e recursos de marketing e a relação entre espaço físico e dinâmicas museológicas proporciona um melhor entendimento sobre os museus contemporâneos. A análise comparativa entre duas recentes instituições brasileiras, Museu Nacional de Brasília e Fundação Iberê Camargo, permite vislumbrar os lemas e os dilemas com os quais os museus lidam para se consolidarem simbólica e economicamente.

**Palavras-chave:** Museu; Indústria Cultural; Arquitetura; Museologia; Museu Nacional de Brasília; Fundação Iberê Camargo.

## Abstract

The subject of this dissertation is the consolidation of new museums by the Cultural Industry. The commercialization of culture and the renewal of museological demands require the institutions to face a double question: to become a possibility of fun and entertainment and, in parallel, to provide appropriated spaces for exhibitions, educational activities, research and preservation. Balancing these purposes adequately seems to be a great challenge for those involved in the creation of a museum, like the architects. To investigate the complexity of the current museum program, the role of its buildings as urban icons and marketing resources and the relationship between physical space and museological dynamics provides a better understanding of contemporary museums. The comparative analysis of two brazilian recent institutions, Museu Nacional de Brasília and Fundação Iberê Camargo- provides a glimpse about slogans and dilemmas which museums deal with to consolidate themselves symbolic and economically.

**Keywords:** Museum; Cultural Industry; Architecture; Museology; Museu Nacional; Fundação Iberê Camargo.

## Lista de Siglas

CGAC (Centro Galego de Arte Contemporânea).  
DePHA (Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico, da Secretaria da Cultura).  
EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima).  
FIC (Fundação Iberê Camargo).  
FUNARTE (Fundação Nacional das Artes)  
GDF (Governo do Distrito Federal).  
GT (Grupo de Trabalho de Brasília).  
Ibram (Instituto Brasileiro de Museus).  
ICOM (*Internacional Council of Museums*).  
IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).  
MAB (Museu de Arte de Brasília).  
MAC (Museu de Arte Contemporânea de Niterói).  
MACBA (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona).  
MACS (Museu de Arte Contemporânea de Serralves).  
MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro).  
MAM/SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo).  
MAR (Museu de Arte do Rio).  
MASP (Museu de Arte de São Paulo).  
MEC (Ministério da Educação).  
MHN (Museu Histórico Nacional).  
MinC (Ministério da Cultura).  
MIS RJ (Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro).  
MNBA (Museu Nacional de Belas Artes).  
MoMA (*Museum of Modern Art of New York*).  
MON (Museu Oscar Niemeyer).  
MuBE (Museu Brasileiro da Escultura).  
MUN (Museu Nacional de Brasília).  
PNM (Política Nacional de Museus).  
SESC (Serviço Social do Comércio).  
SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).  
UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura).



## Lista de Figuras

01. Cena do filme surrealista de Luiz Buñuel e Salvador Dalí, <i>Un Chien Andalou</i> .....	28
02. Feira Dadá, 1920. Crítica ao espaço do museu.....	29
03. Instalação <i>Body Ensemble 2/3</i> , de Claes Oldenburg, 1963-69.....	29
04. <i>Happening Yard</i> , de Allan Kaprow. <i>Pasadena Art Museum</i> , 1961.....	30
05. O MoMA em 1939.....	31
06. Museu Guggenheim de Nova York.....	31
07. Centro Cultural Georges Pompidou.....	32
08. Vista aérea do Museu Guggenheim de Bilbao.....	32
09. Musas gregas, filhas de Zeus e Mnemosine.....	43
10. Biblioteca de Alexandria.....	43
11. <i>Metallotheca</i> de Michele Mercanti no Vaticano, 1719.....	44
12. Gabinete de Curiosidades de Ferrante, Nápoles, 1599.....	46
13. Galeria de Arte de Valenti Gonzaga, 1749.....	46
14. Museu de Curiosidades Naturais de Bullock.....	47
15. Salão Parisiense do século XVIII.....	48
16. Fachada do <i>Ashmolean Museum</i> .....	48
17. Museu do Louvre em 1871.....	49
18. Exposição Universal de 1851, Londres.....	52
19. Exposição Universal de Paris de 1855, salão de Belas Artes.....	52
20. Ecomuseu <i>Creusot-Montceau</i> em Borgogne.....	53
21. Exposição no MoMA em 1984.....	54
22. Colagem <i>Crowded Pompidou</i> , de Ivana Vujeva.....	56
23. Planta Baixa da <i>Galleria degli Uffizi</i> .....	60
24. <i>Galleria degli Uffizi</i> .....	60
25. Museu Real de Toronto após a intervenção expansiva de Daniel Libeskind, em 2007.....	61
26. Edifício do <i>Old Ashmolean Museum</i> .....	62
27. Museu do Prado.....	63
28. Planta baixa do Projeto para um Museu, de Boullé.....	64
29. Elevação do Projeto para um Museu, de Boullé.....	64
30. Planta baixa, elevação e corte do Projeto para um Museu, de Durand.....	65
31. Planta Baixa e perspectiva da Galeria Dulwich.....	65
32. Planta baixa e corte do <i>Altes Museum</i> .....	66
33. Perspectiva interna do <i>Altes Museum</i> .....	66
34. <i>Museumsinsel</i> .....	67
35. Palácio de Cristal. Projeto de Joseph Paxton.....	68
36. Ala oeste do Pavilhão da Exposição de Paris de 1855.....	68
37. Atelier do Pintor, na Exposição Universal de 1855.....	68
38. Salão dos Independentes, seção americana, 1924.....	69
39. Planta baixa do Pavilhão da Secessão.....	70
40. Pavilhão da Secessão.....	70
41. Exposição Beethoven, de 1902.....	71
42. Pavilhão de Cristal de Bruno Taut.....	72
43. Pavilhão do Espírito Novo, de Le Corbusier, 1925.....	72
44. Projeto para o Palácio do Trabalho, 1923.....	73
45. Projeto Museu Mundial de Genebra, Le Corbusier, 1923.....	73
46. Estudo para Museu de Arte Contemporânea de Paris, Le Corbusier, 1931.....	73
47. Maquete para Museu de Crescimento Ilimitado, de Le Corbusier, 1939.....	74
48. Pavilhão Alemão na Exposição Internacional de Barcelona, 1929.....	75

49. <i>Cullinan Hall</i> , 1954.....	75
50. Nova Galeria Nacional de Berlim, Mies van der Rohe, 1968.....	76
51. Perspectiva axonométrica do Museu para cidade pequena.....	76
52. Museu de Guggenheim, em Nova Iorque.....	77
53. Corte do Museu de Guggenheim.....	77
54. Sede do MoMA no ano de sua inauguração, 1939.....	78
55. <i>Whitney Museum</i> .....	79
56. Corte do <i>Whitney Museum</i> .....	79
57. Fundação Maeght, de Joseph Luis Sert.....	80
58. Exposição de Andy Warhol na <i>Stable Gallery</i> , em 1964.....	80
59. Exposição de Frank Stella na <i>Stable Gallery</i> , Leo Castelli, em 1964.....	80
60. Centro Cultural Georges Pompidou.....	82
61. MACBA. Projeto de Richard Meier, 1987.....	83
62. <i>Bonnefantenmuseum</i> na Holanda. Projeto de Aldo Rossi, 1995.....	83
63. Guggenheim de Bilbao, 1997.....	84
64. Interior do Guggenheim de Bilbao, 1997.....	84
65. Museu de Serralves. Álvaro Siza, 1998.....	87
66. Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, 2004.....	87
67. Museu Real.....	88
68. Museu Paulista.....	88
69. Museu Nacional de Belas Artes.....	89
70. Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	89
71. Museu das Missões.....	91
72. MASP.....	92
73. Primeira exposição do MASP, expografia de Lina Bo Bardi.....	92
74. MuBE.....	96
75. MAC.....	97
76. Gráfico de número de museus por ano de fundação.....	98
77. Gráfico de porcentagem (%) de museus brasileiros por tipologia de acervo.....	98
78. Tabela da quantidade de museus de arte projetados no Brasil nos últimos vinte anos.....	99
79. Conjunto Cultural da República.....	102
80. Croqui de Lúcio Costa para o Setor de Diversões.....	102
81. Implantação do Museu da Terra da Aguar e do Ar.....	104
82. Croqui para Museu da Exposição da Barra.....	104
83. Proposta apresentada pela Revista Módulo em 1983.....	105
84. Croqui da proposta retangular para o museu.....	107
85. Implantação da versão circular do museu.....	107
86. Corte esquemático da versão circular do museu.....	107
87. Maquete do conjunto.....	108
88. Implantação do Setor Cultural de Brasília.....	110
89. Croqui de Niemeyer com a supressão do mirante e do restaurante.....	111
90. Maquete com as primeiras modificações.....	112
91. Implantação final do Setor Cultural Sul.....	112
92. Museu Nacional de Brasília.....	114
93. Biblioteca do Conjunto Cultural da República.....	114
94. Vista aérea da Oca.....	115
95. Fundação Oscar Niemeyer.....	116
96. Croqui de Niemeyer para o MAC, ênfase na rampa.....	118
97. O MUN e seu espaço expositivo principal.....	119
98. Foyer do MUN como espaço expositivo alternativo.....	119
99. Sala administrativa.....	120

100. Exposição <i>Brasília Submersa</i> , no anexo.....	120
101. Planta baixa do mezanino.....	120
102. Estudo expográfico para a exposição <i>Zeróis</i> .....	120
103. Fotografia da exposição <i>Entreséculos</i> .....	123
104. Fotografia da exposição <i>Os 24 Degraus e Joan Miró</i> .....	123
105. Catálogo da exposição <i>Os 24 Degraus e Joan Miró</i> .....	123
106. Catálogo da exposição <i>Zeróis: Ziraldo na tela grande</i> .....	123
107. Fotografia da exposição externa <i>Brasília Utopia</i> .....	124
108. Fundação Iberê Camargo.....	127
109. Obra de Iberê Camargo, <i>Solidão</i> .....	127
110. Croqui de Álvaro Siza para a FIC.....	130
111. Série de croquis de Álvaro Siza.....	132
112. Croqui de estudo sobre planta baixa da FIC.....	132
113. Estacionamento da FIC.....	132
114. Planta de cobertura.....	133
115. Vista lateral da FIC.....	134
116. Maquete da FIC.....	134
117. Acesso principal.....	134
118. Acesso de serviço e elevador de obras.....	134
119. Átrio do Guggenheim de Nova Iorque.....	135
120. Salas expositivas da FIC.....	135
121. Rampas do SESC Pompéia.....	136
122. Rampas da FIC.....	136
123. Lanternins das salas expositivas.....	137
124. Iluminação do espaço expositivo.....	137
125. Vista da janela de uma das rampas.....	137
126. Cadeira desenhada por Siza.....	138
127. Programação visual dos sanitários da FIC.....	138
128. Aspecto geral das salas expositivas.....	139
129. Dispositivo de controle microclimático.....	139
130. CGAC.....	140
131. MACS.....	141
132. Oficina de Gravura.....	142
133. Oficina Educativa.....	142
134. Arquivos da reserva técnica.....	143
135. Biblioteca.....	143
136. Auditório.....	143
137. Aspecto do interior das rampas.....	144
138. Planta baixa do primeiro pavimento.....	145
139. Exposição <i>O "Outro" na pintura de Iberê Camargo</i> .....	147
140. Exposição <i>Mil e um dias e outros enigmas</i> .....	148
141. Exposição <i>Convivências</i> .....	148
142. Catálogo da exposição <i>Waltercio Caldas: o ar mais próximo e outras matérias</i> .....	148
143. Catálogo da exposição <i>Mil e um dias e outros enigmas</i> .....	148

## Sumário

<b>Apresentação</b> .....	13
<b>Capítulo 1. Os Museus e a Indústria Cultural</b> .....	19
1.1. Notas sobre a Indústria Cultural .....	20
1.2. O papel dos museus de arte: entre lemas e dilemas .....	27
<b>Capítulo 2. As Transformações dos Museus</b> .....	40
2.1. O Percurso Institucional .....	41
2.2. O Percurso Espacial.....	57
2.3. O Panorama Brasileiro.....	88
<b>Capítulo 3. Contrapontos</b> .....	101
3.1. Museu Nacional de Brasília.....	102
3.1.1. Histórico .....	102
3.1.2. Arquitetura .....	114
3.1.3. Institucional.....	121
3.2. Fundação Iberê Camargo .....	127
3.2.1. Histórico .....	127
3.2.2. Arquitetura .....	132
3.2.3. Institucional.....	146
<b>Considerações finais</b> .....	150
<b>Referências bibliográficas</b> .....	155
<b>Anexos</b> .....	160

## Apresentação

O estudo dos novos museus de arte possibilita a discussão de suas perspectivas e propósitos num contexto que os abrange simbólica e economicamente. Quer se trate das missões de um museu ou de sua imagem arquitetônica, o reconhecimento social da instituição é notável em um tempo marcado pela valorização dos equipamentos culturais. Compreender um museu enquanto lugar de apropriação artística e cultural é, igualmente, expor as trajetórias de sua concepção espacial e da construção de suas políticas institucionais, tarefa complexa diante das forças heterogêneas que regem o cenário museológico atual.

O aumento no número de museus e o acréscimo de seu público confirmam a importância conferida a essas instituições. Por exemplo, em 1958, o pesquisador Guy de Hollanda identificou 145 museus no Brasil (CHAGAS, 2010, p. 63). A última atualização do Cadastro Nacional de Museus, em 2010, mapeou 3025 instituições em todo o território nacional, destacando que mais da metade delas foi criada apenas nas últimas três décadas. Com relação à visitação, dados da UNESCO apontam que, em todo o ano de 1952, os museus nacionais obtiveram pouco mais de um milhão de visitantes. Já em 2009, o Cadastro Nacional de Museus estimou a visitação média anual no Brasil em mais de oitenta milhões.

Os museus transformaram-se e ressignificaram-se no constante devir cultural das sociedades, contribuindo para a preservação das memórias, dos saberes e fazeres e influenciando na construção de identidades. Constituem-se em locais onde a cultura é comunicada e institucionalizada sob uma teia de forças e interesses, inclusive daqueles que a priorizam sob uma perspectiva de mensuração e de consumo. Nos museus de arte, a autonomia do circuito artístico, viabilizada pela afirmação da Arte Moderna, contribuiu para uma dinâmica de circulação de obras e serviços, consolidando-se com o eixo americano MoMA-Guggenheim (CASTILLO, 2008). Esse binômio desencadeou a incorporação do marketing como recurso na formação e fidelização de público, apresentando exposições cujos temas vinculavam-se à cultura de massa, como por exemplo, a *Pop Art*.

Historicamente, a origem desses equipamentos culturais reportava menos a questões direcionadas ao público do que aquelas referentes às coleções. A necessidade de legitimação de memórias pregressas marcou o surgimento dos museus, cujo sentido dominante atribuído durante grande parte de sua história foi o de depósitos de objetos e memórias. Esse

entendimento, ao longo do tempo, propiciou críticas contra as instituições, acusadas de se tornarem instrumentos protocolares regidas por valores elitistas. Nas últimas décadas, as discussões sobre a importância dos museus apontam para a necessidade de reconhecer e valorizar seu papel comunicativo e sua dimensão social como atribuições que justificam sua existência.

Contudo, a exposição de coleções e a presença de meios adequados para conservá-las, atualmente, não são suficientes para a sobrevivência de um museu. Para além do compromisso histórico de salvaguarda, há o dever de comunicá-las, discuti-las e propor meios de sua apropriação por diversos públicos. Sobretudo, nos museus artísticos, a ênfase na dimensão memorial corre o risco de ser reducionista, uma vez que há uma dinâmica museológica regida por experimentações e atividades que visam torná-los lugares sociais de ampla visibilidade e de grande frequência. A aproximação entre os espaços museais e os seus visitantes, muitas vezes, requer práticas que parecem privilegiar atividades que abarcam o entretenimento e o consumo, gerando críticas sobre essas dinâmicas.

Dentre as muitas discussões sobre os museus contemporâneos, destacam-se a valorização formal de seus edifícios e das novas práticas expositivas. Para alguns, os efeitos estéticos dados tanto pela arquitetura quanto pela expografia, aliados à predominância de exposições de curta duração, sugerem a ênfase na distração e no entretenimento dos visitantes. Segundo outro ponto de vista, essas mesmas características reforçariam a imagem social dos novos museus bem como a consideraria um dinamizador das relações entre as instituições com a cidade e com seus visitantes. No plano de fundo desta questão, poder-se-ia indagar se os propósitos dos novos museus de arte são mais estreitamente relacionados aos processos de marketing econômico e político do que com a formação e preservação de patrimônios musealizáveis.

Independentemente das tipologias arquitetônicas adotadas, ampliações, restaurações, adaptações e novas construções, o programa dos novos museus artísticos, além de espaços para expor e preservar, requer constantes atualizações em virtude das atuais demandas museológicas. Dentre elas estão as dinâmicas de circulação da arte, os novos suportes expositivos, as pesquisas e produções, as políticas de divulgação e o marketing institucional. Enfim, uma rede de finalidades, tarefas e relações que fazem dos museus lugares mais complexos frente aos seus modelos antecessores.

A singularidade dos edifícios de novos museus é uma das estratégias de divulgação das instituições. A ênfase atribuída a seus edifícios reforça sua dimensão icônica e a cooperação entre o patrimônio edificado e o discurso museológico define um cenário no qual a arquitetura de museus torna-se um meio comunicativo entre as instituições, os públicos e as cidades. Um marco temporal inicial dessa ênfase é o ano 1977, com a inauguração do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, em Paris, projeto de Richard Rogers e Renzo Piano. O momento de seu apogeu deu-se com o Guggenheim de Bilbao, em 1997, projeto de Frank Gehry.

Os museus, enquanto espaços espetaculares, constituem um episódio que sugere a criação de novas centralidades urbanas, a inserção de cidades nos circuitos turísticos e culturais e, na maioria das vezes, associa-se a algum tipo de revitalização urbana. Os públicos, em geral, partilham e contribuem na atribuição de importância aos museus de arte, pois suas dimensões simbólicas e mercadológicas corroboram a crença na "evolução" cultural e econômica das cidades que os abrigam.

A exaltação da imagem arquitetônica nas instituições evidencia a marca autoral da arquitetura e instila a liberdade de expressão individual nos projetos para novos museus, proporcionando a oportunidade para experiências formais inéditas. Todavia, além de resolver espacialmente as funções museais básicas, pesquisa, comunicação e preservação, o projeto arquitetônico para museu deve equacionar tensões específicas do contexto, do programa, do público e da arte. Além do compromisso com a preservação e a exposição, o edifício de um museu deve ser pensado como um espaço capaz de produzir uma comunicação entre aquilo que é tutelado, aqueles que o visitam e o lugar no qual se insere.

A reflexão sobre novos museus de arte fornece bases para uma visão ampla do lugar privilegiado que o discurso museal ocupa nos debates atuais, com particular interesse para o âmbito da arquitetura. Esta pesquisa propõe uma análise sobre a consolidação de instituições museológicas recentes através de uma perspectiva que considera a cultura um bem simbólico e de troca. As diversas concepções dos espaços físicos dos museus, de seus conteúdos programáticos, de suas diretrizes institucionais e das formas de comunicação e enunciação de seus discursos, ao serem compreendidas pelo viés da Indústria Cultural, permitem visualizar o heterogêneo cenário museológico.

O interesse e a inquietação pelo tema surgiram de minha formação acadêmica e atuação profissional. A primeira, em Arquitetura e Urbanismo, permite-me entender os novos museus de arte como resultados materiais de um contexto global que constantemente lança novos olhares sobre o continente e o conteúdo museológicos, em relações de tensão. Por outro lado, minha atuação no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) faz-me perceber que o museu é, antes de tudo, um espaço relacional e de natureza interdisciplinar, cuja compreensão requer a observação das dinâmicas que o caracterizam como tal.

Em virtude da amplitude do tema e da complexidade que a discussão dos museus abrange, fez-se necessário delimitar o universo da pesquisa. Além do recorte temporal, delimitando museus inaugurados nos últimos vinte anos, optou-se pelo estudo de instituições cujos espaços foram projetados com a finalidade museal, excluindo, portanto, adaptações, reconversões, atualizações, entre outras intervenções. Os novos museus projetados conferem visibilidade às pesquisas conceituais e formais, constituindo-se lugares de cruzamento entre as questões atuais da arquitetura, da museologia e da própria arte.

Outro critério que orientou o recorte do trabalho recaiu em museus assinados por arquitetos reconhecidos internacionalmente. Essa condição os coloca em um circuito midiático que reproduz suas imagens numa velocidade sem precedentes, sem, contudo, esclarecer ou dedicar pouca importância aos seus acervos. Permitem, dessa forma, aprofundar as relações atuais de tensão entre arquitetura e museologia.

O Brasil apresenta instituições projetadas por renomados arquitetos há mais de cinquenta anos, como o MAM, o MASP e o Museu das Missões, contudo, pode-se afirmar que o aumento do número de novos museus que ostentam marca autoral é recente. Desde o início da pesquisa, em 2010, é possível identificar a construção de novas instituições, a exemplo: o Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, projeto de Bernardes + Jacobsen; o Museu da Imagem e do Som (MIS), Rio de Janeiro, de Diller Scofidio + Renfro; o Museu do Amanhã, Rio de Janeiro, projeto de Calatrava; e o Museu Cais do Sertão, Recife, assinado por Marcelo Ferraz.

Diante deste quadro e para completar o recorte da pesquisa, elegeram-se dois exemplares para estudo de caso: o Museu Nacional de Brasília, inaugurado em 2006, e a Fundação Iberê Camargo, de 2008, localizada em Porto Alegre. A escolha realizou-se a partir do levantamento de museus em território nacional, mapeados pelo Cadastro Nacional de



Museus. Os critérios de eleição apoiam-se nas delimitações do recorte, ou seja: museus de arte inaugurados nos últimos vinte anos e projetados por arquitetos do *star system*. Diante de um número reduzido de instituições<sup>1</sup>, optou-se pela seleção daquelas excêntricas ao eixo cultural Rio de Janeiro - São Paulo, de maneira a vislumbrar as tentativas de inserção de novas capitais e regiões no circuito turístico e cultural nacional.

A dissertação estruturou-se em três capítulos. O primeiro deles teceu considerações acerca da Indústria Cultural e seus dilemas, relacionando-os com os museus de arte e suas dinâmicas no contexto contemporâneo. O termo “Indústria Cultural” surgiu em 1942 a partir de estudos e publicações de Adorno e Horkheimer, ambos pesquisadores da Escola de Frankfurt. Os debates referentes ao fenômeno em questão ramificam-se em diversas ideias e conceitos, tais como cultura de massa, *marketing* cultural, dentre outros, que indicam as transformações da experiência humana com a produção e a apropriação de bens culturais.

Ainda neste capítulo, buscou-se compreender como a questão da Indústria Cultural reverbera nos museus, no seu espaço físico e na sua dinâmica institucional. As práticas atuais em museus de arte, desde a concepção do edifício como parte da exposição até a diversificação de seus programas, incluindo espaços destinados ao entretenimento e consumo, contribuem para o fomento nas discussões relacionadas ao tema. Assim, a formação de um posicionamento crítico foi fundamental para visualizar as maneiras pelas quais os museus dialogam com as perspectivas dos meios culturais contemporâneos.

O segundo capítulo objetivou relatar brevemente as transformações sofridas pelos museus de arte sob a ótica da Indústria Cultural. Para este fim, elaborou-se um histórico dividido em partes relacionadas a dimensões que se mesclam nos museus: a institucional e a arquitetônica. Inicialmente, abordaram-se as transformações das funções e das atividades museais. As subsequentes e consecutivas conceituações dos espaços museológicos são importantes para a compreensão de seus propósitos atuais.

Em seguida, fez-se necessário examinar as modificações dos espaços físicos e das instalações de museus, principalmente no que tange à conversão de seus edifícios em ícones urbanos e marketing institucional e à transformação do conteúdo programático em virtude das

---

<sup>1</sup> São elas: Estação Cabo Branco (Oscar Niemeyer), Museu Nacional de Brasília- MUN- (Oscar Niemeyer), Museu Brasileiro da Escultura- MuBE- (Paulo Mendes da Rocha), Museu de Arte Contemporânea de Niterói – MAC- (Oscar Niemeyer), Museu Oscar Niemeyer – MON- (Oscar Niemeyer) e Fundação Iberê Camargo – FIC- (Álvaro Siza).

dinâmicas de comercialização da cultura. O estudo da arquitetura dos museus é fundamental para a compreensão do espaço físico como parte constituinte dessas instituições. A análise da arquitetura torna-se essencial no entendimento de uma totalidade que envolve o entrelaçamento das obras expostas, dos diversos públicos e das políticas culturais e educativas.

O último capítulo desenvolveu pesquisas referentes às instituições brasileiras eleitas para o estudo. O MUN, projeto de Oscar Niemeyer, revela uma situação na qual desajustes entre a concepção espacial e os propósitos institucionais podem desvalorizar um museu enquanto equipamento cultural. A FIC, assinada pelo arquiteto português Álvaro Siza, vislumbra o recente cenário de museus projetados por arquitetos estrangeiros no Brasil. Ambos representam a materialização de novas instituições caracterizadas pela ostentação da marca autoral na arquitetura e, por isso, a partir de suas particularidades e convergências, contribuem para a reflexão sobre os museus e a arquitetura.

O método de análise dos estudos de caso consistiu na recuperação de seus históricos de criação, fundação e consolidação e na verificação das relações estabelecidas entre as condições arquitetônicas e as institucionais. Na construção histórica, foram utilizadas fontes escritas e midiáticas. Posteriormente, analisou-se o espaço dos edifícios, a partir de fontes documentais e observação quando das visitas locais. Foram estudados: o partido arquitetônico, considerando a implantação e seus condicionantes; o programa de necessidades; as considerações técnicas-construtivas; os percursos e espaços expositivos; e as particularidades relevantes para os edifícios de museus.

A fonte primária utilizada para a apreciação institucional é o Plano Museológico de cada instituição, documento que “trata de estabelecer a missão e os programas do museu, as suas diretrizes de funcionamento e as orientações necessárias para o desenvolvimento de projetos e atividades específicos” (IPHAN/MINC, 2005, p. 12). Foram utilizados, também, catálogos referentes a exposições por eles sediadas. A importância dos catálogos para a pesquisa reside no fato de promoverem a circulação de visões e valores assumidos, de forma geral, tanto pelos museus em questão e quanto pelas curadorias por eles adotadas.

As reflexões apresentadas nesta dissertação visam a contribuir para as discussões acerca do tema “museu”, principalmente no que tange à valorização atual de seus edifícios e para a formação de uma postura crítica frente aos novos modelos de apropriação culturais.

## Capítulo 1. Os Museus e a Indústria Cultural

*E logo eu não sei mais o que vim fazer nestas solidões encerradas, com algo de templo e de salão, de cemitério e de escola... Terá sido para me instruir, para me encantar, ou em cumprimento de um dever e para satisfazer convenções?*  
(VALERY, 2005, p. 33)

## 1.1. Notas sobre a Indústria Cultural

O desenvolvimento das discussões sobre a indústria da cultura ocorreu na década de 1930, a partir da Escola de Frankfurt. O grupo buscou ampliar as análises do pensamento marxista, distanciando-se da ortodoxia esquerdista, para a melhor compreensão das sociedades contemporâneas capitalistas. Alguns dos principais intelectuais integrantes da escola que refletiram sobre o desenvolvimento da Indústria Cultural foram: Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Jürgen Habermas e Herbert Marcuse.

O termo “Indústria Cultural” foi empregado pela primeira vez na obra *Dialética do Esclarecimento*, uma reflexão sobre a organização da cultura durante os anos do nazismo, de Adorno e Horkheimer. Segundo eles, a Indústria Cultural difere-se da “cultura de popular”, uma vez que essa tem origem no popular e é baseada nas suas regionalizações e costumes. Mais ainda, Adorno acreditava que o sistema de produção cultural eliminava qualquer possibilidade do que ele considerava por criação espontânea.

A cultura de massas por sua vez não saberá ser considerada como uma arte que nasce espontaneamente das massas. Uma arte deste tipo não existe mais, ou ainda não. Mesmo os vestígios da arte popular espontânea desaparecem em zonas agrárias remotas. No estágio avançado da era industrial as massas não conhecem nada além da obrigação de se distrair e relaxar; assim se manifesta a necessidade de recriar a força de trabalho esgotada durante o alienante processo de trabalho. Tal é a única “base de massas” da cultura de massa. E, sobre esta base se edifica a possante indústria que produz, satisfaz e reproduz as sempre novas necessidades. (ADORNO; EISLER, 1947, p. 22)

Partindo de uma visão marxista, Adorno e Horkheimer apontaram para a perversão da cultura. Segundo os autores, ela seria desencadeada pela imposição das formas de organização capitalista ao campo da cultura e da arte (PUTERMAN, 1994). Os produtos oriundos da Indústria Cultural seriam impostos pelos meios de comunicação como maneira de escoar produtos industrializados e exercer o controle social.

A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despedido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitiço das mercadorias. Quanto mais total ela se tornou, quanto mais impiedosamente forçou os excêntricos a ela seja a declarar falência seja a entrar para o sindicato, mais fina e mais elevada ela se tornou (...). Sua vitória é dupla: a verdade, que ela extingue lá fora, dentro ela pode reproduzir a seu bel-prazer como mentira. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118)

O totalitarismo do sistema ofuscou manifestações culturais alternativas a ele, submetendo-as a um projeto comum e conectado ao poder econômico do capital industrial e

financeiro. A visão adorniana sobre a Indústria Cultural associa três características principais ao fenômeno: padronização, alienação e dependência. A primeira relaciona-se diretamente com a lógica do capitalismo industrial, que visa padronizar produtos e consumidores, gerando lucros para os detentores de capital econômico.

Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão (...). As particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo de natural. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 130)

A partir da homogeneização de bens e serviços, a individualidade e a criatividade artística são ofuscadas. A transmutação do indivíduo de espectador para consumidor desarticula a relação entre o sujeito e a arte, gerando, assim, o registro universal de satisfação pelo consumo e pelo fetiche de mercadorias. O objeto artístico, ou bem cultural, estabelece um diálogo com seu observador, viabilizando o senso crítico, enquanto o produto da Indústria Cultural é imposto para o consumidor que, destituído de autonomia, está sujeito às manobras de mercado. Assim, Adorno aponta a segunda característica da Indústria Cultural: a alienação.

O mercado cultural controlaria o público por meio, também, do conformismo, da domesticação do gosto e, principalmente, pela dependência que suscita em seus consumidores, última das principais características sugeridas por Adorno e Horkheimer. Um dos meios utilizados pela Indústria Cultural para suscitar a compulsão ao consumo seria pela diversão proporcionada por seus produtos. Contudo, o entretenimento proposto pelo sistema não seria desprovido de segundas intenções e visaria, sobretudo, a homogeneização e o controle das massas.

O entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito tempo antes dela. Agora, são tirados do alto e nivelados à altura dos tempos atuais. (...) Mas o que é novo é que os elementos irreconciliáveis da cultura, da arte e da distração se reduzem mediante sua subordinação ao fim a uma única fórmula falsa: a totalidade da indústria cultural. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 138)

O domínio da técnica seria outra maneira de controle exercido pelo mercado da cultura. Segundo os pensadores mencionados, enquanto a técnica deveria ser um método de criação e originalidade, na Indústria Cultural ela seria subordinada ao poder econômico e restrita ao método pelo qual o produto é reproduzido. Assim, uma gestão cultural baseada na industrialização das produções promoveria a perda da autenticidade e o esvaziamento dos conteúdos em detrimento do fascínio pelos meios.

A Indústria Cultural consiste na repetição. O fato de suas inovações características não passarem de aperfeiçoamentos da produção em massa não é exterior ao sistema. É com razão que o interesse de inúmeros consumidores se prende à técnica, não aos conteúdos teimosamente repetidos, ociosos e já em parte abandonados. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 139)

Com base na argumentação adorniana, o campo cultural foi redefinido, através de um processo de industrialização, cujo interesse seria o investimento e o lucro. Pode-se afirmar que a visão de Adorno e Horkheimer em relação à Indústria Cultural é pessimista e radical na medida em que, por promover cada vez mais a alienação e a dependência de seus produtos, não permite a superação de sua condição.

As reflexões acerca da cultura enquanto consumo continuaram, principalmente, em meio aos filósofos frankfurtianos. Por exemplo, Habermas, na obra *O entrelaçamento entre mito e esclarecimento: Adorno e Horkheimer* critica o abandono da dialética e sugere o excesso de niilismo da visão adorniana sobre a Indústria Cultural. Contudo, expressa, também, uma perspectiva negativa a respeito dos avanços tecnológicos em âmbito artístico e cultural.

Na medida em que a técnica e a ciência penetram os setores institucionais da sociedade, transformando por esse meio as próprias instituições, as antigas legitimações se desmontam. Secularização e “desenfeitamento” das imagens do mundo que orientam o agir, e de toda a tradição cultural, são a contrapartida de uma “racionalidade” crescente do agir social (...). As culturas avançadas se estabelecem sobre de uma técnica relativamente desenvolvida e de uma organização da divisão do trabalho no processo de produção que possibilitam a superprodução, ou seja, uma superabundância de bens que excede a satisfação das necessidades imediatas e elementares. (HABERMAS, 1975, p. 308)

No livro *A mudança estrutural da esfera pública*, escrito em 1961, Habermas posicionou-se novamente em relação ao mercado cultural e à produção artística. Para o autor, as dinâmicas de mercado foram cruciais para a autonomia da Arte Moderna e para a disponibilização de bens culturais ao acesso, à experimentação e à crítica dos diversos públicos. Entretanto, a partir do momento em que a lógica de mercado aumentou sua influência sobre a produção cultural, essa passou a ser subordinada aos valores de troca e econômicos, afetando diretamente a relação dos públicos com a arte. (HABERMAS, 1984)

A questão da modificação e reorganização das relações sociais por meio da industrialização dos meios de produção também é o ponto central na argumentação de Marcuse acerca da Indústria Cultural. Sua análise baseia-se na premissa da dominação e controle exercidos pelo progresso tecnológico.

Os meios de transporte e comunicação em massa, as mercadorias, casa, alimento, roupa, a produção irresistível da indústria de diversão e informação trazem consigo atitudes e hábitos prescritos, certas reações intelectuais e emocionais, que prendem os consumidores aos

produtos. Os produtos doutrina, manipulam, promovem uma falsa consciência. Estando tais produtos à disposição de maior número de indivíduos e classes sociais, a doutrinação deixa de ser publicidade para tornar-se um estilo de vida. (MARCUSE, 1975, p. 26)

Apesar de reconhecer a perversão dos meios culturais devido à influência das dinâmicas de mercado, Marcuse não parece duvidar da dimensão estética e das possibilidades de liberdade e criação proporcionadas pela arte.

A forma da obra de arte inculca ao conteúdo as qualidades de fruição de prazer. Estilo, ritmo, métrica, introduzem uma ordem estética que em si mesmo é agradável, reconciliando-se com o conteúdo. A qualidade estética da fruição, mesmo do entretenimento, tem sido inseparável da essência da arte, por mais trágica, por mais intransigente que a obra de arte seja. (MARCUSE, 1975, p. 135)

A maior contraposição às análises de Adorno e Horkheimer dentre os pesquisadores da Escola de Frankfurt, foi feita por Walter Benjamin. Suas obras foram escritas antes do estabelecimento do termo Indústria Cultural e boa parte de sua argumentação acerca da relação entre arte e industrialização encontra-se no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito em 1936. Nele, o autor analisou as alterações provocadas pelas novas técnicas de produção artística, notadamente a fotografia e o cinema, na esfera da cultura.

A principal tese de Benjamin refere-se à superação do caráter aurático da arte em virtude do desenvolvimento tecnológico aplicado aos meios de reprodução culturais. O autor define “aura” como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais” (BENJAMIN, 1994, p.170) que conferem a condição autêntica e única da arte. A autenticidade seria formada por elementos físicos e históricos, que nos permitiriam reconhecer um objeto como tradicional e idêntico a ele próprio, enquanto a unicidade lhe conferiria excepcionalidade.

Para Benjamin, as tecnologias relacionadas à reprodução em massa, desenvolvidas no início do século XX, não seriam capazes de reproduzir esse caráter transcendental dos objetos artísticos. Essa condição emanciparia a arte de seu valor de culto, ou ideal, e a aproximaria de funções mercadológicas e de consumo: “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1994, p.171).

Superado o conceito idealista da cultura, estabelecido em uma esfera superior e condicionado a uma fruição individual e subjetiva, emergiria a prática cultural relacionada a uma função social e possível de ser apropriada por qualquer pessoa.

A produção artística inicia-se mediante imagens que servem de culto. Pode-se admitir que a própria presença dessas imagens tivesse mais importância do que o fato de serem vistas. Na medida em que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, as ocasiões de serem

expostas tornam-se mais numerosas. As diversas técnicas de reprodução reforçaram esse aspecto em tais proporções que, mediante um fenômeno análogo ao produzido nas origens, o deslocamento quantitativo entre as duas formas de valor, típicas da obra de arte, transformou-se numa modificação qualitativa, que afeta a própria natureza. (BENJAMIN, 1994, p. 174)

Assim, na medida em que os critérios de unicidade e excepcionalidade são superados, a função social da arte se transforma, “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis, a política” (BENJAMIN, 1994, p. 172). Essa mudança de natureza relaciona-se a outro importante ponto da visão benjaminiana: a substituição do valor de culto da arte pelo seu valor de exposição. Ao passo que a arte tradicional, caracterizada pela presença da aura, exigiria o recolhimento e a contemplação subjetiva e individual do espectador, a arte emancipada seria apropriada coletivamente, adquirindo seu reconhecimento a partir do momento em que é exposta.

A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar seu quadro. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. (BENJAMIN, 1994, p. 193)

É importante notar que Benjamin não lamenta a perda da aura, pelo contrário, considera que, apesar de abalar a tradição, a produção da arte pelo viés da industrialização promoveu uma atualização de sua natureza. De modo geral, a partir dos novos meios de produção, a cultura estreitou relações com o grande público tornando-se acessível, tanto em produção quanto em apreensão, a diversos segmentos sociais, possibilitando seu amplo desfrute.

Observa-se, assim, o contraponto da tese de Benjamin em relação à de Adorno e Horkheimer. Para esses, a industrialização padronizaria a produção cultural, reduziria as especificidades de estilo e linguagens da arte e promoveria o espectador à simples condição de consumidor alienado. Benjamin, em contrapartida, defende que a ressignificação da produção e apropriação culturais possibilitariam a fragmentação e o enriquecimento de possibilidades estéticas. Assim, os objetos artísticos poderiam abrir-se à interferência do receptor, inclusive ao seu posicionamento crítico.

Na medida em que diminui a significação social de uma arte, assiste-se, no público, a um divórcio crescente entre o espírito crítico e o sentimento de fruição. Os quadros nunca pretenderam ser contemplados por mais de um espectador ou, então, por pequeno número deles. O fato de que, a partir do século XIX, tiveram a permissão de serem mostrados a um público considerável corresponde a um primeiro sintoma dessa crise não apenas desfechada



pela invenção da fotografia, mas, de modo relativamente independente de tal descoberta, pela intenção da obra de arte de se endereçar as massas. (BENJAMIN, 1994, p. 193)

As discussões sobre a Indústria Cultural, iniciadas pela Escola de Frankfurt, prosseguiram ao longo do século XX e foram intensificadas pela influência dos meios de comunicação e de produção na esfera cultural. Destaca-se a argumentação radical e política de Guy Debord acerca das relações entre cultura e sociedade de consumo. Debord foi um dos principais membros do movimento político denominado Internacional Situacionista, fundado em 1958 e dissolvido em 1972. O grupo propôs uma crítica radical das relações entre as experiências humanas, incluindo os aspectos culturais, quando intermediadas pelo sistema capitalista, tornando-se uma das bases do movimento estudantil francês de 1968.

Em 1967, o autor publicou suas considerações sobre a Indústria Cultural no manifesto *A Sociedade do Espetáculo*. Radical e provocante, sua visão retomou o marxismo presente nos *frankfurtianos* e aproximou-se da postura crítica de Adorno sobre a submissão do campo cultural e das experiências humanas em relação ao modo de produção capitalista. Na obra, o “espetáculo” é definido como “uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens (...) é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente” (DEBORD, 1997, p. 12). A semelhança entre os conceitos do Espetáculo de Debord e da Indústria Cultural de Adorno reside na crítica sobre a produção e o consumo de imagens e mercadorias como sustentação de um sistema que perverteria a cultura.

Ao contrário de Benjamin, para Debord as dinâmicas de comercialização de imagens promoveram a padronização e a banalização da cultura.

A produção capitalista unificou o espaço, que não é mais limitado pelas sociedades exteriores. Esta unificação é, ao mesmo tempo, um processo extensivo e intensivo de banalização (...). Tornando-se cada vez mais idêntico a si mesmo, e aproximando-se o máximo possível da monotonia imóvel, o espaço livre da mercadoria é a cada instante modificado e reconstruído. (DEBORD, 1997, p. 109)

“Ao ganhar sua independência, a cultura inaugura um movimento imperialista de enriquecimento, que é, ao mesmo tempo, o declínio da sua independência” (DEBORD, 1997, p. 181). Dessa maneira, a autonomia do circuito artístico veiculada pelos movimentos modernistas e de vanguarda não seria mais do que uma negação de si mesma e a arte perderia seu sentido original, prestando-se ao controle social e à manutenção do espetáculo.

Os debates prosseguiram no decorrer do século XX e, no contexto excêntrico aos *frankfurtianos*, foram significativas as contribuições de Debord e McLuhan, principalmente no

que tange aos possíveis desdobramentos da Indústria Cultural. A abordagem de Debord em relação ao tema é radical e política, em semelhança ao pessimismo de Adorno. O autor considera a produção atual de cultura um instrumento que asseguraria a adesão da maioria das populações a um modelo de consumo alienante. Já McLuhan sustenta, baseado no determinismo tecnológico, que as mídias proporcionariam não somente a democratização da cultura, mas também a pluralidade das manifestações artísticas.

A possibilidade de empreender uma análise do fenômeno da Indústria Cultural desprovida de posições maniqueístas parece ser um caminho válido.

Em relação ao culto, ao popular e ao massivo, é preciso elaborar um pensamento mais aberto para abarcar as interações e integrações entre os níveis, os gêneros e as formas de sensibilidade coletiva. (CANCLINI, 1997, p. 28)

A consolidação do modo atual de circulação cultural é irrevogável. Reconhecido o mérito do posicionamento de Adorno e Horkheimer como base teórica dos debates, é interessante contextualizá-lo em relação ao excesso de seu pessimismo, encarando-o como uma advertência. Fato que sugere o extremismo de tal posicionamento é a pluralidade de linguagens presentes no meio artístico e cultural contemporâneo, opostas à homogeneização denunciada por Adorno.

Além disso, a falta de posicionamento crítico e a uniformização de opiniões diante dos “produtos culturais” não parecem ser consequências inevitáveis da massificação cultural. A liberdade de acesso à informação e aos equipamentos culturais constitui um exemplo de diferenciação de mentalidades nas classes sociais. Há os que invariavelmente aderem ao que é uniformemente veiculado pelas mídias e aqueles que optam por seleções críticas do grande fluxo de informações por elas oferecidas. Portanto, pode-se dizer que há luz no final do túnel. Recuperado o conceito de Indústria Cultural, entendendo as posições muitas vezes extremadas, oscilando entre pessimismos depressivos e otimismo maníacos, pode-se, então, pensar os papéis dos novos museus de arte.

## 1.2. O papel dos museus de arte: entre lemas e dilemas

A associação dos debates sobre a Indústria Cultural levada para o âmbito dos museus contemporâneos é inevitável, uma vez que o fenômeno da industrialização da cultura envolve questões relacionadas ao estilo de vida, à identidade, à autonomia da esfera artística, ao signo como mercadoria, dentre outros (BARBOSA, 2004). A cultura dominada pelo consumo, a presença marcante dos diversos meios de comunicação e o desejo por novas experiências são determinantes para que o museu tenha, paulatinamente, deslocado sua atenção do objeto exposto para o sujeito ao qual ele é exibido, da sua conservação à sua difusão como informação, da atitude silenciosa e contemplativa que lhe era dedicada à outra de extroversão. (DOMINGUEZ; COBANO, 2011)

Os debates acerca dos museus na atualidade oscilam entre a manutenção de um entendimento tradicional da instituição e a de abertura às novas práticas. De forma caricata, há uma concepção museológica que contempla o museu tanto como um “templo” da arte como um “supermercado” de bens culturais.

Na passagem da modernidade para a pós-modernidade, o próprio museu sofreu uma transformação surpreendente: talvez pela primeira vez na história das vanguardas, o museu, no seu sentido mais abrangente, passa de bode expiatório a menina dos olhos da família das instituições culturais (...). A planejada obsolescência da sociedade de consumo encontra seu contraponto na implacável *museumania*. O papel do museu como um local conservador elitista ou como um bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, ou seja, como um espaço de *mise-en-scène* espetaculares e de exuberância operística. (HUYSSSEN, 1997, p. 35)

Conforme Huyssen, a *museumania* deve-se ao fato de que “a erosão da tradição na modernidade (...) gerou órgãos compensatórios de rememoração como as humanidades, as sociedades de preservação histórica e o museu” (HUYSSSEN, 2000, p. 72). O entendimento da instituição enquanto resultado da modernização é reforçado por Foucault ao estabelecer o conceito de “heterotopia”<sup>2</sup>, e argumentar que os museus são “heterotopias acumulativas de tempo”. (FOUCAULT, 1984)

---

2 Conceito aplicado principalmente a Geografia Social e que se opõe a noção de "utopia". Foucault estabelece a heterotopia como a sobreposição de diversos espaços, incompatíveis entre si, nos quais a noção de tempo e lugar difere-se daquela estabelecida pelo senso comum. Ver mais em: FOUCAULT, M. De Outros Espaços. In *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984. Tradução: Pedro Moura, disponível em <[http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault\\_De\\_Outros\\_Espacos.pdf](http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault_De_Outros_Espacos.pdf)>. Último acesso em 5 de março de 2014.

A ideia de conseguir acumular tudo, de criar uma espécie de arquivo geral, o fechar num só lugar todos os tempos, épocas, formas e gostos, a ideia de construir um lugar de todos os tempos fora do tempo e inacessível ao desgaste (...) enfim, todo este conceito pertence à nossa modernidade. (FOUCAULT, 1984, p. 6)

Ao se interar do histórico da instituição, que conta com pouco mais de três séculos, é possível perceber diferenças significativas entre sua gênese e sua condição atual. O sentido original do museu, enquanto espaço dedicado às musas e às tradições tornou-se obsoleto. Atravessando momentos de crise e de glória, ele se adaptou aos imperativos de um contexto sociocultural em constante mudança. Assim, antes de abordar a relação entre museu e Indústria Cultural, é necessário rever como a instituição, aos poucos, abriu-se às práticas da diversão e do consumo.

Um dos grandes impulsos para a reformulação dos museus de arte ocorreu no início do século XX, com as ferozes críticas das vanguardas artísticas a eles direcionadas. Vários movimentos do período consideravam a instituição um sintoma de ossificação cultural e um entrave para a superação das tradições. Em especial, o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, o construtivismo, dentre outros, lutaram contra o museu de maneira radical e implacável, chegando mesmo a propor sua extinção. (HUYSEN, 1995).

Mesclando arte e novos suportes desenvolvidos pelos processos de modernização, as vanguardas desafiaram convenções e tradições e abriram caminhos para a compreensão e interpretação e expressão dos tempos modernos. O cubismo e o surrealismo utilizaram a noção de mobilidade, de dinamismo e de descontinuidade, próprios da linguagem cinematográfica, em seu repertório artístico. A linguagem artística elaborada por Picasso mostra o conjunto de técnicas de corte, montagem, multiplicação de perspectivas e fragmentação da visão em um contexto espacial único e estável. Da mesma maneira, artistas do grupo surrealista, dentre eles Abel Gance, Buñuel, Dziga Vertov e Eisenstein, elaboraram experiências artísticas notáveis.



**Figura 01:** Cena do filme surrealista de Luiz Buñuel e Salvador Dalí, *Un Chien Andalou*.

Fonte: IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0020530>. Último acesso em 15/03/2014.

Sintomaticamente, grande parte das obras vanguardistas acabou exposta em museus de arte. Tal processo, além de incentivar a pesquisa por novos formatos expositivos, impulsionou as instituições a reformularem suas práticas e conceitos. Os museus se democratizaram de tal maneira que, de bastião da alta cultura, passaram a expor coleções relacionadas às novas linguagens artísticas.

Ironicamente, mais uma vez, a nebulosidade vanguardista sobre a fronteira entre a arte e a vida, a alta cultura e suas variantes contribuiu significativamente para a queda dos muros dos museus. (...) a vitória do museu sobre a vanguarda no final poderia se revelar como a vitória da vanguarda sobre museu, mesmo que de um jeito não esperado pela vanguarda. (HUYSEN, 1997, p. 43)



**Figura 02:** Feira Dadá, 1920. Crítica ao espaço do museu.  
Fonte: CASTILLO, 2008, p.259



**Figura 03:** Instalação de arte *Body Ensemble 2/3*, de Claes Oldenburg, 1963-69.  
Fonte: GONÇALVES L. R., 2004, p. 45.

O período do pós-guerra contribuiu para a consolidação do museu e da Indústria Cultural. No âmbito da arte, por exemplo, as ditaduras de moda e estilo impostas pela sociedade de consumo foram registradas, no início da década de 1950, pela *Pop Art*. Com postura crítica, senso de ironia e sarcasmo, artistas como Hamilton, Eduardo Paolozzi, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg e Andy Warhol demonstravam em suas obras a mercadoria como centro da cena cultural e “a transformação do consumo num ato simultaneamente libertador e substitutivo dos desejos reprimidos”. (SEVCENKO, 2001, p. 88)

A partir de 1960, a produção artística inseriu em seu repertório a teatralidade e a interação com o público por meio dos *happenings* e das performances. Ao romperem com os suportes tradicionais da arte, essas modalidades propuseram outras maneiras de apropriação cultural e questionaram tanto os limites de seus objetos quanto dos espaços museais nos quais eles são exibidos.

Como reflexo, os espaços museais passaram a requerer uma capacidade de jogo espacial semelhante à polivalência dos teatros e óperas, e a forma de montagem a implicar estratégias museográficas dicotômicas: meios transitórios e/ou efêmeros e flexibilidade buscam atender à arte como experimento; e, para responder à *museofilia*, acrescentam-se, além de documentos, recursos cenográficos à expografia. (CASTILLO, 2008, p. 178)



**Figura 04:** *Happening Yard*, de Allan Kaprow. Pasadena Art Museum, 1961.  
Fonte: *Futur-ism*.  
Disponível em: < [http://www.futur-ism.it/esposizioni/Esp2011/ESP20110608\\_B.b](http://www.futur-ism.it/esposizioni/Esp2011/ESP20110608_B.b)>.  
Último acesso em 15/03/2014.

A compreensão da arte como crítica, experimento e interação, proposta pelos desdobramentos artísticos após a década de 1950, proporcionou transformações profundas no âmbito dos museus. Para além das práticas institucionais, o espaço que as abrigam também necessitou de adequação. A arquitetura moderna imprimiu sua marca no edifício dos museus e, assim como nos demais programas arquitetônicos, revolucionou e alterou seu espaço. Por meio da planta livre, um dos pontos da Nova Arquitetura, os espaços expositivos adquiriram maior flexibilidade, aprimorando a concepção, a montagem e a desmontagem das exposições temporárias.

Em 1939, o MoMA consagrou esse modelo com a construção de sua sede em Manhattan. Sua concepção resultou em um "espaço neutro, flexível, fechado, iluminado artificialmente, perfazendo o que hoje chamamos de cubo branco" (CASTILLO, 2008, p. 32). Vinte anos depois, a inauguração do Guggenheim de Nova Iorque, projetado por Frank Lloyd Wright, sancionou a neutralidade espacial como diretriz expositiva em museus subsequentes. Ainda, propôs exposições temáticas explicitamente direcionadas para a cultura de massa, evidenciando a intensificação do entretenimento e da incorporação do marketing como recurso na formação e fidelização de público (VIEIRA, 2009). Segundo Juan Carlos Rico, o binômio MoMA-Guggenheim sancionou a relação entre mercado da arte e consumo cultural, no denominado "museu-negócio" (RICO, 1996).



**Figura 05:** O MoMA em 1939.

Fonte: *Scalaarchives*

Disponível em: < <http://www.sealarchives.com/web/> >. Último acesso em 15/03/2014



**Figura 06:** Museu Guggenheim de Nova York.

Fonte: *FISCHMANN, 2003, p.51*

Paralelamente ao aumento da ênfase no espaço expositivo dos museus, a partir da década de 1960, assistiu-se à alteração de seus programas de necessidades. Tornou-se imprescindível para a sobrevivência da instituição garantir a visitação dos diversos públicos, de maneira que a inserção de espaços voltados para o entretenimento e o consumo tornou-se uma alternativa comum. Hoje, cafés, restaurantes, boutiques, cinemas e lojas de *souvenirs* fazem parte de ambientes comuns aos museus.

Transformar o museu em organismo vivo, que não só exhibe e conserva como também difunde coleções e acervos, oferecendo ao público serviços atrativos, mantendo-o ainda numa condição institucional e economicamente viável, ou seja, o lucro levou os museus a uma revolução dos programas de seus espaços. (CASTILLO, 2008, p. 43)

A transformação espacial dos museus ocorreu, também, em seu exterior. O fortalecimento da noção de seus invólucros arquitetônicos como mediadores de conteúdos, visitantes e contexto urbano passou a vigorar na concepção espacial dos edifícios. De local de conservação e contemplação, a arquitetura dos museus passou a ser visto como um verdadeiro evento mediático. (HUYSSSEN, 1997; JEUDY, 2005)

A partir dos anos 1960, a existência de um mercado de arte que se voltava progressivamente para o consumo cultural em massa, bem como novas experimentações artísticas, aliada a implantação de uma nova política museológica que buscava, também, atrair mais visitantes fez com que os museus se transformassem em verdadeiros cenários da arquitetura expositiva. (CASTILLO, 2008, p. 120)

O surgimento de centros culturais consagrou o modelo de espaços museais que abarcam a diversidade de usos e fazem de seus edifícios um dado da propaganda institucional. O Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris, projetado em 1972 por Richard Rogers e Renzo Piano é considerado o marco tipológico dessa condição.



**Figura 07:** Centro Cultural Georges Pompidou.  
*Fonte: RIBEIRO, 2009, p. 65.*

A partir de 1980, o número de museus em todo o mundo multiplicou-se da maneira inédita. Em 1994, somente na França, por exemplo, havia 250 canteiros de obra de museus, entre construções, ampliações e adaptações (JUNIOR, 2010). Parte da popularidade da instituição pode ser atribuída à crença de que a excepcionalidade de seu edifício é capaz de fazer com que cidades e países sejam incorporados na rota do turismo internacional.

O caráter lúdico do espaço construído, o espírito de entretenimento e de corredor de sociabilidades, a arquitetura arrojada (no seu ineditismo ou reaproveitamento), a evocação do surpreendente e do inusitado, etc., são todos elementos dos novos complexos culturais levantados, em geral, como âncora de projetos de reurbanização. (VIEIRA, 2009, p. 3)

Em 1996, a inauguração do Guggenheim de Bilbao ratificou a popularidade dos museus no cenário contemporâneo. Exaltado como uma das grandes obras arquitetônicas do fim do século XX, especialmente por instaurar um novo método projetual e construtivo, o museu tornou-se símbolo da cidade basca.



**Figura 08:** Vista aérea do Museu Guggenheim de Bilbao.  
*Fonte: SILVA, 2007, p. 97.*



A partir do exposto, nota-se que a consecutiva adaptação dos museus às transformações artísticas e socioculturais modificou o papel da instituição. A abertura às práticas direcionadas ao entretenimento e ao consumo fez surgir diversas apreciações da relação entre os museus e a Indústria Cultural.

O cerne das críticas iniciais sobre a inserção dos museus na Indústria Cultural reside na substituição da experiência individual pelo fascínio coletivo, proporcionado pelos novos formatos expositivos e concepções museológicas. A exemplo, Adorno afirma que, “museu e mausoléu são palavras que não tem em comum apenas a associação fonética(...). São testemunhos da neutralização da cultura”. (ADORNO, 2005, p. 171). Apesar de condenar a nova conduta das instituições, o autor não é radical a ponto de decretar o fim das mesmas, mas sim, demanda uma postura crítica por parte dos visitantes.

Os museus não podem ser fechados, e isto nem sequer seria desejado (...). Ao mesmo tempo, os museus demandam insistentemente o que toda obra de arte exige: algo daquele que contempla. Pois o mesmo *flâneur*, aquele que passeia despreocupado (...) desapareceu faz tempo, e não há mais quem possa passear pelos museus para encontrar um encantamento aqui e acolá. (ADORNO, 2005, p. 183)

No mesmo sentido, Paul Valéry, no texto *O problema dos museus*, de 1926, ao relatar uma visita ao Museu do Louvre, critica a existência da instituição nas sociedades modernas.

Não morro de amores pelos museus. Existem muitos admiráveis, não há os deliciosos. As ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, têm pouca relação com o deleite (...). Só uma civilização nem voluptuosa nem razoável pode ter construído esta casa da incoerência. Um não sei o que de insensato resulta desta proximidade de visões mortas. (VALÉRY, 2005, p. 33-34)

Ao desaprovar o caráter acumulador dos museus, o autor conclui que o ambiente opressor dos mesmos impossibilita a contemplação das obras. Sem a duração, o descanso e a observação necessários para a fruição, não há a possibilidade adequada de apropriação dos bens culturais. É possível afirmar que, para Valéry, a conduta ideal de visita aos museus deveria ser a de um especialista, ou seja, daquele que contempla detida e meticulosamente as coleções.

Do mesmo modo que o sentido da vista é violentado por este abuso do espaço constituído por uma coleção, também a inteligência é ofendida, em grau não menor, por uma reunião de obras importantes em um espaço exíguo (...). Por mais amplo que seja o plácio, por mais adequado, por mais ordenado, achamo-nos sempre meio perdidos e desolados nessas galerias, sozinhos com tanta arte (...). Tornamo-nos superficiais. (VALÉRY, 2005, p. 34-35)

No ensaio *Museu Proust-Valéry*, Adorno contrapõe a visão de fruição ideal de Valéry a de Marcel Proust, apresentada na obra *Em busca do tempo perdido*. Segundo o autor, a concepção

do visitante *flanêur* de Proust alinha-se com as condições da Indústria Cultural, na medida em que enaltece o descompromisso e a subjetividade como maneira de apropriação cultural.

A relação primária de Proust com a arte é o oposto da atitude do expert e do produtor. Ele é, antes de tudo, o consumidor deslumbrado, o amateur que tende àquele respeito exagerado que é próprio daqueles que estão separados das obras de arte por um grande abismo. Poder-se-ia quase dizer que sua genialidade consiste justamente em ter assumido com tanta naturalidade esta atitude de consumidor. (ADORNO, 2005, p. 178)

A crítica principal de Adorno sobre a adequação das instituições museais às tendências do campo da arte e da cultura reside na ideia de que essa prática reduziria o visitante a apenas um consumidor de experiências estéticas. Sugere, então, uma solução para que o espectador possa usufruir adequadamente das exposições:

(...) só está livre do mal bem diagnosticado por Valéry aquele que, junto com a bengala e o guarda-chuva, também entregou, na entrada, a sua ingenuidade; aquele que sabe exatamente o que quer, escolhe dois ou três quadros e se detém diante deles com enorme concentração, como se fossem realmente ídolos. Alguns museus facilitam esse procedimento. (ADORNO, 2005, p. 183)

Assim como nas discussões sobre a Indústria Cultural, a apreciação de Benjamin em relação ao museu e sua contextualização nos tempos modernos sugere um posicionamento progressista. Para o autor, as estruturas perceptivas do público divergem da apropriação especialista ansiada por Valéry e da seletiva, de Adorno. No âmbito do consumo cultural da sociedade do espetáculo, os espaços museais “asseguravam uma distração intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo” (BENJAMIN, 1994, p. 178). “Seria agora no interior dos museus, onde a coletividade busca distração que ela modificaria seu sistema perceptivo no sentido da emancipação” (FABBRINI, 2008, p. 252).

A apropriação cultural baseada na distração, proposta por Benjamin, aproxima-se da noção do visitante de museus que busca o entretenimento e da experiência do choque, proposta pelas exposições das vanguardas. No tocante às obras de arte, a discussão benjaminiana referente à substituição do valor de culto pelo valor expositivo, reflete diretamente na popularidade e na concepção dos espaços dos museus.

Os quadros nunca pretenderam ser contemplados por mais de um espectador ou, então, por pequeno número deles. O fato de que, a partir do século XIX, tiveram a permissão de serem mostrados a um público considerável corresponde a um primeiro sintoma dessa crise não apenas desfechada pela invenção da fotografia, mas, de modo relativamente independente de tal descoberta, pela intenção da obra de arte de se endereçar às massas. (BENJAMIN, 1994, p. 23)

Para Benjamin, a atenção distraída por parte do visitante implicaria na abolição do distanciamento estético em relação à arte e na democratização do acesso aos museus.

A massa é a matriz de onde emana, no momento atual, todo um conjunto de atitudes novas com relação à arte. A quantidade tornou-se qualidade. O crescimento maciço do número de participantes transformou o seu modo de participação. O observador não deve se iludir com o fato de tal participação surgir, a princípio, sob forma depreciada (...). a fim de traduzir a oposição entre diversão e concentração, poder-se-ia dizer isso: aquele que se concentra diante de uma obra de arte, mergulha dentro dela (...) pelo contrário, no caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa. (BENJAMIN, 1994, pp. 31-32)

Ao se aprofundar em aspectos da apropriação do espaço pelo visitante, o autor inova ao afirmar que a diversão como mediadora das relações não foi uma novidade imposta pela Indústria Cultural. “Em todos os tempos, a arquitetura nos apresentou modelos de obra de arte que só são acolhidos pela diversão coletiva” (BENJAMIN, 1994, p. 32). Nessa direção, a valorização da arquitetura de museus como atração de públicos e a concepção cenográfica nas exposições de arte não reduziriam os conteúdos museológicos e padronizariam os visitantes, como afirmava Adorno. Para Benjamin, essas transformações seriam maneiras dos museus de se adequarem às novas condições da cultura e, principalmente, consistiriam em um cenário privilegiado para a alteração da relação do público com a arte.

O homem que se diverte também pode assimilar hábitos (...). Por essa espécie de divertimento, pelo qual ela tem o objetivo de nos instigar, a arte nos confirma tacitamente que o nosso modo de percepção está hoje apto a responder novas tarefas. (BENJAMIN, 1994, p. 32)

Ao considerar irreversível a consolidação da Indústria Cultural e buscar sentidos para a nova condição da arquitetura, da arte e da sociedade, a argumentação de Benjamin abre caminhos para novas críticas. A ênfase atual recai, principalmente, em análises das estratégias museológicas que visam assegurar visibilidade social, cultural e econômica das instituições. Em um contexto no qual o consumo configura-se como uma dimensão central nas sociedades, o museu supera seu caráter aurático e redefine-se enquanto espaço de comunicação e oferta de cultura e lazer.

A arquitetura de museus destaca-se como um dos elementos capazes de assegurar a visitação das instituições e atribuir notoriedade para as cidades que as abrigam. A expografia também funciona como uma parte importante do cenário espacial dos museus. Tanto a neutralidade do cubo branco, estabelecida como característica expositiva ideal para a Arte

Moderna, até a atual flexibilidade tecnológica da “caixa preta” (GONÇALVES, 2004) configuraram-se como componentes imprescindíveis para o sucesso das exposições.

Nesse sentido, o Centro Cultural Georges Pompidou, em 1977, transformou-se em

Um verdadeiro emblema das políticas de animação cultural promovidas pelos Estados do capitalismo central, em função das quais mobilizam o então atual *star system* da arquitetura internacional, no intuito de criar grandes monumentos que sirvam ao mesmo tempo como suporte e lugar de criação da cultura e reanimação da vida pública. (ARANTES, 1995, p. 123)

No texto *O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão*, Baudrillard aponta para a massificação da experiência da recepção coletiva da arte nos museus, onde a atenção distraída proposta por Benjamin não seria mais do que apreensão superficial em decorrência do interesse da obra enquanto bem de consumo. O autor afirma que a consolidação do Pompidou iniciou a decadência e a perversão do modelo museológico contemporâneo, atingindo o ápice em 1996, com a inauguração do Guggenheim de Bilbao.

Sob o cenário de museu que só serve para salvar a ficção humanista da cultura, é um verdadeiro trabalho de morte da cultura que aí se faz, é um verdadeiro trabalho de luto cultural que as massas são alegremente chamadas a sacramentar. (BAUDRILLARD, 1991, p. 163)

Segundo Chris Rojek, as modificações instauradas pela Indústria Cultural ocasionou a inserção do espetáculo nas formas de entretenimento de maneira que, atualmente, observa-se a crescente indefinição entre cultura e lazer (ROJEK, 1993). Instala-se, assim, a suspeita de que o recente fenômeno dos museus é reduzido ao seu invólucro arquitetônico e às experiências expositivas. Logo, nota-se, dentre os debates recentes, uma postura mais tradicional e conservadora, alinhada às argumentações de Adorno, Horkheimer e Debord.

De acordo com essa vertente, os edifícios de museus, os seus espaços de consumo e de lazer e as exposições temporárias seriam mais importantes do que o papel principal da instituição, ou seja, a possibilidade de estimular discussões nas sociedades em que se inserem. Além de padronizar comportamentos e opiniões, o museu “torna-se monumento, as exposições, acontecimentos e espetáculos e as obras expostas, apenas um apêndice ou uma desculpa para tudo mais” (FILHO, 2006, p. 93). Logo “seria descabido suspirar pelo retorno de uma relação hoje inviável com a obra de arte armazenada, inviabilizada numa sociedade de massas” (ARANTES, 1995, p. 110).

Por outro lado, aproximando-se da argumentação benjaminiana, nota-se algumas reflexões recentes que consideram as práticas de captação e fidelização de públicos estratégias necessárias para a sobrevivência dos museus. Segundo Barranha (2003), os edifícios de museus contemporâneos costumam funcionar como polos dinamizadores da vida cultural e turística das cidades. Ainda, arquitetura desses espaços pode ser considerada um suporte privilegiado para simbolizar a urbanidade e a contemporaneidade dos dias atuais. A autora afirma que o protagonismo arquitetônico não implica na desvalorização das exposições, pois ele funcionaria como um fator suplementar na captação de públicos e na divulgação das demais atividades promovidas pelas instituições.

Embora seja incontestável que a existência de uma coleção favorece a consolidação da identidade do museu, também é evidente que a experiência dos visitantes não se restringe à fruição dos conteúdos expositivos. Com efeito, a estrutura do edifício do museu e os seus espaços contribuem para a imagem da instituição e, conseqüentemente, para a impressão e para a resposta do público. Por outro lado, a percepção da arquitetura do museu pelos fruidores não se limita ao interior dos espaços museológicos, partindo antes de uma perspectiva urbana, visto que, tal como outros equipamentos culturais, os museus tendem a assumir uma posição de destaque na malha urbana. De fato, a história demonstra que os equipamentos sempre estiveram ligados a uma ideia de representação, de monumentalidade. Foram, ao longo dos tempos, os espaços onde a comunidade se revia, de tal modo que a sua formalização expressava claramente um *Zeitgeist*, espírito do tempo, que era entendido por todos. (BARRANHA, 2007, p. 2)

Em relação à teatralização das exposições, Gonçalves afirma que “os recursos cenográficos (...) funcionam como chaves da exposição, pelas quais são possíveis a experiência estética e a apreensão dos conteúdos” (GONÇALVES, 2004, p. 34). A atual fruição dos museus e de suas coleções, na visão radical desses autores, pode ser possível até mesmo sem a presença física do visitante, por meio de revistas, catálogos, jornais e, de maneira global, pela *internet*. Logo, a presença dos meios de comunicação reforçaria, como nunca, a popularidade dos museus nos imaginários coletivos e ofereceriam novos meios de apropriação cultural.

O sucesso e a visibilidade dos museus podem ser vislumbrados no crescimento quantitativo de instituições em todo o mundo, não restando dúvidas sobre a importância mercadológica dos equipamentos culturais. Esse fenômeno, por vezes nomeado *museumania* (HUYSSSEN, 1997), também é abordado nas discussões que envolvem o tema de Indústria Cultural. A capacidade de rememoração dos museus é tida como um bálsamo frente à possibilidade do esquecimento e, no contexto atual, a necessidade de locais que oferecem suporte às memórias soma-se à intensificação da habilidade dos museus de cativar públicos.

A escassez de referências na construção de identidades, herança da modernidade, ocasiona um sentimento nostálgico em relação ao passado que, recuperado e, muitas vezes, idealizado e inventado, encontra nos museus sua materialização (ANICO, 2005). De acordo com algumas análises (HUYSSSEN, 2000; JEUDY, 2005), as instituições não se limitariam a conservar memórias, mas apresentariam ao público simulacros (BAUDRILLARD, 1991), mais comprometidos em minimizar conflitos históricos e ampliar potencialidades museológicas de rentabilidade social e econômica.

As especificidades locais desconsideradas em favor de manifestações culturais de caráter global da Indústria Cultural alimentam críticas, tais como a exemplificada abaixo:

A conservação patrimonial se encarrega do depósito das lembranças e nos libera do peso das responsabilidades infligidas à memória. A profusão de locais de memória oferece uma garantia real contra o esquecimento (...). O “dever de memória” que hoje nos é imposto instaura um estado culpabilizante estimulado pela necessidade moral da rememoração (...). Se o risco do esquecimento engendra a culpa e legitima os projetos de revisitação da história, a conservação patrimonial nos dá como compensação a nostalgia (...). Este jogo infernal da memória é controlado pela ordem patrimonial, que o solidifica ao lhe impor um sentido de espetáculo. (JEUDY, 2005, p. 15-16)

O modelo centralizador da Indústria Cultural interfere no processo de formação e consolidação dos museus. Por exemplo, a transformação do Guggenheim em uma franquia de museus, atraindo mídias e investimentos em todas as cidades que os abrigam, funciona como um ícone da globalização do sistema da arte e da própria arquitetura de museus. A qualificação espacial das instituições e o intenso movimento por ela gerado seriam peças centrais no sistema de circulação cultural que, apesar de gerarem novas centralidades e referências, apagariam especificidades urbanas.

Como se fosse uma obra, com sua presença soberana, o museu se apresenta como uma maneira única de ver a cidade pensar-se a si mesma (...). O tecido urbano, caótico, teria repentinamente tomado uma forma de conjunto e adquirido sentido graças à intervenção arquitetônica (...). O museu construído por um *star* da arquitetura se torna desde então uma peça essencial na revitalização do espaço urbano. A singularidade arquitetônica da obra absorve todas as possibilidades do espaço circundante; tudo que no espaço urbano era apenas resultado de uma ausência de intenção determinante descobre a possibilidade de adquirir um sentido graças ao poder de fagocitose exercido no meio ambiente pela obra arquitetônica. (JEUDY, 2005, p. 121)

Se por um lado, as práticas museológicas contemporâneas são fundamentais para a oferta de novidades, surpresas e divertimento capazes de atrair multidões, por outro, ao ultrapassarem os conteúdos museológicos, envolvem os continentes arquitetônicos, as cidades e políticas que regem o campo museal. Assim, as discussões que relacionam Indústria Cultural

e museus, resumidamente, questionam sobre uma possível dissolução do legado cultural das sociedades em um “conjunto de fórmulas padronizadas (...) em função de uma ampliação máxima do seu consumo”. (SEVCENKO, 2001, p. 79).

Impulsionados por uma onda de apoio social, político e econômico, os museus simbolizam um tipo de “catedral” (MONTANER, 2003) dos tempos atuais. Torna-se claro que o cumprimento das funções básicas de preservar, pesquisar e divulgar é, sem dúvida, importante, mas insuficiente para atender ao que hoje se espera das instituições museológicas. As exposições temporárias e itinerantes, as ações de reflexão tais como debates, conferências e cursos, os estímulos às novas produções e a forte presença institucional nos meios de comunicação, desde os catálogos até as recentes redes sociais, são estratégias que ampliam a visibilidade e a atuação dos museus.

A ênfase na arquitetura de museus e nas exposições cenográficas tornar-se-iam o principal objeto de valor para o público, ocasionalmente mais interessado em participar espacialmente do museu do que apropriar-se de seus discursos? As ações educativas e a presença constante nos meios de comunicação e redes sociais não seriam possibilidades de participação do público nos museus, tão reivindicadas por Adorno e Horkheimer? Assim, mais do que rejeitar as novas práticas museológicas por completo ou adotá-las acriticamente faz-se necessário entender o caminho percorrido pelas instituições ao longo de sua história para a compreensão do protagonismo atual dos museus e de suas práticas nas sociedades.

## Capítulo 2. As Transformações dos Museus

*Sabe-se com certeza apenas o seguinte: um certo número de objetos desloca-se num certo espaço, ora submerso por uma grande quantidade de novos objetos, ora consumido sem ser repostos; a regra é sempre misturá-los e tentar recolocá-los no lugar. (CALVINO, 1990, p. 45)*



## 2.1. O Percurso Institucional

A compreensão da incidência da Indústria Cultural em museus requer o estudo das transformações institucionais dos mesmos, que abrangem questões teóricas e conceituais estabelecidas pela Museologia. Ressalta-se que o estudo proposto pelo capítulo envolve dois segmentos que se mesclam em um museu: a dimensão institucional e a arquitetônica. Primeiramente serão abordadas as modificações referentes às atividades e às funções da instituição e, posteriormente, às questões relacionadas ao espaço físico e suas instalações. Na medida em que a ênfase proposta pelo estudo incide na tipologia dos museus artísticos, o foco do histórico é a eles direcionado.

Desde a especialização das coleções no século XVIII até a subsequente e consecutiva especialização do fazer artístico, o estudo das origens dos museus de arte é imprescindível para o entendimento do museu enquanto espaço arquitetônico. Algumas das principais transformações sofridas pela arte foram: multiplicação de linguagens; diluição espacial e conceitual; valorização do processo em detrimento da obra acabada; desmaterialização do objeto; e a utilização de tecnologias especiais. Tais características foram acompanhadas pela adaptação espacial dos edifícios de museus, pelas constantes conceituações dos propósitos desses espaços e pelo estabelecimento da Museologia enquanto disciplina.

Diversas entidades tais como o *United Kingdom Museums Association*, o ICOM, o *American Association of Museums* e o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) buscam, organizam e tentam conceituar o que é um museu. Apesar de algumas variações, muitos aspectos são comuns, evidenciando certo nível de consenso construído acerca dessa conceituação, principalmente no que se refere aos termos: coleção, preservação e exibição (JUNIOR, 2010). De acordo com a última definição do ICOM:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire e conserva, pesquisa, comunica e expõe com finalidade de estudo educação e entretenimento a evidência material do homem e de seu ambiente. (ICOM, 2007)

Amplamente, o Ibram, Instituto Brasileiro de Museus, conceitua museu como:

Instituição com personalidade jurídica própria ou vinculada a outra instituição com personalidade jurídica, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e que apresenta as seguintes características:

I – o trabalho permanente com o patrimônio cultural, em suas diversas manifestações;

II – a presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos e oportunidades de lazer;

III – a utilização do patrimônio cultural como recurso educacional, turístico e de inclusão social;

IV – a vocação para a comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de bens culturais em suas diversas manifestações;

V – a democratização do acesso, uso e produção de bens culturais para a promoção da dignidade da pessoa humana;

VI – a constituição de espaços democráticos e diversificados de relação e mediação cultural sejam eles físicos ou virtuais.

Sendo assim, são considerados museus, independentemente de sua denominação, as instituições ou processos museológicos que apresentem as características acima indicadas e cumpram as funções museológicas. (IBRAM, 2005)

Nota-se que as conceituações são atualizadas e abrangem um amplo espectro de espaços e atividades que podem ser considerados museais. Entretanto, quando comparados a outros equipamentos culturais, como teatros e bibliotecas, por exemplo, os museus possuem uma história mais recente e, por isso, ao longo desse tempo assumiram funções e significados diversos em diferentes contextos socioculturais.

Ao longo do tempo a noção de museu tem passado por diversas metamorfoses. Imagens como gabinete de curiosidades, mausoléu, cemitério, banco ou universidade de objetos, palácio, escola, fórum, casa de cultura e centro cultural têm sido acionadas por diferentes atores na tentativa de dar conta desse lugar complexo que ele é. Todas essas imagens e outras mais sobreviveram na atualidade, sem que uma elimine definitivamente a outra, sem que nenhuma delas abrace inteiramente a complexidade museal. Mesmo o entendimento do museu como uma ferramenta ou tecnologia política que pode ser manipulada para atender a diferentes interesses (nacionais, regionais, étnicos, pessoais ou locais) não elimina a sua potência poética e mítica. (CHAGAS, 2009, p.67)

Originalmente, o termo museu remete às musas gregas, entidades que tinham a capacidade de inspirar atividades artísticas, científicas e culturais, eram as filhas de Zeus e Mnemosine, deusa que personificava a memória. O *Museion*, templo dedicado à adoração dessas divindades, deu origem à palavra museu como lugar de cultivo das artes e do conhecimento científico. Posteriormente, associou-se às atividades de um museu a compilação exaustiva sobre um tema específico: o colecionismo. O hábito de colecionar é anterior ao desenvolvimento dos museus, no entanto, na medida em que esses se desenvolveram em caminhos culturais e científicos, o elo entre coleção e museu passou a se fortalecer e caminhar paralelamente na construção das instituições.

O primeiro registro que se tem notícia a esse respeito envolve o *Museion* de Alexandria, fundado por Ptolomeu Soter por volta do ano III A.C, (...) abrigava a biblioteca e objetos artísticos com o propósito de que seus internos recebessem as musas em forma de inspiração; consistia menos um museu do que um centro de altos estudos da cultura helenística, onde os melhores eruditos e sábios da época podiam desfrutar da numerosa

coleção de obras clássicas do saber antigo e refletir sobre sua condição de privilégios por uma sociedade que os permitia viver para pensar, criar e transmitir conhecimento. (FISCHMANN, 2003, p.14)



**Figura 09:** Musas gregas, filhas de Zeus e Mnemosine.  
*Fonte: FISCHMANN, 1996, p.9*



**Figura 10:** Biblioteca de Alexandria.  
*Fonte: FISCHMANN, 1996, p.13*

Pomian define coleção como:

Qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público (POMIAN, 1984, p. 53).

No caso dos museus, as coleções desempenham um papel intermediário entre os visitantes e os valores que elas suscitam. Sendo um elo entre os aspectos tangíveis e intangíveis, a formação e exibição das coleções sofreram alterações e diversificações ao longo da história dos museus e do contexto sociocultural em que se encontravam.

Na medida em que os objetos materiais circulam permanentemente na vida social, importa acompanhar descritiva e analiticamente o seu deslocamento e suas transformações (ou reclassificações) através dos diversos contextos sociais e simbólicos: sejam as trocas mercantis, sejam as trocas cerimoniais, sejam aqueles espaços institucionais e discursivos tais como as coleções, os museus e os chamados patrimônios culturais. (GONÇALVES, 2007, p. 3)

A formação das coleções pressupõe um deslocamento de funções dos objetos que as compõem, de maneira que o valor de uso cotidiano é substituído por um valor simbólico.

Quanto mais significado se atribui a um objeto, menos interesse tem sua utilidade (...). A tendência a estabelecer e a reforçar os laços com o invisível faz-se sempre em detrimento do significado (POMIAN, 1984, p.73).

Assim, os objetos das coleções, também denominados semióforos, seriam portadores de significados, revelados na medida em que são mantidos fora do circuito de atividades econômicas.

Atividade original dos museus, o colecionismo, à primeira vista, foi considerada uma expressão de hierarquia política, social e econômica. No mundo grego clássico, as coleções

eram formadas, principalmente, nos templos, cujos objetos e oferendas aos deuses, dispostos aos olhares dos visitantes, adquiriam também o valor de culto. Em Roma, os despojos retirados dos povos conquistados eram a origem de coleções cuja exibição, além de demonstração de cultura e bom gosto, era representativa da grandeza romana.

Pompeu fez desfilar um tabuleiro de xadrez com suas peças, feito de duas pedras preciosas, de três pés de largura por quatro...; três camas de triclinico; baixela de ouro e de pedras preciosas; três estatuas de ouro de Minerva, de Marte, de Apolo (...). Certos objetos tirados ao inimigo, depois de terem sido exibidos em triunfo, eram oferecidos aos templos, onde eram expostos; por exemplo, Pompeu consagrou pateras e taças de murra a Júpiter Capitolino. (POMIAN, 1984, p.58).

O Cristianismo levou ao apogeu o culto às relíquias, objetos que acreditavam serem vestígios de acontecimentos míticos. A prática do colecionismo passou por mudanças na Idade Média. Restritas ao domínio da Igreja, as coleções, formadas em sua maioria por relíquias, eram exibidas aos fiéis em datas especiais e cerimônias religiosas. A prática da veneração constituía uma forma de afirmação do poder secular. Além das relíquias, o clero também acumulava objetos relacionados às oferendas, tais como altares, cálices, candelabros, tapeçarias, quadros de seus patronos e etc. Paralelamente, membros da realeza colecionavam outros objetos, tais como curiosidades naturais e instrumentos diversos, que eram acumulados nas residências senhoriais com atitude de entesouramento, sem preocupações com sua exibição.



**Figura 11:** *Metallotheca* de Michele Mercanti no Vaticano, 1719.

Fonte: BENNETT, 1995, p.60

Com o Humanismo, os objetos de coleções começaram a ser estudados a partir de textos e adquiriram novos significados através de pesquisas e do confronto com objetos de outras origens. Surgiram mais coleções reais e principescas, como por exemplo, a dos Médici, dos Este, de Matias Corvino na Hungria, dos Reis da França e da Inglaterra, etc. (POMIAN, 1984). A visão contextualizada e intelectualizada dos objetos de coleções permitiu uma aproximação com a ideia atual de acervo.

Os estudos dedicados às antiguidades estão inscritos na grande corrente que desvalorizou o testemunho da palavra e da escrita, em proveito do testemunho da visão e da representação iconográfica. As pesquisas dos antiquários acompanharam as dos naturalistas e participaram da criação de uma civilização da imagem: instrumento de análise do mundo e suporte da memória. (CHOAY, 2001, p.206)

Concomitantemente, a busca por novas rotas de comércio deu origem às Grandes Navegações, cujas expedições retornaram não somente com mercadorias, mas também com novos saberes e objetos: tecidos, ourivesarias, porcelanas, exemplares de flora e fauna, conchas, pedras e etc. Tais objetos eram acumulados pelo clero e aristocracia por meio de um olhar que vislumbrava menos o lado científico do que o da curiosidade.

A arte, nesse momento, mesmo não sendo uma atividade recente, atingiu uma condição singular. Apesar das divergências sobre o papel do fazer artístico, em discussão ainda nos dias de hoje, reinava no período a ideia de que a arte permitia transformar o transitório em eterno, ou seja, quadros e esculturas transmitiriam valores e significados às futuras gerações. O clero e a aristocracia tornaram-se os mecenas dos artistas e acumularam suas obras, surgindo os primeiros catálogos de coleções, os primeiros guias e as histórias da arte. Neste momento, a prática de reunir coleções e disponibilizá-las à visitação ganhou corpo. No entanto, a suposta abertura ao público limitava-se ao círculo aristocrático e a algumas famílias burguesas, escolhidas a dedo pelos colecionadores. Neste ponto, a formação das coleções era uma maneira de garantir posições sociais de destaque e atribuir *status* superior aos colecionadores.

Selecionar, reunir, guardar e expor coisas num determinado espaço, projetando-as de um tempo num outro tempo, com o objetivo de evocar lembranças, exemplificar e inspirar comportamentos, realizar estudos e desenvolver determinadas narrativas, parecem constituir as ações que, num primeiro momento, estariam nas raízes dessas práticas sociais a que se convencionou chamar de museus. As coisas assim selecionadas, reunidas e expostas ao olhar (no sentido metafórico do termo) adquiririam novos significados e funções, anteriormente não previstos. (CHAGAS, 2009, p.18)

Durante a maior parte do Absolutismo, as principais formas de exposição, incluindo aquelas associadas às coleções, serviram para aumentar a publicidade dos governantes a partir da sua maior visibilidade no espaço público. No século XVII, com o Iluminismo, o espaço das coleções e representações reorganizou-se por meio da utilização de princípios historicizados de exibição e por uma forma democrática de representatividade pública, ainda que com suas próprias hierarquias e exclusões. (BENNETT, 1995)

O Iluminismo, ao estabelecer o conhecimento do mundo e das coisas a partir da razão e do antropocentrismo, provocou uma ruptura com o passado na medida em que

fundamentava as bases para a modernidade. “A partir do século XVII, a classificação do mundo ocupava todo o espaço das organizações (...) que se fazia a partir da semelhança, da afinidade, da hierarquia analógica, da subordinação e da ordenação do próprio mundo”. (FILHO, 2006, p.16). O processo de organização do pensamento com base no método científico foi aplicado também às coleções, estruturando representações que, mais tarde, seriam reconhecidas como museus: coleções que se articulavam sob a forma de gabinetes de curiosidades ou galerias de exposição de objetos artísticos.

Essas representações, atuando como instrumentos produtores de cultura, institucionalizaram o modo de apresentar o conhecimento e a arte do período. (MARTINS, 2008). Os gabinetes de curiosidades orientavam a aquisição e a organização de seus objetos entre *artificialia* e *naturalia*, o acervo, basicamente científico, era constituído por artefatos humanos, espécimes naturais e curiosidades de todos os cantos do mundo. Por sua vez, as galerias eram formadas por aristocratas europeus que financiavam a produção de artistas como Sandro Botticelli (1445-1510), Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo Buonarroti (1475-1564), dentre outros grandes nomes.



**Figura 12:** Gabinete de Curiosidades de Ferrante, Nápoles, 1599.  
Fonte: BENNETT, 1995, p.78



**Figura 13:** Galeria de Arte de Valenti Gonzaga, 1749.  
Fonte: FISCHMANN, 1996, p.14

A partir dessa especialização das coleções, iniciou-se o processo de formação das tipologias de museus, os gabinetes de curiosidades originaram os museus de História, de Ciências Naturais e de Antropologia, as coleções artísticas deram forma aos museus de Arte.

Enquanto se multiplicavam as coleções privadas, cujo surgimento no *Quattrocento* fora contemporâneo do das coleções de antiguidades e que pertenciam à mesma constelação de conhecimentos e práticas, foram criados os primeiros museus de arte destinados a um público seletivo, tais como: *British Museum* e o Museu Pio Clementino. (...) O desenvolvimento dessas instituições, inspiradas nos modelos do museu de imagens e da coleção de arte, inscreve-se no grande projeto filosófico e político do Iluminismo: vontade dominante de democratizar o saber e torná-lo acessível a todos pela substituição das

descrições e imagens das compilações de antiguidades por objetos reais. (CHOAY, 2001, p. 89)

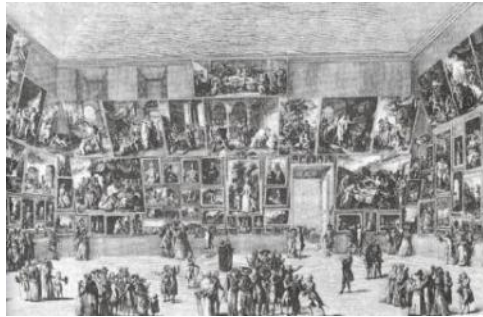


**Figura 14:** Museu de Curiosidades Naturais de Bullock.  
Fonte: BENNETT, 1995, p.58

As mudanças do período não se limitaram aos princípios classificatórios que regiam a organização das exposições, houve também uma alteração latente para os visitantes. As exposições passaram a ser cada vez mais pedagógicas, o objetivo era tornar os princípios de inteligibilidade que regiam as coleções facilmente perceptíveis para o público, “em contraste com o conhecimento secreto e culto oferecido pelos gabinetes de curiosidades” (BENNETT, 1995, p.41)

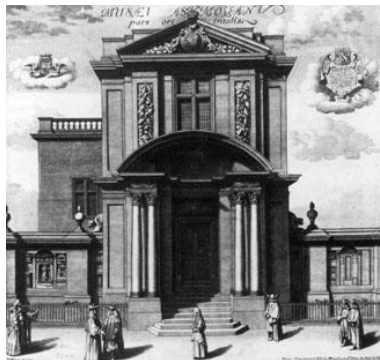
As mostras passaram a refletir uma nova e clara racionalidade: os museus de história nacional apresentariam exposições instrutivas, ao passo que os de arte exporiam *things of beauty*, objetos para admiração estética. A Museologia do século XIX trazia, portanto, um legado que de certa forma permanece até nossos dias: a separação entre beleza e instrução, entre exposições estéticas e funcionais. (SCHWARCZ, 2001, p.32)

No século XVIII, as coleções reais adquiriram maior publicidade, envolvendo transformações para que as obras nelas contidas se associassem ainda mais claramente ao poder real. As Galerias Reais de Arte endereçavam seus seletos visitantes à contemplação das obras expostas, ainda sujeitas aos moldes acadêmicos, tornando público e visível o poder do Estado nascente (BENNETT, 1995). No final do mesmo século, surgiram os primeiros Salões de Arte, na França, vinculados à crescente autonomia do circuito artístico e que propunham a visibilidade da produção da época: “tornavam-se um corpo regulador da arte e, exatamente por esse motivo, logo passariam a atrair os interesses da elite” (CASTILLO, 2008, p.43). Em conjunto com os museus, os Salões aumentaram o número de obras exibidas, a visitação das exposições e a repercussão dos artistas diante do público, ainda que seletivo.



**Figura 15:** Salão Parisiense do século XVIII.  
 Fonte: CASTILLO, 2008, p.257.

O processo de democratização das coleções teve início no século XVII, com a abertura de alguns museus, galerias e salões. Outro exemplo foi a doação da coleção de Elias Ashmole (1617-1692) à Universidade de Oxford, na Inglaterra, que originou o *Ashmolean Museum*, aberto em 1683 e de visitação ainda restrita. Composto por objetos relacionados às Ciências Naturais, o diferencial desse museu para a época foi o enfoque inaugural dado ao ensino e à especialização do público. Várias outras coleções europeias foram gradativamente abertas e disponibilizadas à visitação, no entanto, o acesso irrestrito a elas somente foi possível no final do século XVIII, em função do advento da Revolução Burguesa, que “organizou o saber e o conhecimento de forma a consolidar o poder recém-adquirido” (SILVA, 2007, p.28).



**Figura 16:** Fachada do Ashmolean Museum.  
 Fonte: Ashmolean. Disponível em:  
 <<http://www.ashmolean.org/ash/amulets/tradescant/tradescant00.html>>. Último acesso em  
 15/03/2014

Após a Revolução Francesa, um dos primeiros atos jurídicos da Constituinte, formada em 2 de Outubro de 1789, foi dispor os bens do clero à disposição do público em geral. Em decorrência da complexidade dessa ação, foi preciso elaborar um método para preparar o inventário da herança e definir as regras de gestão. O problema fundamental é a necessidade de se decidir, em regime de urgência e de forma que resguarde o interesse coletivo, sobre a destinação dos objetos heterogêneos que se tornaram patrimônio da nação. Segundo uma distinção que ainda hoje está na base de legislação francesa sobre monumentos históricos, esse patrimônio é dividido em duas categorias, móveis e imóveis, que requerem dois tipos



diferentes de tratamento. Os primeiros são transferidos de seu depósito provisório ao definitivo aberto ao público, consagrado então com o nome de museu. Reunindo obras de arte, além de, em consonância com o espírito enciclopedista, objetos das artes aplicadas e máquinas, os museus ensinarão civismo, história, assim como competências artísticas e técnicas. No entanto, os acontecimentos políticos, a penúria financeira e a inexperiência e imaturidade em matéria museológica impediram a realização dessas grandes ambições, sendo o Louvre o lugar simbólico para onde vai e são reunidas a maioria das riquezas artísticas sob a Revolução. (CHOAY, 2001, p.78)

A reorganização do espaço social do museu como um espaço público ocorreu ao lado de seu papel na legitimação dos discursos próprios da cultura, da história e da arte ocidental. Estabeleceram-se como instrumentos de preservação e valorização de um passado nacional do qual não era permitido esquecer e como práticas culturais conectadas às novas finalidades sociais e políticas. Os museus públicos “instituíram uma ordem de coisas que era para durar ao oferecerem ao Estado Moderno um pano de fundo ideológico profundo e contínuo.” (BENNETT, 1995, p.80).

Pode-se afirmar que o museu nasceu de fato no século XVIII, com o objetivo de proteger, valorizar e divulgar bens materiais que identificavam a produção científica e artística a uma determinada nação. A partir da Revolução Francesa surgiu um dos maiores símbolos de atuação da nova classe social dominante, “o depositário privilegiado de uma estratégia que visava retirar a arte francesa da exclusiva propriedade da realeza e expô-la ao interesse e admiração públicos” (SCHWARCZ, 2001, p.31): o Museu do Louvre. As instituições museais formaram um conjunto que marcou o momento específico no qual a memória das nações foi representada e exposta, constituindo-se como um elemento essencial na construção da identidade coletiva dos Estados Nacionais.



**Figura 17:** Museu do Louvre em 1871.

Fonte: *intercoproprietes*. Disponível em: <http://www.intercoproprietes.com/jeditoo/france/IleDeFrance/Paris/1er/tuileries.htm>  
Último acesso em 15/03/2014

Desde meados do século XIX o movimento tende a se acelerar. Na França, Luiz Felipe funda em 1833 o Museu de *Versailles*; o Museu de *Cluny* e o Museu *Saint-Germain* foram criados por Napoleão II em 1862. Na Alemanha, se constituem o Museu de Antiquidades Nacionais de Berlim em 1830 e o Museu *Germani* de Nuremberg, em 1852. Na Itália, a Casa de Savóia, ao mesmo tempo em que empreende a centralização, ergue, em 1859, o Museu Nacional de *Bargello*, em Florença. Nos países escandinavos abrem-se museus de cultura popular como o da Dinamarca, em 1807; o de *Bergan*, na Noruega, em 1828; o de Helsinque, na Finlândia, em 1849; e o de *Skanser*, em Estocolmo, em 1891. (SCHWARCZ, 2001, p.32)

As teorias de linguagem, de representação, das ordens naturais, da riqueza e do valor formuladas no século XVIII e parte do XIX sofreram uma ruptura e deram origem a novos padrões socioeconômicos, políticos e culturais. Aliada à atmosfera urbana de agitação, destruição de barreiras e expansão de possibilidades, havia a lembrança do que era viver, material e espiritualmente, em um mundo não completamente moderno e, de tal dicotomia surgiu, a sensibilidade moderna.

O final do século XIX foi marcado pelo sentido transitório da modernidade, no qual a percepção ocidental do tempo como algo linear, único e irrepetível causou uma cisão, sem precedentes na história, com o passado e a tradição. A modernidade conquistou espaço também na economia e na política e, com a industrialização, tornou-se maior do que apenas um conceito intelectual.

Cabe diferenciar “modernização”, referente à industrialização e à urbanização, da “modernidade”, característica típica dos tempos modernos e atitudes dos indivíduos frente aos processos contínuos de transformação social. Da experiência da modernidade resultam movimentos artísticos e a tendência cultural, amplamente difundida como Modernismo. Assim, a modernidade constitui-se como o elemento mediador entre os processos de desenvolvimento e as respostas subjetivas a ele, nas formas de discursos e movimentos culturais. (HEYNEN, 1999)

Pensadores modernistas do final do século XIX, tais como Marx, Nietzsche e Baudelaire, ao mesmo tempo em que criticavam a modernidade, e de certa maneira fazê-la ruir, “sentiam-se a vontade em meio a tudo isso, sensíveis às novas possibilidades e positivos em suas negações mais radicais”. (BERMAN, 1987, p.18)

Assim, o século XIX trouxe profundas alterações nas instituições museais na medida em que as aproximou da concepção atual de museu. A adoção de procedimentos científicos, a

especialização dos funcionários, a segmentação por áreas de conhecimento e, principalmente, as novas relações da instituição com o público foram as transformações mais importantes.

A arte também passou por profundas transformações, perdendo seu vínculo com o mecenato e aproximando-se das Academias de Belas Artes, dos nascentes museus artísticos e da própria classe de artistas. A especialização do saber, a criação de visitas direcionadas ao público da arte em museus e a pesquisa por diferentes técnicas estabeleceram uma nova condição artística. Paralelamente, as novas estruturas sociais e culturais exigiram que os museus de arte reformulassem pontos fundamentais como a arquitetura, a ambiência das exposições, os serviços oferecidos e, principalmente, suas funções enquanto instituições públicas.

O museu, como espaço paradigmático de recuperação e preservação de memórias oficiais, passou a ser o bode expiatório dos movimentos e vanguardas modernistas, uma vez que a aceleração da história e da cultura fez um número crescente de objetos e fenômenos, incluindo os movimentos de arte, obsoletos. (HUYSSSEN, 1995)

*A museofobia das vanguardas, que era compartilhada por iconoclastas à esquerda e à direita, é compreensível se lembrarmos que o discurso do museu, em seguida, teve lugar num quadro de mudança social e política radical, especialmente na Rússia, na sequência da revolução bolchevique e na Alemanha após a guerra perdida. Uma cultura que acreditava no avanço em direção a uma vida totalmente nova em uma sociedade revolucionária não poderia esperar ter muito uso para o museu. (HUYSSSEN, 1995, p. 18)*

Assim, a instituição museal viu-se em necessidade de adequar-se ao novo contexto, buscando romper com o estigma de representar um atraso cultural. As Exposições Universais foram um dos espaços museais mais marcantes do século XIX e propiciaram a consolidação dos museus de arte. Inauguradas sob a mensagem do progresso e industrialização, elas tinham um caráter que mesclava a exibição de semióforos comerciais e culturais. Produtos e processos decorrentes da industrialização e objetos artísticos e culturais eram expostos com a intenção de propor a afirmação nacional diante do público.

As Exposições Universais inglesas de 1851 e 1862, por exemplo, contribuíram, a partir da doação de objetos e obras, para a abertura do *Victoria and Albert Museum* e as exposições parisienses, a partir de 1855, privilegiavam as obras de arte e buscavam mostrar e discutir a arte de seu tempo (CASTILLO, 2008). As Exposições Universais podem ser vistas como uma das origens da tendência das exposições de curta duração enquanto eventos capazes de atrair multidões.



**Figura 18:** Exposição Universal de 1851, Londres.

Fonte: BENNETT, 1995, p.62



**Figura 19:** Exposição Universal de Paris de 1855, salão de Belas Artes.

Fonte: KERN, 2010, p.11

A modernidade e seus discursos foram marcos na transformação conceitual e espacial dos museus de maneira geral. A chegada do século XX acentuou ainda mais a diversidade do cenário museológico. Em virtude do aumento e da dispersão das informações sobre o papel dos museus, Paul Otlet propôs um sistema de classificação de informações por afinidade de assuntos e por meio de técnicas e dispositivos de organização, criando o conceito de documentação, e influenciando significativamente as atividades básicas das instituições museais.

O museu, para Otlet, era equivalente a um centro de documentação. Por meio da análise das instituições museais da época, sugeriu mudanças para a adequação das mesmas aos tempos modernos. (FILHO, 2006)

Os museus, que antes eram locais apenas para se conservar objetos raros e preciosos, agora, sem prejuízo deste caráter, devem transformar-se em centros de documentação para objetos(...) Os museus eram autônomos e estavam isolados das demais instituições culturais. Agora tendem a tomar um lugar no conjunto dessas instituições: relações com o livro (biblioteca), a educação (escola e universidade), a pesquisa (Institutos) e com outras instituições da sociedade (...). A organização dos museus era local, regional ou nacional. Agora, cada vez mais se considera o conjunto dos museus de um local, região, país e também do mundo. Estes relacionamentos não visam apenas o intercâmbio das coleções, mas também a cooperação e o trabalho conjunto. (OTLET, 1937, p.3)

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e da expansão do campo patrimonial, o museu viu-se “igualmente forçado a uma dilatação e reorganização dos seus próprios limites” (CHAGAS, 2005, p. 123). Em 1946, foi criado o ICOM que, reconceituando os propósitos e funções das instituições museais, impulsionou os museus, e a própria Museologia, reconhecendo-os como importantes instrumentos políticos e culturais.

A conceituação de museu proposta pelo ICOM variou de acordo com as demandas socioculturais de cada momento, na tentativa de atualizar as instituições frente às demandas de

cada época. Como exemplo, inicialmente o conselho definiu museu como “local de coleções abertas ao público”. Dez anos depois, em 1956, à definição inicial foi acrescentado que “o museu deve ser uma instituição permanente, voltada ao interesse geral e com o propósito de preservar, estudar e exibir seu acervo” (ICOM). Contudo, foi na década de 1970 que o ICOM sofreu a guinada na grande discussão acerca dos museus, apontando para os caminhos da Nova Museologia (CHAGAS, 2005).

Assim, a partir de 1970, os museus, que antes operavam com noções relacionadas a “edifício”, “coleções” e “público”, foram confrontados com uma nova perspectiva ampliando seu âmbito de correspondência para os termos “território”, “patrimônio” e “comunidade”, respectivamente. Questões sobre prática social, territorial e pertencimento se enraizaram nas discussões museais e originaram os ecomuseus, museus de território e etc. (JUNIOR, 2010)

Os novos tipos de museus romperam fronteiras e limites, quebraram regras e disciplinas (...). As suas práticas de mediação atualizaram a potência de uma imaginação que deixou de ser prerrogativa de alguns grupos sociais. Não se tratava mais, tão somente, de abrir os museus para todos, mas de admitir a hipótese e de desenvolver práticas em que o próprio museu, concebido como um instrumento ou um objeto poderia ser utilizado inventado e reinventado com liberdade, pelos mais diferentes atores sociais. Por essa estrada, o próprio museu passou a ser patrimônio cultural e o patrimônio cultural uma das partes constitutivas da nova configuração museal. (CHAGAS, 2005, p. 127)



**Figura 20:** Ecomuseu *Creusot-Montceau* em Bourgogne.  
*Fonte:* creusot-montceau Disponível em: < <http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/>>  
*Último acesso em 20/03/2014*

Os dois eventos da década, que incentivaram tal renovação da área museal, foram: a 9ª Conferência Geral, realizada na cidade de Grenoble, em 1971; em 1972, a Mesa Redonda de Santiago do Chile. Os desdobramentos destes debates estabeleceram as ideias de que as coleções não pertence às instituições, mas à humanidade como um todo, e de que o museu deve utilizar o patrimônio musealizável de maneira a proporcionar a reflexão crítica para os públicos. Paralelamente, a própria abrangência do termo “patrimônio” perdeu a nitidez de seu

contorno, contribuindo para o surgimento de diversas tipologias de coleções e museus. (FILHO, 2006)

A mundialização dos valores e das referências ocidentais contribuiu para a expansão das práticas patrimoniais. Essa expansão pode ser simbolizada pela Convenção relativa à proteção do patrimônio cultural universal e natural, adotada em 1972 pela Assembleia Geral da UNESCO. A Convenção criava um conjunto de obrigações relativas à identificação, proteção, conservação, valorização e transmissão do patrimônio às gerações futuras. As descobertas da arqueologia e o refinamento do projeto memorial das ciências humanas determinaram a expansão do campo cronológico no qual se inserem os monumentos históricos. (...) Paralelamente, impõe uma expansão tipológica do patrimônio histórico: um mundo de edifícios modestos, nem memoriais, nem prestigiosos, reconhecidos e valorizados por disciplinas novas como a etnologia rural e urbana, a história das técnicas, a arqueologia medieval, foram integrados ao *corpus* patrimonial. (CHOAY, 2001, p. 143)

A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, o panorama museal europeu apresentou o foco na reconstrução física de suas instituições culturais e na construção de discursos que abrissem possibilidades de uma própria reconstrução identitária. Por outro lado, o cenário norte-americano de museus apresentou uma nova condição para eles, partindo de uma visão alinhada às condições da Indústria Cultural. O MoMA, fundado em 1929, é o grande exemplo desta nova abordagem, que além de inserir o conceito de galeria artística na perspectiva do mercado da arte, também proporcionou serviços variados ligados ao entretenimento.



**Figura 21:** Exposição no MoMA em 1984.  
*Fonte: GONÇALVES, 2004, p. 36*

Nos anos 1940, a Galeria de Peggy Guggenheim desempenharia um papel fundamental para a afirmação do circuito moderno. O Museu da Pintura Não-Objetiva, fundado por Solomon Guggenheim, também começava a se organizar para transformar-se no Museu Guggenheim, assim como o MoMA ampliava o leque de circulação e veiculação da arte moderna. (...) A partir do tino empresarial de Peggy, podemos concluir que a trajetória empreendedora de sua galeria, conciliada à ideia de mercado, buscou atingir amplamente o público, por meio de exposições espetaculares, cujas concepções inéditas de montagem, somadas à exibição de acervo vanguardista e ao lançamento de novos talentos artísticos, aqueceram o mercado artístico norte-americano, impulsionando a afirmação do circuito moderno. (CASTILLO, 2008, p. 104)

As experiências dos museus artísticos norte-americanos trouxeram um novo formato expositivo, que buscava a atração do máximo de número de visitantes em um curto período de tempo. As exposições de curta duração responderam à demanda de geração de lucros financeiros através da circulação de acervos.

Um exemplo atual dessa situação é a Fundação Guggenheim que, além da ampliação do museu projetado por Wright, multiplicou-se em franquias em diversas cidades ao redor do mundo. Carlos Baztán afirma que esses museus não exibem apenas objetos, mas, também, representações e imagens. O museu tradicional é substituído pelo museu dos espectadores. Segundo o autor, essa busca de vitalidade do museu, que se constata em seu programa arquitetônico, incluindo restaurante, cafeteria e lojas é fruto de seu novo espírito empresarial. (CASTILLO, 2008, p. 115)

O tratamento empresarial dado às exposições artísticas e a inserção de espaços relacionados ao consumo e entretenimento em museus, impulsionaram, a partir da década de 1970, a criação de uma nova tipologia museal, os centros culturais. Assinado pelos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers, o Centro Georges Pompidou, criado em 1977 em Paris, foi um emblema no surgimento de uma nova concepção que trata o museu como um “instrumento de difusão e comunicação permanente, cuja eficácia depende, antes de tudo, da estrutura arquitetônica em ligação com a vida urbana” (GONÇALVES, 2004, p. 62).

Na convenção da crítica, a “cultura dos museus” teve início em 1977, com a inauguração do Beaubourg, o Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, em Paris, de Richard Rogers e Renzo Piano; consolidou-se com a filial do Museu Guggenheim, na cidade de Bilbao, em 1997, de Frank O. Gehry; e atingiu nova fase, de expansão ao Oriente, nos anos 2000, com os projetos de franquias do Beaubourg em Xangai, na China, e do Museu do Louvre, em Abu Dhabi, nos Emirados Árabes Unidos, com inaugurações previstas para 2010 e 2012, respectivamente. (FABBRINI, 2008, p. 245)

O surgimento de experiências museológicas inspiradas no modelo do Pompidou em diversas cidades foi conhecido como “efeito Beaubourg” (BAUDRILLARD, 1991). Os equipamentos culturais consolidados sob a ótica desse fenômeno foram cultuados como ícones urbanos e emblemas de desenvolvimento cultural das sociedades que os abrigam. A construção de grande parte das práticas museológicas foi permeada pela vigência da Indústria Cultural nas sociedades contemporâneas. A democratização do acesso aos museus, a popularização de seus conteúdos, a inserção de mídias que aproximam obras e públicos, a oferta de visitas guiadas e programas educativos, a publicidade das instituições na internet e nas redes sociais e o planejamento anual de eventos e exposições temporárias são algumas ações que exemplificam essa condição.



**Figura 22:** Colagem *Crowded Pompidou*, de Ivana Vujeva.  
Fonte: *Portfolio Ivana Disponível em:* <  
<http://ivanarportfolio.weebly.com> >  
Último acesso em 20/03/2014

A ampla visibilidade adquirida pelos museus ao longo de sua história tornou-os lugares obrigatórios para o desenvolvimento econômico e turístico de centros urbanos e pontos centrais de referência cultural, de lazer e de entretenimento, sugerindo “que a experiência individual foi substituída pelo fascínio coletivo” (GONÇALVES, 2004, p. 61). Esse fascínio é instigado tanto pelos acontecimentos das exposições *blockbusters*, que circulam ao redor do mundo, quanto pela excepcionalidade da arquitetura autoral, demonstrando que as transformações contemporâneas da museologia não se referem apenas a seu conteúdo, mas também a seu continente.



## 2.2. O Percurso Espacial

O estudo sobre o percurso da arquitetura de museus é fundamental para compreender as maneiras pelas quais a Indústria Cultural permeia a espacialidade das instituições ao longo de sua história. Observar as transformações e adaptações espaciais em museus, em virtude de uma nova condição cultural, é essencial no entendimento de uma totalidade que envolve o entrelaçamento das obras expostas, dos públicos e das políticas culturais. É importante observar que os edifícios atuais de museus artísticos requerem a compreensão de que eles influenciaram e foram influenciados pelas transformações da própria arte.

Desde suas origens, os edifícios de museus, tais como os de outros equipamentos culturais, tenderam a ocupar lugares de destaque nas cidades, demonstrando sua associação com a ideia de monumentalidade. Tal relação é reconhecida por Pomian, que encontra nos templos da Antiguidade um vínculo com os edifícios de museus:

Os peregrinos, que eram ao mesmo tempo turistas, iam aos templos não só para rezar, mas também para admirar os objetos, e toda uma literatura, cujo exemplo mais conhecido é a obra de Pausânias, se aplicava em descrever os exemplares mais notáveis, os que se distinguiam pelo material, dimensões, dificuldade de execução, pelas circunstâncias extraordinárias que tinham sido depositos no ou por outros traços que os tornavam fora do comum. (POMIAN, 1984, p. 57)

Originalmente, a ideia do monumental advém do latim *monumentum* derivado, por sua vez, de *monere*, que quer dizer advertir, lembrar. Assim, a especificidade do que era monumental dava-se naquilo que foi edificado de maneira a prolongar acontecimentos e pessoas ao longo do tempo, ou seja, o monumento atuava diretamente sobre as dinâmicas de memória.

O papel do monumento, porém, entendido em seu sentido original, foi perdendo progressivamente sua importância nas sociedades ocidentais, tendendo a se empanar, enquanto o próprio termo adquiria outros significados. Em 1689, Futière já parece dar ao termo um valor arqueológico, em detrimento de seu valor memorial. Um século mais tarde, Quincy continua indicando que a ideia de monumento estaria mais ligada ao efeito produzido pelo edifício que ao seu fim ou destinação. A evolução que se depreende dos dicionários do século XVII era irreversível, afirmando o monumento a partir do poder, da grandeza e da sensibilidade estética. Hoje, o sentido de monumento evoluiu um pouco mais: ao prazer suscitado pela beleza do edifício sucedeu-se o encantamento ou o espanto provocado pela proeza técnica e por uma versão moderna do colossal. (CHOAY, 2001, p. 78)

Considerando o papel dos edifícios de museus como monumentos urbanos, torna-se necessária a aceção do termo “monumento” ao longo do tempo. Além da transformação de seu sentido, Choay, a partir de Riegl, estabeleceu uma diferenciação entre monumento e

monumento histórico. O primeiro seria erigido *a priori* com a função inicial de rememoração; o monumento histórico, por sua vez, foi “uma invenção bem datada do Ocidente, cujo conceito foi difundido com sucesso para fora da Europa a partir da segunda metade do século XIX” (CHOAY, 2001, p. 12). O seu sentido e valor seriam constituídos *a posteriori* a partir dos olhares convergentes de historiadores, governadores e das sociedades.

Para Riegl, o monumento histórico também seria uma criação da sociedade moderna, cujo valor de rememoração, no entanto, não estaria mais relacionado à memória coletiva, mas sim a valores artísticos e históricos. No culto aos monumentos, foram atribuídos valores de rememoração dos mesmos, sendo eles: o valor de antiguidade, o valor histórico e o de rememoração intencional. O primeiro estaria direcionado aos efeitos deletérios do tempo nos monumentos; o valor histórico relacionar-se-ia ao momento de origem dos mesmos; e, finalmente, o valor de rememoração intencional refletiria o anseio de que os monumentos permanecessem através das gerações por meio de ações de preservação e restauração. (RIEGL, 1987)

Os espaços monumentais assumem papéis preponderantes na ordenação das cidades e, nesse sentido, Rossi denominou-os “fatos urbanos primários”. Esses funcionariam como núcleos sólidos na malha das cidades e, muitas vezes transcendendo questões funcionais, econômicas e práticas, permaneceriam como referência básica no conjunto urbano. (ROSSI, 1995)

De maneira semelhante, Camillo Sitte, opondo-se tanto às reformas dos “alargadores”, como Haussmann, quanto à visão nostálgica de Ruskin, analisou o traçado morfológico das cidades europeias antigas. A partir do ponto de vista estético, o arquiteto formulou princípios que poderiam ser aplicados aos novos conjuntos urbanos. Em *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos* (SITTE, 1992), é possível “observar o lugar que ocupavam os monumentos nas cidades antigas, pois a partir deles é que se configuravam os traçados urbanos, absolutamente integrados a eles”. (FREIRE, 1997, p.92)

Em sua análise da imagem de cidades americanas, Lynch desenvolveu um estudo sobre a legibilidade da paisagem urbana. Na obra *A imagem da cidade*, uma totalidade coerente poderia ser reconhecida e organizada através da percepção das partes que a compõem. Uma dessas partes seriam os “elementos marcantes”, que marcariam a paisagem e criariam pontos de referência (LYNCH, 1990). Nesse sentido, nota-se a equivalência de diversos edifícios de

museus, ao longo do histórico da instituição, com o conceito acima exposto, seja pela excepcionalidade da construção ou pela ruptura com o tecido urbano.

Os diversos sentidos que o monumento adquiriu ao longo do tempo implicam questões que justificam sua permanência em edifícios de museus, em um período caracterizado pelo consumo de bens culturais. A valorização formal e a monumentalidade na arquitetura de museus, sugerem a criação de ícones que inserem centros urbanos e capitais nos circuitos turísticos e culturais, atribuindo-lhes notoriedade, dada pela escala, pela forma e pelas novas tecnologias.

As transformações no espaço físico dos museus ao longo da história definem sua natureza baseada na diversidade. Contudo “existe uma ideia arquetípica de museu que se revela nas primeiras fases de sua existência: o museu como caixa opaca e compartimentada, como receptáculo, como segredo” (MONTANER, 1995, p.21). O conceito inicial de museu como receptáculo de seu acervo é dado pela opacidade da arquitetura; pela compartimentação das salas expositivas; e pela maior ênfase na salvaguarda do que na exibição dos artefatos. Tais características foram exploradas nos gabinetes de curiosidades, nas galerias de colecionistas, nos palácios e nas vilas.

*El origen tipológico del museo, como se puede comprobar, no está en un edificio creado para tal fin, sin precedentes históricos como sucede con otras tipologías arquitectónicas, sino que es una adaptación que se hace de edificios existentes, donde ya existían espacios apropiados o una sucesión de habitaciones donde se podían ser exhibidas las obras de valor artístico o patrimonial. (MARICONDE, 1998, p.47).*

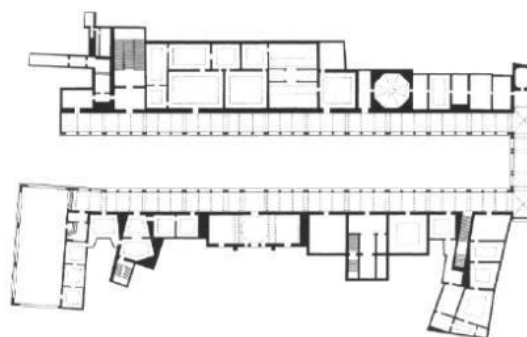
No Renascimento, os espaços museais eram constituídos no formato dos gabinetes de curiosidades e localizados em salões de edifícios palacianos. As coleções eram formadas por objetos de naturezas diversas, pois “a essência das primeiras coleções estava na mescla” (MONTANER, 1995, p. 6). No tocante aos objetos de arte, as exposições do período apresentavam uma disposição na qual predominava a ocupação de todo o espaço bidimensional arquitetônico como suporte para quadros e gravuras. Já os demais objetos, tais como as esculturas, amontoavam-se em pedestais próximos às paredes ou no centro das salas. (GONÇALVES, 2004).

Essa ideia de museu tradicional evoca as caixas de tesouro através de seus interiores compartimentados concebidos como microcosmos. Essa opacidade tipológica, em que a ocupação total do espaço é feita através da compartimentação, é bastante comum nos gabinetes de colecionistas, nos palácios e vilas. O tratamento do edifício como caixa propicia que o acesso ao continente arquitetônico seja uma preparação para o processo de contemplação da obra de arte. (MONTANER, 1995, p. 11)

A *Galleria degli Uffizi*, considerada um dos espaços expositivos mais antigos do mundo, foi constituída com base em tal modelo. O duque Cosimo I de Médici encomendou ao arquiteto Vasari, em 1560, uma edificação que abrigasse os treze magistrados de Florença, podendo exercer maior controle sobre eles. O edifício concebido figurou preponderantemente sobre o traçado urbano devido ao partido em “U”, que delimitava uma praça. Em 1580, Francesco di Médici decidiu adaptar a galeria do último andar à exibição de sua coleção de pintura, escultura e objetos de arte antiga.



**Figura 23:** *Galleria degli Uffizi*.  
Fonte: FISCHMANN, 2003, p.15



**Figura 24:** Planta Baixa da *Galleria degli Uffizi*.  
Fonte: FISCHMANN, 2003, p.15

Apesar de manifestarem particularidades de acordo com o estilo de cada período, os primeiros museus, em sua maioria, eram adaptados em edifícios pré-existentes. Ainda, conservavam características comuns relacionadas principalmente à configuração expositiva de telas, dispostas em todas as superfícies das paredes. Até o século XIX, grande parte dos espaços museais era constituída por edifícios palacianos e, acompanhando a transformação arquitetônica dos mesmos, surgiram novas características, como as salas longitudinais e ovais, típicas do espaço barroco. (FISCHMANN, 2003).

No âmbito dos museus adaptados, o Louvre surgiu, em 1791, como um dos exemplos mais paradigmáticos. O edifício foi sede da monarquia francesa até o reinado de Luís XIV, quando, a partir de 1692, sofreu a primeira adaptação com a criação de uma galeria de esculturas e, posteriormente, abrigou a Academia Real de Pintura e Escultura. O Louvre trouxe inovações espaciais para a época por meio da nova forma de expor, reunindo obras por escolas. Surgiram, assim, as curadorias, as vitrines centralizadas nas salas, o conceito de reserva técnica e a preocupação com a conservação do acervo. (FILHO, 2006)

Na medida em que o presente estudo tem como foco os museus projetados, a ênfase histórica dar-se-á sobre eles. Entretanto, ressalta-se que a partir dos anos 1970, com a ampliação do conceito de patrimônio e a utilização de projetos para museus como âncoras de revitalizações urbanas, a adaptação de edifícios para museus destacou-se no campo da arquitetura.

Cabe ressaltar que a adaptação de qualquer edifício para a função museológica é um processo mais complexo, oneroso e clama por maior necessidade de manutenção do que um espaço concebido para ser um museu. Questões de segurança, conservação, conforto e exposição necessitam ser bem resolvidas para o funcionamento adequado de uma instituição museológica em um edifício pré-existente.

A intervenção em edifícios emblemáticos é uma constante nas ampliações de museus atualmente. Esse é um problema arquitetônico, às vezes dramático, que tem dois aspectos: como continuar a linguagem arquitetônica de uma arquitetura enraizada em outro período histórico e de outro autor e como ampliar um espaço sem distorcer sua estrutura tipológica. Diante disso, surgem duas posturas contrapostas que podem desenvolver-se de maneira mais radical ou mais atenuada. Em um extremo, se pode propor uma operação orgânica de crescimento, adicionando-se organismos similares aos existentes, sem que se notem diferenças entre as partes novas e as preexistentes. E no outro extremo, se pode propor um edifício novo, um espaço justaposto, uma arquitetura que se destaque pela sua contraposição. (MONTANER, 1995, p. 74)



**Figura 25:** Museu Real de Toronto após a intervenção expansiva de Daniel Libeskind, em 2007.

Fonte: Royal Ontario Museum Disponível em: <  
<http://www.rom.on.ca> > Último acesso em 20/03/2014

Retornando ao tema dos museus projetados, eles se apresentam com maior força a partir do século XIX, em virtude principalmente das novas especificidades relacionadas aos seus programas de necessidades. Por exemplo, a criação dos museus nacionais, no final do século XVIII, demandou novas condições de exposição a um público maior e o desenvolvimento de técnicas de preservação dos acervos. A intenção de tornar públicas as coleções foi um fator

decisivo para identificar a necessidade de criação de edifícios próprios para os museus. A instituição passou a ser vista como instrumento relevante para legitimar discursos oficiais e a arquitetura de museus enquanto fato urbano se reafirmou.

Importa lembrar que houveram alguns edifícios concebidos com a função museal antes da popularização dos museus, como por exemplo, o Complexo Dell ‘Ambrosiana, construído em 1618, em Milão. Sua concepção primava por uma visão integrada, cuja proposta era um centro que possibilitasse o contato da sociedade com o conhecimento científico, a partir de uma Biblioteca; o artístico, com uma Pinacoteca; e o educacional, com as Oficinas do Saber. A influência de artistas, como Filarete, Bramante e Leonardo, impulsionou a materialização do complexo urbano e a elaboração de três princípios fundamentais inovadores que nortearam o programa museal: a “função devocional”, a “função didática” e a “função documental” (RIBEIRO, 2009, p. 11).

Em 1683, foi aberto ao público o *Ashmolean Museum*, instalado em um edifício próprio conhecido como *Old Ashmolean Museum*. Além de propor espaços próprios para a guarda e exibição do acervo, era dotado de instalações destinadas às práticas e ao ensino de ciências experimentais. Outros espaços projetados para exibirem obras artísticas passaram a ser comuns em diversas cidades europeias. Edifícios como a *Galleria Colonna* (1675) em Roma e o Palácio Belvedere (1721) em Viena representavam um conceito desenvolvido de colecionismo de obras de arte que, influenciado pelo espírito Iluminista, materializou-se em projetos para museus e galerias artísticas.



**Figura 26:** Edifício do *Old Ashmolean Museum*.

Fonte: *Ashmolean Museum* Disponível em: <  
<http://ashmole.com/ashmole-tree/elias-ashmole/>> Último acesso em  
20/03/2014

A valorização dos projetos para museus como revitalizadores do espaço urbano pode ser observado no paradigmático Museu do Prado, em Madri. Em 1739, o rei da Espanha, Carlos III, propôs uma reforma urbanística na recém capital, Madri, com o intuito de inserí-la na rota cultural das demais cidades europeias. Para tanto, converteu áreas periféricas da ribeira de Valnegral em zonas de convivência, com praças e jardins, e nelas inseriu palácios projetados pelo arquiteto real Juan de Villanueva. Um desses edifícios, concebido nos moldes renascentistas, correspondia ao Museu do Prado, que apesar de inaugurado somente em 1819 devido a Guerra da Independência, foi um dos primeiros museus públicos da Europa.

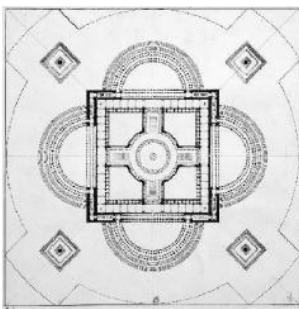


**Figura 27:** Museu do Prado.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

A experiência advinda desse empreendimento pode ser considerada um dos primeiros exemplos da utilização de museus com finalidade de recuperação de áreas periféricas e criação de elementos urbanos que anunciem caminhos de expansão e crescimento das cidades. O Museu do Prado, assim como outros museus nacionais inaugurados no decorrer do século XVIII, legitimaram o lugar privilegiado dos museus na construção de memórias coletivas hegemônicas.

Os primeiros edifícios de museus projetados possuíam uma linguagem arquitetônica neoclássica e assemelhavam-se a edifícios palacianos. Contudo, no final do século XVIII, os arquitetos Étienne-Louis Boullé e Claude-Nicolas Ledoux impulsionaram a arquitetura de museus em direção a um caminho de ineditismos e originalidade, ainda que com “apenas intenções teóricas sem qualquer vínculo com encomendas efetivas” (KIEFER, 2001, p. 25). Mesmo sem o abandono das ordens arquitetônicas, é possível observar nas composições dos arquitetos a autonomia e a independência dos volumes propostos.

Em seu *projeto para um museu*, em 1783, Boullé concebeu uma planta baseada em uma cruz grega, coroada por uma cúpula lisa e perimetralmente rodeada por uma colunata. De escala monumental, o projeto não indicava o tipo de acervo ou a forma expositiva que nele seria adotada. Tal fato demonstra que, apesar da atração que esses equipamentos culturais provocavam nos arquitetos, “estas instituições ainda não tinham tradição suficiente para gerar um conhecimento sobre suas necessidades programáticas no final do século XVIII” (KIEFER, 2001, p. 15).



**Figura 28:** Planta baixa do *Projeto para um Museu*, de Boullé.  
Fonte: JUNIOR, 2010, p.28.



**Figura 29:** Elevação do *Projeto para um Museu*, de Boullé.  
Fonte: JUNIOR, 2010, p.28.

A arquitetura de museus assumiu contornos mais definidos no século XIX, tanto na importância dos edifícios para o contexto urbano quanto no detalhamento programático das instituições.

O século XIX notabilizou-se por profundas transformações sociais e políticas, com reflexos em toda a humanidade (...). A Igreja e o Palácio, os programas de arquitetura mais frequentes até então, passaram a ser substituídos por necessidades prementes como os monumentos, teatros, habitações, fábricas, palácios de exposição e os próprios museus. A vanguarda do pensamento arquitetônico residia na França, país que desde o século XVIII havia tomado o lugar da Itália como polo gerador da teoria arquitetônica. (FISCHMANN, 2003, p. 23)

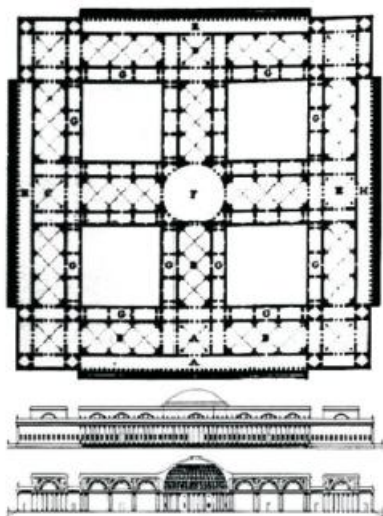
Em 1802, Jean-Nicolas-Louis Durand, professor de arquitetura da *École Polytechnique* de Paris, projetou um museu que se destacou das tendências, estabelecidas principalmente pela *École des Beaux-Arts*. O modelo não chegou a ser construído, contudo se tornou uma referência para vários projetos subsequentes (KIEFER, 2001). O partido consistia em uma planta quadrangular dividida, pelos eixos principais, em quatro pátios de tamanhos iguais. As salas distribuídas ao redor dos pátios, denominadas *cabinets des artistes*, indicavam que o museu teria uma inovação em seu programa ao propor a multifuncionalidade dos espaços, mesclando



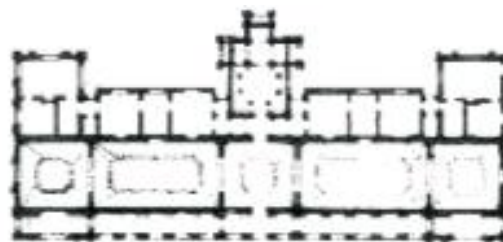
aprendizagem e exposição. A própria conceituação de museu, oferecida por Durand, indicava que a transformação da instituição apontava para caminhos inéditos.

*En las grandes ciudades puede haber vários museos de los que algunos mostrarían los más raros productos de la naturaleza, otros las principales obras de arte. En ciudades menos importantes um solo museo puede servir para estos propósitos diversos. Para aborrrar dinero, incluso puede com combinarse com él de la biblioteca. (DURAND apud PEVSNER, 1979, p. 143)*

O arquiteto propôs um conjunto de salões, galerias e pátios, sem muitas distinções hierárquicas, ordenados por meio de uma tipologia normativa baseada em critérios econômicos. O método estabelecido, registrado em seu *Précis des leçons données à l'École Polytechnique* (1809), poderia ser aplicado em diversas condições e programas e gerou “uma discussão a respeito do edifício como produto de um processo estritamente racional” (JUNIOR, 2010, p. 31).



**Figura 30:** Planta baixa, elevação e corte do Projeto para um Museu, de Durand.  
Fonte: JUNIOR, 2010, p.30.



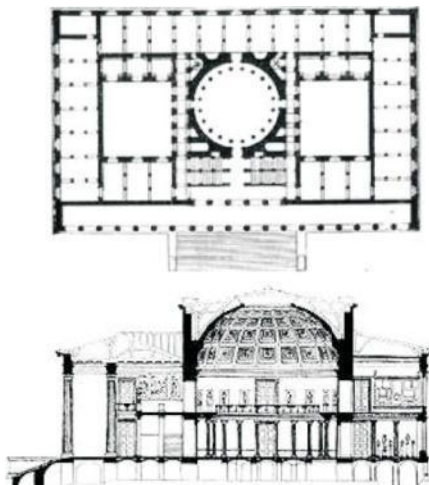
**Figura 31:** Planta Baixa e perspectiva da Galeria Dulwich.  
Fonte: JUNIOR, 2010, p.32.

Os projetos para museus, no decorrer do século XIX, seguiram a metodologia proposta por Durand, como antecipação da racionalidade do Modernismo, contudo alinhados com a linguagem palaciana neoclássica. A Galeria Dulwich em Londres, projeto de John Soane, em 1814, foi um dos primeiros edifícios projetados para funcionar como galeria de exposições, destacando-se pela utilização da iluminação zenital nas áreas expositivas. (FISCHMANN, 2003)

Nesse período de afirmação dos museus como instituições públicas e urbanas por excelência, surgiu em Berlim a primeira ilha de museus do mundo. Tal feito configurou-se

“numa tentativa de exaltação de identidade nacional e com o desígnio da formação espiritual de uma nação” (RIBEIRO, 2009, p. 16). Em 1825, foi atribuído ao arquiteto Karl Schinkel o projeto de construção do primeiro desse conjunto de museus, o *Altes Museum*. Dentre suas premissas encontrava-se a transformação da imagem da cidade e do sítio degradado de *Lustgarten*, um parque público no centro de Berlim.

De linguagem neoclássica, o museu era dotado de um caráter monumental, acentuado pela hierarquização das fachadas e pela inclusão da colunata. A inovação tipológica do projeto de Schinkel estava na proposição de um museu de dois pavimentos, sendo o primeiro destinado à exibição de esculturas e porcelanas e o segundo às pinturas e gravuras. Além disso, a inserção de uma grande rotunda central permitiu o aproveitamento de alternativas de iluminação natural nas salas expositivas em seu redor. O projeto de Schinkel materializou os conceitos relacionados à racionalização do espaço proposto por Durand e se converteu em um modelo de museu e galeria artística do século XIX.



**Figura 32:** Planta baixa e corte do *Altes Museum*  
Fonte: JUNIOR, 2010, p.34.



**Figura 33:** Perspectiva interna do *Altes Museum*.  
Fonte: JUNIOR, 2010, p.34.

A partir do aumento da coleção do *Altes Museum* e da consolidação da ilha de *Lustgarten* na paisagem de Berlim, surgiu a necessidade de construir o restante do complexo. Os outros museus integrantes do mesmo são: o *Neues Museum* (1843), projetado pelo arquiteto Friedrich August Stüler; o *Bode Museum* (1904) de Ernst Von Ihne; e o *Pergamon Museum* (1910) de Ludwig Hoffmann.



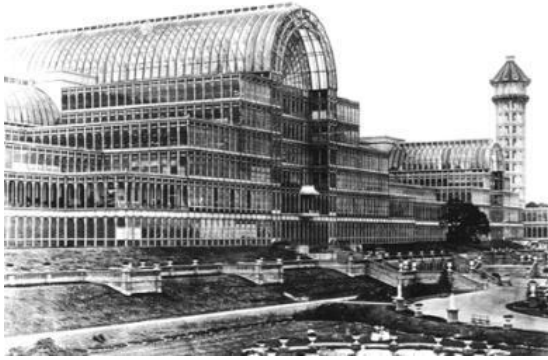
**Figura 34:** *Museumsinsel*.  
 Fonte: Arquivo Pessoal.

Apesar do Neoclassicismo patente, os museus da *Museumsinsel* revelaram-se tipologicamente diversos, e à exceção do vanguardista Museu de Schinkel e da intenção manifesta no miradouro da cúpula de *Ibne*, a ideia de percurso conjunto de museus não é abordada pelos projetistas, há sim, a clara intenção de cada um se afirmar como acontecimento e de se relacionarem de forma imperativa com a envolvente. (RIBEIRO, 2009, p.18)

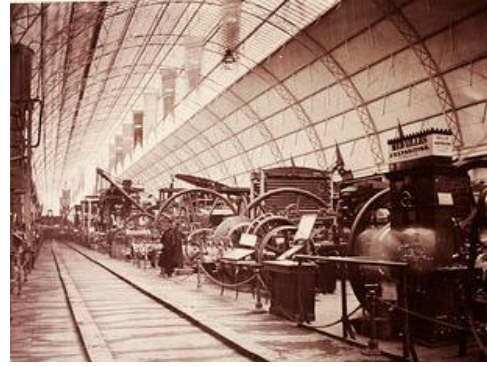
Na segunda metade do século XIX, o espaço expositivo apresentou mudanças significativas, opondo-se ao gosto dominante proporcionado, principalmente, pelos salões de arte parisienses e pela arte oficial determinada pelas academias de Belas Artes.

A necessidade de criação de novos conceitos expositivos no final do século XIX pode ser mais bem entendida se considerarmos que nos salões daquela época tornava-se paradoxal a coexistência do limiar de uma arte intensa e viva, quase sempre marginal e incompreendida, com a falsa e presunçosa arte oficial, disponível aos compradores burgueses. Os artistas inovadores de então costumavam ser rejeitados pela organização das exposições oficiais. Quando admitidos, tinham suas obras muito mal representadas, assim como os demais artistas expositores. Isso ocorria em razão da praxe de montagem utilizada na época, na qual o interesse do decorador responsável era dispor por temas e formatos o máximo de trabalhos num mínimo de espaço possível. (CASTILLO, 2008, p. 30)

O desenvolvimento de circuitos marginais de arte impulsionou a pesquisa e a experimentação de novos formatos expositivos, ocasionando o surgimento de espaços museais alternativos. O Palácio de Cristal de Londres, de 1850, e a Exposição Universal de Paris, 1855, demonstraram que o distanciamento do tradicionalismo e o acompanhamento da sensibilidade burguesa ao dominante ritmo industrial. Ainda, incentivaram mudanças culturais e a aproximação entre arte e tecnologia. A racionalização proposta pelas novas tecnologias alinhou-se aos modelos culturais que padronizariam espaços e consumidores em virtude de uma circulação mais ampla e eficaz de seus produtos.



**Figura 35:** Palácio de Cristal. Projeto de Joseph Paxton.  
 Fonte: *Crystal Palace Foundation*. Disponível em:  
<http://www.crystalpalacefoundation.org.uk> > Último acesso em  
 21/03/2014



**Figura 36:** Ala oeste do Pavilhão da Exposição de Paris de 1855.  
 Fonte: *Asmolean Museum*. Disponível em: <  
<http://collections.vam.ac.uk> > Último acesso em 21/03/2014

A Exposição Internacional de Paris de 1855 se destacou como um dos primeiros espaços erguidos mediante o uso pioneiro de novas pesquisas e tecnologias de construção. A adoção dos elementos industriais pré-fabricados em sua construção possibilitou novos conceitos de montagens como: rapidez, praticidade, flexibilidade e liberdade espacial. Seu espaço era contínuo, livre de pilares internos, permitindo distribuir e ampliar, por toda a volta de seu perímetro retangular, inúmeros pavilhões de dimensões variadas, com a finalidade de expor não somente a produção industrial, como também a artística. (CASTILLO, 2008, p. 32)

Curiosamente, os afastamentos da tradição expressos nos pavilhões expositivos, em ferro e vidro, limitaram-se ao espaço arquitetônico. Os artistas que não se enquadravam nos cânones artísticos vigentes da época não podiam expor suas obras. Como protesto, Gustave Coubert ergueu, pioneiramente, um pavilhão próprio denominado *Pavilhão do Realismo*, que se tornou uma referência histórica da luta pela autonomia do circuito artístico. Em resposta, alguns artistas mobilizaram-se em tentativas de escapar das exposições de arte oficiais, pois apontavam seu caráter especulativo e consideravam que o excesso de obras expostas desvalorizava a arte de maneira geral. (KERN, 2009)



**Figura 37:** *Atelier do Pintor*, na Exposição Universal de 1855.  
 Fonte: FRASCINA, 1998, p. 104.

No final do século XIX, os impressionistas impulsionaram a autonomia do circuito artístico e propuseram mudanças significativas nas concepções expositivas. A arte iniciou um processo de pesquisa técnica, a exemplo da pintura da Manet, e os artistas fizeram empreender pesquisas orientadas para a arte e seus meios, buscando caminhos diferentes da imitação da realidade. “A arte não tardaria a resultar em planaridade, abstração e visualidade pura, exigindo gradativamente do público, que já não penetrava na ilusão da arte, uma nova atitude diante da obra”. (CASTILLO, 2008, p. 38)

As novas características espaciais das exposições responderam, dessa forma, demandas advindas das transformações da própria arte. Surgiram características espaciais próprias, que demonstravam uma preocupação com o *décor*, não só como forma de valorização das obras, mas também como estratégia para persuadir e encantar o público. Destacaram-se algumas mostras como as Courbet e Renoir e o *Salão dos Artistas Independentes*, fundado em 1884. Apesar de acontecerem, em sua maioria, em locais não projetados para serem museus, essas exposições proporcionaram avanços em técnicas expositivas que, no século XX, acarretariam mudanças nos espaços expositivos e, conseqüentemente, na arquitetura de museus como um todo. (KERN, 2009)



**Figura 38:** *Salão dos Independentes*, seção americana, 1924.  
Fonte: GONÇALVES, 2004, p. 33.

As transformações da arte e das maneiras de exposição anteciparam questões que se centralizariam no fenômeno da espetacularização das exposições. Tal característica sugeriria a superficialidade dos discursos expositivos.

O fenômeno apontado por Benjamin que destruiria progressivamente a aura da arte, alterando seus conceitos e, por conseqüência, os das exposições, que foram transformadas em verdadeiras alegorias para a imagem burguesa de massa. Assim, elas ofereciam trivialidade em lugar de imaginação, novidade em vez de originalidade, divertimento e

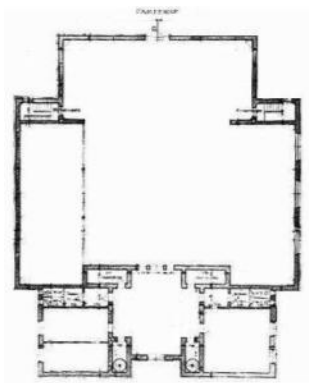
sensação em substituição ao recolhimento e à reflexão- descartando, portanto, elementos próprios à natureza da arte. (CASTILLO, 2008, p. 37)

Na última década do século XIX, vários artistas, entre eles os grupos das secessões, perceberam a importância do espaço para a apresentação da obra e desenvolveram exposições que abordaram tal questão. A concepção expositiva adotada perdeu como referência o decorativismo burguês e caminhou na direção do paradigma expositivo, e também arquitetônico, do século XX: a arte como unidade. Na passagem do século XIX para o XX, a demanda por projetos de espaços museais, as feiras internacionais, os salões de arte e os próprios museus, abriu-se como um leque de oportunidades para arquitetos, pintores e escultores.

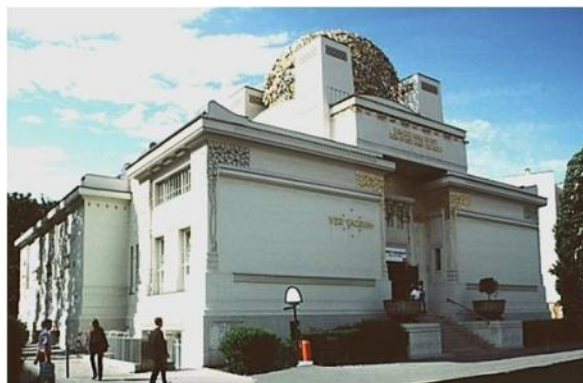
Se no passado o sentido das exposições era apreendido mediante a feição de sua apresentação- que, no século XVIII, pretendia representar o que era de interesse do Estado e, em meados do século XIX, buscava expressar o que era socialmente progressivo-, à soleira do século XX, o sentido das exposições dependeria de novas concepções de espaço e montagem. (CASTILLO, 2008, p. 42)

Ainda que efêmeros, os pavilhões de Exposições Universais promoviam a ideia de integração entre arte e tecnologia, funcionando como vitrine expositiva que atraíam multidões e ofereciam entretenimento.

Espaço de lazer, a exposição ofereceu às mercadorias e à produção técnica que lhes deram nascimento o aspecto lúdico capaz de arrastar multidões. Não é por nada que o imaginário social conservou justamente esta faceta em tais eventos: as exposições como espetáculo, onde operários e burgueses contemplam as maravilhas da indústria e da civilização. Lugar artificialmente criado, evento efêmero, as exposições têm de festa este caráter de curta duração e brilho. Grandes construções foram feitas para não durar e mesmo a Torre Eiffel, símbolo da exposição de 1889, não tinha, em seu início, a pretensão de perenidade. Como festa, a exposição celebra com fausto e encantamento a sociedade industrial e a glória da ciência. (PESAVENTO, 1992, p. 82)



**Figura 39:** Planta baixa do Pavilhão da Secção.  
*Fonte:* CASTILLO, 2008, p.255.



**Figura 40:** Pavilhão da Secção.  
*Fonte:* CASTILLO, 2008, p. 255.

Em 1902, o arquiteto Joseph Maria Olbrich projetou para Viena um edifício, de 990 m<sup>2</sup>, com a finalidade de sediar o grupo vienense e expor as obras de seus artistas. Conhecido como Pavilhão da Secessão, o edifício possuía planta quadrada e partido formado pela justaposição de volumes simples, pintados na cor branca, unidos por uma cúpula esférica constituída por folhas de louro douradas. O interior do pavilhão organizava-se em um átrio de acesso, formado pelo recuo do volume frontal e, na parte posterior, havia uma ampla sala de exposições com iluminação zenital.

Além de Olbrich, o arquiteto Josef Hoffmann e o artista Gustav Klimt também participaram do projeto e da concepção das exposições e estabeleceram paradigmas expositivos vigentes até os dias de hoje. A fim de possibilitar a flexibilidade na montagem das exposições, em vista da especificidade de cada uma, foram instalados trilhos nas superfícies internas da sala de exposições. A primeira obra exposta no pavilhão, em 1902, foi a escultura *Beethoven*, de Klinger.

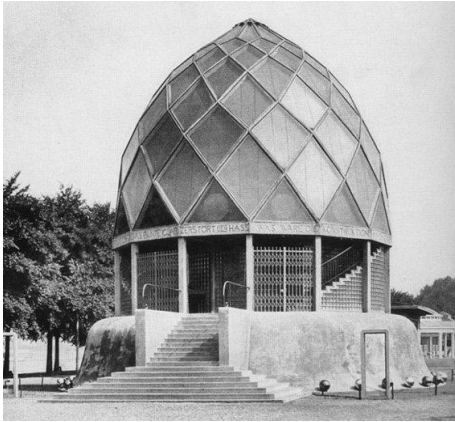


**Figura 41:** Exposição *Beethoven*, de 1902.  
*Fonte:* CASTILLO, 2008, p. 257.

Não se tratava apenas de uma obra ou de um artista privilegiado espacialmente, mas, acima de tudo, de uma ideia para onde tudo convergia: o título, o espaço e as demais obras. Fazendo uma analogia, o sentido de unidade pretendido pela Secessão pode ser comparado ao mesmo sentido que move algumas curadorias nos dias de hoje. Os temas curatoriais, assim como *Beethoven*, buscando uma unidade visual, conciliam toda a lógica expositiva, impulsionando a sintaxe espacial de diferentes expressões artísticas, principalmente nas megaexposições. (CASTILLO, 2008, p. 45)

Em 1914, Hoffmann projetou o Pavilhão Austríaco para a Exposição Internacional de Colônia, destinado a expor esculturas. O partido do pavilhão opôs-se aos princípios do Art Nouveau e seguiu os preceitos da *Deutsch Werkbund*. Desenvolveu-se “a partir de um partido asséptico e geométrico, preconizando o que se tornaria a tônica dos espaços das futuras correntes racionalistas” (CASTILLO, 2008, p. 51). Para a mesma exposição, Bruno Taut

projetou o Pavilhão de Cristal que, além de inovador, utilizou, pela primeira vez, suportes expositivos translúcidos na apresentação de obras.



**Figura 42:** Pavilhão de Cristal de Bruno Taut.  
*Fonte: CASTILLO, 2008, p. 257.*



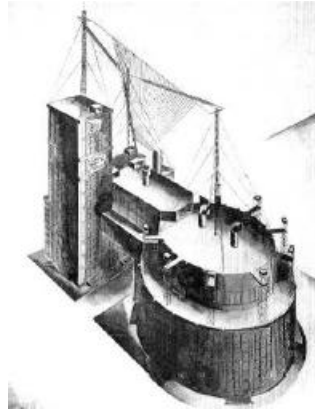
**Figura 43:** Pavilhão do Espírito Novo, de Le Corbusier, 1925.  
*Fonte: RIBEIRO, 2009, p. 65.*

A Exposição Universal de Paris, em 1925, foi palco de alguns pavilhões expositivos inovadores, como o Pavilhão Austríaco, de Peter Behrens, que mesclava pedra e vidro em seu espaço interior; o Pavilhão de Arte Decorativa, de Melnikov, cujo partido assimétrico integrava madeira e vidro na área expositiva; e o Pavilhão do Espírito Novo, de Le Corbusier, que rompeu com padrões clássicos e inseriu, nas fachadas, estruturas lineares transparentes, relacionando exterior e interior.

As experiências expositivas realizadas sob o signo da funcionalidade buscavam favorecer seus visitantes propondo uma flexibilidade de projeto capaz de relacionais em iguais proporções o espaço, os objetos e tempo de experimentação (...) as exposições apresentavam-se mais sistematizadas e apresentadas em espaços flexíveis. (CASTILLO, 2008, p. 50)

Os movimentos de vanguarda artística do século XX também contribuíram para a transformação dos espaços dos museus. Como exemplo, pode-se citar a realização dos irmãos Vesnin que, em 1923, ganharam o concurso para o projeto do Palácio do Trabalho. O edifício multifuncional, que estaria localizado em Moscou, abrigaria dois museus: o Museu das Ciências Sociais e o Museu do Trabalho. Rompendo com o academicismo, o partido consistia em formas simples e contrastantes interligadas por passarelas. Contudo, a maior contribuição do projeto para este estudo refere-se ao caráter propagandista e multidisciplinar de seu discurso, ou seja, o museu não teria a intenção de remeter ao passado, mas sim de ser um agente na construção da sociedade. (FISCHMANN, 2003)

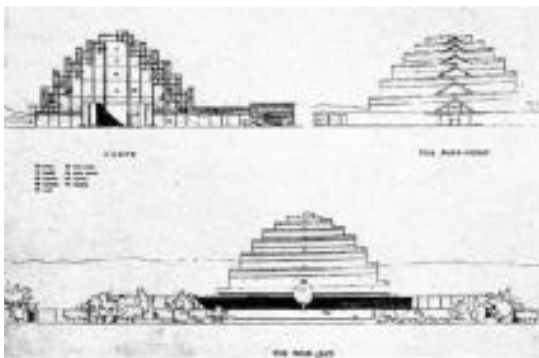




**Figura 44:** Projeto para o Palácio do Trabalho, 1923.

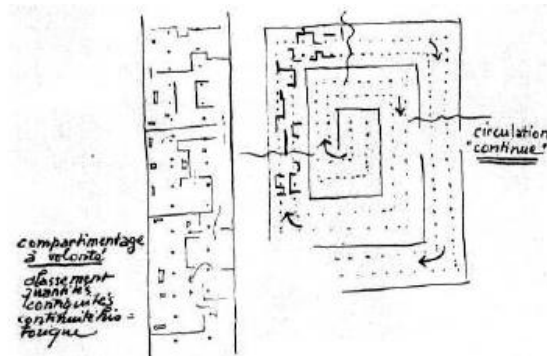
Fonte: FISCHMANN, 2003, p.37

Em 1929, Le Corbusier projetou o *Museu Mundial de Genebra* que, mesmo não edificado, ilustrou discussões sobre a museologia tradicional, principalmente no que tange ao percurso do visitante e à ampliação dos museus. O partido do projeto estabelecia uma espiral quadrada, cujo ponto mais alto indicava o acesso do visitante para percurso descendente das salas de exposição. Os croquis do arquiteto para as possibilidades de divisão interna das áreas expositivas indicavam a preocupação com a flexibilidade das mesmas, adaptando-se às novas concepções e demandas da arte moderna e ao Neoplasticismo. (JUNIOR, 2010)



**Figura 45:** Projeto *Museu Mundial de Genebra*, Le Corbusier, 1923.

Fonte: FISCHMANN, 2003, p.42.



**Figura 46:** Estudo para *Museu de Arte Contemporânea de Paris*, Le Corbusier, 1931.

Fonte: FISCHMANN, 2003, p.43.

No projeto para o *Museu de Arte Contemporânea de Paris* (1931), Le Corbusier propôs os mesmos conceitos do museu de Genebra. Aproximou-se, contudo, de seus cinco pontos para a Nova Arquitetura, nivelando a espiral em um pavimento e elevando a edificação do nível do solo, por meio dos pilotis. Os conceitos propostos para os museus de Genebra e Paris

forneceram bases para que o arquiteto elaborasse o célebre projeto para o *Museu do Crescimento Ilimitado*, de 1939. Nele, foi proposta uma solução para uma das principais demandas dos novos museus: a necessidade de expansão física. Segundo Montaner, “o futuro dos museus do novo século seguirá marcado pela contínua necessidade de crescimento, transformação e modernização, já que a própria essência dos museus consiste em seu crescimento”. (MONTANER, 1995, p. 34)



**Figura 47:** Maquete para *Museu do Crescimento Ilimitado*, de Le Corbusier, 1939.  
*Fonte:* FISCHMANN, 2003, p.44.

O arquiteto propôs novamente uma planta em espiral, “verdadeira forma de crescimento harmoniosa e regular” (CORBUSIER apud BOESIGER, 1976, p. 227), e a decompôs em elementos modulares, em referência ao esquema *Dom-Ino*. Esses poderiam ser acrescentados de acordo com a necessidade.

A espiral quadrada permite uma interrupção das circulações, extremamente favorável a atenção que se exige dos visitantes (...). O elemento modular de cerca de 7 m de largura e 4,5 m de altura, permite assegurar uma regularidade impecável de iluminação, nas paredes da espiral quadrada. (CORBUSIER apud BOESIGER, 1976, p. 227)

Conceitualmente, o *Museu do Crescimento Ilimitado* influenciou alguns projetos para museus, principalmente nas soluções de percursos e ampliações. Embora não construído, serviu como base teórica para três projetos para museus do arquiteto: Museu de Ahmedabad (Índia, 1956); Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente (Tóquio, 1957); e Museu e Galeria de Belas Artes de Chandigarh (Índia, 1964). Os partidos dos três edifícios assemelham-se por evidenciarem a crítica do arquiteto aos novos espaços expositivos que exploravam a tendência da “caixa transparente”. Le Corbusier concebeu edifícios que se aproximaram da ideia da “caixa opaca” e que, através das estruturas modulares em concreto, possibilitavam de maneira mais fácil suas expansões. A planta livre também foi uma constante nos três museus, favorecendo a flexibilidade das áreas expositivas.

As ideias estabelecidas por Le Corbusier para a arquitetura de museus serviram como base para novas propostas e concepções de espaços museais. Por exemplo, a planta livre foi intensamente explorada nos projetos para museus de Mies van der Rohe; e o percurso contínuo, proporcionado pela espiral, foi retomado por Frank Lloyd Wright no icônico Museu de Guggenheim de Nova Iorque.

A obra de Mies van der Rohe não se aprofundou nas questões conceituais relacionadas aos museus, contudo no Pavilhão da Alemanha (1929), em Barcelona, o arquiteto formulou diversos princípios estruturais e compositivos que nortearam gerações posteriores em projetos para museus. Através de uma rígida modulação, que perpassou todo o conjunto, e do uso de painéis dispostos sempre em ângulo reto em relação à malha, o Pavilhão de Barcelona é um espaço onde interior e exterior não possuem limites definidos.



**Figura 48:** Pavilhão Alemão na Exposição Internacional de Barcelona, 1929.  
*Fonte: FISCHMANN, 2003, p.46.*



**Figura 49:** *Cullinan Hall*, 1954.  
*Fonte: FISCHMANN, 2003, p.58.*

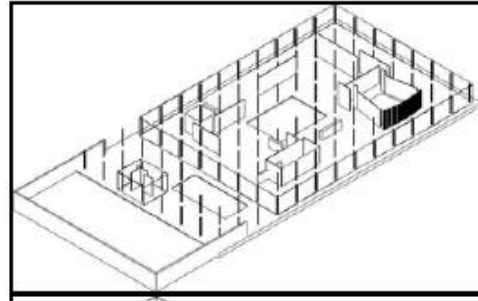
A flexibilidade, a fluidez espacial e a transparência das fachadas questionaram o esquema da caixa opaca como dominante na arquitetura de museus. Sugeriram, também, um esquema expositivo no qual os planos de suporte, por vezes, eram a própria exposição. Esses princípios foram adotados por Mies no projeto para a ampliação do Museu de Belas Artes de Houston, a *Cullinan Hall*, em 1954; no Museu Schäfer, em *Schweinfurt*, em 1960; e na Nova Galeria Nacional de Berlim, 1968. (FISCHMANN, 2003)

A contribuição do arquiteto para a arquitetura de museus pode ser vista no utópico projeto de um *Museu para uma cidade pequena*, de 1942. O partido consistia em dois planos horizontais, laje e piso de cobertura, que definiam um espaço fluido e contínuo entremeado por uma malha de colunas e fechamentos verticais. A área retangular da edificação enfatizava

seu caráter genérico e modular que poderia se ajustar a qualquer cidade. Em 1943, Mies publicou na revista *Architectural Forum* a descrição do projeto, cuja concepção acerca do tema “museus de arte” era mais preocupada com a vivência e a fruição do espaço.



**Figura 50:** Nova Galeria Nacional de Berlim, Mies van der Rohe, 1968.  
Fonte: FISCHMANN, 2003, p.63.



**Figura 51:** Perspectiva axonométrica do Museu para cidade pequena.  
Fonte: FISCHMANN, 2003, p.49.

O primeiro problema consiste em conceber o museu como um centro para desfrutar a arte, não como um lugar para conservá-la. Neste projeto suprimiu-se a barreira entre a obra de arte, situada no interior, e o exterior, mediante um jardim para exposição de esculturas, situado na entrada. As esculturas expostas no interior desfrutam da mesma liberdade espacial, pois a planta livre permite contemplá-las contra o fundo formado pelas montanhas circundantes (...). O edifício, concebido com um único e grande espaço, permite máxima flexibilidade. A estrutura, que permite construir um espaço com essas características, só pode ser feita em aço (...). Os quadros pequenos seriam expostos em paredes autoportantes, livremente dispostas. Todo o espaço do edifício estaria disponível para agrupamentos maiores, estimulando uma representação mais representativa do museu do que é habitual agora. Com isso cria-se um nobre cenário para a vida cívica e cultural de toda a comunidade. (VAN DER ROHE apud FISCHMANN, 2003, pp. 47-48)

No mesmo ano, Frank Lloyd Wright iniciou o projeto para o museu Guggenheim, em Nova Iorque, cujas obras só foram concluídas em 1959. Conforme palavras do arquiteto, foram contemplados alguns conceitos arquitetônicos aplicados previamente a museus, tais como: a pré-definição do percurso, de Le Corbusier; e a cúpula que proporciona iluminação zenital, de Schinkel.

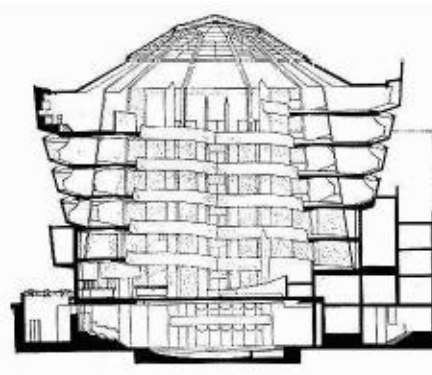
Um museu deve ser extenso, contínuo e bem proporcionado, desde o nível inferior até o superior; que uma cadeira de rodas possa percorrê-lo, subir, baixar e atravessá-lo em todas as direções. Sem interrupção alguma e com suas seções gloriosamente iluminadas internamente desde cima, de maneira apropriada a cada grupo de pinturas ou a cada quadro individual, segundo se queira classificá-lo. (WRIGHT apud KIEFER, 2001, p. 19)

O partido de Wright consiste em dois volumes circulares, sendo o menor destinado às atividades administrativas e o maior, ao abrigo das exposições. O museu “desafiou ao mesmo tempo a modulação e a escala de *Manhattan*” (FISCHMANN, 2003, p. 52), anunciando a intenção do arquiteto de propor uma forma autônoma do entorno. O interior do volume

principal, da mesma maneira, não proporciona uma ambiência neutra às exposições. O próprio partido do edifício determina a fruição dinâmica do espaço e o percurso dos visitantes, iniciado com a subida de elevador até o último pavimento e a descida até o térreo pelas rampas.



**Figura 52:** Museu de Guggenheim, em Nova Iorque.  
Fonte: FISCHMANN, 2003, p.51.



**Figura 53:** Corte do Museu de Guggenheim  
Fonte: FISCHMANN, 2003, p.53.

O determinismo do circuito expositivo, o espaço limitado para obras de grande porte e a intensa valorização do edifício em relação ao seu conteúdo são as principais críticas ao projeto do arquiteto.

Desde sua inauguração, em 1959, no que se refere à funcionalidade e eficiência de seu espaço expositivo, o Guggenheim sempre foi alvo de críticas- apesar de ser considerada uma obra-prima de Wright e a “menina dos olhos” da arquitetura moderna norte-americana- em decorrência do fato de sua arquitetura haver retomado o conflito entre arte e espaço, inaugurando a ideia de museu como obra de arte. (CASTILLO, 2008, p. 116)

Ainda que o Guggenheim de Nova Iorque tenha sido projetado sobre a égide das exposições americanas de arte moderna, o MoMA foi a primeira instituição criada, em 1929, especificamente para essa finalidade. Em 1930, surgiu o primeiro projeto para a construção da sede, assinado por George Rowe e William Lescaze. A proposta consistia em um edifício de dez pavimentos, apoiados em uma estrutura de pilares e vigas aparentes. Apesar de o projeto inaugurar a “tendência norte-americana de construir seus museus como caixas opacas, fechadas e dotadas de sistema que combinam iluminação natural e artificial” (FISCHMANN, 2003, p. 93), não chegou a ser construído.

Em 1935, o interesse de construir a nova sede ressurgiu e, para a tarefa, foram chamados os arquitetos Philip L. Goodwin e Edward Durrell Stone. Concluído em 1939, o museu inseriu-se discretamente no tecido urbano de *Manhattan*, e consistia em um edifício de seis pavimentos, com espaços amplos definidos apenas pelos pilares e painéis móveis. Apesar

de não incorporar os cinco pontos da Nova Arquitetura, as janelas em fita, a planta livre e o terraço jardim na parte frontal do edifício o aproximaram do ideal *corbusiano*. (FISCHMANN, 2003)



**Figura 54:** Sede do MoMA no ano de sua inauguração, 1939.  
*Fonte: FISCHMANN, 2003, p.93.*

O espaço arquitetônico da instituição estabeleceu o conceito expográfico do “cubo branco”, ao propor um espaço flexível e neutro, que aceitasse muitas possibilidades museográficas em favor do protagonismo da obra de arte.

Consagra-se nesse momento, um padrão de como deve ser o espaço apropriado à arte moderna. É possível compreender que para uma arte que quer apagar sua função social, que quer ser “uma arte sem lugar”, o melhor padrão de espaço museal é aquele onde aparentemente não há interferências. Assim, o MoMA cumpre, neste momento, um papel fundamental não só para construir uma visão da história da arte moderna, mas também para definir um perfil de museografia para essa arte. (GONÇALVES, 2004, p. 71)

Ainda que tenha sofrido três reformas e ampliações, o museu destaca-se ainda hoje, servindo de inspiração para outras instituições.

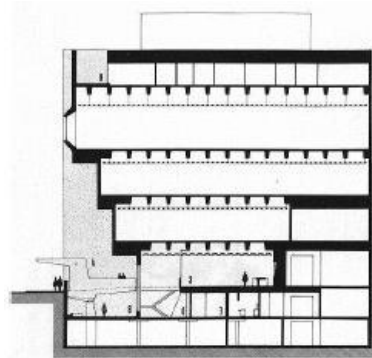
Formatados sob os mais rígidos preceitos modernos, os espaços expositivos do MoMA inserem-se no conceito do cubo branco e, como tal, requer do espectador uma atitude passiva, contida e contemplativa que privilegia uma experimentação perceptiva. Já os espaços expositivos do Guggenheim de NY, também modernistas e puristas, possuem planos ascendentes e espiralados que, privilegiando o movimento, suscitam a experimentação física do espectador e promovem uma linearidade histórica dentro da exposição. No entanto, as duas propostas estão tomadas pelo signo do consumo cultural em massa e, por isso, em ambas as soluções buscou-se dotar os espaços expositivos de flexibilidade. (CASTILLO, 2008, p. 123)

O *Whitney Museum*, inaugurado em Nova Iorque em 1966, foi projetado por Marcel Breuer. Constitui-se em um exemplo de museu cuja arquitetura prossegue as concepções do MoMA, resultando em um edifício maciço e composto pela subtração de um prisma regular. O

partido proposto por Breuer procurou aproveitar as pequenas dimensões do lote e distribuiu o programa de necessidades em seis pavimentos, sendo dois deles subterrâneos. O acesso dá-se pelo térreo, onde há uma loja, enquanto os três pavimentos seguintes destinam-se às áreas expositivas. Formuladas sob o princípio da planta livre e do “cubo branco”, as mesmas destinam-se, predominantemente, a exposições temporárias. Nos dois pavimentos subterrâneos foram localizados novos serviços, resultantes da demanda por locais de lazer e consumo, como restaurante, biblioteca e cafés, por exemplo.



**Figura 55:** *Whitney Museum*.  
Fonte: FISCHMANN, 2003, p.95.



**Figura 56:** Corte do *Whitney Museum*.  
Fonte: FISCHMANN, 2003, p.95.

Como se observa, Marcel Breuer estava atento à escala urbana grandiosa da cidade de Nova Iorque, da mesma maneira que Frank Lloyd Wright em seu Guggenheim, concluso sete anos antes. Ambos os edifícios procuravam se sobressair de seu contexto, fazendo uso de grandes balanços projetados sobre as avenidas. Obviamente, o Guggenheim é mais radical nesse sentido, pois suas formas cônicas, ao contrário do *Whitney*, não fazem qualquer menção ao esquema preponderante da cidade. Ambos, inclusive, possuem aberturas mínimas para o exterior, embora a iluminação artificial seja mais requisitada e desenvolvida no edifício de Breuer, que trabalha com o sistema tradicional de pavimentos sobrepostos e independentes. (FISCHMANN, 2003, p. 98)

O *Whitney Museum*, como a maioria dos museus modernistas, deparou-se com a questão da expansão de suas instalações, anunciada em 1939 por Le Corbusier. Por isso, dezenove anos após sua inauguração foi encomendado um projeto para a ampliação de sua área expositiva. Apenas em 1998, o arquiteto Richard Gluckman, através da reordenação dos pavimentos subterrâneos e a inclusão de um mezanino no último andar, concluiu a demanda.

O projeto do arquiteto espanhol Joseph Luis Sert para a Fundação Maeght, construída em 1964 na cidade de Saint Paul de Vence, também se destacou no cenário dos museus projetados no século XX. A instituição foi concebida para a exposição de arte moderna e contemporânea e a própria linguagem arquitetônica, formada pelos sucessivos *sheds* na

cobertura, estabeleceu um elemento inédito na arquitetura de museus. Tal recurso foi reutilizado pelo mesmo arquiteto na Fundação Miró, em 1975, e possibilitou o aproveitamento de iluminação e ventilação naturais no interior das edificações. (KIEFER, 2001)

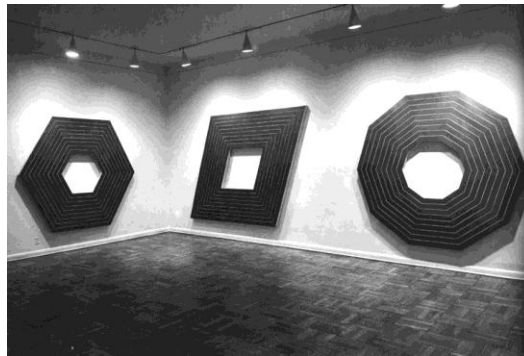


**Figura 57:** Fundação Maeght, de Joseph Luis Sert.  
Fonte: KIEFER, 2001, p. 19.

A partir de 1960, novos caminhos da arte e dos museus contestavam os paradigmas vigentes acerca da arquitetura de museus. Tais transformações ocorriam em paralelo ao debate artístico; a *Pop Art*, por exemplo, indicava em suas produções uma crítica ao mercado artístico e ao consumo cultural em massa. As vertentes do movimento *Pop* desenvolveram uma iconografia que banalizava a arte e sua dimensão aurática. Similarmente, as exposições realizadas pelo grupo, como a de Andy Warhol na *Stable Gallery* em 1964, discutiam a estetização de objetos cotidianos e do próprio espaço expositivo neutro, estabelecido como ideal pela arte moderna.



**Figura 58:** Exposição de Andy Warhol na *Stable Gallery*, em 1964.  
Fonte: CASTILLO, 2008, p. 261.



**Figura 59:** Exposição de Frank Stella na *Stable Gallery*, Leo Castelli, em 1964.  
Fonte: CASTILLO, 2008, p. 264.

As exposições minimalistas também contestaram a ideia do cubo branco. As obras expostas eram interdependentes do contexto em que estavam inseridas, incorporando em si a neutralidade espacial dos espaços expositivos. Por exemplo, a exposição de Frank Stella na



Galeria *Leo Castelli*, em 1964, ao fundir obra e espaço promoveu a ruptura dos limites entre ambos, abrindo campos de investigação definidos por arte-espaço-espectador. Outras manifestações artísticas, como a *Land Art*, as instalações, as performances e os *happenings* foram desencadeadas a partir da interpenetração entre espaço expositivo e objeto artístico.

Conclui-se que não só o ápice moderno foi promovido sob a lógica do consumo cultural, como também o seu colapso, visto que a produção artística, ao incorporar em seu sistema técnico a lógica industrial e até a sua exasperação, como fizeram respectivamente a *Pop* e o Minimalismo, revelou não só as primeiras reações modernas como também novas formas de recepção e transmissão do objeto artístico, em que os conceitos modernistas caem por terra. Podemos dizer que ambos os movimentos convergiam para profundas mudanças nas concepções de montagem, uma vez que, agora, assim como ocorrera nas vanguardas do início do século, o espaço das exposições perdia seu estatuto de neutralidade, ganhando importância na totalidade da obra. (CASTILLO, 2008, p. 164)

Posteriormente, na década de 1970, com a efervescência sociocultural do período, a criação do ICOM e as sucessivas conferências de profissionais da Museologia, os museus sofreram redimensionamento de seu papel, de seus espaços e de sua relação com a sociedade. Novas funções comunicativas definiram-se e uma das principais missões das instituições passou a ser a atração de diversos públicos. Muitos governos investiram na construção de museus que, compondo o cenário urbano, muitas vezes constituíram-se em ícones da modernização da sociedade e lugares obrigatórios para o turismo, o lazer e a diversão.

Os edifícios arquitetônicos dos novos museus, surgidos a partir do final dos anos 70, acabam se tornando ornamento para as cidades que os fazem construir, apresentando-se como símbolos de status de distinção, de modernização urbana. Através deles as cidades se posicionam no circuito cultural internacional. Esse novo modelo de museu que surge no cenário da cidade e visto com o valor de um museu-monumento. (...) O museu-monumento ao mesmo tempo em que é signo de distinção, constitui-se em signo da memória cultural, dando testemunho da importância do lugar na realidade contemporânea. Ele torna-se cenário para uma experiência espetacular e ao mesmo tempo um produto cultural que legitima a modernização global como estilo de vida. (GONÇALVES, 2004, p. 87)

Paralelamente, a existência de um mercado de arte que se voltava progressivamente para o consumo cultural em massa, as novas experimentações artísticas e a implantação de uma nova política museológica fizeram com que os museus adquirissem outra visibilidade no cenário da arquitetura e das cidades. Esse fenômeno, impulsionado também pelo turismo cultural, ocorreu em várias partes do mundo, sendo mais evidente na Europa, com o surgimento dos centros culturais. (PASQUOTTO, 2011)

Neste período, foi elaborado pelo governo francês um concurso de arquitetura para a construção de um centro cultural. Tal empreendimento deveria contemplar as exigências de

um espaço multidisciplinar e promover a revitalização do bairro de Beaubourg, em Paris. O júri escolheu a proposta dos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers, que apresentaram um projeto baseado nos princípios de sofisticação tecnológica e flexibilidade espacial.



**Figura 60:** Centro Cultural Georges Pompidou.  
*Fonte:* RIBEIRO, 2009, p. 33.

Então, em 1977, o Centro Cultural Georges Pompidou foi inaugurado, constituindo-se em um divisor de águas no conceito de projetos para museus. Sua concepção marcou “a transição entre a tradição moderna dos museus neutros e a tendência que norteou sua construção a partir da década de 1980” (PASQUOTTO, 2011, p. 55).

No projeto, pode ser identificada a adoção da postura estética denominada *high tech*, caracterizada pela expressão poética dos recursos tecnológicos. O edifício foi dividido em duas partes, a primeira abrangendo três níveis de serviços locais e administrativos e a segunda, uma superestrutura de aço e vidro, que concentra a maioria dos espaços expositivos e de lazer. Uma grande praça localiza-se a oeste do edifício, que além de proporcionar um lugar de transição entre a cidade e o centro, alinhou-se com o princípio morfológico da “Praça de Largura”, de Sitte (1992), no qual a inserção de um espaço aberto na frente de um edifício permite visualizá-lo melhor.

Assim, o Beaubourg inaugurou uma tendência, na qual a dimensão arquitetônica de museus e centros culturais tende a ser uma estratégia de divulgação das instituições, aliando-se à necessidade de atração de multidões de visitantes. Segundo Arantes:

Após a experiência de Beaubourg, deu-se uma divisão muito bem calculada, onde todos saem lucrando, daquilo que os administradores e sociólogos costumam chamar de campo alargado da cultura: coube ao Estado à administração direta dos santuários da Cultura, e ao setor privado da indústria cultural a produção de bens e serviços na escala crescente da nova demanda. A mesma tecnologia de frente é empregada para realçar o Patrimônio e o grande arquipélago popular da cultura de massa. (ARANTES, 1995, p. 164)

Após o projeto de Piano e Rogers, diversas experiências museológicas semelhantes foram realizadas em outras cidades europeias, a exemplo: o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) de Richard Meier, em 1987; e o *Bonnefantenmuseum*, de Aldo Rossi, em 1995.



**Figura 61:** MACBA. Projeto de Richard Meier, 1987.  
Fonte: MACBA. Disponível em: < <http://www.macba.cat> >  
Último acesso em 21/03/2014



**Figura 62:** Bonnefantenmuseum na Holanda. Projeto de Aldo Rossi, 1995.  
Fonte: BonnefantenMuseum. Disponível em: < <http://www.bonnefanten.nl/> > Último acesso em 21/03/2014

O cenário arquitetônico a partir da década de 1990 vislumbrou o desenvolvimento de propostas que buscavam conciliar “o que se pretendia para a cidade e a necessidade de se consolidar novos procedimentos de projeto que devolvessem à arquitetura o seu papel de parte integrante do pensamento urbano” (CARVALHO, 2011, p. 67). Os principais centros urbanos acompanharam o fenômeno da globalização em larga escala. A transformação da ideia do espaço urbano como fonte histórica de assentamento e permanência para um símbolo de mobilidade e de trocas foi um dos principais efeitos da nova lógica contemporânea.

Nossa visão de cidade contemporânea sustenta a ideia de que a cidade atual é um campo experimental por excelência e em constante mudança, a fugacidade e a transitoriedade das relações sociais e a ausência ou impossibilidade de representar a cidade como uma totalidade, bem como entender a vida urbana ocorrendo num território fragmentado que é a negação da territorialidade se tornou imagem recorrente. (ABASCAL, 2005, p. 3)

A notoriedade que o programa museal adquiriu a partir do “Efeito Beaubourg” (BAUDRILLARD, 1991), aliada à valorização da imagem na sociedade contemporânea, ocasionou uma efervescência no campo da arquitetura de museus e na concepção dos espaços expositivos. Caracterizados por experimentalismos e multiplicidade de linguagens arquitetônicas, os museus de arte tornaram-se um programa privilegiado, na obra dos mais destacados arquitetos da atualidade, “que encontram neste tipo de edifício uma ocasião estimulante para ensaiar novos conceitos, formas e tecnologias” (BARRANHA, 2007, p. 3).

A valorização formal do edifício tornou-se prática comum, ensejando a criação de ícones arquitetônicos que inserem centros urbanos e capitais nos circuitos turísticos e culturais, atribuindo-lhes notoriedade. (VIEIRA, 2009)

A notoriedade do museu enquanto obra arquitetônica tem vindo a intensificar-se nas últimas décadas, em particular nos anos 90, suscitando um debate alargado sobre os conceitos, as formas e as soluções funcionais subjacentes a cada projeto. O tema afigura-se complexo, pois a integração do edifício museológico no meio urbano e a sua adequação aos conteúdos expositivos são interpretadas de forma diferenciada por cada arquiteto, revelando a multiplicidade de tendências que configuram o panorama da arquitetura contemporânea. (BARRANHA, 2003, p. 313)

A construção de um museu da franquia Guggenheim na cidade de Bilbao consolidou o que foi iniciado com o Pompidou. O museu de Bilbao, inaugurado em 1997, pode ser considerado o ponto de partida para o estudo de museus contemporâneos. Os governantes bascos intencionavam recuperar uma região da cidade que se encontrava em decadência. Iniciou-se, então, a busca por uma “arquitetura de grife” para um edifício, no caso um centro cultural, que funcionaria como âncora para a revitalização do espaço urbano e abriria a cidade para a indústria do turismo e da arte.



**Figura 63:** Guggenheim de Bilbao, 1997.  
*Fonte: FISCHMANN, 2003, p.104.*



**Figura 64:** Interior do Guggenheim de Bilbao, 1997.  
*Fonte: MARTINS, 2008, p. 98.*

O desafio foi lançado ao arquiteto Frank Gehry, que deveria projetar algo diferente do que os dirigentes locais consideravam comum: “uma caixa-museu, em vidro e aço” (CARVALHO, 2011, p. 68). O arquiteto concebeu o projeto a partir da expressão do gesto artístico, evidenciando o valor plástico das formas livres. Dobras, torções e sobreposições foram cuidadosamente estudadas através de um *software* especialmente desenvolvido pelo escritório do arquiteto para a viabilização da construção da edificação. Evidenciando ainda mais o conjunto, as formas foram revestidas com placas de titânio, aplicadas como escamas, cujo reflexo compõe um jogo de luz.

É inegável que a obra do Museu Guggenheim Bilbao elevou o arquiteto ao estrelato e revitalizou a cidade basca. O nome de Frank Gehry é, desde então, imediatamente associado

ao Museu Guggenheim Bilbao, que passou a ser a obra mais significativa e reconhecida do arquiteto. Entende-se que o museu deflagrou o chamado “efeito Bilbao” e despertou o interesse e a cobiça de outras cidades pelo mundo, que passaram a almejar a semelhante consagração e a oportunidade de sediar uma “arquitetura de grife”. (CARVALHO, 2011, p. 67)

O sucesso do museu de Bilbao não foi o único motivo a influenciar a subsequente diversidade de projetos arquitetônicos para museus e o aumento no número de instituições em todo o mundo. Deve-se considerar o desdobramento da arte contemporânea em diversas manifestações e experimentos que desafiaram a configuração dos espaços expositivos tradicionais e demandaram novas soluções e propostas. O fenômeno da proliferação dos museus também se relaciona ao alargamento do conceito de patrimônio, a partir da década de 1980, que provocou o aumento de categorias de coleções passíveis de musealização e a valorização dos espaços dedicados à memória.

Uma das principais características dos museus do século XXI é a excessiva valorização de sua arquitetura, que assume papel de promoção institucional e apelo turístico. Barranha afirma que a excepcionalidade do continente arquitetônico dos novos museus transforma-os em “museus-espetáculo” ou “edifícios *blockbusters*”, capazes de atrair multidões e, muitas vezes, sobrepor-se aos conteúdos expositivos. (BARRANHA, 2007)

A tendência à teatralização espelha-se também na monumentalidade, característica de muitos museus contemporâneos. Conforme a intensidade do compromisso com a espetacularidade social, não só a arquitetura de museus e centros culturais pode resultar em colagem e fragmentação, estabelecendo relações entre planos, limites, proporções ou vocabulários arquitetônicos precedentes. As montagens expositivas também podem assumir essa feição, embora como espécies de apropriações alegóricas, estabelecendo relações entre fragmentos relacionados à estetização cotidiana. (CASTILLO, 2008, p. 327)

A premissa modernista do equilíbrio entre forma e função tornou-se questionável nos novos museus projetados, grande parte em razão da nova lógica museográfica de predominância de exposições temporárias como estratégia de atração de grandes públicos. Assim, a herança racionalista, que propôs o “cubo branco” como espaço expositivo ideal foi abalada. Hoje, o espaço expositivo assemelha-se cada vez mais à caixa preta teatral, ora pedindo neutralidade, ora exigindo flexibilidade, ora impondo efeitos, obtidos mediante recursos cenográficos. (GONÇALVES, 2004)

A gama de possibilidades de montagens adquirida com a neutralidade e flexibilidade espacial garante o recebimento de exposições temporárias, que são uma das principais características da lógica museal contemporânea. Observa-se que a arquitetura dos novos

museus de arte apoia-se nas seguintes questões: o continente arquitetônico é tratado de forma escultórica e os espaços internos são concebidos valendo-se de uma associação da planta livre modernista ao conceito do “cubo branco” e “da caixa preta”. (SPERLING, 2008).

Os museus de arte projetados por arquitetos reconhecidos assumem um papel relevante, pois constituem “territórios de cruzamento entre as tendências da museologia, da arte e da arquitetura” (BARRANHA, 2003, p. 313). Tornam-se comuns práticas que priorizam os aspectos físicos e arquitetônicos das instituições em relação à definição de seus discursos diante da sociedade, invertendo a ordem indicada na criação de museus. Essas experiências delegam para segundo plano a definição das missões das instituições, a elaboração de um projeto museológico e, até mesmo, a escolha e formação do acervo a ser exposto.

Como exemplo pode-se citar o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. É possível afirmar que a arquitetura foi o evento que desencadeou sua existência. Inaugurada em 1995, a instituição fez parte de um plano regional de renovação do bairro histórico de Raval, no centro de Barcelona. Projetada pelo arquiteto Richard Meier, o edifício branco rompeu com o entorno histórico circundante e foi objeto de polêmicas na medida em que sua criação não decorreu da necessidade do abrigo de determinadas coleções, mas “sobretudo da vontade de ter uma obra de Richard Meier em Barcelona” (BARRANHA, 2007, p. 5).

Poder-se-ia enumerar outros exemplos de museus contemporâneos que, no decorrer de suas concepções, nortearam e priorizaram seus discursos por meio da arquitetura. Contudo, também é possível o vislumbre de propostas museológicas que optam por outros caminhos. A proposta de Álvaro Siza para o Museu de Arte Contemporânea de Serralves (1998) estabeleceu vínculos com o contexto em que se insere e com a missão da instituição. O edifício alterou a vida cultural do Porto e constituiu-se em um espaço museológico de referência em território europeu. A programação formulada pela instituição, aliada à singularidade da proposta arquitetônica e o renome do arquiteto garantiram o sucesso do museu, que figura entre as instituições mais visitadas do mundo.

O Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, inaugurado em 2004, em Kanazawa, é outro exemplo de instituição que apesar de firmada nos moldes dos novos museus, propôs desde sua concepção, a integração da arquitetura com o programa museal. A ideia de construção do museu decorreu do esvaziamento da área central da cidade, devido à retirada de dois edifícios importantes. O projeto arquitetônico foi resultado de uma parceria de quatro

anos entre os arquitetos Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa e a equipe de funcionários do museu, que priorizaram a preservação e exposição de sua coleção como princípio norteador do projeto. O partido do museu corresponde a um edifício de planta circular que se pode classificar como a tipologia da “caixa transparente” através do uso de painéis de vidro ao longo de toda a fachada. (SILVA, 2007)



**Figura 65:** Museu de Serralves. Álvaro Siza, 1998.  
*Fonte: SILVA, 2008, p.122.*



**Figura 66:** Museu de Arte Contemporânea do Século XXI, 2004.  
*Fonte: SILVA, 2008, p.137.*

Nos diversos exemplos de novos museus de arte, observa-se que a multiplicação do número de instituições acontece paralelamente à própria reconceituação dos museus. O estudo das transformações institucionais e espaciais dos museus através das perspectivas da Indústria Cultural possibilita uma melhor compreensão deles hoje. Antes de empreender as análises dos estudos de caso, é importante recuperar como os museus surgiram no Brasil.

### 2.3. O Panorama Brasileiro

Os primeiros espaços museais registrados no Brasil datam dos séculos XVII e XVIII e abarcavam práticas mais relacionadas à pesquisa, à preservação e à capacitação profissional do que à exposição das coleções. O primeiro foi o Palácio de Vrijburg, em Pernambuco, e o segundo, a “Casa de Xavier dos Pássaros, no Rio de Janeiro, precursor do Museu Nacional, e cuja existência prolongou-se até o início do século XIX” (CHAGAS, 2010, p.35). Essas experiências permitiram, também, aos naturalistas enviar à metrópole “exemplares de flora e fauna, dos minerais e de ornamentos indígenas a fim de incorporá-los ao acervo do Gabinete de História Natural de Portugal” (MACHADO, 2005, p. 138).

De qualquer modo, a formação de museus sul americanos situa-se em um movimento histórico maior, iniciado no século XIX, a exemplo da Argentina, com o Museu de História Natural, em Buenos Aires, e na Colômbia, o Museu Nacional de Bogotá, ambos criados em 1823. A criação de museus nacionais ocorreu no momento em que as instituições tornaram-se capazes “de se enraizar na vida social e cultural brasileira” (SCHWARCZ, 2001, p. 35). A vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, é considerada o marco desse momento, com a criação de instituições que, paulatinamente, incorporaram a conservação e a exposição como práticas cotidianas.

D. João VI disposto a transformar a colônia em uma espécie de sede da monarquia, busca alterar-lhe a imagem, entre outras medidas, com a instalação das primeiras instituições de caráter cultural. Data desse período a criação da Imprensa Régia, da Biblioteca, do Real Horto, das primeiras escolas superiores destinadas à formação de cirurgiões e engenheiros e do Museu Real, criado por decreto de 6 de junho de 1818, com o objetivo de estimular os estudos de botânica e zoologia. (SCHWARCZ, 2001, 40)



**Figura 67:** Museu Real.  
*Fonte: JUNIOR, 2010, p. 60.*



**Figura 68:** Museu Paulista.  
*Fonte: JUNIOR, 2010, p. 60.*



A partir do Museu Real, outras instituições foram criadas no decorrer do século XIX, destacando-se: o Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838); o Museu do Exército (1864); o Museu Paraense Emílio Goeldi (1866); e o Museu Paulista (1895). Os poucos museus em território brasileiro desse período, em sua maioria, ocuparam-se da coleção de riquezas naturais e de espécies locais voltando-se, assim, para questões relacionadas às ciências naturais.

A adequação inicial dos museus no Brasil representa um exemplo do próprio movimento de expansão das instituições nos grandes centros culturais do período. Foi proposto um esquema baseado na reprodução, em menor escala, do discurso dos museus europeus, seguindo o padrão tradicional de edifício, coleção e público. (CHAGAS, 2009)

Tais instituições passaram, então, a ser vistas como verdadeiros centros de ensino da história que se desejava divulgar: de visão iluminista, articulando passado, presente e futuro de forma linear em seus discursos expositivos (...). Os museus brasileiros estavam ligados pelo fio condutor de fatos, datas e personagens, tanto quanto a preservação de seus testemunhos materiais- que passariam a fazer parte de museus e casas históricas- quanto à composição do plano nacional de educação. (MACHADO, 2005, p. 139)

O início da trajetória dos museus de arte brasileiros deu-se com a chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, que tinha como principal intuito a difusão do ensino e da prática artística no modelo acadêmico europeu. O programa forneceu recursos humanos, técnicos e conceituais que estruturaram, em 1816, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, abrigada em um edifício projetado por Grandjean de Montigny, onde dez anos depois foi inaugurado o primeiro Salão da Academia Imperial de Belas Artes, que “a rigor, pode ser considerado um dos antecedentes do atual Museu Nacional de Belas Artes” (CHAGAS, 2010, p. 35). Vale ressaltar que o MNBA foi criado apenas em 1937, momento no qual passou a exercer suas práticas em um edifício neoclássico de 1908, projetado por Morales de los Rios.



**Figura 69:** Museu Nacional de Belas Artes.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*



**Figura 70:** Pinacoteca do Estado de São Paulo.  
*Fonte: SILVA, 2008, p.58.*

O ponto de partida para criação de museus de arte, no Brasil, deu-se, de fato, em 1905, com a criação da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A edificação foi projetada por Francisco de Paula Ramos de Azevedo e Domiciano Rossi, nos moldes do ecletismo paulista. Inicialmente, a instituição abrigou o Liceu de Artes e Ofícios e uma galeria destinada à exposição de trinta e seis obras. Depois de permanecer algum tempo fechado, após um incêndio, em 1930, o edifício da Pinacoteca passou por uma reforma e intervenção dirigidas pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em 1993, estabelecendo-se como um dos maiores museus de arte do Estado de São Paulo. (SILVA, 2007)

O tratamento dado aos acervos artísticos ainda era inserido no ideário direcionado “à preservação da história nacional e à valorização dos grandes heróis e de seus feitos como objetos dignos de culto e veneração” (MACHADO, 2005, p. 140). Essa condição perdurou até as primeiras décadas do século XX, sendo alterada a partir da criação do Museu Histórico Nacional, em 1922. O MHN ocupou edifícios datados dos séculos XVII e XVIII: a Fortaleza de São Tiago, de 1603 e a Casa do Trem, de 1762.

Baseado no projeto político de Gustavo Barroso, o MHN originou “dois gestos divisores de águas no campo museal” (CHAGAS, 2010, p. 36): a formação do Curso de Museus (1932) e a criação da Inspeção de Monumentos Nacionais (1934). O primeiro, diretamente vinculado à direção do MHN, foi responsável pela institucionalização da Museologia e dos estudos sobre museus no Brasil. A Inspeção de Monumentos Nacionais realizou algumas obras de conservação na cidade de Ouro Preto, comandadas pelo arquiteto Epaminondas Vieira de Macedo e teve uma curta trajetória, continuada posteriormente pelo Serviço do Patrimônio Artístico Nacional.

Em 1935, Mário de Andrade propôs o anteprojeto de criação do SPHAN. Nele, os novos museus a serem criados, definidos como “agências educativas”, seriam um contraponto aos museus históricos nacionais e celebrariam as identidades e as especificidades locais. “A narrativa museológica, nesse caso, deveria surgir do diálogo com a população interessada na constituição dos museus” (CHAGAS, 2005, p. 120).

O anteprojeto em questão foi revisado e modificado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, originando o decreto-lei nº 25 de 30 de Novembro de 1937, mais restritivo em relação à concepção de patrimônio. No tocante aos museus, o decreto apontava para o caráter nacional das instituições e para o papel do Estado em selecionar e autenticar os bens culturais

que nelas seriam expostos. A partir da consolidação de um novo imaginário nacional, instituído através de relações de poder e da formação de um passado coletivo, foram criados vários museus brasileiros, dentre eles: o Museu das Missões (1940); o Museu da Inconfidência (1944); o Museu Imperial (1946) e tantos outros.

Para Rodrigo Melo Franco de Andrade os museus deveriam ser destinados a uma classe social informada. Não ao povo. Deveriam ser destinados a uma elite cultural, que dispensa ajuda, podendo até contribuir para o melhor conhecimento da arte no país (MACHADO, 2005, p. 145).



**Figura 71:** Museu das Missões.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

O SPHAN foi um dos resultados do processo de modernização nacional desenvolvido pelo Estado Novo, marcado pela “*reimaginação* do passado, dos seus símbolos, das suas alegorias, de seus heróis e de seus mitos” (CHAGAS, 2011, p. 40). Esse cenário não foi exclusivo do Brasil. Apoiando-se em Berman, Ortiz considera que a modernidade em países periféricos conectou-se a um projeto de construção de uma identidade nacional (ORTIZ, 1988). Essa condição consolidar-se-ia com o Estado Militar, quando os museus reafirmaram-se como “instrumentos de veiculação de discursos oficiais” (MACHADO, 2005).

Percebe-se claramente a importância de se atuar junto às esferas culturais. Será por isso incentivada a criação de novas instituições, assim como se iniciara todo um processo de gestação de uma política de cultura. Basta lembrarmos que são várias as entidades que surgem no período- Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema, EMBRAFILME, FUNARTE, Pró-Memória e etc. (ORTIZ, 1988, p. 116)

Contudo, no tocante aos museus de arte, nota-se que seus discursos ainda eram orientados para a vertente artística acadêmica e tradicional. Havia, portanto, uma lacuna no campo museal que demandava a adequação das instituições que abrigavam acervos artísticos às novas políticas nacionais de cultura. Paralelamente, a renovação da arte proporcionada pelos eventos desencadeados pela Semana de Arte Moderna, de 1922, aumentou ainda mais a

necessidade de revisar as diretrizes dos museus de arte brasileiros. Em 1940, o MNBA abriu um salão denominado *Divisão Moderna*, que expôs, dentre outras obras, a tela *Paisagem, Jardim Botânico* de Alberto da Veiga Guignard. (MACHADO, 2009).

Na década de 1950, multiplicaram-se empreendimentos culturais de cunho empresarial, em grande parte devido à escassez de espaços destinados à exposição e à discussão da arte. Estas iniciativas estimularam o surgimento de eventos midiáticos, por exemplo: a Bienal de São Paulo (1951); o Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1952); e a Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia (1956). Esse panorama culminou na criação de importantes museus brasileiros.

Entre os grupos de entusiastas dispostos a criarem espaços de exposições de obras de arte modernas nas capitais de São Paulo e do Rio de Janeiro nos anos de 1940, encontravam-se, juntamente com os empresários ávidos em estabelecer acervos de arte moderna, os artistas plásticos que desenvolviam concepções artísticas modernas. Estes artistas, ou mesmo grupos de artistas, se esforçavam por conseguir locais de exposição que poderiam ser ou não para a comercialização no mercado de compra e venda de obras de arte e tinham como intenção primordial a valorização de seu trabalho. (...) As Galerias de Arte particulares preenchiam uma importante função quanto à comercialização de obras de arte para os colecionadores e, no geral, se apresentavam semelhantes às dos dias atuais, onde o artista expõe e a venda fica comissionada à galeria. (MACHADO, 2009, p. 12)

A demanda por museus destinados a abrigar a arte moderna brasileira fez surgir, então, alguns importantes museus: o Museu de Arte de São Paulo (1947) – MASP; Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) – MAM/SP; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949) – MAM; e o Museu de Arte Moderna de Florianópolis (1949), hoje, Museu de Arte de Santa Catarina. Cabe ressaltar que os referidos museus foram constituídos a partir do mecenato e doações particulares, mesmo que, posteriormente, acabassem recorrendo às subvenções públicas para a manutenção de suas instituições.



**Figura 72:** MASP.  
*Fonte: ALVES, 2010, p.6.*



**Figura 73:** Primeira exposição do MASP, expografia de Lina Bo Bardi.  
*Fonte: ALVES, 2010, p. 6*

Ainda que os propósitos para os museus de arte fossem intimamente relacionados com a afirmação de uma arte nacional, a criação de novas instituições passou a ser amplamente influenciada pelos padrões da Indústria Cultural estabelecidos pelos museus norte americanos, em especial o MoMA. Segundo Ortiz, a década em questão marcou uma mudança dos modelos estrangeiros vigentes em território nacional, o modelo europeu cedeu lugar ao americano, transmitido pelo cinema e pela publicidade. (ORTIZ, 1991)

A importação de modelos museológicos norte americanos inseriu práticas comuns ainda hoje, como por exemplo a recepção de públicos por mediadores. No Brasil, uma das primeiras instituições a adotar esse recurso foi o MASP, em 1955, dedicando, inclusive, um setor para a capacitação e a formação de mediadores de arte (NORBIATO, 2014). Há de se recordar que em seus primeiros anos, o MASP promoveu o “ensino de cursos de propaganda, desenho industrial e comunicação visual, laboratório fotográfico. A mesma proposta foi tentada pelo MAM” (ORTIZ, 1988, p. 69).

Os primeiros museus projetados de arte no Brasil destacaram-se pela arquitetura, pelas soluções únicas e pelo referencial arquitetônico, ainda hoje considerado. Dentre eles, o MASP de Lina Bo Bardi e o MAM de Affonso Eduardo Reidy estabeleceram marcos conceituais, aplicados em projetos subsequentes. O edifício do MASP foi construído no início da década de 1960 e rompeu com a lógica do museu como templo, livre de qualquer influência externa, propondo espaços internos livres e emoldurados por grandes fachadas de vidro.

Tais propostas se estenderam, ainda, ao projeto expográfico desenvolvido também por Lina Bo Bardi para a nova sede do MASP. Os suportes criados pela arquiteta estiveram em vigor de 1968 a 1997 e foram alvo, assim como a própria arquitetura do edifício, de inúmeras críticas, negativas e positivas. Como foram chamados, os cavaletes de cristal conferiam ainda mais transparência ao museu. Constituídos de uma lâmina de vidro suspensa por um bloco de concreto que funcionava como base, os suportes eram destinados a obras bidimensionais e procuravam, ao invés de isolá-las umas das outras, comunicá-las, assim como sugeria a expografia moderna italiana com os seus suportes metálicos. (ALVES, 2010, p. 7)

O MAM do Rio de Janeiro também teve o incentivo da iniciativa privada, através do apoio e presidência do industrial Raymundo Ottoni de Castro Maya. A assinatura da ata inaugural deu-se em 1948, porém sua instituição como entidade civil só aconteceu em 1951. O primeiro bloco de sua sede foi construído em 1958, com os jardins planejados por Roberto Burle Marx, adotando a tipologia da “caixa transparente” e abrindo-se como uma vitrine para a cidade. Na década de 1960, outros museus de arte foram inaugurados: o Museu de Arte

Moderna da Bahia (1960); o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (1961); o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1963), dentre outros.

O surgimento de novos museus intensificou os debates sobre sua atuação social e seus propósitos. Dois eventos desempenharam papéis importantes nesse contexto: o 1º Congresso Nacional de Museus, em 1956 em Ouro Preto; e o Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus, em 1958 no MAM do Rio de Janeiro. Em 1963, foi criada a Associação Brasileira de Museologistas, antecedente da atual Associação Brasileira de Museologia, principal agente na regulamentação da Museologia como profissão, que viria firmar-se em 1984. Essa associação foi responsável pela organização de vários congressos, fóruns e seminários no Brasil, que discutiram o papel dos museus na construção da sociedade brasileira.

Percebe-se que, por muito tempo, a questão da formação de uma cultura nacional foi o eixo dos debates culturais no Brasil. Houve, assim, uma lacuna em relação às discussões sobre a constituição de uma cultura de massa e do relacionamento entre produção artística e mercado. Independentemente da ausência de reflexão, as décadas de 1960 e 1970 consolidaram a Indústria Cultural em âmbito nacional, sendo o sucesso da televisão e do cinema um dos exemplos dessa condição. Assim, o consumo cultural no Brasil “configura uma realidade particular que reorientou a relação entre as artes e a cultura popular de massa” (ORTIZ, 1988, p. 65). A ideia de que o popular é aquilo que é mais consumido e aceito socialmente mescla-se com o projeto político de valorização do regional e local como processo básico para a efetivação do nacional.

A década de 1970 trouxe, também, agitação no cenário dos museus em decorrência de propostas de uma nova museologia “ativa, participativa e democrática” (CHAGAS, 2010, p. 39). Os documentos internacionais produzidos na época, como a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) e a Reunião Internacional de Quebec (1984), conceituaram uma nova perspectiva na área, intensificando e ampliando a participação dos públicos e das comunidades nas instituições.

O museu deve abrir-se à comunidade onde se localiza, buscar parcerias com outras instituições culturais e educacionais, reavaliar as práticas museológicas tradicionais e eventualmente substituí-las tendo como parâmetro uma melhoria na relação da exposição com o público. Finalmente os museus devem criar sistemas de avaliação de sua atuação para determinar a eficácia de sua ação perante o público. (FILHO, 2006, p. 86)

Os efeitos da nova visão sobre a prática dos museus repercutiram no Brasil. Em 1976, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais publicou o documento *Subsídios para Implantação de uma Política Museológica Brasileira*, que por um longo tempo orientou projetos culturais para museus. Três anos depois, criou-se a Fundação Nacional Pró-Memória, responsável pela administração por quase uma década de “um conjunto expressivo de museus não atendidos pela política cultural do SPHAN” (CHAGAS, 2010, p.39).

Em 1983, foi criado o Programa Nacional de Museus, que se dedicou ao desenvolvimento de projetos de requalificação de museus federais. Posteriormente, em 2003, o Ministério da Cultura elaborou a Política Nacional de Museus, um documento que propôs novas maneiras de compreensão dos museus nacionais. Além de fomentar a participação ativa dos diversos segmentos sociais nos museus, a PNM culminou com a criação do Instituto Brasileiro de Museus, em 2009.

A partir da consolidação da PNM os museus passaram a ser entendidos como práticas e processos socioculturais colocados a serviços da sociedade e do seu desenvolvimento, politicamente comprometidos com a gestão democrática e participativa e museologicamente voltados para as ações de investigação e interpretação, registro e preservação cultural, comunicação e exposição dos testemunhos do homem e da natureza, com o objetivo de ampliar o campo das possibilidades de construção identitária e a percepção crítica acerca da realidade cultural brasileira. (CHAGAS, 2010, p.44)

Nos últimos vinte anos, além do maior fomento às discussões, assiste-se um crescimento significativo do número de instituições no Brasil. Paralelamente, os museus de arte têm alcançado um patamar de importância inédito até então, atrás, somente, dos museus históricos, conforme as tabelas abaixo:

A partir da década de 1980, o alinhamento das diretrizes museológicas às condições da Indústria Cultural implementou estratégias mercadológicas e relacionadas ao turismo, às instituições existentes e aquelas a serem criadas. A ênfase no ineditismo da arquitetura autoral, que provou ser uma diretriz eficiente para a visibilidade e para o sucesso dos museus, começou a ser mais intensamente explorada. Não há a pretensão de listar todas as instituições inauguradas nesses moldes a partir de então, contudo destacam-se dois exemplos que permitem visualizar tendências delineadas pelos novos museus de arte nas últimas duas décadas.

O Museu Brasileiro da Escultura, inaugurado em 1995, em São Paulo, surgiu após a mobilização da Sociedade de Amigos dos Museus contra a construção de um *shopping center* em

um terreno de mais de 7.000 m<sup>2</sup> no Jardim Europa (SPERLING, 2001). Foi proposto um concurso fechado, em 1985, para a escolha do projeto a abrigar o MuBE, nesse caso, visto mais como um empreendimento alternativo de ocupação de espaço público do que propriamente relacionado às funções essenciais a um museu. O arquiteto escolhido, Paulo Mendes da Rocha, refere-se ao projeto como uma praça-museu, reforçando o caráter urbano e público da edificação, caracterizada principalmente pelo pórtico de entrada, uma espécie de escultura inaugural da instituição.

Desde sua gênese, o MuBE não se apresenta como possuidor de acervo próprio, mas sim como gestor de exposições de curta-duração e alguns eventos, conforme palavras do próprio arquiteto:

Muita gente não sabe que há um Ceschiatti na Praça do Patriarca ou onde está o *Fauno* de Brecheret no Parque Siqueira Campos. Então, oportunamente, se fará manifestação que possam se ocupar esculturas da cidade de São Paulo onde elas estão, e, evidentemente, exposição de peças trazidas para cá com programação e significado, relacionadas com fatos históricos ou acontecimentos oportunos do ponto de vista da crítica, do ponto de vista da oportunidade. (ROCHA, 1991, p. 17)



**Figura 74:** MuBE.

Fonte: ALVES, 2010, p. 16.

A instituição surgiu, assim, mais em função da convergência de necessidades e, claro, de conveniências, do que em virtude da preexistência de um projeto museológico que justificasse sua implantação naquele local e, acima de tudo, com aquela missão. Pode-se supor que o MuBE tenha inaugurado um momento no Brasil “em que a arquitetura é o único espetáculo, faltando-lhe elementos essenciais, desde a programação até o acervo” (LOURENÇO, 1999, p. 33). Além da realização de exposições temporárias, a reconversão de cidades por meio da construção de equipamentos culturais notórios e emblemáticos foi a diretriz principal para a construção de outra importante instituição brasileira: o Museu de Arte Contemporânea de Niterói.



Ao assumir a prefeitura de Niterói, em 1989, Jorge Roberto Silveira buscou implementar políticas socioculturais que além de revitalizarem a cidade, projetassem sua imagem nacional e internacionalmente. Em uma coincidência de interesses, em 1991, o empresário e colecionador João Sattamini propôs à prefeitura o abrigo de sua coleção de arte contemporânea brasileira, um acervo de aproximadamente 600 obras. Com a concordância de ambas as partes deram-se início às negociações para a construção de um novo museu na cidade e Oscar Niemeyer foi, então, convidado a projetá-lo. Inaugurado em 1996, o MAC transformou-se no marco mais expressivo para a nova imagem da cidade e em um exemplo, no Brasil, de construção de uma nova representação urbana dominante por intermédio do edifício de um museu.



**Figura 75:** MAC.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

A presteza na qual se deu a elaboração do projeto arquitetônico da instituição, um dia de acordo com o arquiteto (NIEMEYER, 1996), sugere que o MAC teve seu conteúdo programático como coadjuvante em relação ao partido arquitetônico. O mesmo poderia ser considerado apenas um belo mirante na paisagem de Niterói com uma galeria em seu interior, uma vez em que a vista que se tem a partir da área expositiva, muitas vezes, sobrepõe-se ao que está exposto.

O projeto me atraía, e passei logo a imaginar o museu como qualquer coisa solta na paisagem, um pássaro branco a se lançar sobre o céu e o mar de Niterói. Não desejava um museu envidraçado, mas com o grande salão de exposições cercado de paredes retas, circulando por uma galeria que o protegesse e permitisse aos visitantes, nos momentos de pausa, apreciar a vista extraordinária (NIEMEYER, 1996, p. 3).

Segundo Lourenço, a priorização do continente em relação aos conteúdos é uma tendência advinda da apropriação de paradigmas museológicos norte-americanos, uma vez em

que as pesquisas formais não acompanharam as necessidades específicas dos museus. Esse cenário, apesar de gerar edificações de notório valor formal, tantas vezes consideradas marcos urbano e logotipos publicitários, peca, sobretudo, em relação à funcionalidade. Alguns exemplos são a falta de reserva técnica em vários museus e a desconsideração de condições climáticas adequadas à preservação dos acervos. (LOURENÇO, 1999)

O turismo é outro fator que, atualmente, ressalta a força econômica dos museus. No Brasil, o surgimento de algumas instituições inseriu e, por vezes, renovou o papel de cidades nas rotas turísticas nacionais e internacionais, dentre elas: o Museu Oscar Niemeyer (2002), em Curitiba; o Centro de Arte Contemporânea de Inhotim (2006), em Brumadinho; a Fundação Iberê Camargo (2008), em Porto Alegre; o Museu de Arte do Rio (2012), no Rio de Janeiro; entre outros. Ainda, é possível verificar algumas instituições em fase de construção, como o Museu da Imagem e do Som, o Museu do Amanhã, ambos no Rio de Janeiro; e o Museu Cais do Sertão, em Recife. Essa condição ratifica o sucesso desses empreendimentos e consolida o consumo cultural como estilo de vida contemporâneo.

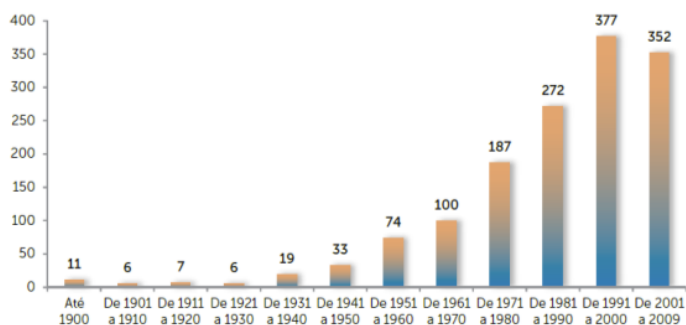


Figura 76: Gráfico de número de museus por ano de fundação.  
Fonte: IBRAM, 2011, p.100.

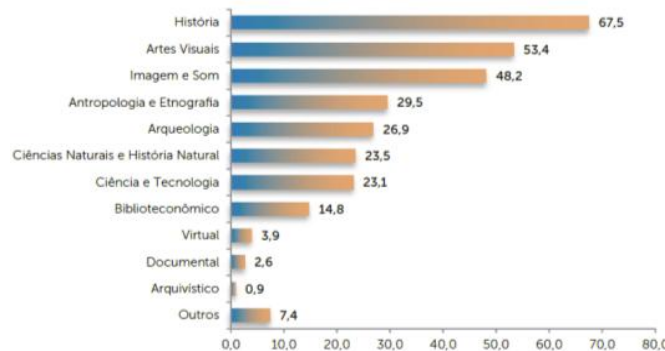


Figura 77: Gráfico de porcentagem (%) de museus brasileiros por tipologia de acervo.  
Fonte: IBRAM, 2011, p.76.

Feita esta apresentação dos museus brasileiros, como se constituíram, as instituições que lhes dizem respeito, torna-se necessário apresentar e justificar a escolha dos estudos de caso que respaldam esta pesquisa. A partir do recorte proposto<sup>3</sup> foi realizada uma pesquisa no Cadastro Nacional de Museus<sup>4</sup>, chegando-se às seguintes instituições:

Região	Estado	Número de Museus 1992-2012	Museus Projetados 1992-2012	Museus Artísticos
Norte	Acre	8	4	0
	Amapá	6	2	0
	Amazonas	8	1	0
	Pará	14	2	0
	Rondônia	14	0	0
	Roraima	0	0	0
	Tocantins	3	1	0
	<b>TOTAL</b>	<b>53</b>	<b>10</b>	<b>0</b>
Nordeste	Alagoas	15	3	0
	Bahia	34	7	0
	Ceará	34	8	0
	Maranhão	8	1	0
	Paraíba	5	3	1
	Piauí	7	1	1
	Pernambuco	19	4	1
	R.G. do Norte	16	5	0
	Sergipe	4	3	0
	<b>TOTAL</b>	<b>142</b>	<b>35</b>	<b>3</b>
Centro-Oeste	D. Federal	17	5	2
	Goiás	16	1	0
	Mato Grosso	16	4	0
	M.G. do Sul	19	3	0
	<b>TOTAL</b>	<b>68</b>	<b>13</b>	<b>2</b>
Sudeste	São Paulo	104	21	1
	Minas Gerais	92	10	1
	Espírito Santo	15	4	0
	Rio de Janeiro	51	7	2
	<b>TOTAL</b>	<b>262</b>	<b>42</b>	<b>4</b>
Sul	Paraná	47	9	1
	R.G. do Sul	108	22	4
	Santa Catarina	70	11	1
		<b>TOTAL</b>	<b>225</b>	<b>42</b>
<b>TOTAL</b>		<b>750</b>	<b>142</b>	<b>15</b>

**Figura 78:** Tabela da quantidade de museus de arte projetados no Brasil nos últimos vinte anos.  
Fonte: Arquivo pessoal.

3 O recorte foi feito da seguinte maneira: em relação à temporalidade, optou-se por instituições inauguradas nos últimos vinte anos; a natureza dos edifícios dos museus também foi objeto de recorte, elegendo para o estudo aqueles que foram projetados para serem museus por arquitetos reconhecidos internacionalmente.

4 O Cadastro Nacional de Museus (CNM) é um instrumento criado em 2006, em âmbito do IPHAN, que visa mapear o campo museológico brasileiro por meio do conhecimento de suas instituições. Atualizado anualmente, ele disponibiliza diversas informações sobre as instituições, tais como: distribuição de museus em estados e municípios, endereço, contatos, tipologia de acervo e infraestruturas. Ressalta-se que para a pesquisa foi utilizada o Museu em Número, publicação do IBRAM que compartilha e analisa os dados do CNM, levantados até o ano de 2010.

- ✓ Estação Cabo Branco - Ciência, Cultura e Artes. João Pessoa- Paraíba, 2008.
- ✓ Museu de Arte Folclórica do Nordeste. Floriano- Piauí, 2006.
- ✓ Instituto Ricardo Brennand. Recife- Pernambuco, 2002.
- ✓ Espaço Cultural Marcantonio Vilaça. Brasília- Distrito Federal, 2003.
- ✓ Museu Nacional Honestino Guimarães. Brasília- Distrito Federal, 2006.
- ✓ Museu Brasileiro da Escultura. São Paulo, 1995.
- ✓ Instituto Inhotim. Inhotim- Minas Gerais, 2004.
- ✓ Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Niterói- Rio de Janeiro, 1996.
- ✓ Museu Casa do Pontal. Rio de Janeiro, 1992.
- ✓ Museu Oscar Niemeyer. Curitiba- Paraná, 2003.
- ✓ Museu de Artes Dr. Carlos Nelz. Gramado- Rio Grande do Sul, 1992.
- ✓ Instituto Bruno Segalla. Caxias do Sul- Rio Grande do Sul, 2005.
- ✓ Fundação Vera Chaves Barcellos. Viamão- Rio Grande do Sul, 2005.
- ✓ Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre- Rio Grande do Sul, 2008.
- ✓ Museu O Mundo Ovo de Eli Heil. Florianópolis- Santa Catarina, 1994.

Considerando como um critério de escolha a notoriedade do arquiteto, respondem a essa condição seis instituições: Museu Oscar Niemeyer, Estação Cabo Branco, Museu Nacional de Brasília e Museu de Arte Contemporânea de Niterói, todos de Oscar Niemeyer; Museu Brasileiro da Escultura, de Paulo Mendes da Rocha; e Fundação Iberê Camargo, de Álvaro Siza. Outro critério a nortear a seleção das obras foi a excentricidade delas em relação ao eixo cultural Rio de Janeiro-São Paulo, sendo seus projetistas distintos. Assim, elegeu-se a Fundação Iberê Camargo e o Museu nacional de Brasília como objetos de aprofundamento da pesquisa.

### Capítulo 3. Contrapontos.

*Este museu de tudo é museu  
como qualquer outro reunido;  
como museu tanto pode ser  
caixão de lixo ou arquivo.  
Assim, não chega ao vertebrado  
que deve entranhar qualquer livro:  
é depósito do que aí está,  
se fez sem risca ou risco.  
(NETO, 1976, p. 11)*

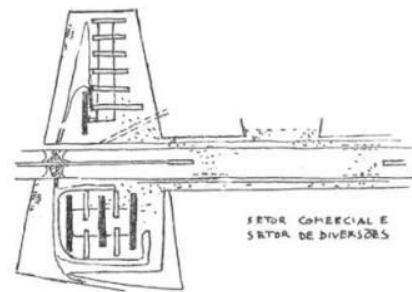
### 3.1. Museu Nacional de Brasília.

#### 3.1.1. Histórico

O Museu Nacional, cujo nome na forma da lei é Museu Nacional Honestino Guimarães, é parte integrante de um complexo cultural previsto, ainda em 1950, para Brasília. Sua inauguração só ocorreu depois de cinco décadas, em 2006, impulsionada, principalmente, pela valorização dos equipamentos culturais. O MUN integra, em conjunto com a Biblioteca Nacional, o enxuto rol desses equipamentos existentes para este fim em Brasília.



**Figura 79:** Conjunto Cultural da República.  
Fonte: Google Earth



**Figura 80:** Croqui de Lúcio Costa para o Setor de Diversões.  
Fonte: COSTA, 1957, p. 22.

Lúcio Costa, no *Relatório para o Plano Piloto*, destinou uma área do Eixo Monumental entre a Esplanada dos Ministérios e a Plataforma da Rodoviária para abrigar equipamentos culturais e de diversão, ele a denominou de Setor Cultural de Brasília.

Ao longo dessa esplanada - o *mall*, dos ingleses - extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias. Os das Relações Exteriores e Justiça ocupando os cantos inferiores, contíguos ao edifício do Congresso e com enquadramento condigno, os ministérios militares constituindo uma praça autônoma, e os demais ordenados em sequência — todos com área privativa de estacionamento —, sendo o último o da Educação, a fim de ficar vizinho do setor cultural, tratado à maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias, dos institutos etc. (COSTA, 1957, p. 35)

Neste texto, o arquiteto trata mais da disposição dos edifícios vinculando-os à concepção do Plano Piloto no que tange à setorização das atividades e pouco se refere aos edifícios em si, a não ser pelo fato de indicar suas destinações. O Setor Cultural e o Setor de Diversão inserem-se em um conceito mais amplo e programático do “lazer” a ser efetivado no decorrer do tempo:

(...) cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e a especulação intelectual, capaz de tornar-se com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúdicos do país. (COSTA, 1957, p. 39)

Pesquisas e estudos constataram que o plano de Lúcio Costa não foi construído conforme o projeto vencedor do concurso. Essas alterações foram objetos de teses, dissertações e várias publicações<sup>5</sup> que destacam pontos e alterações, tais como: o deslocamento para leste em 800 metros do ponto de interseção entre os eixos, o aumento da extensão do Eixo Monumental e, dentre outras, o acréscimo de uma faixa de superquadras ao longo do Eixo Rodoviário. Além dessas modificações outras também foram e continuam sendo realizadas, permitindo afirmar que Brasília é uma cidade híbrida que carrega a concepção original de Costa, e também as marcas das contingências relativas ao seu processo de implantação. (CARPINTERO, 1998)

Uma dessas “contingências” foi a não realização do Setor Cultural, que durante muito tempo permaneceu previsto apenas no plano. Apesar de nas décadas de 1970 e 1980 iniciativas de construção do museu terem sido cogitadas, causa curiosidade os motivos da sua não realização para a inauguração de Brasília, considerando que Lúcio Costa, homem de conhecida erudição; Niemeyer, que havia acabado de projetar o Museu de Arte Moderna de Caracas; e Kubitscheck eram os personagens centrais da epopeia representada pela construção da capital federal. (FRASER, 2003)

A resposta mais plausível para essa questão é a prioridade dada à transferência de todo o aparelho do Rio de Janeiro para Brasília. Juscelino Kubitscheck, a partir da afirmação “É preciso fazer o supérfluo (...) porque o necessário será feito de qualquer jeito” (KUBITSCHECK apud TAMANINI, 2003, p. 239), demonstrou que os esforços eram voltados para a construção dos edifícios voltados aos três poderes da República, para o sistema viário e para a ligação dos eixos propostos a partir da implantação da plataforma rodoviária.

---

5 CARPINTERO, Antônio Carlos. Brasília: prática e teoria urbanística no Brasil, 1956-1998. Tese de Doutorado. São Paulo, USP-FAU, 1998.

LEITÃO, Francisco das Chagas. Do risco à cidade: as plantas urbanísticas de Brasília, 1957-1964. Dissertação de Mestrado. Brasília: FAU-UnB, 2003.

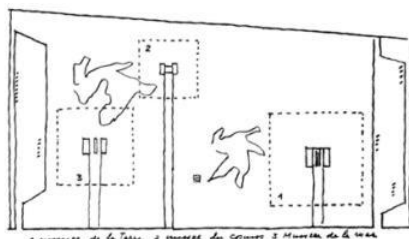
PELUSO, Marília Luiza. Brasília, do Mito ao Plano, da Cidade Sonhada à Cidade Administrativa. Espaço & Geografia, 6(2). 2003.

Sem esses elementos básicos, a transferência da capital poderia não se concluir, de tal forma que os equipamentos culturais contemporâneos à construção da mesma são o *Touring Club* (1962) e o Teatro Nacional (1958), no Setor Cultural Sul e Norte respectivamente.

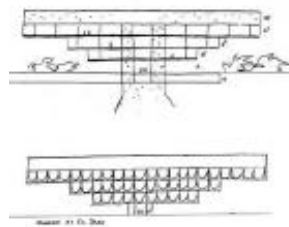
Fraser sugere, também, outra visão que justifica a ausência de um museu “nacional” por um período tão longo após a inauguração da capital federal, relacionando-a ao fato da construção de dois importantes museus: o MAM e o MASP. O primeiro, inaugurado em 1948, abrigava um acervo de arte com obras de importantes artistas, tais como: Miró, Picasso, Dalí, Klee, entre outros. O projeto arquitetônico do MAM pode ser considerado um dos mais importantes projetos de museu latino-americano, uma vez que rompeu com a tipologia dos museus “caixa opaca” (MONTANER, 2003).

Seis anos depois, era inaugurada a sede do MASP, em São Paulo, além de possuir um acervo contendo nomes como Cézanne, Renoir, Degas e Gauguin, foi projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi. O edifício do MASP aprimorou ideias utilizadas no MAM, por exemplo, a que se relaciona à tipologia de museus, no caso de ambos, constituída pela “caixa transparente”, ressalta-se que também rompeu com o padrão de neutralidade em seus espaços expositivos e suportes expográficos. Assim, na época da construção de Brasília, o país contava com coleções representativas que eram abrigadas em museus, especialmente construídos para esse fim e formalmente bem sucedidos.

A primeira proposta de museu no Setor Cultural Norte em Brasília é de 1974 e Oscar Niemeyer a publicou na revista francesa *L'Architecture D'aujourd'Hui* (NIEMEYER, 1974). Tratava-se de um projeto para os Museus da Terra, da Água e do Ar, cujos acervos relacionavam-se à biodiversidade.



**Figura 81:** Implantação do Museu da Terra da Água e do Ar.  
Fonte: NIEMEYER, 1974, p.171.



**Figura 82:** Croqui para Museu da Exposição da Barra.  
Fonte: BOTEY, 1996, p. 182

O projeto consistia em três polígonos de volume e altura diferentes, implantados no meio do terreno e ortogonalmente em relação ao Eixo Monumental. O Museu da Terra, o

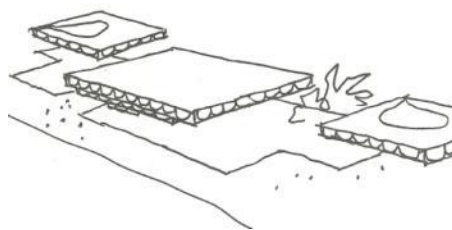


maior deles, localizado na porção leste do terreno, possuía quatro pavimentos; no lado oposto, encontra-se o Museu do Mar, com três pavimentos; e, na porção central, com apenas um pavimento, o Museu do Ar. Os dois primeiros podem ser classificados segundo a tipologia de pirâmide invertida, anunciada no projeto para o Museu de Arte Moderna de Caracas, e o último, com forma diversa, possuía estrutura atirantada com apoio central. De compartimentação baseada no princípio da planta livre, o único edifício que apresentava planta interna é o Museu da Terra. Contudo, não havia indicação do programa ou destinação dos espaços. A perspectiva apresentada indica que as fachadas seriam caracterizadas por uma sequência de arcos, remetendo ao Palácio da Alvorada.

É curioso notar que o projeto para o Museu da Terra também foi apresentado, em 1972, para ser o Museu da Exposição Barra 72, no Rio de Janeiro. Segundo Botey (1996):

*(...) durante um viaje de barco a Europa, Niemeyer proyecta um museo para la Barra da Tijuca, diseñando plantas, secciones, fachadas, etc. Um edificio em el que la audácia estructural se combina com la intensidad arquitectónica. Una construcción de 100 x 100 m, com dos apoyos centrales de 25 x 5 m, un envigado de cubierta de 6 metros de altura com tirantes sustentando los dos niveles. (BOTHEY, 1996, p. 182)*

Uma edição da Revista Módulo, em 1983, publicou uma perspectiva do conjunto proposto para o Setor Cultural de Brasília. Contudo, a mesma mostrava uma implantação completamente diferente do projeto anterior, com o Museu da Terra ocupando a porção central do terreno. (GONÇALVES, 2010)



**Figura 83:** Proposta apresentada pela Revista Módulo em 1983.  
Fonte: GONÇALVES, 2010, p.132.

Em 1986, outra proposta foi feita para a construção do Setor Cultural de Brasília. Antes de apresentá-la, é necessário contextualizar os debates que vigoravam na época. Pode-se começar por dois acontecimentos em Brasília que fomentaram as discussões para a construção do Setor Cultural previsto no Plano Piloto. O primeiro deles é a formação do GT Brasília, em 1981, quando Aloísio Magalhães ocupou a Secretaria da Cultura do MEC. No GT, havia servidores do Governo do Distrito Federal (DePHA), do MinC (SPHAN e Fundação Pró-

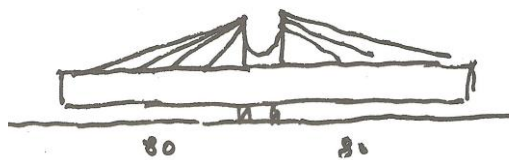
Memória) e da Universidade de Brasília (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo). Os estudos elaborados pelo grupo buscavam promover a preservação das memórias locais, construir uma “identidade brasiliense” e incentivar a construção de um instrumento de planejamento territorial democrático.

As pesquisas elaboradas pelo GT teciam considerações sobre o patrimônio e a memória da cidade que deveria não somente considerar seus bens de pedra e cal. Os termos patrimônio e memória eram entendidos em suas dimensões antropológicas e, portanto, abarcando diversas manifestações, tais como a música, as artes cênicas, visuais, entre outras. Com isso, a questão da construção de qualquer museu, mesmo que inserido no Relatório do Plano Piloto, deveria ser pensada não apenas em seu invólucro arquitetônico, mas também no desenvolvimento de ações que discutissem os propósitos desse tipo de equipamento cultural na Capital Federal.

O segundo acontecimento que levantou a possibilidade de construção de um museu de grande porte em Brasília foi a candidatura da cidade a Patrimônio Cultural da Humanidade, em 1985, proposta pelo governador do Distrito Federal, José Aparecido de Oliveira. O processo de inscrição na lista da UNESCO durou dois anos, correspondentes também ao mandato do governador, e deu continuidade as discussões referentes ao uso, ao planejamento e à preservação da Capital Federal. Nesse momento, foi promovido um reencontro entre Oscar Niemeyer e Lúcio Costa a fim de analisar o Distrito Federal trinta anos após sua construção. Esse retorno gerou o documento *Brasília Revisitada* (1987), no qual o urbanista propôs uma série de complementações, explicitava vários pontos do *Relatório do Plano Piloto* e propunha áreas de preservação, adensamento e expansão. Em uma passagem, Lúcio Costa sugere: “Reexaminar os projetos dos setores centrais, sobretudo os ainda pouco edificadas, (...) prevendo percursos contínuos e animados para pedestres” (COSTA, 1987, p. 5).

Esses movimentos da década de 1980 propiciaram reconsiderar Brasília e, conseqüentemente, a área destinada ao Setor Cultural. Em 1985 foi apresentada outra proposta de construção do Setor Cultural, de autoria de Oscar Niemeyer.

O primeiro projeto que elaborei para o Museu de Brasília era da maior audácia estrutural. Um bloco com 180 metros de extensão, dois apoios centrais e balanços de 80 metros que os tirantes previstos sustentariam. Sobre a estrutura de sustentação, Niemeyer relata: Estava em Paris e fui a Roma mostrá-lo a Pier Luigi Nervi, e o grande engenheiro sorriu preocupado: “Niemeyer, você deveria ter me procurado dez anos atrás”. Mas a ideia o atraíu e ele propôs tirantes metálicos. (NIEMEYER, 2000, p. 87)

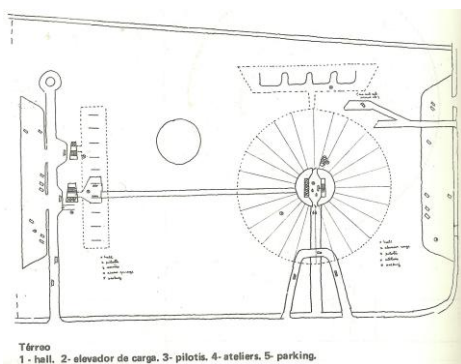


**Figura 84:** Croqui da proposta retangular para o museu.

Fonte: NIEMEYER, 2002, p. 87

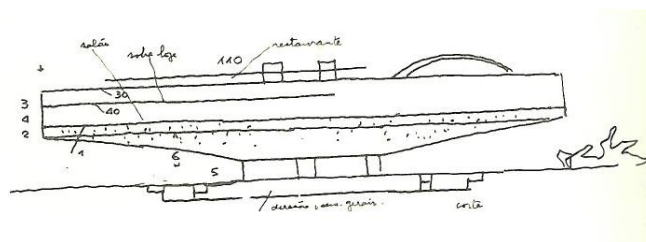
Em 1986, a edição especial de 26 anos de Brasília da revista *Módulo* publicou outra versão para essa proposta, na qual o edifício retangular é substituído por um de planta circular, com 55 metros de raio, suspenso por um núcleo central e estruturalmente resolvido com o uso de vigas atirantadas. O projeto publicado, previsto para o Setor Cultural Norte, era composto por quatro edificações: o edifício em barra na face oeste do conjunto, correspondente ao Ministério da Cultura; uma Escola de Balé abrigada no edifício circular de dois pavimentos; uma edificação térrea destinada aos Ateliês de Arte; e o Museu, de partido circular, localizado na porção leste do conjunto.

A ideia é criar um museu de artes plásticas que as divulgue e promova intensamente. Um museu com salões de exposição, curso, ateliês, etc. Um museu provido de amplo sistema audiovisual e computadores ligando-os aos demais museus do país. (NIEMEYER, 1986, p. 132)



**Figura 85:** Implantação da versão circular do museu.

Fonte: NIEMEYER, 1986, p. 132.

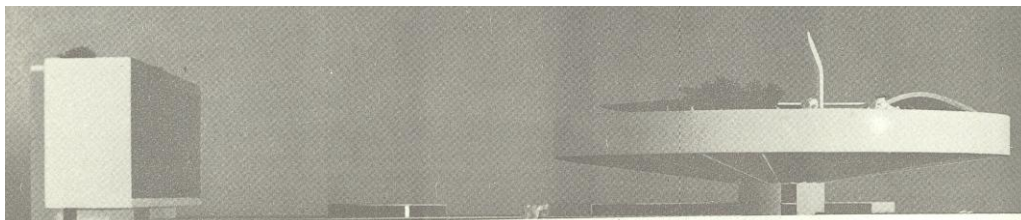


**Figura 86:** Corte esquemático da versão circular do museu.

Fonte: NIEMEYER, 1986, p. 132.

A volumetria do museu correspondia a um edifício de planta circular, de 110 metros de diâmetro e 9 metros de altura, elevado 5 metros acima do solo. O apoio central era um cilindro de 28 metros de diâmetro e conectando esses dois volumes, havia uma seção de cone, com 6 metros de altura. A cobertura da edificação, um terraço-jardim, funcionaria também como um espaço de contemplação para o Eixo Monumental e abrigaria serviços próprios a museus contemporâneos, como restaurante, bar e lojas. Novamente, nesse projeto, observa-se a

referência à tipologia dos edifícios elevados e apoiados a partir de um ponto central. Essa especulação tipológica iniciou-se com o projeto do museu para Caracas, foi reproposto no Museu da Terra, do Mar e do Ar e pode ser vista até o MAC de Niterói.



**Figura 87:** Maquete do conjunto.  
*Fonte:* NIEMEYER, 1986, p. 132.

Funcionalmente, os serviços administrativos estariam dispostos em um pavimento subterrâneo, a seção cônica abrigaria o auditório e a biblioteca e o volume principal, as salas expositivas. (GONÇALVES, 2010). A área destinada às exposições é baseada na planta livre o que viabilizava a flexibilidade na montagem das exposições, além disso, o museu não apresentaria aberturas para o exterior.

O projeto em questão não foi executado. Em 1987, foi inaugurado no Setor Cultural Sul o *Gran Circo Lar* uma estrutura provisória inspirada no Circo Voador, no Rio de Janeiro, projetado pelo arquiteto Fernando de Almeida, participante da equipe de Niemeyer. Tratava-se de um local destinado a espetáculos e oficinas de arte cuja estrutura, capaz de receber três mil e quinhentas pessoas, consistia em arquibancadas de alvenaria com cobertura em lona e painéis de azulejo de Júlio Pomar. Desde a fase de projeto, o *Gran Circo Lar* teve o apoio de Lúcio Costa, como o demonstra a correspondência entre o arquiteto e Elaine Ruas:

A proposta do *Gran-Circo-Lar* é, assim, não só estimulante, como oportuna, porque vem ao encontro da urgente necessidade de alguma ocupação da área até hoje baldia do Setor Cultural Sul, enquanto não se instalam as instituições culturais ali previstas. Será como uma espécie de iniciação de sentido cultural popular, tanto mais bem vinda porquanto próxima da plataforma rodoviária que, em esta hora, se tornou ponto de encontro da periferia urbana com o centro metropolitano. (COSTA apud MARQUEZ, 2007, p. 250)

Até a sua interdição, em 1999, o *Gran Circo Lar* funcionou como o único equipamento cultural do Setor Cultural Sul de Brasília, incorporando-se à paisagem e à memória da cidade e do brasileiro.

Em 1999, no governo de Joaquim Roriz, Niemeyer foi novamente convidado a repensar a ideia de um museu para Brasília. Na ocasião, decidiu rever o partido retangular com tirantes metálicos. Ao reexaminar o projeto, o engenheiro José Carlos Sussekind recomendou o

uso de concreto ao invés da estrutura metálica. Entretanto, após a análise do orçamento por uma comissão do Governo Federal, a proposta foi descartada devido ao seu alto custo.

O arquiteto abandonou todas as propostas anteriores e apresentou um partido para o museu do Setor Cultural de Brasília, que foi modificado duas vezes antes de sua versão construída. Foi proposta uma cúpula de 40 metros de diâmetro de base, em referência clara ao Palácio das Artes do Ibirapuera, a Oca. O tamanho do museu foi modificado depois de feita uma maquete completa da Esplanada dos Ministérios. O arquiteto constatou a desproporção da cúpula nas dimensões amplas da Esplanada e decidiu, então, dobrar o volume do edifício mesmo com os cálculos já adiantados. (NIEMEYER, 2002)

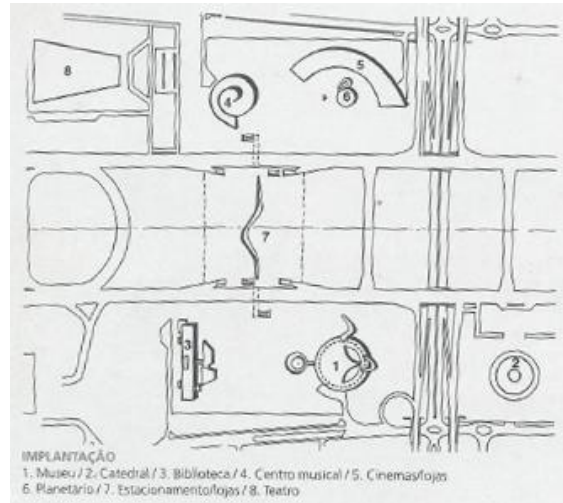
O Museu de Brasília compreende uma grande cúpula, com 80 metros de diâmetro, o térreo destinado aos serviços gerais e um auditório para mil pessoas. No primeiro andar, o grande salão que uma sobreloja recortada enriquece os elevadores envidraçados, a rampa externa que, balanceada 15 metros, liga espetacularmente os dois pisos e, quebrando a geometria severa da cúpula, o restaurante aberto para a paisagem e o céu imenso da nova capital. E incluímos no programa do Museu uma escola de Arte, que servira como iniciação da juventude nos segredos da criação artística. Programa que nos levou a criar fora do Museu, já na praça, uma área rebaixada e protegida, onde as crianças poderão exibir espontaneamente o talento que nelas existe (...). Previmos também uma biblioteca para 10.000 volumes, dotada de todos os requisitos técnicos modernos (...) enfim, todos os ambientes que um prédio dessa natureza deve possuir. (NIEMEYER, 2000, pp. 89-90)

Os edifícios acima descritos passariam a ocupar o Setor Cultural Sul, contrariamente às propostas anteriores, que os localizavam no Setor Cultural Norte. Para esse, o arquiteto propôs uma Casa de Espetáculos, um Planetário e um edifício que abrigaria 15 salas de cinema e bares, completando assim a totalidade do Setor Cultural de Brasília.

O terreno tem uma configuração plana cuja forma se aproxima a um quadrilátero irregular, semelhante a um trapézio retângulo cuja base maior mede 466 metros; a menor, 450 metros; e a altura, 195 metros; totalizando uma área de 90.500 m<sup>2</sup>. Em seu entorno imediato, ele é delimitado na face norte pelo Eixo Monumental; na sul, pelo Setor de Autarquias Sul; na leste pela Catedral; e na face oeste pelo edifício do *Touring* e pela Rodoviária do Plano Piloto. A edição da revista Projeto Design de junho de 2001 publicou e descreveu o edifício do museu, de forma sucinta:

Uma grande cúpula branca de concreto, com 88 metros de diâmetro, 27,7 de altura e um terraço-jardim que se abre para o Eixo Monumental por meio de dois grandes arcos recortados na cúpula. O térreo abrigará um auditório circular com 42 metros de diâmetro (...) ao redor, o foyer, as áreas de serviços e reserva técnica, salas de reuniões, diretoria e sanitários (...). No primeiro pavimento do museu, com cerca de 71 metros de diâmetro, o grande salão de exposições contará com entrada independente por rampa externa. A área de exposições continua no mezanino, com acesso por rampa interna ou externa- esta se projeta

em balanço por cerca de 20 metros (...). No segundo pavimento- com cerca de 56 metros de diâmetro e pé-direito máximo de 13,30 metros- ficará o restaurante com ampla varanda, espécie de terraço-jardim panorâmico, onde a cúpula se abrirá em dois enormes arcos para a vista do Eixo Monumental. (ANTONIO, 2001, p. 80)



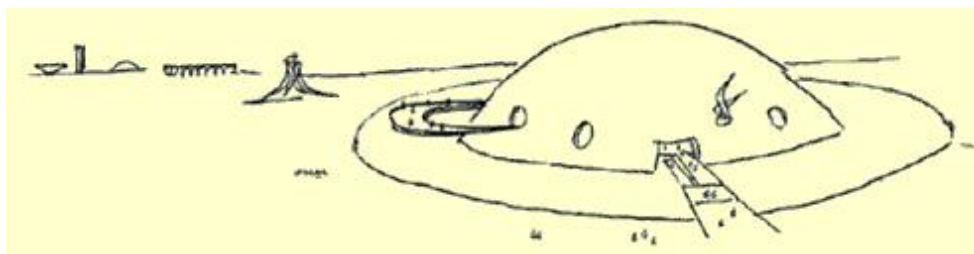
**Figura 88:** Implantação do Setor Cultural de Brasília.  
*Fonte:* ANTONIO, 2001, p. 80

Conforme mencionado, o edifício do museu possuía aberturas no térreo e na cobertura e, com a intenção de quebrar a geometria da cúpula e dar dinamismo ao conjunto, foram propostas duas rampas. A primeira, mais sinuosa e voltada para o Eixo Monumental, serviria de acesso principal ao visitante e a segunda, em forma de alça e em frente à Catedral, fazia uma ligação externa entre o salão de exposição e o mezanino. No topo do volume, duas aberturas em formato de arcos coroavam o restaurante e o mirante, um conjunto de aberturas circulares contornava toda a base do edifício. Em anexo, um espaço circular e rebaixado em relação ao nível da praça era dedicado às atividades artísticas que seriam desenvolvidas por crianças.

Estruturalmente, a cúpula foi projetada como uma casca dupla de concreto com nervuras internas que diminuem de espessura em direção ao topo, a mesma solução utilizada no projeto do Museu de Caracas. As lajes dos quatro pavimentos, conectadas por um elevador panorâmico, eram em estrutura convencional, com pilares e lajes nervuradas. Os espaços internos dos pavimentos de exposições seguiam os espaços expositivos atuais, ou seja, não havia definição de percursos e configuravam-se como grandes salões em planta livre.

Até a versão construída, em 2006, o projeto do museu sofreu duas modificações, sendo uma significativa e outra de menor porte. Na primeira, a praça circular rebaixada foi eliminada, a escola de arte foi excluída do programa de necessidades e o restaurante, deslocado do volume

principal, sendo proposto no edifício anexo circular independente. Este, de aproximadamente 20 metros de diâmetro, localiza-se à direita do museu e está a ele conectado por uma passagem subterrânea com lojas e estacionamento. Solução curiosa, pois a saída do restaurante de dentro do edifício permite a escolha de frequentá-lo sem necessariamente visitar o museu. O edifício continuou com quatro pavimentos, com a diferença da disposição dos serviços básicos e administrativos dispostos no térreo, do auditório e do *foyer*, no primeiro pavimento e dos salões expositivos, no segundo pavimento e no mezanino.

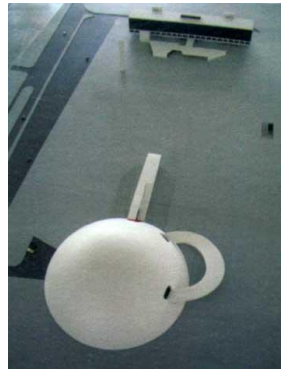


**Figura 89:** Croqui de Niemeyer com a supressão do mirante e do restaurante.

Fonte: ANTONIO, 2001, p. 81

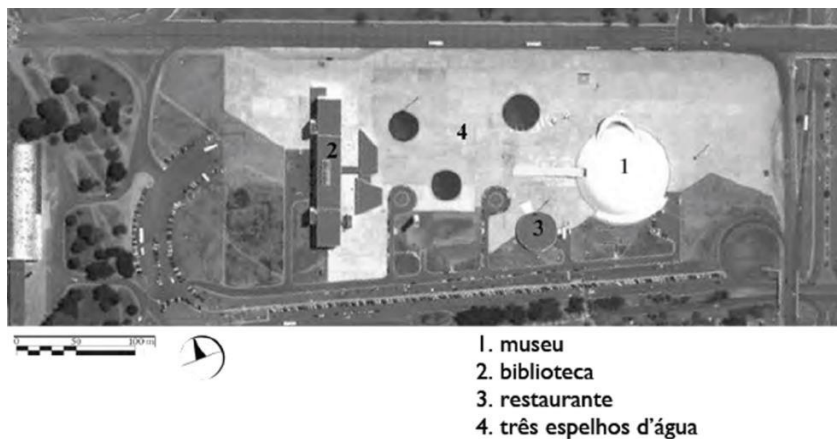
A implantação definitiva dos edifícios no terreno ocorreu de forma longitudinal, os edifícios do Museu e da Biblioteca foram dispostos nos lados menores do quadrilátero formando uma grande praça seca entre eles. No lado sudeste, próximo ao Museu, está o restaurante e, ao lado desse, foram locadas instalações subterrâneas para a Biblioteca. Em toda a face sul corre uma via de circulação de automóveis e bolsões de estacionamento. Na face norte, voltada para o Eixo Monumental, foi feito um recuo e instalada uma parada de ônibus.

De maneira a tornar o edifício “arquitetonicamente ainda mais puro” (NIEMEYER, 2002, p. 117), as aberturas circulares na base da cúpula e os arcos do topo foram eliminados, restando apenas aquelas referentes aos acessos e às conexões de rampas que foram modificadas. A rampa principal de acesso, antes sinuosa e direcionada ao Eixo Monumental, voltou-se para o meio da quadra, em direção à biblioteca e passou a ser retilínea e bifurcada. Uma rampa foi acrescida à direita do museu, aproximando-o do restaurante e, por fim, a rampa sinuosa, antes voltada para a catedral, ligação externa entre piso expositivo e mezanino, foi deslocada para o Eixo Monumental. O mezanino, cuja laje era dupla e sinuosa, excluídas as aberturas no topo da cúpula, foi suspenso por tirantes fixados na cobertura.



**Figura 90:** Maquete com as primeiras modificações.  
*Fonte: arquivo pessoal*

No projeto da versão construída, a rampa de acesso permanece retilínea e direcionada para o centro da praça, porém a bifurcação é suprimida e leva o visitante diretamente da praça até o primeiro salão expositivo. Com essa modificação, foi acrescentado um pavimento no subsolo a fim de abrigar espaços referentes à manutenção e ar condicionado e, conseqüentemente, uma abertura independente para o acesso ao auditório foi localizada voltada para a praça central e outra, na direção oposta, para as salas administrativas e técnicas. O estacionamento subterrâneo foi eliminado e um espaço para veículos foi destinado na porção sudoeste do terreno. Finalmente, foram acrescentados à composição, entre o museu e a biblioteca, três espelhos d'água em formato circular que, curiosamente, não constam no projeto final, apenas na versão construída.



**Figura 91:** Implantação final do Setor Cultural Sul.  
*Fonte: arquivo pessoal.*

De acordo com a série de projetos elaborados para essa porção do Setor Cultural de Brasília, é possível perceber que a tônica dos mesmos recaiu sobre o edifício do museu. Houve



variações nas destinações dos demais edifícios, como o ministério, o ateliês, a escola de arte e escola de balé. No entanto, o espaço museal esteve sempre presente.

A partir do histórico do projeto, percebe-se que o processo que conduziu a construção do Setor Cultural Sul, e especificamente do museu, foi longo, fragmentado e descontínuo. É possível afirmar que as causas dessa condição, em grande parte, advêm das trocas de governo, federal e distrital, uma vez que, desde o início, o anseio de construção da totalidade de Brasília partiu de decisões políticas.

Devido à descontinuidade, os vários projetos apresentados ao longo das cinco décadas demonstram uma constante redução do programa de necessidades do museu, por exemplo, a supressão da Escola de Artes. Da mesma forma, a construção do partido arquitetônico final apresenta-se como um mosaico de soluções nas quais o repertório formal é repetido em diversos projetos da carreira de Niemeyer, independentemente do programa adotado.

Constata-se a ausência da construção de um discurso museológico que subsidiasse e extrapolasse os limites da construção física do museu. Esse fato demonstra, além de certo atraso no pensamento e na concepção do museu de maneira global, uma forte influência dos aspectos negativos da Indústria Cultural. Essa condição foi afirmada publicamente nas diversas mídias, na época da construção do equipamento cultural, a exemplo:

A expectativa é de que, depois de pronta, essa obra se torne um novo cartão postal de Brasília (...). Pela localização privilegiada e características arquitetônicas, o espaço será importante para o incentivo à cultura e para a exploração do turismo na capital. (CAMPOS, 2005, p. 6)

Assim, o projeto arquitetônico do Museu Nacional de Brasília é fruto de um longo processo que especulou sobre vários partidos e programas. Parte de um complexo cultural que também prevê no Setor Cultural Norte um planetário, um centro musical, cinemas e lojas, o MUN, em conjunto com a Biblioteca Nacional, foi inaugurado no final de 2006, tendo como exposição inicial uma trajetória de Oscar Niemeyer.

### 3.1.2. Arquitetura

O Conjunto Cultural de Brasília, cujas obras foram iniciadas em abril de 2004 pela Via Engenharia, apresenta-se como uma grande praça na qual se apoiam os edifícios do museu, biblioteca e restaurante. O partido adotado, segundo Montaner, é característico do Movimento Moderno da Terceira Geração: “esculturas sobre plataforma” (MONTANER, 1993, p. 37). A arquitetura desse período, predominante na década de 1950, baseia-se na expressividade formal, na plasticidade escultórica e no rompimento com o contexto urbano pré-existente. São exemplos do período a Capela *Ronchamp*, Le Corbusier (1955); a Ópera de Sydney, Jorn Utzon (1958); e a obra de Eero Saarinen. (MONTANER, 1993)

O edifício da biblioteca, nomeado Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola, é um pavilhão retangular, de 120 metros de comprimento por 19 de largura, de quatro pavimentos, sobre pilotis e em planta livre. As fachadas menores são cegas e as maiores possuem aberturas em arco no primeiro pavimento e, nos restantes, uma grelha que protege as superfícies envidraçadas. Voltado para a praça, encontra-se um anexo, de um pavimento, cuja volumetria é irregular. O mesmo funciona como um espaço administrativo e, ao lado deste, um gramado que cobre instalações subterrâneas de apoio para a Biblioteca.



**Figura 92:** Museu Nacional de Brasília.  
*Fonte: arquivo pessoal.*



**Figura 93:** Biblioteca do Conjunto Cultural da República.  
*Fonte: GONÇALVES, 2010, p.103.*

O Museu Nacional apresenta-se no formato de uma cúpula, de 90 metros de diâmetro e 28 de altura, sendo entrecortada por três rampas e suas respectivas aberturas. Foi resolvida estruturalmente por meio de uma casca dupla de concreto, com nervuras radiais e circunferenciais. Recebeu, externamente, impermeabilização e pintura na cor branca e, internamente, placas de gesso e revestimento acústico.

O partido em forma de cúpula é recorrente na obra de Niemeyer e pode ser visto, também, no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez (1951) em São Paulo; no edifício do Senado Federal (1960) em Brasília; no Auditório do Partido Comunista Francês (1967) em Paris; no Memorial Roberto Silveira e Fundação Oscar Niemeyer (2001), ambos em Niterói; e no Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer (2006), em Avilés. Nota-se que o mesmo partido é proposto para edificações de funções diferentes, que vão desde plenários a espaços expositivos. Essa é uma característica recorrente na obra de Oscar Niemeyer, conforme palavras do próprio arquiteto:

Opções idênticas podem garantir aos espaços internos outras características, seja numa pequena residência ou num grande palácio. Tratá-lo em função de sua finalidade e do volume que apresentam é tarefa do arquiteto. (NIEMEYER, 1993, p. 25)

A primeira referência clara ao partido do museu é a da Oca, projetada em 1951, também por Niemeyer. Com 76 metros de diâmetro e 18 de altura, a edificação em formato cúpula possui quatro pavimentos, cujas lajes apresentam formatos diversos e conectam-se por uma rampa contínua, totalizando 10.000 m<sup>2</sup> de área construída <sup>6</sup>.



**Figura 94:** Vista aérea da Oca.  
*Fonte:* BOTEY, 1996, p.112.

Inaugurado em 1960, o edifício do Senado Federal, parte integrante do Congresso Nacional de Brasília, apresenta-se no formato de uma cúpula, com 10 metros de altura por 38 de diâmetro. Apoia-se na plataforma que abriga as galerias de público do plenário. A fim de integrar a composição, Niemeyer também propôs a edificação da Câmara dos Deputados a partir da leitura de uma cúpula, porém, de forma invertida. O Senado e a Câmara, duas calotas

---

<sup>6</sup> Diferentemente do Museu Nacional, a Oca possui 30 aberturas circulares que contornam a base do edifício e proporcionam iluminação direta em seu interior.

apoiadas em uma plataforma horizontal, são separadas por duas torres que abrigam os escritórios. As formas simples de alta pregnância caracterizam o conjunto.

Vale ainda lembrar a Sede do Partido Comunista Francês. Tal complexo é composto por um bloco sinuoso em aço e vidro, que abriga salas administrativas e por uma cúpula branca em concreto armado, correspondente ao auditório. O Auditório do Partido Comunista Francês assemelha-se ao MUN pela pureza geométrica. Nas obras mais recentes do arquiteto, a solução em forma de cúpula tornou-se recorrente, como, por exemplo, no Caminho Niemeyer, em Niterói.

O impulso para a construção desse equipamento foi o de revitalizar a zona central de Niterói a partir da construção de um conjunto de edifícios voltados para o setor cultural, que complementariam o MAC. O Memorial Roberto Silveira, uma das nove edificações do complexo, abriga um acervo histórico e iconográfico de Niterói e do ex-governador Roberto Silveira. Formalmente, é uma cúpula em concreto, com o acesso ao nível do piso e apenas uma abertura em formato circular. A Fundação Oscar Niemeyer, outro edifício do complexo, é um centro de informação e pesquisa voltado para a reflexão e difusão da arquitetura, urbanismo, design e artes plásticas. Tal edifício é uma variação da cúpula que associa duas calotas de diâmetros diferentes, sendo o vão entre elas o acesso principal. Similarmente ao MUN, a entrada do edifício dá-se por meio de uma rampa.



**Figura 95:** Fundação Oscar Niemeyer.  
*Fonte:* GONÇALVES, 2010, p. 29.

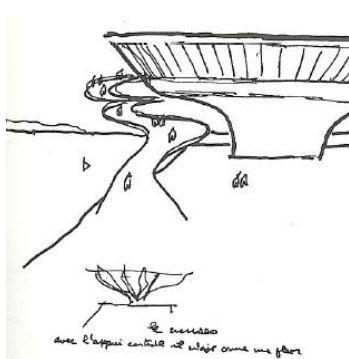
Em 2006, foi inaugurado em Goiânia o Centro Cultural Oscar Niemeyer, um conjunto cultural instalado em uma praça seca de 26 mil m<sup>2</sup> denominada Esplanada da Cultura. Nela estão localizados: o Museu de Arte Contemporânea, um edifício com três pavimentos em partido cilíndrico; o Monumento aos Direitos Humanos, uma grande pirâmide irregular vermelha que abriga um auditório e um salão de exposições; a Biblioteca, um bloco linear de

três pavimentos sob pilotis; e, por último, o Palácio da Música, uma cúpula em concreto armado que abriga um teatro com capacidade para 1400 pessoas.

Inaugurado em 2011, em Avilés na Espanha, o Centro Cultural Oscar Niemeyer é um complexo cuja intenção segue a mesma proposta de revitalização urbana e turismo cultural de uma zona portuária degradada pela industrialização, semelhante ao que aconteceu em Bilbao. O programa compreende espaços para exposição, espetáculos, teatro, dança e cinema. Um dos edifícios do complexo é uma cúpula branca de concreto armado com vinte metros de altura, que oferece 4000 m<sup>2</sup> de espaço para exposições temporárias. Apesar de possuir a mesma funcionalidade do MUN, esse espaço expositivo possui três aberturas circulares e é conectado a outro edifício do mesmo complexo por uma longa cobertura sinuosa, também em concreto.

A cúpula como forma autônoma foi uma tipologia que persistiu na obra de Niemeyer, desde a Oca do Ibirapuera até os projetos mais recentes, independente da finalidade dos mesmos. É possível, ainda, encontrar outros exemplos dessa forma geométrica nos projetos não edificados do arquiteto. Dentre eles, destaca-se o Parque Aquático em Potsdam, Alemanha, que consiste em um complexo de edifícios voltados para atividades aquáticas. Nesse projeto existem quatro cúpulas, de tamanho e volume variados, interligadas por uma cobertura sinuosa que abrigam grandes piscinas. Outro projeto com o mesmo partido é o Memorial a João Goulart, que após a morte do arquiteto, deverá ser construído em Brasília, no Eixo Monumental, até 2014. Esse espaço museal constitui-se em uma cúpula branca de concreto, circundada externamente por um espelho d'água, cujo acesso faz-se por meio de uma rampa sinuosa.

As rampas também são formas marcantes no partido do Museu Nacional e recorrentes na obra de Niemeyer, seja criando sensação de fluidez interna ao conectar diferentes níveis ou conduzindo o visitante no acesso aos edifícios. Nas palavras do arquiteto ao se referir às rampas do MUN: “então essa rampa aqui tem 20 metros de balanço. Então o que a gente faz na arquitetura é para criar espanto. O sujeito chega aqui e diz: Pô! Tem vinte metros? E não é fácil mesmo” (NIEMEYER, 2002, p. 26). A utilização do elemento ultrapassou a função de estruturar o espaço e indicou, sobretudo, seu uso como componente plástico. Dessa forma, o partido do Museu Nacional apresenta-se como uma composição formal previamente definida cujos elementos podem ser vistos em outros projetos de Niemeyer, sugerindo que o MUN define-se como um mosaico de soluções.



**Figura 96:** Croqui de Niemeyer para o MAC, ênfase na rampa.  
 Fonte: BOTEY, 1996, p.195.

No tocante ao programa de necessidades, o MUN sofreu alterações nos vários projetos apresentados ao longo de cinco décadas. Pode-se afirmar que as modificações ocorreram principalmente em razão do próprio decorrer de tempo, que gerou transformações conceituais e espaciais nos museus. No entanto, nota-se nos projetos apresentados para o Setor Cultural uma sequência de eliminações no programa do edifício do museu, como por exemplo, a retirada do restaurante do corpo principal, a supressão do mirante e a não continuidade da ideia da Escola de Artes apresentada no projeto de 1986.

Além da questão política, a postura individual de Oscar Niemeyer também influenciou na simplificação do programa de necessidades do museu. Inicialmente, o partido definitivo do museu consistia em uma cúpula de 40 metros de diâmetro, porém, já com os cálculos estruturais avançados o arquiteto decidiu dobrar essa medida, baseado em um estudo da proporção do edifício em relação à Esplanada dos Ministérios. Esse ato demonstrou o papel secundário do programa em relação à valorização formal do edifício, tratado de maneira escultórica pelo arquiteto.

Como era penoso para Michelangelo limitar o diâmetro de suas cúpulas a 30 ou 40 metros. É lógico que ele teria gostado de poder fazê-las com 80 metros de diâmetro, como tive a oportunidade de realizar agora no museu de Brasília. (NIEMEYER, 1993, p. 21)

A despreocupação em relação aos conteúdos do museu também pode ser observada na ausência de um projeto museográfico em paralelo à concepção do projeto arquitetônico, confirmada por José Lamartine Mansur. Esse fato sugeriu que a equipe de Niemeyer teve liberdade na proposição de um programa que atendessem às necessidades do museu. No entanto, não houve discussões para a definição um programa para que de fato se alcançasse um espaço com condições ideais para o pleno desfrute do equipamento cultural.

Inaugurados às pressas, em 15 de dezembro de 2006, a biblioteca e o museu abriram suas portas ao público despreparados para recebê-lo adequadamente e hoje amargam o infortúnio de terem que dar infindáveis justificativas e pedir incontáveis desculpas aos usuários por não cumprirem minimamente as normas e os padrões internacionais exigidos para o ideal funcionamento de espaços de sua natureza. (BARJA, 2011, p. 11)

O programa adotado para o Museu Nacional foi proposto a partir do reaproveitamento de uma lista apresentada pela equipe técnica do MAC de Niterói ao escritório de Niemeyer em 2004. Essa lista consistia em uma série de espaços, elencados por finalidade e metragem de área, necessários para a readequação funcional do museu e proposição de um anexo que atendesse melhor as necessidades da instituição. Segundo o arquiteto Sandro Silveira, os espaços contidos na lista e suas correspondentes dimensões espaciais foram aproveitados na consolidação do programa de necessidades do Museu Nacional. (GONÇALVES, 2010)

Ao longo dos anos, trabalhando no museu, desenvolvemos um programa que seria adequado ao MAC. Um anexo com oficinas, reserva técnica e biblioteca. A princípio, Niemeyer não se interessou em fazer projeto do anexo, mas ao olhar o programa percebeu que daria arquitetura. A equipe de Niemeyer viu o programa em 2002, e em 2004 foi Niemeyer quem o viu. Assim, na época da construção do Museu Nacional de Brasília, tais informações foram utilizadas. Havia dimensionamento para todas as áreas do museu. (SILVEIRA apud GONCALVES, 2010, p. 298).



**Figura 97:** O MUN e seu espaço expositivo principal.

*Fonte: Arquivo pessoal.*



**Figura 98:** Foyer do MUN como espaço expositivo alternativo.

*Fonte: Arquivo pessoal.*

A compartimentação interna do Museu Nacional deu-se, portanto, em razão de sua forma e volume, característica do processo projetual de Niemeyer, sendo dividido em quatro pavimentos: subsolo, térreo, primeiro pavimento e mezanino. No subsolo encontra-se a casa de máquinas e equipamentos do ar-condicionado e no térreo os espaços relativos à administração do museu, reserva técnica, um auditório com capacidade para 700 pessoas e um *foyer* expositivo. O primeiro pavimento e o mezanino funcionam como o espaço expositivo do museu, sendo este último atirantado à estrutura da cúpula.

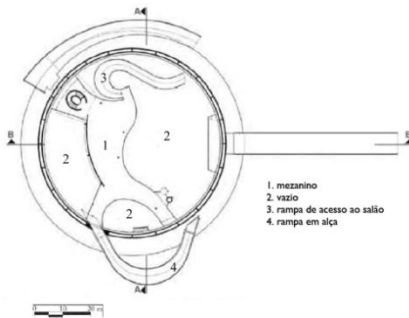


**Figura 99:** Sala Administrativa.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*



**Figura 100:** Exposição *Brasília Submersa*, no anexo.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

Através da observação dos projetos complementares do museu, em especial o luminotécnico e o acústico, nota-se a intenção de consolidar um espaço neutro e flexível, capaz de abrigar diversas exposições de quaisquer naturezas. A própria liberdade na compartimentação interna, que segue o formato da cúpula, sugere a apropriação do conceito do cubo branco e da fluidez espacial como diretrizes expositivas. A área total do museu equivale a 14.500 m<sup>2</sup>, dos quais 4.400 m<sup>2</sup> correspondem à área expositiva.



**Figura 101:** Planta baixa do mezanino.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*



**Figura 102:** Estudo expográfico para a exposição *Zeróis*.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

Finalmente, o anexo não funciona como restaurante, conforme previsto no projeto, uma vez que a licitação para contratação dos serviços nunca foi realizada. O espaço é usado, esporadicamente, para abrigar exposições, como ocorreu com *Brasília Submersa*, em 2010, e como depósito.



### 3.1.3. Institucional

Desde sua gênese o MUN foi dedicado ao campo das artes visuais. De acordo com o Plano Museológico da instituição <sup>7</sup>:

O Museu Nacional do Conjunto Cultural da República terá por missão a pesquisa, a coleta, a salvaguarda- a proteção, a conservação, a documentação e a comunicação- exposição, de ações educativas e culturais e ainda, publicações, em mídias digitais e o que mais couber de referências da cultura visual contemporânea (...). (BARJA, 2011, p. 1)

O documento afirma que um dos pontos a contribuir para a escolha da arte contemporânea como foco principal deu-se, sobretudo, em virtude da espacialidade do edifício “uma vez que o caráter de um museu destinado a ela constitui-se de sua constante flexibilidade e adaptabilidade espacial” (BARJA, 2011, p. 4). Contudo, o plano, de natureza não restritiva, contempla outros fazeres artísticos, desde que tenham elementos que os contextualizem no fazer artístico atual.

A definição da missão institucional e a elaboração do plano museológico não subsidiaram o projeto arquitetônico, mas foram adaptados ao mesmo. A falta de alinhamento entre a arquitetura e o programa é um dos maiores problemas em relação ao processo de concepção e construção do museu.

Tocada em ritmo acelerado, típico dos anos JK, a construção do Conjunto Cultural traduziu-se em complexo: o da latente indiferença e falta de respeito da classe política à classe cultural, preferencialmente, a maior interessada nesse equipamento público e sequer consultada ou convocada a contribuir com informações preliminares, que seriam de grande valia para a concepção do projeto de um museu de arte. Esse segmento da sociedade e o público usuário, principais clientes do projeto, veem-se, agora, obrigados a utilizar esse espaço sem as condições ideais para o seu desfrute. (BARJA, 2011, p. 11)

Lamartine José Mansur comprovou essa situação e ressaltou, ainda, a questão do acervo:

**Existe algum projeto museográfico?**

Não havia projeto museográfico na época do projeto, mas agora ele está sendo pensado pelo Sr. Wagner Barja, atual diretor do museu. O Museu deve receber obras contemporâneas e exposições internacionais.

**Qual o acervo do museu?**

O museu foi aberto rapidamente por questões políticas, um ano antes do devido prazo, e até hoje não temos acervo. Hoje apenas guardamos as obras do MAB, que está fechado.

---

<sup>7</sup> O Plano Museológico utilizado para o estudo foi o disponibilizado pela instituição para a pesquisa. Ressalta-se que, atualmente, o museu vive uma situação instável em decorrência de sua federalização, portanto, alguns pontos do referido documento podem não corresponder ao que acontece na prática.

Ainda não temos recursos para a reserva técnica. Nem temos o sistema de trainel. (MANSUR apud GONÇALVES, 2010, p. 291)

Desde a inauguração do museu, a ausência de acervo é um fato que preocupa seus dirigentes.

A impossibilidade da existência de futuras políticas aquisitivas para acervos permanentes do MUN acarretará a descaracterização desse equipamento público (...). Caso não haja uma política para a constituição de acervos no museu, essa instituição virá inevitavelmente a alinhar-se ao lema e ao dilema da superficialidade da dita Sociedade do Espetáculo, onde tudo assume um caráter transitório, sem deitar raízes, sem deixar lastros para a nossa história e para os possíveis projetos referentes ao desencadear de um processo de valorização do nosso patrimônio artístico. (BARJA, 2011, p. 5)

No plano museológico há referências a um programa denominado Política de Acervo, cujo objetivo é realizar projetos e editais relativos à constituição de um acervo próprio. Entre compras, coletas, doações, permutas e transferências, o MUN acumulou, desde sua inauguração, 600 obras aproximadamente. Por exemplo, em 2012 foi doado um lote de gravuras do artista baiano Almandrade e parte do acervo do banco *Bozano Simonsen*. No primeiro semestre de 2013, a instituição recebeu duas doações: pinturas da série *Não matarás*, de José Zaragoza; e obras, entre pinturas e desenhos, de Elder Rocha. (MACIEL, 2013)

A falta inicial de acervo próprio fez com que o MUN comunicasse seus discursos, principalmente, por meio de exposições de curta duração. Ressalta-se que é bastante comum a realização simultânea de exposições diferentes nos espaços do museu: primeiro pavimento, mezanino, *foyer* do pavimento térreo, anexo do restaurante e na praça externa.

O programa de exposições temporárias e do acervo realizou, desde sua inauguração, em 2006, até setembro de 2010, 71 exposições locais, nacionais e internacionais, atingindo um público de aproximadamente 1.840.000 pessoas em 2009. (BARJA, 2011, p. 8)

Destacaram-se as mostras *Entreséculos* ocorrida em janeiro de 2010 e *Os 24 Degraus e Joan Miró*, de setembro a novembro do mesmo ano. Ambas constituíram grandes eventos e ocuparam a totalidade do espaço expositivo interno do museu. A primeira, sugerida pela presidência da República, envolveu 170 obras, entre pinturas, esculturas, gravuras e instalações, de artistas brasileiros, dentre eles: Di Cavalcanti, Portinari, Tarsila do Amaral, Djanira, Volpi, Amilcar de Castro, Anita Malfatti, Carybé e Pancetti. A exposição foi viabilizada graças a empréstimos de acervos do Itamaraty, da Caixa, do Banco Central, do MAB e da Universidade de Brasília.



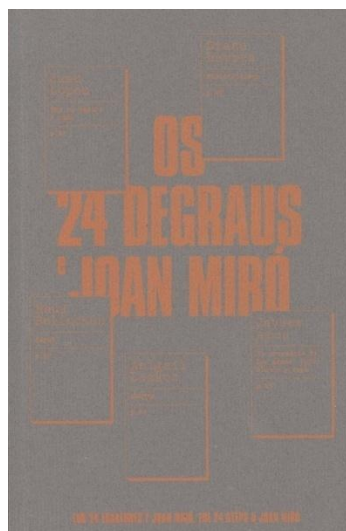
**Figura 103:** Fotografia da exposição *Entreséculos*.  
Fonte: Arquivo pessoal.



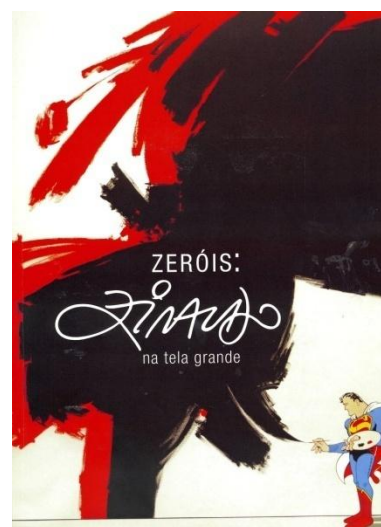
**Figura 104:** Fotografia da exposição *Os 24 Degraus e Joan Miró*.  
Fonte: Arquivo pessoal.

A segunda mostra, com as obras de Joan Miró e de cinco artistas espanhóis contemporâneos de hoje, homenageava o artista catalão. A exposição foi resultado de uma parceria entre o museu, a Fundação Joan Miró e a *Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior*, organização relacionada ao Ministério da Cultura da Espanha. *Os 24 Degraus e Joan Miró* pode ser visto como um dos eventos internacionais que, circulando em diversos países e museus, atraem vários visitantes, fomentando a economia e o turismo locais. A exposição obteve um dos maiores índices de visitação dentre as exposições sediadas no museu. Sobre ela, o diretor do MUN afirmou:

Para descrever o que significa receber uma exposição de Joan Miró no Museu Nacional de Brasília no ano de cinquentenário da cidade, pode-se dizer que um termo apropriado para este evento seria “a mão na luva”, pois as formas da obra do artista catalão dialogam com as da capital modernista. (BARJA, 2010, p. 13)



**Figura 105:** Catálogo da exposição *Os 24 Degraus e Joan Miró*.  
Fonte: Arquivo pessoal.



**Figura 106:** Catálogo da exposição *Zeróis: Ziraldo na tela grande*.  
Fonte: Arquivo pessoal.

No primeiro semestre de 2012, foi realizada a exposição *Zeróis: o Ziraldo na tela grande* como parte da programação de comemoração do 52º aniversário de Brasília. Foram expostas 44 telas do cartunista, cujo conteúdo opera entre o popular e o artístico. O evento expressa a legitimação da Indústria Cultural no âmbito da arte e dos museus.

Não tenho receio de dizer que ele está entre os artistas mais conhecidos do século XX, período em que a comunicação de massas despontou, entre nós, como um dos importantes fenômenos culturais do mundo contemporâneo (...). Apresentar Ziraldo com os seus *Zeróis* no Museu Nacional do Conjunto da República é, antes de tudo, um grande marco para a história da nossa jovem instituição. Esperamos que o grande público que afluirá a esta mostra reconheça no artista aquele que não se esquivou de se redesenhar e se redescobrir o tempo todo, mesmo após uma carreira de sucessos já estabelecida. (BARJA, 2010, p. 3)

O plano museológico prevê, também, a utilização do espaço externo ao museu, a praça, para eventos relacionados à instituição. Denominado *Extramuros*, o programa evoca a multidisciplinaridade ao sugerir exposições, shows, intervenções urbanas e diversas manifestações no espaço urbano, que “incentivem e promovam as artes em geral e as manifestações programadas para o ar livre” (BARJA, 2010, p. 8).

De fato, é comum a realização de shows, eventos e exposições, principalmente fotográficas, entre as quais se podem lembrar: *Brasília Utopia* (julho de 2013) e *Povos Indígenas no Brasil* (novembro de 2013). Além de exposições temporárias, o museu considera outros meios para difusão e comunicação social, tais como: ações educativas, mediações de arte, oficinas, seminários e ações culturais. Esses eventos são frequentes e realizam-se, na maioria dos casos, nos auditórios da instituição.



**Figura 107:** Fotografia da exposição externa *Brasília Utopia*.

Fonte: Arquivo pessoal.

Atualmente, o MUN vive uma situação de instabilidade institucional em decorrência do processo de federalização anunciado, pela primeira vez, em maio de 2013. Apesar dos motivos

para a transição desse equipamento cultural para o âmbito federal não serem claros, é evidente, mais uma vez, o interesse político.

O Museu Nacional da República será administrado pela União e não mais pelo Governo do Distrito Federal (...). A determinação para que o GDF e o Ministério da Cultura (MinC) viabilizassem o projeto partiu da presidente Dilma Rousseff, para quem as obras são um patrimônio nacional e, portanto, devem ser acessíveis ao maior número possível de pessoas. (BERNARDES, 2013, p. 23)

Foi divulgada, também, a ideia de criação de um acervo permanente a partir de obras mantidas em instituições como o Banco Central, o Banco do Brasil e a Caixa Econômica Federal, o que seria mais exequível caso a instituição pertencesse ao Governo Federal. A proximidade da Copa do Mundo de 2014, evento que atrairá grande número de turistas de várias partes do mundo, foi outro argumento político para que o museu passasse a ser administrado pela União. “A intenção, segundo a ministra Marta Suplicy, é trazer para Brasília uma exposição sobre a evolução do design, exposta no museu londrino *Victoria and Albert*. A meta é que isso ocorra na copa” (BERNARDES, 2013, p. 24).

As justificativas para a federalização do museu e, sobretudo, o fato da decisão ter sido tomada a partir de poderes hierárquicos não foram bem recebidas pela direção do museu e pela classe cultural de Brasília.

Barja diz não saber a razão de o GDF ceder o museu para o Governo Federal. “Aqui a gente rói osso com gosto de filé. É bom para a cidade que os acervos estejam reunidos, mas eles vindo para cá, exigirão mudança na infraestrutura do museu, porque cuidar de vários *Portinari*s não é muito barato.” Para o artista plástico Bené Fonteles, ex-diretor do MAB, é errado dizer que o Museu Nacional da República está subutilizado. “Não se pode dizer que não está acontecendo nada porque não é verdade, o Barja faz milagre ali! É uma exposição atrás da outra”, afirma. (BERNARDES, 2013, p. 25)

No dia três de julho de 2013, foi realizada uma manifestação contrária à transferência do MUN para o governo federal. Dentre as várias justificativas para essa oposição, destacam-se as que defendem o museu ter sido construído com verba distrital, que a direção atual demonstra competência suficiente para geri-lo e que o Governo Federal não está preparado para somar mais uma unidade museológica à sua gestão cultural.

A artista Suyan de Mattos também participa dos protestos em Brasília contra a federalização (...). “O museu comunica bem com a população do DF, com os visitantes e trabalhadores de todos os cantos do Brasil e do exterior que aqui chegam. Não podemos perder essa forte identidade que o museu tem na formação de público de arte, de todas as origens e classes” (...). Mattos diz que a principal justificativa para a federalização se resume à Copa do Mundo. “O Museu Nacional propôs um cronograma para a Copa do Mundo, com exposições de obras de artistas locais, o que é muito mais interessante para promover as artes no Brasil. A proposta divulgada pelo MinC é trazer a exposição do *Victoria and Albert*

*Museum*, em Londres, que trata de decoração, arquitetura e design, além de fazer uma exibição de futebol com artistas internacionais”. (MORAIS, 2013, p. 12)

Apesar das polêmicas, o processo de tornar o MUN uma instituição vinculada ao Ibram continua em curso. Em 18 de novembro de 2013, foi aprovado pela Câmara Legislativa o projeto de lei 1.693/2013, referente à sua transferência para a esfera federal. Ressalta-se a inclusão de emendas que consideram o acervo constituído durante a gestão do GDF como propriedade do mesmo, devendo permanecer no museu até a conclusão da reforma do MAB. O documento, ainda, prevê uma gestão compartilhada para os próximos dez anos, sem, contudo, definir como ela seria.

Institucionalmente, o MUN apresenta um futuro ainda incerto diante de forças políticas e culturais que pleiteiam representatividades por meio de um museu. Seria injusto desconsiderar a atuação cultural da instituição em Brasília durante os primeiros sete anos de sua existência. Os eventos por ele sediados, o aumento da frequência de público e, até mesmo, a querela por sua gestão são indícios de que o estranhamento e distanciamento iniciais foram, aos poucos, substituídos por sua apropriação.

## 3.2. Fundação Iberê Camargo

### 3.2.1. Histórico

A Fundação Iberê Camargo localiza-se em Porto Alegre e tem como objetivo “ser um centro dedicado à obra de Iberê Camargo e à reflexão sobre arte moderna e contemporânea”<sup>8</sup>. A partir da premissa estabelecida, nota-se o cerne de uma concepção museológica que originou a necessidade de uma construção física ulterior. De fato, a iniciativa de formar a fundação decorreu do contato do empresário Jorge Gerdau com Iberê Camargo pouco antes da morte do artista. O histórico da FIC abrange questões relativas à formação da instituição anterior à concepção do projeto arquitetônico da sede e que não podem ser desvinculadas do artista que lhe deu a razão de ser.



**Figura 108:** Fundação Iberê Camargo.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*



**Figura 109:** Obra de Iberê Camargo, *Solidão*.  
*Fonte: GODOY, 2004, p. 138.*

A obra de Iberê Camargo é classificada como expressionista e precursora do abstracionismo livre e gestual da geração de 1980, ainda que lhe seja conferida a condição de marginal, no sentido de ter uma produção particular em relação aos seus contemporâneos. A trajetória do pintor é singular e sua obra complexa e de grande expressividade, abarcando temas como solidão, angústia e nostalgia por meio de um código próprio de figuração e abstração. (GODOY, 2004)

Iberê Camargo nasceu em 1914 em Restinga Seca, interior do Rio Grande do Sul. Santa Maria foi o primeiro porto do artista em sua formação profissional. Coursou a Escola de Artes e Ofícios e lá permaneceu até 1939, quando se mudou para Porto Alegre. A capital do Rio Grande do Sul ainda era uma cidade provinciana e conservadora, inclusive em seu único centro

<sup>8</sup> Retirado do Plano Museológico da Fundação Iberê Camargo.

de artes, o Instituto de Belas Artes, que acompanhava a tradição acadêmica, no qual Iberê frequentou o Curso Técnico de Arquitetura. Em 1942, devido ao contato com o crítico de arte Casimiro Fernandes, conseguiu realizar sua primeira exposição individual, montada no Palácio do Governo. (KIEFER, 2008).

No final do mesmo ano, mudou-se para o Rio de Janeiro a fim de cursar a Escola Nacional de Belas Artes. Aproximou-se de artistas como Portinari, Guignard e Goeldi, participou de exposições e acabou recebendo o disputado prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional de Belas Artes (Divisão Moderna), de 1947. Iberê Camargo passou os próximos três anos na Europa, divididos entre Roma e Paris e estudou com os artistas De Chirico, Achille, Rosa, Petrucci e André Lothe.

Em seu retorno ao Brasil, em 1950, gozava de reconhecimento no meio artístico nacional e começou a ministrar cursos e dar aulas de gravura no Instituto de Belas Artes. Residiu no Rio de Janeiro até 1982, quando decidiu retornar a Porto Alegre. Participou ativamente da renovação artística no Estado do Rio Grande do Sul, como por exemplo, na criação do Instituto Atelier Livre.

Dois eventos marcaram a vida do artista de tal maneira que provocaram mudanças em sua trajetória artística. O primeiro deles, em 1955, foi o diagnóstico de uma hérnia de disco que o obrigou a permanecer em casa e em repouso. Nesse período, o artista passou a pintar objetos do cotidiano e fez seu percurso em direção à célebre série dos brinquedos infantis, os carretéis. Em 1980, foi envolvido em um evento trágico, que terminou com a morte do engenheiro Sérgio Areal, foi preso em flagrante e, absolvido, um ano depois, sob a tese de legítima defesa. No tempo em que ficou preso realizou pinturas figurativas, principalmente relacionadas ao cotidiano do lugar no qual estava detido. Iberê decidiu, então, retornar a Porto Alegre e entrou na fase final de sua obra, a qual o crítico Ronaldo Brito denomina “Sabedoria Trágica”<sup>9</sup>, em referência a um processo de trabalho retrospectivo, porém não menos criativo e inovador. (GODOY, 2004)

Em 1992, o artista foi diagnosticado com câncer pulmonar e, paralelamente, foi apresentado ao empresário Jorge Gerdau Johannpeter, líder de um dos maiores grupos siderúrgicos do mundo. Desses dois acontecimentos surgiu o desejo de se constituir a

---

9 BRITO, Ronaldo. Trágico Moderno. In: CAMARGO, Iberê. Mestre Moderno. Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p.16,



Fundação Iberê Camargo. A doença levou o artista à morte em 1994 e Gerdau, imediatamente, se articulou para que a ideia da fundação não fosse perdida.

Em 1995, a partir da doação do acervo de mais de quatro mil peças deixadas à esposa do pintor, Maria Coussirat Camargo, constituiu-se a instituição. Inicialmente, suas atividades deram-se na casa e ateliê de Iberê, projetada pelo arquiteto gaúcho Emil Bered, no bairro Nonoai, Porto Alegre. O coordenador da Oficina de Gravura, Eduardo Haesbaert, relata as atividades básicas da Fundação logo após sua criação:

Logo que Iberê faleceu, as obras estavam espalhadas (...). O Iberê já em vida dizia “tomba desenho por desenho, tomba”. Então a gente [Maria Camargo e Eduardo Haesbaert] começa a trabalhar na *Oficina de Gravura*. Depois passou a ser [Programa] *Artista Convidado*, já com a fundação mais estabelecida, na qual convida-se um artista contemporâneo (...) Então é mesmo uma experiência durante uma semana, ele dá um depoimento, deixa o relato da sua obra e faz o número de gravuras que pretende. Era para fazer uma, mas acabam por fazer várias. D. Maria queria um ateliê pensante, ativo. (HAESBAERT apud TEIXEIRA, 2009, p. 143).

Com a Fundação Iberê Camargo, nasceu também a intenção de construção de uma sede de acordo com as necessidades de proteção e exposição do acervo deixado pelo pintor, uma vez que “a sede inicial, instalada em seu ateliê, não tinha como realizar essa tarefa (...) a arquitetura de museus também passou a ser tema prioritário para a Fundação” (KIEFER, 2008, p. 28).

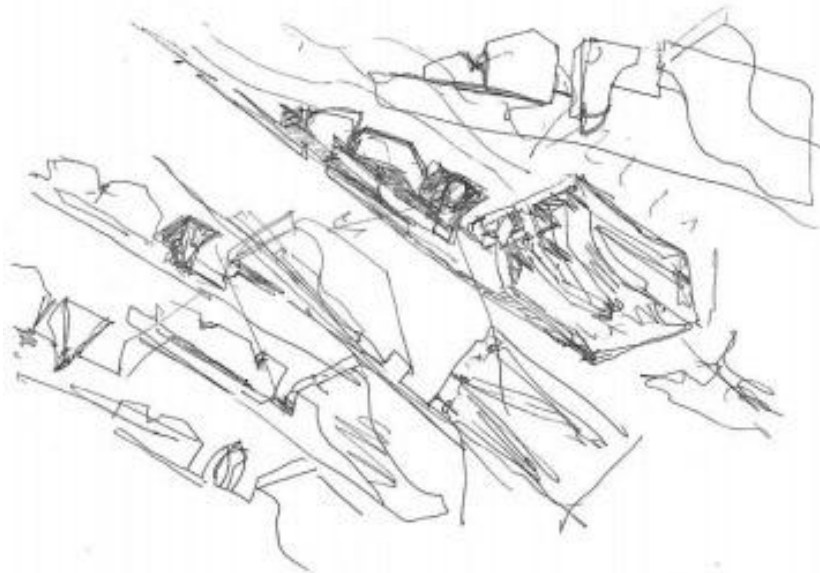
A decisão de constituir uma Fundação já estava delineada antes mesmo da morte do pintor, em 1994 e sua viabilização foi muito rápida. Em 1995, ela já ocupava as instalações da casa-atelier de Iberê (...). Artistas convidados mantinham a prensa de gravuras funcionando, curadores selecionavam obras de Iberê para expô-las na casa fundação, seminários ocupavam os auditórios da cidade e assim por diante. Mais importante ainda, pesquisadores, curadores e críticos foram envolvidos em um processo de pesquisa catalogação e discussão dos destinos da Fundação. No horizonte de tudo isso, claro, a questão da nova casa. Da distância que acompanhei isso tudo, posso dizer que o mais impressionante foi ver uma instituição seguir o passo a passo que deveria ser normal para a construção de uma nova sede: primeiro os objetivos, depois o programa e finalmente o projeto de arquitetura. (KIEFER in ABRANTES, 2010, pp. 132-133)

Em 1997, com o fortalecimento da fundação e a doação de um terreno, às margens do Rio Guaíba, pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, a ideia de erigir a nova sede foi retomada. Inicialmente, a prefeitura disponibilizou três terrenos para escolha. Segundo Haesbaert, coube a Maria Camargo a decisão final, referindo-se ao terreno às margens do Guaíba: “É este aí! Iberê sempre perguntava quando tinha que se mudar: Mãe, tem rio? Ele sempre falava nisso” (HAESBAERT apud TEIXEIRA, 2009, p. 143).

Após a definição do terreno, foi formado um conselho para selecionar o arquiteto responsável pelo projeto da sede por meio de um concurso fechado. Mediante a análise de projetos arquitetônicos de dez arquitetos reconhecidos internacionalmente e laureados com o Prêmio *Pritzker*, optou-se por Álvaro Siza.

A indicação dos dez foi muito fácil, apontar dez arquitetos que fazem museu no mundo é muito fácil, é uma lista que se faz em dez minutos. Depois existiu uma lista mais complicada feita pelo Conselho, relativa à seleção dos três arquitetos a contatar. O meu papel inicial foi o de apresentar a eles quem era cada um (...) mediante um dossiê que organizei com amostras dos seus trabalhos, por exemplo, Norman Foster, Renzo Piano (...). Então eles fizeram a seleção. A postura da D. Maria relativamente à escolha final teve alguma influência por parte da opção da Lia [Lia Raffainer, membro do conselho] (...). Iguamente o Jorge [Gerdau] teve uma postura positiva sobre Siza. Aquele era um momento próximo à celebração dos 500 anos do descobrimento, a questão da relação Portugal-Brasil, que é muito forte, foi muito importante. Eu fiquei surpreendido positivamente pela escolha deles, confesso que estava à espera que eles fossem optar no sentido da construção de um museu mais alegórico (...). O contexto atual em que vivemos privilegia tendências mais escultóricas, como se veem noutros museus e não uma atitude tão consistente do ponto de vista projetual. (CANAL apud TEIXEIRA, 2009, p. 153)

Desde a doação do terreno até o término da construção do museu, decorreram-se oito anos. Nos dois primeiros, 1998 e 1999, deu-se o concurso para a escolha do arquiteto e, posteriormente, até 2002, houve os ajustes do projeto preliminar ao programa e aos condicionantes do terreno. Em 2003 foi entregue o projeto básico e entre 2004 e 2007 foram realizados, conjuntamente, o projeto executivo e a construção do edifício.



**Figura 110:** Croqui de Álvaro Siza para a FIC.  
*Fonte:* KIEFER, 2008, p. 120.

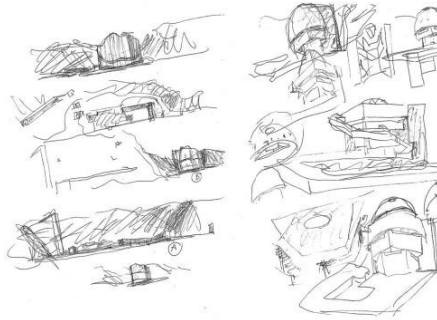
É importante observar que a arquitetura de Siza não precede a instituição museal, muito pelo contrário, é esta que lhe dá sentido e orienta a formulação de seus programas e espaços. Segre e Kiefer assim o reconhecem:

É incomum, na proliferação atual de museus, que a obra esteja atrelada a um artista específico. Em geral, eles contêm acervos diversificados ou temporários, o que permite ao projetista certa liberdade expressiva, mais relacionada com a sua personalidade artística que com um vínculo condicionante estabelecido pelo tema exposto. Alguns exemplos representam ou o diálogo entre o arquiteto e o artista, ou as interferências assumidas da leitura interpretativa da obra realizada: o íntimo relacionamento entre José Luis Sert e Joan Miró culminou na expressão mediterrânea e, luminosa da Fundação Joan Miró (1974), em Barcelona; a linearidade dos desenhos de Klee definiu a sinuosidade da estrutura do *Zentrum* Paulo Klee (2005) de Piano, submersa na paisagem natural de Berna. A frutífera assimilação por Siza da linguagem expressionista do pintor, que justifica a existência da obra, permitiu elaborar os conceitos essenciais que fundamentaram o desenho do museu Iberê Camargo. (SEGRE in KIEFER, 2008, p. 114).

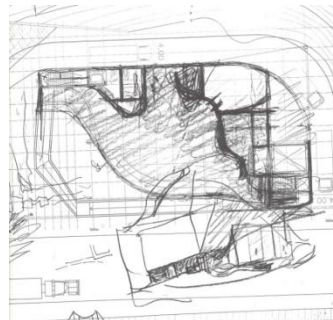
Assim, o desejo dos responsáveis pela Fundação em expor o legado artístico de Iberê Camargo e divulgar, nacional e internacionalmente, a memória do artista, impulsionaram a construção da nova sede. A FIC expandiu o círculo artístico-cultural de Porto Alegre, circunscrito a instituições adaptadas em edifícios públicos no centro da cidade e foi o seu primeiro museu projetado e construído para esse fim.

### 3.2.2. Arquitetura

O terreno destinado ao museu, um vazio formado por escavações de uma antiga pedreira, possui 8800 m<sup>2</sup>, dos quais apenas 2000 m<sup>2</sup> constituem área plana. É delimitado por um montanhoso remanescente a sudeste e pela avenida marginal ao Rio Guaíba a noroeste. Antes mesmo de ir a Porto Alegre, Siza elaborou croquis com ideias para o museu e, nesses, observa-se a sequência de riscos que documentaram o processo de sua concepção, sugerindo a consideração de diversas possibilidades para o partido final.



**Figura 111:** Série de croquis de Álvaro Siza.  
*Fonte: KIEFER, 2008, p. 12.*



**Figura 112:** Croqui de estudo sobre planta baixa da FIC.  
*Fonte: KIEFER, 2008, p. 23.*

No caso do Iberê Camargo, não havia visitado Porto Alegre, local da obra, mas tinha documentação, fotografias e etc. Por isso os primeiros estudos tiveram muito haver com a paisagem, com a topografia. Era um sitio extremamente difícil, parecia, à primeira vista, impossível, a estreitar de forma triangular para a encosta. Como um buraco na encosta. A primeira sondagem foi a partir de esboços, sobretudo, foi como que um passeio em torno das várias hipóteses. (SIZA in ABRANTES, 2010, p.13)

As maiores desvantagens relacionadas ao terreno consistiram em resolver o programa de necessidades em uma área estreita e propor soluções para o estacionamento. O primeiro problema foi resolvido com a adoção do partido em edificação em altura e o segundo a partir da doação, por parte do Governo do Estado, de uma porção de terreno no subsolo sob a avenida marginal.



**Figura 113:** Estacionamento da FIC.  
*Fonte: KIEFER, 2008, p. 18.*

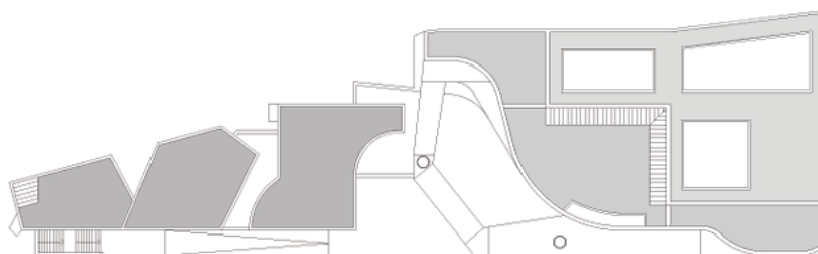
Um dos temas mais difíceis de decisão era o estacionamento. Era necessário um espaço de carga e descarga com caminhões grandes sem obstrução. Para obter boas condições, eu poderia utilizar apenas um nível subterrâneo, por causa do nível da água (o Rio Guaíba está situado na frente do terreno). Mas necessitava colocar os arquivos ali, um pequeno auditório e um grande elevador. Então, no princípio pensei em colocar o estacionamento com uma entrada por cima, mas não era possível porque era uma zona residencial e os vizinhos não o aceitavam. Logo, a única saída que vi era a de colocá-los abaixo da pista que não é algo usual e como era gente com influência na cidade negociaram com a prefeitura. (SIZA apud ABRANTES, 2010, p. 73)

O arquiteto desenvolveu o projeto operando as complexidades do contexto físico, buscando uma ordem e uma estabilidade das coisas, tentando encontrar o momento em que não parecia haver outra solução mais adequada àquele lugar.

A maior dificuldade e estímulo deste projeto foi o terreno. As formas do edifício evoluíram do geométrico das curvas da paisagem escarpada. Foi um processo difícil, mas, como costume dizer, quanto maiores as dificuldades, melhores são as soluções. Quando terminei o projeto, tive a impressão de que só havia aquela solução para aquele contexto. Só fico sossegado quando tenho essa impressão. (SIZA apud CAFÉ, 2011, p. 54)

O partido consiste em quatro sólidos, dispostos lado a lado e visíveis a partir da cota da avenida. Embora os três volumes menores sejam distinguíveis entre si em planta, a percepção do visitante, a partir da marginal, é de que os dois primeiros formam um plano único de fachada, ligado à cafeteria por um muro de cinquenta centímetros de altura. Esses sólidos crescem de maneira a preencher a área plana do terreno e são afastados da encosta.

A dificuldade do lugar é que era uma pedreira. É mais estreito numa ponta e está próximo da avenida e do rio. Coloquei do outro lado a parte do museu que exige maior dimensão e à medida que o edifício vai se estreitando adicionei outros corpos que vão acompanhando o terreno. (SIZA apud ABRANTES, 2010, p. 71)



**Figura 114:** Planta de cobertura.  
*Fonte: SILVA, 2007, p. 97.*

Segundo Siza, esse distanciamento foi motivado pela preservação da vegetação e do terreno preexistente: “Aquilo é lindíssimo, é revestida por vegetação como acontece por aquelas bandas. Portanto eu disse: Não posso tocar nisto, o mínimo que eu toque vou estragar”. (SIZA apud TEIXEIRA, 2009, p. 159).

Além do afastamento da edificação, foi elaborado um projeto paisagístico, de José Lutzenberger, que identificou as espécies ali existentes e criou uma trilha que permite ao visitante o conhecimento da flora da região (KIEFER, 2008). A preocupação de Siza com o entorno do museu também é vista no “cuidado para que a cota mais alta do museu não ultrapassasse a cota mais baixa das edificações existentes no cume do monte” (TEIXEIRA, 2009, p. 25).



**Figura 115:** Vista lateral da FIC.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*



**Figura 116:** Maquete da FIC.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

Os quatro volumes poligonais, em planta, aproximam-se formalmente a uma complexa figura de um polígono irregular, “uma massa inspirada pela topografia de uma falésia” (FRAMPTON in ABRANTES, 2010, p. 59). A partir do edifício principal, observa-se uma sequência de sólidos que, sucessivamente, reduz sua complexidade formal. O volume principal, implantado na porção mais larga do terreno, corresponde à área expositiva do museu e é o único com mais de um piso acima do nível da avenida, totalizando quatro pavimentos e medindo 25,60 metros de altura. Os demais volumes destinam-se aos serviços complementares da instituição, cafeteria e oficinas.



**Figura 117:** Acesso principal.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*



**Figura 118:** Acesso de serviço e elevador de obras.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

O acesso principal ao museu faz-se por uma espécie de pátio de entrada, definido pela curvatura do volume principal e pela do bloco da cafeteria, gerando um espaço semicerrado. A projeção das rampas sobre esse espaço reforça a sensação de acolhimento e emoldura a entrada dos visitantes. É imprescindível falar sobre as rampas em balanço. São canais de ligação, túneis, entre os pisos, que se deslocam do corpo principal do edifício e formam um circuito que interliga os três pavimentos expositivos. O percurso definidos pelas rampas é o tema do projeto em si.

É recorrente a comparação da Fundação Iberê Camargo com o emblemático Museu Guggenheim de Nova York, de Frank Lloyd Wright. Ambos têm a circulação como elemento definidor da função e do percurso expositivo dos museus, porém, com articulações e finalidades diferentes. Enquanto a circulação do museu de Nova York é tratada como espaço contínuo e ininterrupto, Siza a destinou como um circuito único e fechado. (KIEFER, 2008). Além disso, diferentemente da concepção de Wright, as rampas da FIC não são espaços expositivos, mas túneis neutros que possibilitam o descanso do visitante e a oportunidade de surpresa entre um pavimento expositivo e outro. As rampas propostas por Siza variam em largura, ocasionando diferentes sensações durante seu percurso.



**Figura 119:** Átrio do Guggenheim de Nova Iorque.  
*Fonte: JUNIOR, 2010, p. 94.*



**Figura 120:** Salas expositivas da FIC.  
*Fonte: JUNIOR, 2010, p. 94.*

Outra referência estabelecida por comentadores da FIC é o SESC Pompéia, de Lina bo Bardi. Do ponto de vista estético, este paralelismo é inevitável, devido à presença das passarelas e das rampas. Porém, esses elementos no SESC são abertos, resultando em espécies de varandas ao ar livre, já as rampas de circulação da FIC são túneis de passagem quase individuais. As aberturas nos volumes do edifício das quadras e piscina do SESC nas passarelas foram feitas espontaneamente, enquadrando a paisagem do bairro da Pompéia em molduras

ameboides. Diferentemente da intenção de Siza, que optou por aberturas controladas e calculadas, prática recorrente em seus projetos. (TEIXEIRA, 2009)



**Figura 121:** Rampas do SESC Pompéia.  
*Fonte: TEIXEIRA, 2009, p. 64.*



**Figura 122:** Rampas da FIC.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

Questões relacionadas à iluminação, tanto artificial quanto natural, são estratégicas para o entendimento do projeto para a FIC. O domínio da iluminação, em programas museais é crucial para o estímulo dos sentidos e para a conservação das obras (COLOMBO, 2012). Siza propôs soluções distintas das tipologias da “caixa opaca” ou da “caixa transparente”, utilizou em conjunto a iluminação artificial e a natural de maneira a aproveitar a espacialidade do edifício e criar sensações diferentes ao longo do dia.

O programa cultural é muito interessante, bonito. Implica num empenho muito grande da cidade. Porque é um edifício que tem uma presença importante nela. Havia construído dois museus antes da Fundação Iberê Camargo. É um programa que trata da organização espacial e do tema da luz. (SIZA apud ABRANTES, 2010, p. 73)

No aspecto monolítico e intimista do museu, há poucas aberturas, posicionadas em lugares muito precisos, emoldurando a paisagem de dentro para fora e ressaltando a vista para o Rio Guaíba e para os detalhes do próprio edifício. A escassez de fenestração acentua o hermetismo da edificação e o caráter de salvaguarda do acervo. “O museu necessita de certa interiorização, porque necessita de paredes para a exposição, de um ambiente próprio e luz controlada, como um escritório”. (SIZA apud ABRANTES, 2010, p. 75)

Inicialmente, a entrada de luz natural no último pavimento dava-se pelos três lanternins das salas expositivas. Os lanternins dos demais pavimentos funcionam através de iluminação artificial e controlada, de maneira a ressaltar a permeabilidade espacial do conjunto. Durante as primeiras exposições do museu, sua equipe de conservação encontrou dificuldades no controle da iluminação natural das áreas de exposição localizadas sob os lanternins do último



pavimento. Assim, foi proposto ao escritório de Siza o fechamento desses elementos e a instalação de iluminação artificial, mais facilmente controlável.

O sistema de iluminação artificial dos lanternins foi modificado, posteriormente, em virtude do excesso de luz no interior do museu: “As lâmpadas dos lanternins foram invertidas, fazendo com que a luz que entra nas salas seja indireta, por reflexão na laje superior, auxiliando a difusão já feita pelo vidro translúcido”. (TEIXEIRA, 2009, p. 67)



**Figura 123:** Lanternins das salas expositivas.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*



**Figura 124:** Iluminação do espaço expositivo.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

Mesmo com essa alteração, a iluminação natural continua presente no volume principal do museu, ocorrendo por meio do recorte longitudinal na cobertura, localizado próximo à superfície da parede curva e ao plano de vidro do acesso principal.

A entrada de luz natural ocorre no interior das rampas por meio de três janelas e quatro aberturas zenitais circulares. Elas proporcionam diferentes percepções desses espaços ao longo do dia, a janela da rampa destaca-se.

É uma admiração quase unânime aos visitantes que fazem o percurso descendente (...). A janela é uma das menores do conjunto mas enquadra de forma primorosa a vista para a silhueta da cidade, ao longe, banhada pelo Guaíba em primeiro plano. A linha que divide terra e a água fica exatamente no meio da abertura. (TEIXEIRA, 2009, p. 45)



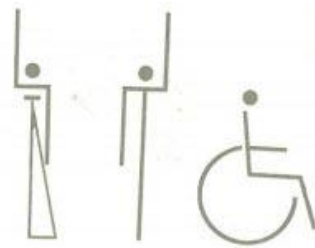
**Figura 125:** Vista da janela de uma das rampas.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

A abertura voltada para a área verde da encosta encontra-se no primeiro pavimento expositivo, integrando-se às exposições. Os espaços inseridos nos demais volumes, inclusive aqueles localizados no subsolo, são contemplados com a luz natural por meio de pátios internos formados pelos espaços entre os volumes menores e suas aberturas. A janela da Oficina Educativa permite a distribuição uniforme da luz no seu interior e remete, simbolicamente, ao ateliê original do pintor, também contemplado com um mezanino.

A conjugação da iluminação natural com a artificial é uma solução recorrente nos projetos do arquiteto, criando uma atmosfera uniforme e propícia para os espaços museológicos. Siza, sob a perspectiva modernista de síntese e integração das artes, além de projetar as luminárias e lanternins da FIC, desenhou, também, a identidade visual das placas de sinalização e do mobiliário.



**Figura 126:** Cadeira desenhada por Siza.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*



**Figura 127:** Programação visual dos sanitários da FIC.  
*Fonte: KIEFER, 2008, p. 34.*

A preocupação com os detalhes refletiu-se, também, na escolha dos materiais de construção, de revestimento, no cuidado com as paginações e nas soluções dos detalhes técnicos da edificação.

Tudo isso estabelece uma nova ordem plástica entre as partes do edifício e permite promover uma relação harmônica entre os diferentes materiais, uma vez que é parte da arquitetura de Siza a busca pela expressão poética através da solução técnica. Esse minucioso detalhamento arquitetônico evidencia uma preocupação com o controle da qualidade de execução da obra. (CAFÉ, 2011, p. 87)

Para a construção dos volumes foi escolhido o concreto branco. O material é resultado da retirada de pigmentação do concreto e a Fundação Iberê Camargo foi o primeiro edifício a utilizar essa tecnologia no Brasil.

No Brasil nunca se tinha feito betão branco. O clima é diferente e, portanto, fizeram-se experiências. Inclusivamente aproveitaram-se partes das paredes do estacionamento que eram para revestir para fazer experiências, protótipos que se foram afinando não só nas dosagens, como nas cofragens e noutros problemas que foram surgindo; E também a cura, pois o betão branco tem um recobrimento maior. Quando tiravam a cofragem tinham de

pôr umas telas molhadas, para evitar diferenças de temperatura. Foi uma pesquisa feita localmente. (SIZA in ABRANTES, 2010, p. 109)

No interior da FIC destacam-se três revestimentos: gesso, mármore e madeira. Apesar da simplicidade dos materiais adotados, o cuidado com seu uso confere um uma expressão minimalista ao museu e aguça a percepção da fluidez, permeabilidade e continuidade do espaço interno, em especial das áreas expositivas.

As esquadrias são aplicadas na face interna dos vãos de concreto branco. Na parte inferior recebem soleira de mármore e revestimento externo de aço inox jateado. Essas peças foram fabricadas a partir de protótipos desenvolvidos, conjuntamente, pelas equipes de várias empresas integradas (esquadrias, serralheria, mármore e vidros). (CANAL in KIEFER, 2008, p. 158)



**Figura 128:** Aspecto geral das salas expositivas.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*



**Figura 129:** Dispositivo de controle microclimático.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

Buscando o equilíbrio entre a expressividade espacial e o detalhamento, Siza aperfeiçoou a técnica de ocultar o acessório e ressaltar o essencial (KIEFER, 2008). Na FIC, impermeabilizações, isolamentos e instalações encontram-se em áreas técnicas localizadas entre a estrutura e os revestimentos internos.

A infraestrutura do museu é composta por elementos de alta tecnologia e próprios do tema museal, respondendo às exigências específicas de climatização, segurança, controle de umidade e etc. A edificação possui um sistema de reaproveitamento de água pluvial, inserindo-a em um enxuto rol de espaços museológicos que, de fato, adota medidas de sustentabilidade. A compatibilização das instalações e da infraestrutura à arquitetura deu-se na fase projetual, demonstrando, novamente, a preocupação com o detalhamento.

As paredes de gesso acartonado escondem, juntamente com as tubagens e com os isolamentos térmico e acústico, até mesmo os equipamentos antifurto da saída da Biblioteca. A detecção de incêndio por aspiração, único sistema admissível para a salvaguarda de acervos do gênero museístico, é feita por um único orifício de menos de um centímetro, no forro de gesso de cada compartimento, quase imperceptível a altura do observador. (TEIXEIRA, 2009, p. 69)

A FIC não foi o primeiro o projeto para museu de Álvaro Siza. Em 1995, foi inaugurado o Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC), em Santiago de Compostela, e, posteriormente, em 1999, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves (MACS), em Porto. No tocante ao tema museal, é possível observar características e posturas próprias de Siza a partir da análise espacial dessas duas instituições museológicas.

O CGAC é gerido pela esfera pública e possui acervo principal privado. Foi concebido como parte de um plano de recuperação de uma área histórica da cidade de Santiago, onde se situa o Convento San Domingo de Bonaval, atualmente um museu etnográfico. Já o MACS é fruto de uma parceria público-privada que contemplou a reabilitação e abertura da área correspondente à casa da Quinta de Serralves com seu jardim, um projeto do arquiteto português José Marques da Silva.



**Figura 130:** CGAC.  
*Fonte: JUNIOR, 2010, p. 122.*



**Figura 131:** MACS.  
*Fonte: JUNIOR, 2010, p. 124.*

A implantação desses dois museus, da maneira similar à FIC, foi condicionada pelo contexto, pelas condições e pelas limitações de cada lugar. No caso do CGAC, o projeto foi submetido por questões relacionadas à área histórica e reorganizou o contexto urbano, requalificando as relações e os acessos entre o centro e a edificação histórica do convento. A inserção do museu de Serralves ocorreu em um contexto similar ao da FIC, perto de uma zona residencial e inserido em uma extensa área verde. Ainda que o arquiteto tivesse maior liberdade de implantação do museu, já que a Casa Serralves encontra-se em posição relativamente afastada do mesmo, Siza não o tratou como um objeto isolado, incorporando ao museu referências à arquitetura da antiga casa. (TEIXEIRA, 2009)

Além da implantação atenta ao contexto, questões relacionadas aos percursos e a iluminação são intensamente exploradas nos projetos para museus de Siza. Assim como na FIC, o CGAC utilizou o concreto armado como material, contudo, ele foi revestido de pedra

para assemelhar-se ao convento. A tectônica da MACS também é em concreto, diferenciando-se da FIC pela pintura branca.

Em Siza, o aspecto formal não é resultado da adoção de formas gratuitas ou de modelos históricos, mas de um processo de depuração do contexto, dos condicionantes, do lugar e do programa arquitetônico. A liberdade de referências e de citações na obra do arquiteto, notadamente Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Alvar Aalto, é uma maneira de livrar-se do problema das linguagens e “assumi-las como materiais entre os tantos necessários ao fazer arquitetura, não menos importante que o lugar, o programa e o empregador” (LEONI, 2011, p. 14). Quando questionado sobre referências no projeto da FIC, Siza afirma:

Talvez em quem eu tenha pensado mais objetivamente, a certa altura, tenha sido o Guggenheim [Frank Lloyd Wright]. Mas nos museus, quase que não há ninguém que não pense numa rampa, porque o percurso num museu é particularmente importante, a gente vai dar um passeio para ver arte. Portanto, neste sim, lembro que foi outra obra que me impressionou muito, mas não quer dizer que formalmente tenha sido influenciado. A posteriori, posso ver também, nunca pensei nisso, mas posso ver mais relação com algumas coisas do Alvar Aalto (...) porque uma coisa que usa muito o Alvar Aalto é combinar a geometria e a forma orgânica. A forma orgânica ali se tornou o simétrico da cova de um lado, do outro lado é muito geométrico, de um modo geral é muito geométrico o museu. O Alvar Aalto usa muito essa combinação de geometria “ortogonalidade e curva” quando trabalha. Portanto, vejo muito mais dessa relação, mas realmente não pensei nela (...). (SIZA in TEIXEIRA, 2009, p. 162)

Segundo Café, no projeto para a FIC:

Ao invés de acreditar numa possível ruptura através da especulação formal, o projeto desenvolve-se numa busca pelo valor intrínseco de suas condições contextuais e, portanto, as ideias que conduzem a solução do projeto surgem e são consequências de um processo de transformação das condicionantes e particularidades do contexto no qual o projeto está inserido. A estratégia do projeto é baseada no caráter plural da cidade, e não nas experimentações formais gratuitas que poderiam gerar falsas noções de ruptura. (CAFÉ, 2011, p. 78)

Voltando à FIC, seu programa de necessidades foi construído, de maneira interdisciplinar, “baseado na mostra do acervo do Iberê, mas, também, como um centro ativo, em constante movimentação, com claros objetivos pedagógicos” (SEGRE in KIEFER, 2008, p. 124). A discussão do programa para a nova sede “continha os itens necessários para responder a todas as exigências, sendo a primeira (e grande razão de ser): reunir, conservar, catalogar e difundir a obra e vida do artista.” (TEIXEIRA, 2009, p. 95)

Além das necessidades básicas de salvaguarda e exposição das obras do artista, a Fundação previu atividades em consonância com a demanda dos museus contemporâneos. O

conteúdo programático da FIC foi distribuído de acordo com a abertura dos espaços para o público e com a implantação dos volumes no terreno.

Contrariando uma tendência comum nos museus recentes, que hipervalorizam a importância de lojas, bares e restaurantes, neste as funções secundárias possuem espaços menores. Os elementos principais são as salas multifuncionais de gravura e de experimentação plástica, localizadas nos volumes baixos ao longo do acesso principal; o auditório para cursos e palestras no subsolo; o sistema de circulação e as salas de exposição. (SEGRE in KIEFER, 2008, p. 124)

O primeiro volume corresponde à Oficina de Gravura e consiste em único espaço de pé-direito duplo, cujo acesso se dá pelo subsolo. Ele abriga a prensa alemã de Iberê e “dá continuidade ao trabalho que já vinha sendo feito na antiga sede, auxiliando periodicamente artistas a produzir naquele espaço” (COLOMBO, 2012, p. 92). A próxima edificação destina-se à Oficina Educativa, um espaço dedicado às ações de formação educacional, visitas guiadas e seminários. Assim como o volume anterior, seu acesso é feito pelo subsolo e possui pé-direito duplo com mezanino.



**Figura 132:** Oficina de Gravura.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*



**Figura 133:** Oficina Educativa.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

Ao lado do volume principal, encontra-se a Cafeteria, espaço que pode ser acessado tanto pelo subsolo quanto pelo térreo. Situada em “um nível mais baixo que a plataforma de acesso ao museu, forma um ambiente fechado, que se abre com vedação de vidro e três amplas janelas que enquadram o Rio Guaíba, a escarpa e a entrada do museu” (CAFÉ, 2011, p. 75).

No subsolo, localiza-se a Reserva Técnica e, próximas a ela, encontram-se salas técnicas destinadas à catalogação, à identificação e ao restauro. Essa área, correspondente à função de preservação do museu, foi localizada perto do elevador de carga e descarga de obras, que dá acesso a todos os pavimentos expositivos. O dimensionamento desse equipamento foi realizado a partir das medidas da maior pintura do artista, o último trabalho antes de sua morte, o quadro *Solidão* (2,00 x 4,00 m). Da mesma maneira, as proporções das paredes

expositivas também adequam-se às medidas dessa obra, de maneira a criar a superfície perfeita para sua exposição, reforçando a ideia de um museu constituído para a memória do artista.

A Reserva Técnica consiste em um ambiente climatizado, com iluminação específica e de entrada restrita, cujo controle é feito através de um dispositivo biométrico de identificação<sup>10</sup>.



**Figura 134:** Arquivos da reserva técnica.  
*Fonte: KIEFER F. , 2008, p. 45.*



**Figura 135:** Biblioteca.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

A Biblioteca localiza-se no subsolo do museu e ainda está em fase de implantação e concepção, sendo seu acesso restrito aos funcionários. Sua iluminação é feita por uma janela voltada para o átrio formado entre os volumes da Cafeteria e da Oficina Educativa. O Auditório, espaço complementar às funções de pesquisa e comunicação, possui capacidade para 110 pessoas e, por se localizar no subsolo, tem entrada independente pelo estacionamento, o que organiza o fluxo de pessoas durante eventos. A iluminação é indireta e o mobiliário é todo projetado pelo arquiteto. O estacionamento, tem capacidade para 93 veículos.



**Figura 136:** Auditório.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

O edifício principal do museu corresponde, essencialmente, à sua área expositiva. A circulação vertical, destinada ao público em geral, é composta por duas escadas e dois

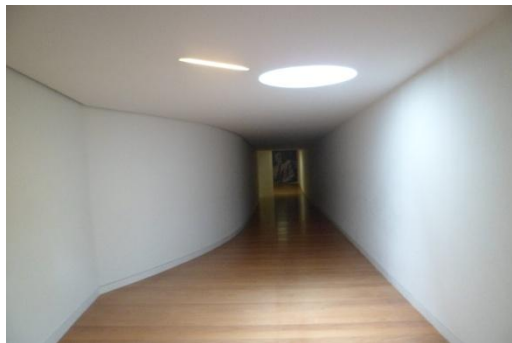
---

10 O acervo da Fundação conta com obras do artista Iberê Camargo de duas modalidades: o Acervo Artístico e o Acervo Documental. No Acervo Artístico existem 3.246 desenhos e guaches, 1.570 gravuras e 216 pinturas. No Acervo Documental existem mais de 20.000 documentos, entre correspondências, catálogos, slides e revistas. (COLOMBO, 2012, p. 95)

elevadores, localizados nas extremidades do volume e, principalmente, pelo expressivo conjunto de rampas. A entrada dos visitantes dá-se na fachada voltada para o Rio Guaíba enquanto que a parte posterior, voltada para a encosta, define o acesso de serviço para veículos para carga e descarga.

O percurso expositivo inicia-se a partir do acesso pelo térreo. O visitante, uma vez no interior desse espaço, contempla-o em toda sua volumetria devido ao átrio central. Na entrada, encontram-se a bilheteria, o guarda-volumes e a loja, especializada em livros de arte, objetos de design e catálogos de artistas. À direita encontra-se a rampa que conecta o térreo ao primeiro pavimento- nela localiza-se uma advertência, indicando que o percurso do museu deve ser iniciado a partir do terceiro pavimento. O percurso descendente continua nos demais pavimentos por meio das rampas, que funcionam como um espaço de descanso entre as exposições. Sobre essa questão, Siza afirma:

Essa forma [o conjunto de rampas] nasce de várias opções, por determinadas razões, do desejo de fazer um percurso exterior ao museu. Uma espécie de pausa na visita feita de diferentes maneiras. Os museus são grandes e o percurso pode ser cansativo. A própria apreensão do que lá está, exige momentos de pausa. (SIZA in ABRANTES, 2010, p. 19)



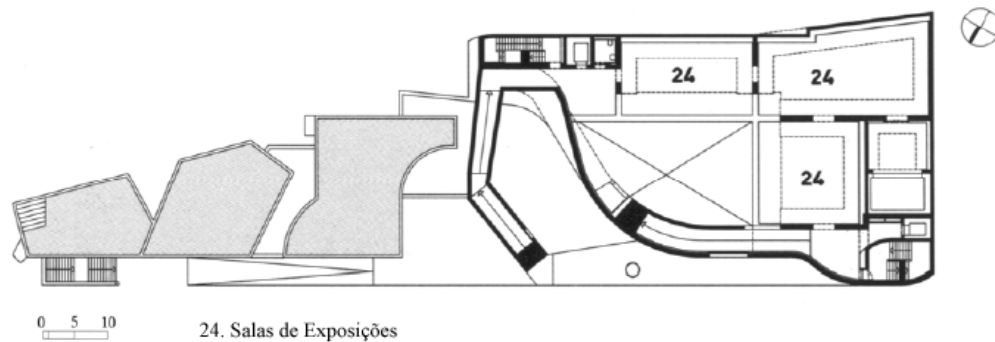
**Figura 137:** Aspecto do interior das rampas.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

Os três pisos expositivos possuem uma compartimentação relativamente simples que se repete: três salas de exposição dispostas em “L”. Em planta, elas se igualam em todos os andares, sendo uma sala mais longitudinal, com uma parede inclinada, e duas salas ortogonais com um de seus lados em contato com o átrio. A cada andar, o arquiteto fez algumas pequenas modificações para que o percurso provocasse o visitante como, por exemplo, a diferença de altura e de acabamento dos lanternins.

O espaço expositivo da FIC é convencional e condicionante em sua linguagem: salas definidas e de dimensões que se repetem durante a visitação. Apesar dessa característica, o



museu responde bem à flexibilidade, permitindo gamas diferentes de montagens nas exposições.



**Figura 138:** Planta baixa do primeiro pavimento.  
*Fonte: Arquivo pessoal.*

O problema do museu é que tem de ter condições ótimas de luz, de percursos, de distribuição das salas, de flexibilidade no uso (...). Há quem ache que o museu deve ser um grande espaço em que cada exposição se subdivide e haja liberdade total. Está mais que provado, penso eu, que assim não funciona. É o que justifica que o Beaubourg foi feito nesse sentido: um espaço enorme. Já sofreu obras por duas vezes e foram no sentido de conformar os espaços. (SIZA in ABRANTES, 2010, p. 77)

Em paralelo, é possível afirmar que o espaço expositivo em si não se comporta como um “cubo branco”, apesar da neutralidade dos materiais internos de revestimento e da flexibilidade espacial. A arquitetura não passa despercebida pelo visitante, ao contrário, o impele a observá-la, tirar fotos e, inclusive, é tema de uma das visitas guiadas da instituição.

Se o museu agrada e se há visitantes que vão para ver a arquitetura e, eventualmente, a exposição não é fantástica, depois vem a interpretação: a culpa é da arquitetura. Mas quando se faz uma grande exposição, ninguém fica absorvido pela arquitetura, porque vai ver uma boa exposição. (SIZA in ABRANTES, 2010, p. 79)

Nota-se que o projeto arquitetônico da FIC seguiu um caminho que proporcionou o alinhamento das diretrizes institucionais e arquitetônicas. A formação de um grupo de pessoas com missão e objetivos claros, a criação da instituição, a definição do acervo e do conteúdo programático e, finalmente, a escolha do arquiteto fazem com que a Fundação Iberê Camargo destaque-se no cenário dos museus contemporâneos.

### 3.2.3. Institucional

A FIC é um museu privado cuja principal missão é a seguinte:

Preservar o acervo, promover o estudo e a divulgação da obra de Iberê Camargo e estimular a interação dos públicos da Fundação com a arte, cultura e educação, a partir de programas interdisciplinares. (CAMARGO, 2008, p. 1)

De maneira clara, o Plano Museológico estabelece diretrizes estratégicas para o exercício efetivo de sua missão. Elas relacionam-se com três eixos institucionais básicos: o primeiro corresponde à obra de Iberê Camargo; o segundo, à Arte Moderna e Contemporânea; e o terceiro à gestão institucional.

O primeiro eixo abarca atividades relacionadas à pesquisa, reunião, preservação, catalogação e exposição do acervo e da memória artística e pessoal de Iberê Camargo. De maneira complementar, o segundo eixo visa realizar pesquisas e produções relacionadas às diversas vertentes da arte moderna e contemporânea, bem como promover a interação de seus públicos. Foram criados os programas Bolsa Iberê Camargo, cursos de capacitação e realização de seminários que permitem a realização dessa estratégia. O terceiro eixo abrange atividades de caráter administrativo, dentre elas, promover a imagem institucional, garantir a integridade patrimonial do acervo e da sede, assegurar uma gestão responsável social e ambientalmente e viabilizar recursos para o cumprimento das atividades. (CAMARGO, 2008)

A definição de temas e recortes referentes aos cursos e seminários é discutida anualmente pela equipe da FIC e a programação dos eventos é disponibilizada através do site da instituição<sup>11</sup>. Outros meios de comunicação com os públicos, tais como redes sociais e *sites* de compartilhamentos de vídeos<sup>12</sup>, também apresentam conteúdos relacionados com a FIC, que são constantemente atualizados em função dos eventos realizados na sede.

O programa expositivo da instituição é dividido em dois segmentos: um relacionado ao acervo permanente, dando origem às exposições de longa duração<sup>13</sup>, e outro dedicado às

---

11 Ver <<http://www.iberecamargo.org.br/site/programa-educativo/programa-educa.aspx>>. Último acesso em 20 de fevereiro de 2014.

12 Ver <<http://www.youtube.com/user/FundacaoIbereCamargo/>> e <<https://www.facebook.com/fundacaoiberecamargo>>. Último acesso em 20 de fevereiro de 2014.

13 Desde a inauguração da sede as exposições do acervo permanente foram: *Persistência do Corpo* (2008-2009), *Iberê Camargo: um ensaio visual* (2009), *Iberê Camargo: uma experiência da pintura* (2009), *Paisagens de Dentro* (2009-2010), *Os Meandros da Memória*

exposições temporárias. Ambas ocorrem simultaneamente e ocupam os três andares expositivos, sendo que a montagem e desmontagem das exposições nunca ocorrem ao mesmo tempo, ou seja, o visitante sempre terá a oportunidade de ver ao menos uma delas. Ressalta-se que o site da FIC disponibiliza, gratuitamente, arquivos digitais referentes aos catálogos de todas as exposições por ela sediadas, bem como material fotográfico e demais informações.

Sobre as exposições do acervo permanente:

A cada ano, as exposições de Iberê Camargo oferecem ao público a oportunidade de apreciar diferentes aspectos da produção do artista patrono desta Fundação a partir do olhar de um curador convidado. A fim de aumentar ainda mais o alcance e o entendimento da proficiência de Iberê Camargo no campo das artes visuais, desde 2012 essas mostras apresentam, além da seleção de obras do nosso acervo, trabalhos emprestados de outras importantes coleções brasileiras. (CAMARGO, 2013, p. 2)



**Figura 139:** Exposição *O "Outro" na pintura de Iberê Camargo*.  
Fonte: Arquivo pessoal.

As exposições temporárias são concebidas de maneira a estabelecer diálogos com o recorte curatorial presente na exposição de longa duração. Um exemplo foi a exposição *De Chirico: o sentimento da arquitetura* realizada entre setembro de 2011 e abril de 2012. Segundo a apresentação do catálogo da mesma:

A Fundação Iberê Camargo traz a Porto Alegre a primeira exposição de Giorgio de Chirico na capital gaucha (...) há um encontro evidente entre sua obra e a de Iberê Camargo, de quem De Chirico foi professor e mestre, tendo dado aulas ao jovem artista brasileiro em Roma, entre 1948 e 1949. (...) para o filósofo, sociólogo e crítico de arte francês Jacques Leenhardt, responsável pela curadoria da exposição *Os meandros da memória*, com obras do Acervo da Fundação Iberê Camargo, a afinidade dos dois se encontrava na expressão do mistério que envolvia as coisas. (CAMARGO, 2011, p. 2)

---

(2010-2011), *A Linha Incontrolável* (2011), *Conjuro do Muro: as figuras-cesuras de Iberê Camargo* (2011-2012), *O "Outro" na pintura de Iberê Camargo* (2012-2013) e *Iberê Camargo: o carretel "meu personagem"*, de março de 2013 até o momento.



**Figura 140:** Exposição *Mil e um dias e outros enigmas*.  
Fonte: Arquivo pessoal.



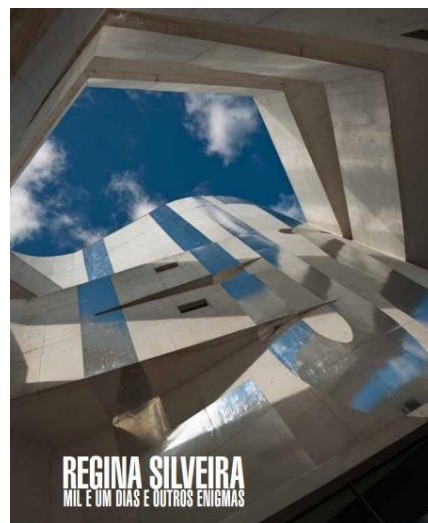
**Figura 141:** Exposição *Convivências*.  
Fonte: Arquivo pessoal.

Além de relacionarem-se com as exposições do acervo da instituição, as mostras temporárias demonstram o caráter dinâmico e global, que caracterizam o campo museal nos dias de hoje. Funcionam, ainda, como experiências educativas no campo da difusão da arte. No catálogo da exposição *Waltercio Caldas: o ar mais próximo e outras matérias* ocorrida entre setembro e novembro de 2012, é possível observar essa condição.

Esta parceria com o *Blanton Museum* na organização do projeto — e com a Pinacoteca do Estado de São Paulo na produção da itinerância brasileira da exposição — marca o compromisso da Fundação Iberê Camargo com sua visão de excelência em programas culturais, educacionais e de pesquisa em arte moderna e contemporânea e em Iberê Camargo. Parte dessa excelência está fundamentada na convicção de que a promoção e a ampliação das relações entre instituições devem acontecer não apenas em nível local, mas regional e internacional com o objetivo de incentivar o intercâmbio de informações, conhecimentos e experiências no campo das artes visuais. (CAMARGO, 2012, p. 5)



**Figura 142:** Catálogo da exposição *Waltercio Caldas: o ar mais próximo e outras matérias*.  
Fonte: Arquivo pessoal.



**Figura 143:** Catálogo da exposição *Mil e um dias e outros enigmas*.  
Fonte: Arquivo pessoal.

A concepção expográfica das mostras considera o espaço expositivo da FIC como um condicionante, ele não se comporta de maneira neutra. A própria arquitetura da sede já foi tema e diretriz de algumas exposições, dentre elas *Convivências*, ocorrida de novembro de 2010 a fevereiro de 2011 e *Mil e um dias e outros enigmas*, de março a maio de 2011.

*Mil e um dias e outros enigmas* reúne 29 obras da artista Regina Silveira, uma das mais importantes do cenário contemporâneo brasileiro. São desenhos, fotografias, instalações, objetos e projeções criados a partir de 1983 – e alguns deles especialmente para a mostra em Porto Alegre. Os trabalhos foram selecionados pelo colombiano José Roca (...).O projeto curatorial de Roca foi criado pensando a partir das características arquitetônicas da sede da Fundação. “A força expressiva dessa construção, seus volumes e seus materiais em bruto, assim como o magistral manejo da luz, a penumbra e a relação entre o interior e o exterior, convertem-no em um protagonista iniludível no momento de conceber a curadoria”, explica o colombiano. Por isso, o roteiro de visita busca valorizar cada detalhe do edifício criado pelo português Álvaro Siza. Algumas obras, inclusive, foram adaptadas por Regina para garantir uma melhor inserção no ambiente da mostra. (CAMARGO, 2011, p. 4)

Observa-se assim que o Plano Museológico da FIC é coerente com o seu discurso, estabelecendo, de maneira clara e eficiente, metas e ações para o efetivo exercício de sua missão principal. As funções de Preservação e Pesquisa encontram respaldo tanto no planejamento institucional quanto no espaço a elas destinado. Ainda, as exposições são programadas para serem mais do que eventos pontuais que buscam angariar altos números de visita, contribuindo para a efetiva formação e informação dos públicos do museu.

## Considerações finais

Esta pesquisa propôs observar a consolidação de novos museus. A recente multiplicação do número de instituições museológicas em todo o mundo, a diversificação de suas práticas e de seus espaços físicos e as constantes redefinições do próprio conceito de museu foram fatores que instigaram e instruíram a pesquisa. Como estratégia de estudo, a ênfase nos museus classificados na tipologia artística proporcionou ao problema uma perspectiva particular, posto que, há mais de 40 anos, a dinâmica da arte rompeu com o paradigma da contemplação circumspecta da obra, propondo a participação do público das mais diferentes maneiras. Soma-se a essa atitude outras experiências, tais como o surgimento de diversos suportes de expressão da arte e sua própria subtração ao espaço do museu, quando transposta para o espaço urbano.

De acordo com Harvey, a interpenetração das esferas da cultura e da economia ocorrida a partir de 1970 acentuou a tendência de abordagem da cultura e da arte como espetáculo e entretenimento (HARVEY, 1992). Huysen reafirma esta condição, identificando-a com o curioso neologismo *museumania* (HUYSEN, 1997), que se traduz pela inauguração de diversas instituições inspiradas no Centro Pompidou. As valorizações da arquitetura dos edifícios de museus, de suas exposições e a dilatação das funções museológicas foram decorrentes da proliferação dos centros culturais.

Os debates sobre a visibilidade dos conteúdos museológicos em relação ao protagonismo arquitetônico e a banalização da instituição “museu” acirrou os debates e definiram posições antagônicas. Diante deste quadro, a pesquisa desenvolvida durante o mestrado buscou compreender e avaliar os problemas que envolvem tais debates.

O primeiro capítulo problematizou o sucesso dos museus contemporâneos através da perspectiva da Indústria Cultural. Primeiramente, contextualizou-se o fenômeno da Indústria Cultural por meio das discussões *frankfurtianas*, polarizadas pelas argumentações de Theodor Adorno e Max Horkheimer de um lado, e as de Walter Benjamin de outro. A argumentação dos primeiros afirmou o esvaziamento de conteúdos culturais, a padronização de gostos e a alienação social como consequências inevitáveis dos novos meios de produção culturais (ADORNO & HORKHEIMER, 1985). Em oposição, Benjamin apontava para a possibilidade

de democratização da cultura e da apropriação artística propiciada pelo novo cenário cultural (BENJAMIN, 1994).

A contextualização dos debates mencionados em âmbito dos museus revelou alguns impasses. Dentre eles, há a questão entre optar pela adoção de práticas de comunicação e de *marketing* que, apesar de ampliar a popularidade das instituições, arrisca banalizar seus conteúdos; ou preservar o caráter tradicional e originário do museu, afirmando-o como o lugar de “alta cultura”. Tal dilema permite questionar se o amplo acesso do público às exposições garantiria a efetiva apropriação de seus conteúdos ou, ao contrário, criaria uma falsa noção de proximidade, baseada, sobretudo, na substituição da contemplação pela distração e pelo entretenimento.

O segundo capítulo buscou compreender as transformações institucionais e espaciais sofridas pelos museus no curso da história. Observou-se que as práticas dos grandes museus contemporâneos alinham-se às demandas e aos produtos da Indústria Cultural na medida em que adotam estratégias de ampliação de públicos e de visibilidade institucional. Estas ações percorrem quatro caminhos básicos: a ênfase nos serviços educativos, que buscam diminuir o distanciamento entre as coleções e os visitantes; a forte presença das exposições de curta duração; a adoção de políticas culturais em consonância com a indústria do turismo; e a enunciação de seus discursos em diversos suportes, como a *internet* e os catálogos.

Verificou-se, também, que a arquitetura tende a assumir um papel fundamental na consolidação e difusão da imagem institucional dos museus. A assinatura de arquitetos de renome internacional em edifícios de museus permite torná-los atrativos para a indústria do turismo, conferindo-lhes visibilidade em escala global. Atualmente, o potencial mediático do continente arquitetônico dos novos museus encontra respaldo na dilatação de seus programas de necessidades. Além de contar com ambientes próprios para expor, preservar e pesquisar, eles devem prever espaços que visem o aumento de público, entre esses se incluem lojas, cafés, restaurantes, cinema, dentre outros.

Feitas estas explorações, visando o entendimento dos debates e questões que envolvem os museus, e tendo em vista compreendê-las no estudo de duas instituições brasileiras, achou-se por bem apresentar o contexto brasileiro, recuperando historicamente o percurso dos museus. Incipientes até as primeiras décadas do século XX, os museus de arte no Brasil ganharam importância a partir do reconhecimento da arte moderna brasileira e de incentivos

de grupos particulares. Constatou-se que com a consolidação dos grandes museus de arte moderna na década de 1950, tais como o MASP e o MAM, o ideário tradicional de museu, baseado nos modelos europeus do século XIX, foi, paulatinamente, substituído pelas experiências museológicas norte-americanas, notadamente o MoMA e a franquia Guggenheim. Assim, é possível notar, no Brasil, o alinhamento dos museus de arte com as tendências instauradas pela Indústria Cultural e pelo próprio mercado da arte.

O reconhecimento histórico dos museus no Brasil contribuiu para a seleção dos estudos de caso. Nos últimos vinte anos, apenas 20% das instituições inauguradas são edifícios concebidos originalmente como museus, desses, apenas 10% enunciam seus discursos por meio de coleções de arte. Comparativamente com outros países, tais como a Espanha, a França e os Estados Unidos, que apresentam um cenário dinâmico na criação de museus artísticos, sobretudo relacionados à difusão da arte contemporânea, o Brasil apresenta uma significativa defasagem. Na descrição do quadro brasileiro, notou-se uma grande assimetria na distribuição geográfica de instituições museológicas em território nacional. As regiões Sudeste e Sul apresentaram os maiores índices de criação de novos museus, seguidas do Nordeste, em especial com os estados da Bahia e do Ceará. Por último estão as regiões Centro-Oeste e Norte.

O terceiro capítulo foi dedicado à apresentação dos estudos de caso. Distinguiram-se duas propostas museológicas em novos museus de arte: instituições cuja atividade central baseia-se em um acervo próprio, constantemente reorganizado em exposições de longa duração e complementado por exposições de curta duração; e instituições que não possuem coleções próprias e realizam suas atividades principais por meio de exposições de curta duração. Em ambos os casos, as atividades educativas e de pesquisa orbitam em torno do recorte temático proposto pela curadoria das exposições em curso. Do conjunto apresentado, destacaram-se a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, e o Museu Nacional, em Brasília.

A Fundação Iberê Camargo apresenta uma configuração programática semelhante aos principais museus de arte do século XXI: a renovação periódica da apresentação do acervo permanente, a organização regular de exposições de curta duração e o desenvolvimento de ações complementares, tais como seminários, pesquisas e oferecendo bolsas de estudo e de produção. Em relação à concepção de seu edifício, notou-se o alinhamento com as tendências contemporâneas da arquitetura de museus. No projeto para a FIC, Siza conciliou dois



conceitos complementares referentes aos espaços museais: um que entende o espaço físico do museu de arte como receptáculo de coleções e outro que o compreende, também, como um espaço de diálogo entre a arquitetura, a arte e o contexto urbano.

O Museu Nacional de Brasília, em relação a sua programação, representa uma condição comum a um conjunto de instituições museológicas contemporâneas: nelas, as atividades apoiam-se exclusivamente em exposições de curta duração. Sua gênese política e a falta de diálogo entre os interessados na consolidação do museu ocasionaram deficiências institucionais expressas em suas práticas. A concepção arquitetônica do MUN sugere a importância maior dada à forma de seu espaço físico em detrimento do conteúdo programático, que foi definido após a entrega dos projetos.

Contudo, a falta inicial de acervo próprio, de definição programática, a curto e longo prazo, e até a instabilidade gerada pela sua federalização não podem ser vistas como causas das lacunas deixadas por esse equipamento em Brasília. São indícios de que a criação de novos museus deve ser feita de maneira interdisciplinar e a partir de um projeto museológico que considere os bens a serem musealizados, as pessoas para quem eles se destinam, o contexto urbano e o espaço físico que abrigará a instituição.

O trabalho demonstrou que os museus passaram constantes ressignificações ao longo de sua existência. Atualmente, construiu-se um consenso quanto a considerá-los equipamentos culturais de referência nas cidades contemporâneas e instituições de prestígio em âmbito social, político e econômico. Não obstante, a árdua conciliação entre cultura e economia é tema frequente nas discussões que envolvem os museus de arte. As argumentações maniqueístas sobre a Indústria Cultural e os museus oscilam entre considerá-los espelhos de uma produção cultural que reflete o espetáculo e impede qualquer atitude introspectiva, estética e crítica; ou estruturas indispensáveis para a vida cultural das cidades e para a renovação da produção artística.

Esse dilema não pode ser mitigado por soluções superficiais representadas pela dicotomia: de um lado, buscar a inserção da sociedade em um saber constituído pela cultura “erudita” por meio de ações educativas; e de outro, promover a aproximação da arte e do público leigo através da transformação do museu em um parque de diversões. A adoção de dinâmicas que contemplem a integração das coleções, dos diversos públicos e discursos parece ser a melhor opção.

É importante considerar que o sucesso dos novos museus de arte pode ser potencializado por sua arquitetura, ponto sempre discutido e que polariza opiniões. Todavia, a valorização do continente arquitetônico não implica, necessariamente, no esvaziamento dos conteúdos museológicos. O alcance mediático dos edifícios dos novos museus pode ser encarado tanto como um recurso eficaz na ampliação da popularidade e visitação das instituições, quanto um instrumento de renovação cultural e urbana. Por outro lado constata-se que a exagerada importância ao continente arquitetônico, quando desvinculada de um projeto museológico consistente, torna visíveis as dificuldades e equívocos de instituições assim concebidas.

Conclui-se, assim, que o êxito de novas instituições museológicas depende de uma confluência de fatores, dentre eles aqueles que contribuem para a ampliação da imagem institucional e de públicos. A expressão arquitetônica de seus edifícios, a relevância de suas coleções, a atratividade e qualidade de suas exposições e a oferta de atividades complementares são apenas aspectos que podem assegurar o entusiasmo dos visitantes e estimular o dinamismo das instituições.

## Referências bibliográficas

- ABASCAL, Eunice. Cidade e arquitetura contemporânea: uma relação necessária. *Vitruvius Arquitectos*, 2005.
- ABRANTES, Vítor (org). Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias. *Cadernos d'Obra, Revista Científica Internacional de Construção*. Faculdade de Engenharia do Porto, Portugal, 2010.
- ADORNO, Theodor. Museu Valéry-Proust. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 170-183, 2005.
- \_\_\_\_\_ E EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1947.
- \_\_\_\_\_ E HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento- fragmentos filosóficos* (pp. 113-156). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALVES, Giovana. O Lugar da Arte - um breve panorama sobre a arquitetura dos museus e centros culturais. *Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museu*. Rio de Janeiro, 2010.
- ANICO, Marta. A Pós-Modernização da Cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade. *Horizontes Antropológicos*, 71-86, 2005.
- ANTONIO, R. Niemeyer desenha Setor Cultural, que concluirá o Eixo Monumental de Brasília. *Projeto Design*, 80-81, 2001.
- ARANTES, Otilia. *A arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1995.
- BARBOSA, Livia. *Sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BARJA, Wagner (org). Entre Nossos Heróis. *Zeróis: o Zivaldo na tela grande*. Brasília, Brasil: Lumen, 2010.
- \_\_\_\_\_ Joan Miró: uma escrita universal. *Os 24 Degraus e Joan Miró*. Barcelona, Espanha: SEACEX, 2010
- \_\_\_\_\_ Museu Nacional do Conjunto Cultural da Republica. *Plano Museológico*, 2011.
- BARRANHA, Helena. Arquitectura de Museus de Arte Moderna e Contemporânea. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, 311-333, 2003.
- \_\_\_\_\_ O Edifício como “blockbuster”: o protagonismo da arquitectura nos museus de arte contemporânea. *Artecapital, Portugal- Porto*, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. O Efeito Beaubourg. In: *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENNETT, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics*. Londres: Routledge, 1995.
- BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BERNARDES, Adriana. Museu sob nova direção. Brasília, Brasil: Correio Brasiliense, 2013.
- BOESIGER, Willy. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- BOTEY, J. M. *Oscar Niemeyer: obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- CAFÉ, Carlos. *Álvaro Siza & Rem Koolhaas: a transformação do “lugar” na arquitetura*. Brasília: FAC, 2011.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMARGO, F. I (org). *De Chirico: o sentimento da arquitetura*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

- \_\_\_\_\_. *Mil e um dias e outros enigmas*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O Carretel "Meu Personagem"*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Plano Museológico Fundação Iberê Camargo*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Waltercio Caldas: o ar mais próximo e outras matérias*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012
- CAMPOS, Guilherme. Brasília constrói museu projetado por Niemeyer. *Tecnologia do Concreto Armado*, 5-6, 2005.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo : Edusp, 1997.
- CARPINTERO, Antônio Carlos. Brasília: prática e teoria urbanística no Brasil, 1956-1998. *Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo*. Sao Paulo: USP, 1998.
- CARVALHO, Ramon E AMARAL, Luis César. Arquitetura de Grife: um debate sobre projetos contemporâneos na cidade do Rio de Janeiro. *Cadernos De Pós-Graduação Em Arquitetura E Urbanismo Mackenzie*, pp. 61-80, 2011.
- CASTILLO, Sonia S. *Cenário da Arquitetura da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHAGAS, Mario. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Ibram-MinC, 2009.
- \_\_\_\_\_. Casas e portas da memória e do patrimônio. In: *O que é memória social?* (pp. 115-132). Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- \_\_\_\_\_. Diversidade Museal e Movimentos Sociais. In: *Ibermuseus 2: Reflexões e Comunicações* (pp. 59-69). Brasília: Ibram-MinC, 2011.
- \_\_\_\_\_. Panorama dos Museus no Brasil. In: *Ibermuseus I - Panoramas Museológicos de Ibero-América* (pp. 35-66). Brasília: Ibram-MinC, 2010.
- CHOAY, François. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2001.
- COLOMBO, Nilza. Itinerário Virtual Cultural Iberê Camargo: por uma experiência contemporânea de museu. *Dissertação de Mestrado em Memória Social e Bens Culturais*. Canoas, Rio Grande do Sul: Centro Universitário La Salle, 2012.
- COSTA, Lucio. *Brasília Revisitada*. Brasília: Diário Oficial do Distrito Federal n°. 194, 1987.
- \_\_\_\_\_. Relatório do Plano Piloto de Brasília. *Módulo- Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, 33-48, 1957.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DOMINGUEZ, Pablo E COBANO, Juan Rubén. Aproximación al Museo Contemporáneo: Entre el templo y el supermercado cultural. *Arte y Políticas de Identidad, Revista de Investigación Vol. 5*. Murcia, Espanha 2011.
- FABBRINI, Ricardo. N. A fruição nos novos museus. *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*, 245-268, 2008.
- FILHO, Durval. Museu: de espelho do mundo a espaço relacional. *Dissertação de Mestrado em Ciência da Informacao*. São Paulo, Brasil: USP, 2006.
- FISCHMANN, Daniel Pitta. O projeto de museus no movimento moderno: principais estratégias nas décadas de 1930-60. *Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: UFRGS, 2003.
- FOUCAULT, Michel. De Outros Espacos. In: *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984.
- FRASER, Valerie. Brasília, a national capital without a national museum. *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*, 183-205, 2003.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Sesc Annablume, 1997.

- GODOY, Vinicius. Violência e tragédia : a arte na margem do dizível. *Dissertação de Mestrado do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Visuais*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- GONÇALVES, José. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2007.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- GONÇALVES, Sonia. Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006: o programa como coadjuvante. São Paulo: USP, 2010.
- HABERMAS, Jürgen. *A Mudança Estrutural da Esfera Pública: investigações quanto a uma categoria de sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- \_\_\_\_\_. Técnica e Ciência como "Ideologia". In: *Textos Escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno e Jürgen Habermas*. São Paulo: Abril S.A, 1975.
- HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HEYNEN, Hilde. *Architecture as Critique of Modernity*. Massachusetts: Institute of Technology, 1999.
- HUYSSSEN, Andreas. Escapando da Amnésia: o museu como cultura de massa. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 35-57, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. Nova York: Routledge, 1995.
- IBRAM. (s.d.). <http://www.museus.gov.br/>. Acesso em 28 de Abril de 2013, disponível em <http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/institucional-2/legislacao/>.
- \_\_\_\_\_. *Museus em Números*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus/MIInC, 2011.
- ICOM. (s.d.). <http://icom.museum/>. Acesso em 26 de Abril de 2013, disponível em <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>
- IPHAN/MINC. Manual de Cadastro de Instituições Museológicas, 2005.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O Espelho das Cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- JUNIOR, Antonio. 2 Museus no Brasil: estudos sobre a Fundação Iberê Camargo e o Parque Nacional Serra da Capivara. *Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo: USP, 2010.
- KERN, Daniela. Paisagem moderna: Baudelaire, Ruskin e as grandes exposições de 1851 e 1855. *Encontro Nacional da ANPAP. EDUFBA*, pp. 1-14, 2009.
- KIEFER, Flavio. Arquitetura de Museus. *Arqtexto/UFRGS. Departamento de Arquitetura, PROPAP*, pp. 12-25, 2001.
- \_\_\_\_\_. (org). *Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- LEONI, Giovanni. Álvaro Siza. *Coleção Folha Grandes Arquitetos*, 2011.
- LOURENÇO, Maria Cecília. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- MACHADO, Ana Maria. Cultura, Ciência e Política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil. . In: *Museus: dos gabinetes de curiosidades a museologia moderna*. (pp. 137-150). Brasília: Argumentvm, 2005.
- MACHADO, Fernanda T. Os museus de arte no Brasil moderno: os acervos entre a formação e a preservação. *Dissertação de Mestrado para o Programa de Pós-Graduação em História*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2009.

- MACIEL, Nahima. Museu da República recebe doações. *Correio Brasiliense*. Brasília, DF, Brasil, 2013.
- MALRAUX, Andre. *Le musée imaginaire*. Gallimard, Paris, 2006.
- MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Indústria Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- MARICONDE, Maria del Carmem. *Los Museos de Canada. Monumentos de la Cultura Posmoderna hacia el Siglo XXI*. Córdoba: Boulevard, 1998.
- MARTINS, Tatiana. O Museu como vereda fértil: a museologia no museu de arte contemporânea. *Dissertação de mestrado para o curso de Museologia e Patrimônio da UniRio*. Rio de Janeiro, 2008.
- MARQUEZ, Mara Souto. A escala monumental do plano piloto de Brasília. *Dissertação de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo*. Universidade Nacional de Brasília. Brasília: UnB, 2007.
- MONTANER, Joseph Maria. *Depois do Movimento Moderno- Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- MORAIS, Ana Maria. Jogo de interesses na disputa pelo Museu da República. Brasília, Distrito Federal, Brasil: Jornal o Hoje, 2013.
- NETO, João Cabral de Melo. *Museu de Tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- NIEMEYER, Oscar. *Conversa de Arquiteto*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Conversa Entre Amigos*. Rio de Janeiro: Revan, 2002.
- \_\_\_\_\_. Edição Especial 30 anos de Brasília. *Módulo- Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Minha Arquitetura*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- \_\_\_\_\_. Musee da Terra a Brasilia. *L'Architecture D'Anjourd'Hui*, 70-72, 1974.
- \_\_\_\_\_. Museu de Arte Contemporânea de Niterói. *Jornal Setedias*, 1996.
- NORBIATO, Luciana. Mãos à Obra. *Select*, 82-85, 2014.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- OTLET, Paul. *Documentos e Documentação*. Acesso em 25 de Abril de 2013, disponível em <http://www.conexcaorio.com/ biti/ otlet/ index.htm>, 1937.
- PASQUOTTO, Geize. Museus, Cidades, Cultura: O Centro Pompidou, o MACBA e o Guggenheim. *Oculum Ensaios*, pp. 52-63, 2011.
- PESAVENTO, Sandra. Exposições Universais: palcos de exibição do mundo burguês em cena, Brasil e Estados Unidos. *Siglo XIX: Revista de História*, 63-85, 1992.
- PEVSNER, Nikolaus. *Historia de las Tipologias Arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- POMIAN, Krzstof. Coleção. In: *Enciclopédia Einandi* (pp. 51-86). Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984.
- PUTERMAN, Paulo. *Indústria Cultural: a agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

- RIBEIRO, Maria Joana. O Museu Como Lugar Urbano: ruptura ou continuidade. *Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo* Lisboa, Portugal: Instituto Superior Técnico: Universidade Técnica de Lisboa, 2009.
- RICO, Juan Carlos. *Montaje de exposiciones: museos, arquitectura, arte*. Madri: Sílex, 1996.
- RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos – caracteres y origem*. Madri: Visor, 1987.
- ROCHA, Paulo Mendes. Avaliação do processo produtivo do edifício do Museu Brasileiro da Escultura (MUBE): do projeto ao uso. *Boletim Técnico 2*. São Paulo: FAU-USP, 1991.
- ROJEK, Chris. *Ways of Escape? modern transformation of leisure experience*. Londres: Routledge, 1993.
- ROSSI, Aldo. *Arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SCHWARCZ, Lilian. O Nascimento dos Museus Brasileiros 1870-1910. In: S. MICELI, *História das Ciências Sociais no Brasil* (pp. 29-90). São Paulo: Vértice, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI. No loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001
- SILVA, Paula. Zasnicoff. A Dimensão Pública da Arquitetura em Museus: uma análise de projetos contemporâneos. *Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo*. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil: Escola de Arquitetura da UFMG, 2007.
- SITTE, Camillo. *A Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos*. São Paulo : Ática, 1992.
- SPELTING, David. Museu Brasileiro da Escultura, utopia de um território contínuo. *Vitruvius*, 2001
- \_\_\_\_\_ Museu Contemporâneo: o espaço de evento como não-lugar. *Café com Pesquisa da EESC, USP*, 2008.
- TAMANINI, Fernando. *Brasília- memória da construção*. Projeto Editorial, 2º Volume, Brasília, 2003.
- TEIXEIRA, Adriane de Luca. Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza: uma aproximação crítica. *Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo*. Porto, Portugal: Universidade do Porto, 2009.
- VALERY, Paul. O Problema dos Museus. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 32-35, 2005.
- VIEIRA, Marco. Edifícios da Arte: a cultura como moeda de troca. *Congresso Brasileiro de Sociologia*. Rio de Janeiro, 2009.

## Anexos

### Anexo 1- Plano Museológico do MUN

Museu Nacional do Conjunto Cultural da República- MUN

#### PLANO MUSEOLÓGICO

Revisado- 1º Semestre 2011

Por: Wagner Barja

Colaboração: Ana Frade

#### A NATUREZA

##### ARTE CONTEMPORÂNEA

Sobre esta natureza afirmar-se que: o Museu Nacional, embora tenha como característica e referência fundamental o traço da complexa e ampliada cultura visual contemporânea, em suas premissas conceituais não exclui as expressões artísticas tradicionais e/ou mais remotas. Nas suas linhas programáticas e, entre suas prioridades busca preservar tais culturas como um importante conjunto de valores simbólicos, considerados em sua diversificada programação como tesouros patrimoniais insubstituíveis, que devem ser exibidos ao público por meio das atuais tecnologias contemporâneas.

#### A MISSÃO

##### ARTE – CIÊNCIA – CULTURA – EDUCAÇÃO – ECONOMIA

O MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA terá por missão a pesquisa, a coleta, a salvaguarda- a proteção, a conservação, a documentação e a comunicação- exposição de ações educativas e culturais e, ainda, publicações, em mídias digitais e o que mais couber de referências da cultura visual contemporânea, a partir da identificação e musealização de produtos diversos, representativos e significativos das múltiplas linguagens artísticas vindouras, com vistas à constituição de um patrimônio público digno de ser testemunho e de tornar-se documento de manifestações artísticas e de manifestações científicas, culturais, educacionais e econômicas, daquelas decorrentes, todas fruto da ação do homem deste tempo e capazes de contribuir para o desenvolvimento sócio econômico cultural da nossa sociedade.

#### OBJETIVOS

Apreender os campos da ARTE, da CIÊNCIA, da CULTURA, da EDUCAÇÃO e da ECONOMIA, frutos do pensamento e da ação do homem deste tempo;

Difundir a cultura cultural contemporânea e outras manifestações no âmbito das linguagens artísticas como bens universais, com inserção transversal na arte, na cultura, na ciência, na educação e na economia da cultura;

Promover a apropriação e a preservação do patrimônio cultural e da experiência historicamente construída, considerando: o homem, o ambiente, e os saberes e fazeres em suas dimensões de espaço e tempo;

Promover o reconhecimento da diversidade e a compreensão da identidade nacional e contribuir para o desenvolvimento do território em que está inserido;

Buscar a participação dos diversos segmentos sociais na construção e reconstrução dos processos museológicos- desenvolvidos dentro e fora do Museu- legitimados pelo público;

Revelar ao maior número de pessoas possível os conceitos e ações efetivas nos contextos históricos da cultura visual contemporânea;

Reconhecer, incentivar e difundir a cultura visual contemporânea como um bem cultural universal a ser preservado e democratizado;

Abrigar manifestações culturais que venham contribuir para a pesquisa, a experimentação e o desenvolvimento das diversas linguagens artísticas e culturais;



Fomentar, difundir e facilitar o acesso às diversas linguagens artísticas e culturais, por meios formativos e informativos ágeis, globais e sócio-educativos;

Criar canais para a livre expressão da cultura visual contemporânea;

Contribuir para o crescimento socioeconômico das cadeias produtivas pertencentes ao campo econômico da cultura;

Contribuir para o fortalecimento e ampliação do sistema de museus do DF;

Contribuir para o fortalecimento e ampliação do sistema turístico do DF;

Criar mecanismos para o fomento e o estímulo da cooperação técnica entre instituições educacionais, culturais, bem como de representações diplomáticas internacionais dentro o fora do Distrito Federal;

## PROGRAMAS

1. Programa Institucional
2. Programa Museológico
  - 2.1 Política de Acervo
  - 2.2 Documentação
  - 2.3 Conservação
  - 2.4 Segurança
  - 2.5 Pesquisa e Educação
  - 2.6 Expositivo
    - 2.6.1 Museográfico
    - 2.6.2 Exposições Temporárias
  - 2.7 Extramuros
  - 2.8 comunicação e Marketing
3. Programa Diversidade Cultural
4. Programa Cultural
  - 4.1 Música no Museu
  - 4.2 Cinema no Museu
5. Programa Administrativo

### 1. PROGRAMA INSTITUCIONAL

O MUN deve abarcar programas que sinalizem diretrizes, e que, em linhas gerais, se transformem em bases para subprogramas focados nas especificidades das linguagens artísticas e culturais constantes em seu Programa de Pesquisa.

Os programas deverão abrigar linhas de pesquisa, com seus aplicativos em projetos de ações coerentes com as demandas da arte atual, tanto em seus aspectos museológicos quanto na elaboração de políticas que contribuam para o incentivo e a melhoria da produção das artes, tendo em vista o seu papel formativo, com base na promoção do conhecimento e com ênfase na pesquisa e na exibição das artes visuais.

As linhas gerais do plano museológico deverão destinar-se às áreas do seu programa expositivo, a partir do seu modo curatorial, à arte educação e à pesquisa, com base na investigação das artes, sua influência e circunscrição no pensamento das sociedades contemporâneas. Há ainda, no âmbito do programa educativo, projetos voltados para as especificidades da educação patrimonial e ambiental. Os núcleos derivados das diretrizes traçadas nesses programas tomam parte nas ações, como o núcleo da imagem e do som, como cinema, foto, vídeo e foto, núcleo de música, das culturas da tradição popular, da museologia e museografia, destinados aos acervos, imaterial e virtual que contemplam, com suas referências simbólicas as artes visuais contemporâneas, suas contextualizações históricas e as outras expressões culturais adjacentes ao referido e vasto campo de linguagens artísticas, tidas como alicerces indispensáveis às investigações e pesquisas direcionadas ao desencadeamento de processos criativos nas artes visuais.

Tendo em vista essas premissas gerais, compreende-se que, devido às suas características arquitetônicas, o MUN deverá e poderá atender às demandas que o complexo campo das artes visuais contemporâneas exige, tanto no âmbito da produção e acumulação do conhecimento, quanto na sua tradução adequada para o público.

De acordo com o pensamento de Umberto Eco, esse museu pode ser considerado como uma “obra aberta”. A missão do MUN, tendo em vista a sua natureza espacial híbrida e multifacetada, permitirá contemplar, com seu programa expositivo, tanto as artes visuais contemporâneas atuais quanto as da modernidade clássica e outras tantas coleções de caráter

mais tradicional, que por ventura tenham relevância cultural para a construção do conhecimento histórico e contextualizador da cultura visual do nosso tempo.

É importante lembrar que o caráter fundamental de um museu destinado à arte contemporânea, constitui-se de sua constante “flexibilidade” e “adaptabilidade espacial”, relacionados aos projetos expositivos, naturalmente concebidos para abrigar a multiplicidade de tendências artísticas e suas respectivas expográficas, exigidas por uma sempre mutante e atualizada produção artística.

A principal característica de contemporaneidade de um museu não está só no que é exposto, mas como isso se apresenta ou é traduzido para o público, através de mídias diversas. De que forma isso irá ressonar na sociedade? Porque a arte contemporânea se traduz, quase que invariavelmente, à crítica social? Um museu de arte contemporânea deve estar preparado e sempre se preparando para a mudança dos ventos na arte atual. Há, também, um reflexo desse fenômeno das mudanças refletido nos modelos expográficos, que deverão ter obrigatoriamente um caráter contemporâneo.

Outra base conceitual que qualifica um equipamento dessa natureza como verdadeiramente contemporâneo é o partido que a instituição toma em favor dos processos criativos gerais, direta ou indiretamente desenvolvidos no campo da produção artística. A busca constante da consolidação das curadorias de processos criativos virá favorecer a qualificação e a excelência da pesquisa e da produção artística e cultural. Dessa forma, o museu cumprirá a sua missão.

Há o dissenso em alguns segmentos da classe cultural, relativo à constituição de um acervo do MUN. Reitera-se, aqui, essa necessidade primordial, considerando-se a capacidade espacial e técnica do museu, que com mínimas mudanças na destinação de suas dependências, sem dúvida poderá abrigar adequadamente uma coleção que, por meio de políticas aquisitivas bem planejadas, possibilitarão ao museu, e principalmente ao GDF, a ampliação do seu já considerável patrimônio histórico e artístico.

A solicitação da transferência do acervo do MAB- cerca de 1220 obras- para o MUN, por motivo de reforma daquela instituição, comprova que este museu, sem dúvidas, pode comportar adequadamente seu próprio acervo.

A impossibilidade da existência de futuras políticas aquisitivas para acervos permanentes do MUN acarretará a descaracterização desse equipamento público no que tange ao seu perfil e seu compromisso com o desenvolvimento de políticas culturais mais amplas, processuais e duradouras. Dessa forma, virá a contribuir para a não participação em políticas aquisitivas, que incentivam a construção do processual de sua própria história e de sua inserção mais permanente e menos eventual na sociedade.

Avalia-se que por meio da análise das culturas visuais contemporâneas pode-se identificar as características de uma sociedade e contar sua verdadeira história, mas sem um acervo concreto dessas culturas tudo se perde. Por final, sem a constituição de uma memória material das artes, incorre-se na negação da constituição de um patrimônio de lastro cultural e pecuniário de natureza pública.

Caso não haja uma política para a constituição de acervos no museu, essa instituição virá inevitavelmente a alinhar-se ao lema e ao dilema da superficialidade da dita Sociedade do Espetáculo, onde tudo assume um caráter transitório, sem deitar raízes, sem deixar lastros para a nossa história e para os possíveis projetos referentes ao desencadear de um processo de valorização do nosso patrimônio artístico.

## 2. PROGRAMA MUSEOLÓGICO

Dessa forma, programas compartilhados com outras instituições afins, no campo das ciências, das artes e da preservação da memória, por meio da ciência da museologia, que no âmbito das referências simbólicas das artes visuais desdobra-se em várias culturas, afetas as necessidades da guarda, da conservação preventiva, do manuseio e do restauro desses patrimônios artísticos, são compromissos fundamentais de uma instituição denominada museu. Mesmo que a missão do MUN apresente características compreendidas entre a tradição moderna e a contemporaneidade, no que se refere ao seu possível acervo, o equipamento em questão poderá estar associado a programas de acervos de outros museus, poderá compartilhar esses acervos, sem a necessidade obrigatória do uso permanente de suas dependências.

### 2.1 Política de Acervo

Esta prevista a constituição de um Conselho Curatorial, com 3 membros qualificados, para junto com a direção do museu estabelecerem-se e respaldarem-se os projetos e as ações relativas a constituição do acervo, incorporações, descartes, sua salvaguarda e comunicação. Há também a perspectiva da criação de um prêmio aquisitivo de artes e pesquisa organizado pelo MUN. Prêmio este de caráter nacional e continuado, para que em médio prazo possa se constituir uma coleção com

vistas ao fomento, a produção das artes contemporâneas e, ainda, com objetivo numa política de acervamento adequada a natureza e missão do MUN.

## **2.2 Documentação**

O serviço de documentação se encarregará do cadastramento, catalogação e tombamento dos objetos e documentos museológicos, que passarão a integrar o acervo da instituição, além do gerenciamento dessas informações.

Idealmente, esse serviço deverá utilizar procedimentos informatizados, que encurtarão o tempo de trabalho e disponibilizarão rapidamente esses dados, em rede, para outros setores do museu e para o público, por meio de terminais instalados nas dependências da instituição e pela internet.

A pretensão é de que seja utilizado o programa Donato, desenvolvido inicialmente pelo MNBA do Rio de Janeiro, e adotado atualmente por outras instituições museológicas brasileiras- como é o caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo-, com um alto nível de satisfação.

Além de cópias rotineiras do banco de dados, um arquivo com fichas catalográficas poderá ser gerado e mantido a partir da impressão das fichas informatizadas.

O Livro de Tombo será utilizado para fazer o registro oficial, e sintético, dos objetos musealizados.

## **2.3 Conservação**

O MUN, em razão de suas características e limitações físicas e técnicas, preferiu adotar um trabalho de conservação preventiva de seu acervo. Este procedimento evita a necessidade de futuras restaurações. Este trabalho abrange a conservação, armazenamento, acondicionamento, embalagem, logística, monitoramento ambiental- temperatura e umidade-, que cobram os espaços expositivos, reserva técnica e laboratório de conservação, em fase de montagem.

O mobiliário da reserva técnica, em fase de aquisição, foi definido com a orientação de um conservador, em função das características do acervos, das necessidades de acondicionamento, e buscando a racionalidade do uso do espaço.

## **2.4 Segurança**

A segurança física do acervo e dos espaços do museu é feita por sistema de monitoramento de câmeras e vigilância presencial. A segurança dos dados sobre o acervo e dados administrativos, acesso e manipulação desses dados deverá ser objeto de programa específico.

## **2.5 Pesquisa e Educação**

Em busca de expandir conhecimentos nos campos artístico e museológico e de sua disseminação, a partir de se acervo e de suas pesquisas em práticas, o MUN desenvolverá linhas de pesquisa relacionadas com as demandas da arte atual, com as culturas contemporâneas, com o incentivo e melhoria da produção das artes e com os diversos aspectos da museologia contemporânea.

Mediação em arte: este trabalho costuma ser terceirizado, mas supervisionado pelo museu, uma vez que o próprio não dispõe de equipe técnica para sua realização. Mas, como possui um quadro regular de estagiários, todas as exposições contam com esse serviço.

Além de promover seminários e cursos nas áreas de arte, arte-educação e museologia, o museu também organiza encontros, simpósios, mesas redondas, debates, fóruns e palestras sobre assuntos diversos nas áreas acima mencionadas.

## **2.6 Exposições**

O programa expositivo busca, por meio do conceito genuíno do museu, do seu acervo e de sua permanente prática museológica, promover por meio de propostas curatoriais:

O encontro, a identificação, a significação, a afirmação e a valorização do patrimônio simbólico manifestado em linguagens artísticas e culturais nas suas mais diversificadas formas de expressão;  
Com vistas, ainda, a dar conhecimento e vivência na fruição da arte pelo público;

Reconhecer a identidade dos indivíduos e da sociedade por meio de suas reconhecíveis manifestações artísticas, que abarcam as exposições temporárias e o acervo permanente do MUN.

### **2.6.1 Museografia**

Desenvolve-se a partir de suas exposições temporárias e de seu acervo permanente, com projetos de adequação a arquitetura interna e-ou externa do museu. Estes projetos são realizados por meio de programas computacionais que, invariavelmente, atendem as normas internacionais e de conceitos formais e técnicos de uso adequado do referido.

### **2.6.2 Exposições Temporárias**

O programa de exposições temporárias e do acervo realizou, desde sua inauguração, em 2006, até setembro de 2010, 71 exposições locais, nacionais e internacionais, atingindo um público de aproximadamente 1.840.000 pessoas em 2009. O impacto de público em 2010 ainda será dimensionado.

### **2.7 Extramuros**

A simultaneidade espacial do museu em sua área interna e em seu pátio externo apresenta-se na amplitude das formas construídas e no vazio que as envolve. Segundo Oscar Niemeyer, os vazios sempre fazem parte de seus projetos. Esse propósito, recorrente, converge para o uso temporário com eventos que incentivem e promovam as intervenções urbanas, as artes em geral e as manifestações programadas para o ar livre, em voga entre as linguagens das artes contemporâneas e outras adjacentes. A natureza de um "programa extramuros" no museu permite que seu universo de propostas se oriente para diversificadas políticas públicas de cultura, que ultrapassem as fronteiras das reservas técnicas e seus programas museológicos mais tradicionais. "Museu é o mundo"- uma recorrente citação de Helio Oiticica vem reafirmar a vocação multidimensional do MUN e, em sintonia com a Biblioteca Nacional, ainda no âmbito do Conjunto Cultural da República, reafirma a vocação de ambas as instituições para serem centros de referência, para abrigarem, também, programas e ações de características socioculturais e ambientais, considerando-se e respeitando-se os conceitos preservacionistas do patrimônio cultural, já elaborados e difundidos pelo IPHAN.

### **2.8 Difusão e Comunicação Social**

O museu utiliza como recurso de comunicação social as exposições, as ações educativas- mediações de arte, oficinas do fazer artístico, seminários avançados de museologia- ações culturais diversas, publicações e outros meios de difusão de seus programas e atividades.

## **3. PROGRAMA DIVERSIDADE CULTURAL**

Por suas características democráticas, a programação do MUN está aberta para eventos que abordem questões de gênero, relativas ao encurtamento das distâncias sociais e a cidadania e da acessibilidade no âmbito sociocultural. Com base nesta demanda foi criado o Programa da Diversidade Cultural, que visa abrigar inúmeras iniciativas e eventos de manifestações artísticas, que reflitam e divulguem ações sobre todas as categorias culturais, tais como: mostras e eventos de diversificadas linguagens artísticas, populares, simpósios, seminários, debates, conferências, palestras, colóquios e demais eventos que tenham por natureza a missão abordar, difundir e fomentar o campo das diversidades culturais locais, nacionais e internacionais.

## **4. PROGRAMA CULTURAL**

### **4.1 Música no Museu**

Realiza periodicamente, em parceria com produtores, apresentações musicais no auditório e nas áreas externas do museu.

### **4.2 Cinema no Museu**

Realiza periodicamente, em parceria com instituições e produtores independentes, programações de cinema e vídeo, nos auditórios 1 e 2 do museu.

## **5. PROGRAMA ADMINISTRATIVO**

Compreende o trabalho de viabilização, infraestrutura e suporte as ações que são desenvolvidas pelo museu, envolvendo as áreas de recursos humanos, operação e manutenção do equipamento.

## ASPECTOS FÍSICOS

O MUN está localizado, juntamente com uma biblioteca e um restaurante, no Setor Cultural Sul. O Setor Cultural Sul, por sua vez, está situado no Eixo Monumental (Via S1 Leste), entre a Rodoviária do Plano Piloto e a Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, próximo a Explanada dos Ministérios.

Possui formato semiesférico, com a cúpula medindo 25 metros de raio, a base 35,55 metros de raio, e 26,55 metros de altura. Sua área total é de 15.000 m<sup>2</sup>. No interior dessa enorme calota estão dispostos quatro pavimentos: subsolo, piso, térreo, piso de exposições e mezanino. Os acessos exteriores- social e de serviço- ao piso de exposição, e o acesso exterior do piso de exposição ao mezanino, são feitos por rampas curvilíneas, sem apoios intermediários, assemelhando-se a alças. É, sem dúvida, uma visão impactante, e uma edificação de caráter monumental, plenamente encaixada na escala proposta por Lucio Costa para essa área da cidade.

## CARACTERÍSTICAS, VOCAÇÃO E NATUREZA

O MUN é por natureza um espaço museológico, que tem por vocação atender as demandas culturais da sociedade, com nítidas características de museu de arte contemporânea. Situado na Esplanada dos Ministérios, tem sua concepção arquitetônica condizente com a escala e os projetos; urbanístico de Lucio Costa e arquitetônico de Oscar Niemeyer.

O Plano Piloto de Brasília, uma síntese urbana formal da Alta Modernidade, se faz o suporte ideal para instalar este equipamento cultural, caracterizado por ter um olhar voltado para a arte e para a cultura do futuro, sem deixar de considerar as suas origens matriciais, derivadas da Alta Modernidade, e de outras referências simbólicas, situadas nas artes de outros períodos históricos.

A centralidade deste espaço favorece a acessibilidade e possibilita um grande fluxo diário de frequentadores as suas dependências, que oferecem aos usuários amplos espaços de convivência nas suas áreas externa e interna.

As características do partido arquitetônico do MUN permitem a elaboração de um plano museológico de concepção flexível no que diz respeito a sua vocação e destinação, que aponta para uma natureza de conceituações múltiplas e ampliadas para um museu de arte, que tem por objetivo abarcar as diversificadas manifestações da cultura contemporânea.

Essa possível tipologia museológica, no que tange ao seu programa expositivo, deverá ser consoante com a elaboração de uma política cultural orientada para a confluência das artes visuais, considerando-a em todos os seus modos de expressão e modelos: da antiga as modernas e contemporâneas e, também, orientada para a implementação de programas que visem uma educação ampliada das artes e pelas artes, que possibilitem o desenvolvimento de processos no campo informativo e formativo, com vistas ainda na preservação da memória das culturas imaterial e material das artes, por meio da conservação, da pesquisa e da democratização de acervos próprios e de exposições temporárias.

## DIAGNÓSTICO

### Aspectos gerais positivos

A caracterização mais favorável do Conjunto Cultural é o seu público passante, devido a sua localização junto a Rodoviária do Plano Piloto, o local de maior afluência de público da cidade, onde se dá o embarque e o desembarque de toda a população das regiões administrativas do DF, que afluem ao Plano Piloto. Vê-se aí a perspectiva e a real possibilidade de, em curto prazo, dar início a grande tarefa, que é obrigação do Estado, de implantar e desenvolver um amplo programa destinado à popularização, à democratização e à acessibilidade à cultura dessas grandes massas populacionais, com desdobramentos na sua necessidade de confluência com a educação informal e no que se refere a necessidade de desencadeamento de um processo aplicativo de políticas públicas, numa tangível perspectiva formativa global para os segmentos da cultura em confluência com a educação.

Torna-se evidente que, devido ao Conjunto Cultural congregar, a partir de sua Comissão Intergovernamental, interesses convergentes, relativos à gestão compartilhada desse equipamento cultural, que dessa forma vira propiciar acordos entre várias instituições e projetos pertinentes ao Governo Federal e ao Governo Distrital. É evidente, também, que essas bem vindas parcerias intergovernamentais promoverão a ampliação da visibilidade dos projetos culturais ali apresentados e realizados. Essa gestão compartilhada atrairá, inevitavelmente, as atenções e os interesses de outros possíveis parceiros financeiros, pertencentes ao grande cinturão internacional formado pelo corpo diplomático, com sede em Brasília, compreendendo-se aí, por extensão, as grandes empresas de âmbito multinacional ligadas a essas representações diplomáticas. Deduz-se daí que por sua formação mista e aberta, o Conjunto Cultural da República, nas pessoas jurídicas do Museu e da Biblioteca, poderão alcançar, em curto prazo, a autogestão financeira, sem por isso deixar de lado a coerência de seus programas e de cumprir as normas instituídas pelos sistemas nacional e distrital, referentes às suas políticas de ação cultural e administrativa.

Ressalta-se ainda, o fato benéfico, porém tardio, do advento de um Conjunto Cultural da República. Mesmo assim, bem vindo, por ter por desafio a predestinação de transformar a face da Esplanada e do Distrito Federal em algo mais expressivo e de caráter transcendente, mas permanente.

A Esplanada dos Ministérios, caracterizada aos olhos do mundo como um cartão postal de Brasília, no seu cotidiano, é uma área de aparência funcional e político administrativa, reservada eventualmente às manifestações de grande importância cívica, porém de características transitórias. Em 47 anos de existência, não possuiu, de fato, um espaço cultural que simbolizasse a transcendência e a diversidade da expressão artística brasileira, que valorizasse a vocação primeira de nossa capital, de interlocução com outras culturas internacionais. A oportuna possibilidade de coexistência de uma nova célula de características universais, irradiadora de diversificadas culturas na Esplanada dos Ministérios, vem conferir a esta cidade, nascida sob o signo da arte, uma nova aura, que revigora como uma referência simbólica de um marco internacional da modernidade e a recupera na essência e excelência de sua dissipada perspectiva e natureza inicial: a de dialogar consigo mesma, com o Brasil e com o mundo, por meio de uma nova dinâmica, com foco nas suas possíveis e diversas manifestações culturais.

### Aspectos gerais negativos

Em 2001 implantou-se na Esplanada dos Ministérios de Brasília, o Conjunto Cultural da República. Projeto de Oscar Niemeyer, constituído do museu de arte e da biblioteca.

Durante a sua edificação, a curiosidade da população crescia sobre o grandioso empreendimento e o "enigma do ovo" instalou-se no ambiente cultural da cidade. Por trás dos tapumes da obra, nada se via e, a respeito da empreitada faraônica, nada se sabia. Tocada em ritmo acelerado, típico dos anos JK, a construção do Conjunto Cultural traduziu-se em complexo: o da latente indiferença e falta de respeito da classe política à classe cultural, preferencialmente, a maior interessada nesse equipamento público e sequer consultada ou convocada a contribuir com informações preliminares, que seriam de grande valia para a concepção do projeto de um museu de arte. Esse segmento da sociedade e o público usuário, principais clientes do projeto, veem-se, agora, obrigados a utilizar esse espaço sem as condições ideais para o seu desfrute. Surgiu na Esplanada um híbrido conjunto de edificações, que inevitavelmente terá que sofrer adaptações para que funcione adequadamente.

Isso não aconteceu, por exemplo, com o Espaço Cultural 508 Sul que, durante a sua revitalização em 1990, por meio de uma ampla consulta a segmentos da comunidade cultural, elaborou um projeto de reforma que hoje atende plenamente aos usuários e aos atores da cultura.

Inaugurados às pressas, em 15 de dezembro de 2006, a biblioteca e o museu abriram suas portas ao público despreparados para recebê-lo adequadamente e hoje amargam o infortúnio de terem que dar infundáveis justificativas e pedir incontáveis desculpas aos usuários por não cumprirem minimamente as normas e os padrões internacionais exigidos para o ideal funcionamento de espaços de sua natureza.

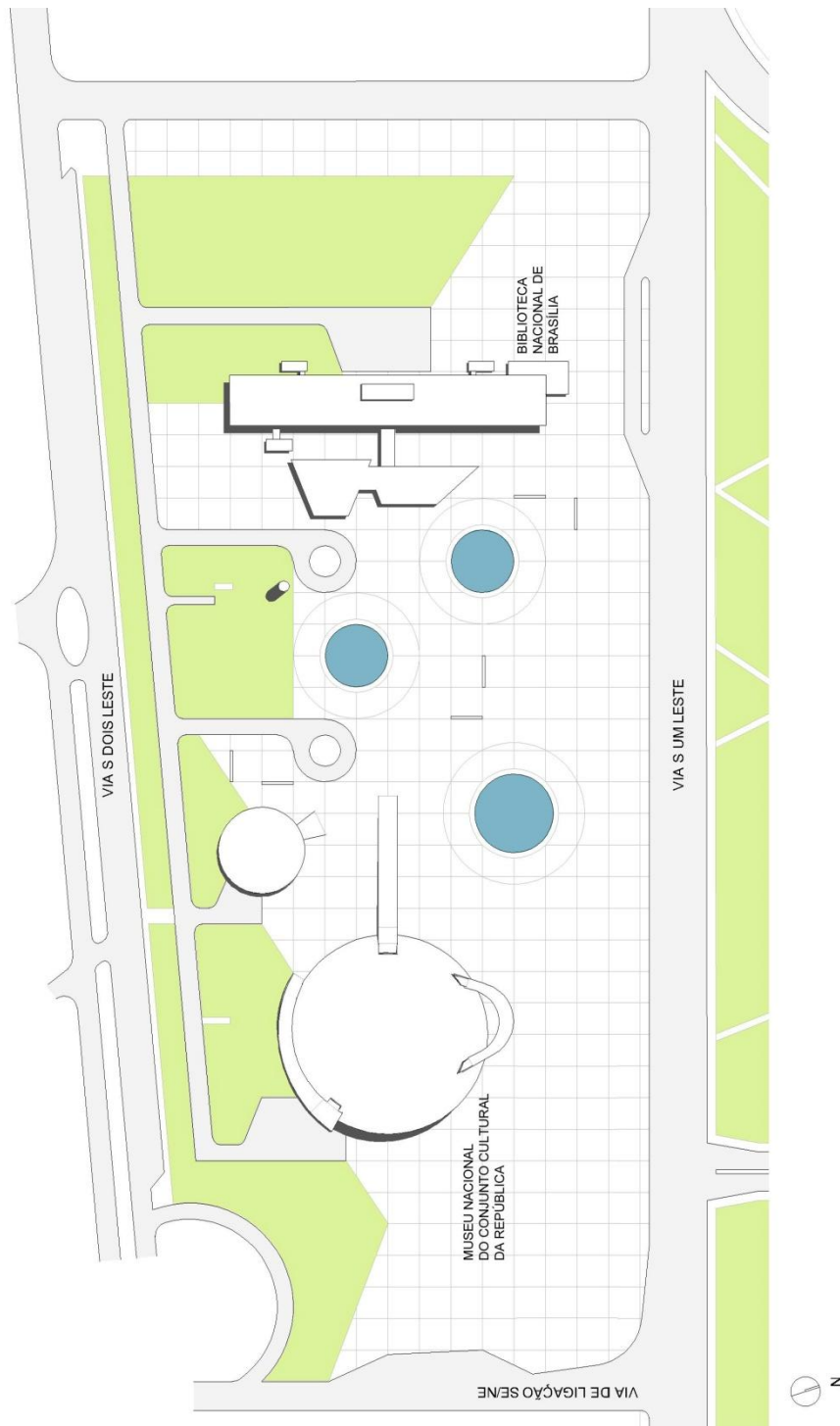
Da adversidade vivemos, já dizia Helio Oiticica, e nela nos adaptamos, dizemos nós. Portanto, muitas adaptações e correções serão de fato e de direito, necessárias para que se cumpram as mínimas condições de uso e funcionamento desses equipamentos culturais.

Ressalta-se que foi apresentado à empresa responsável pela execução da obra um preciso levantamento dos problemas detectados, decorrentes de erros de construção, a qual vem, aos poucos, corrigindo essas falhas.

Problemas à parte, a cidade e a classe cultural regozijam-se ao desfrutar desse novo conjunto cultural; a frequência do público aumenta gradativamente, tanto no museu quanto na biblioteca. Sinal de que o estranhamento e o distanciamento iniciais estão sendo aos poucos substituídos pela familiaridade e intimidade- pela apropriação.

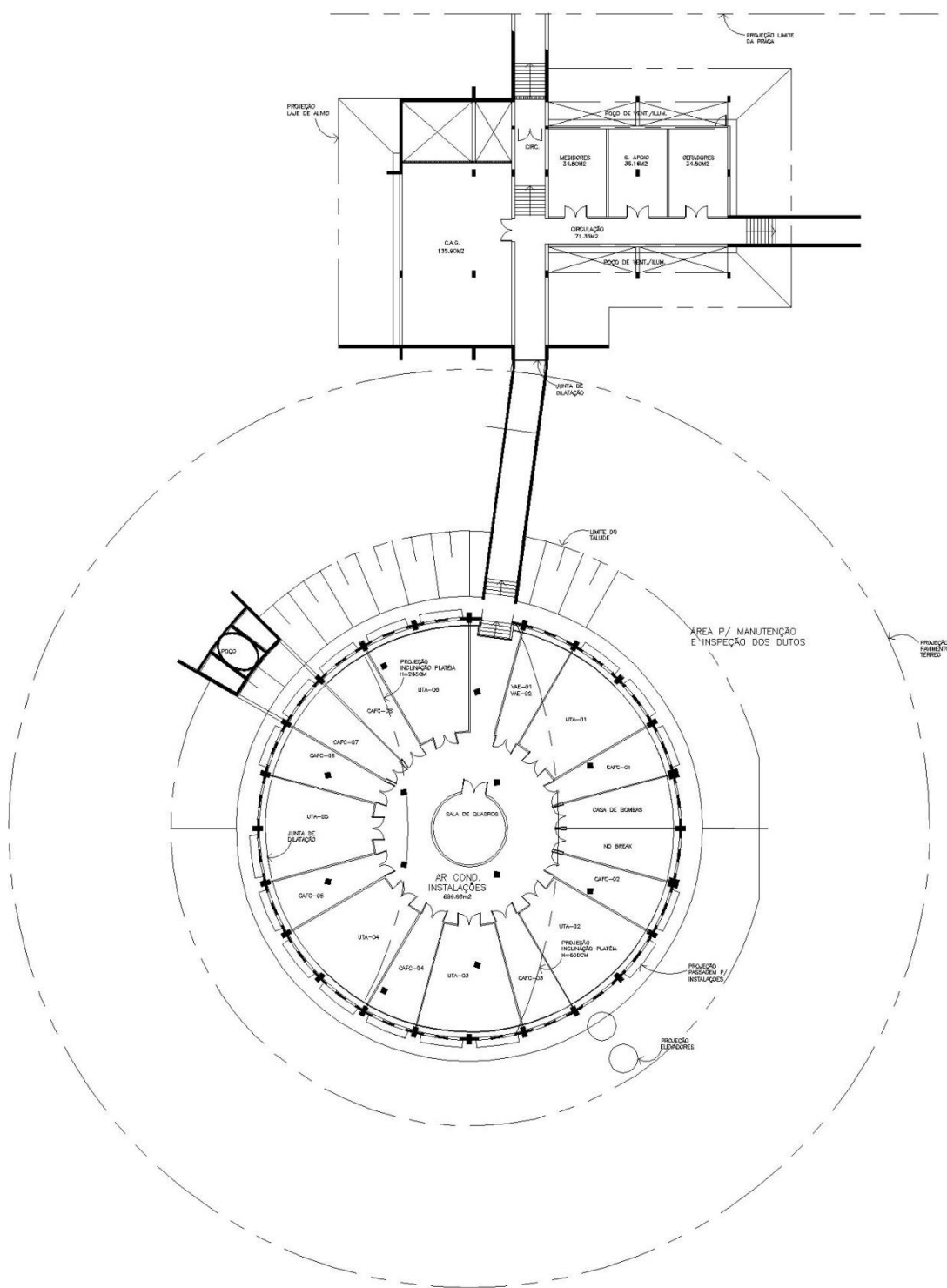
Anexo 2- Projeto Arquitetônico do MUN- sem escala

Implantação



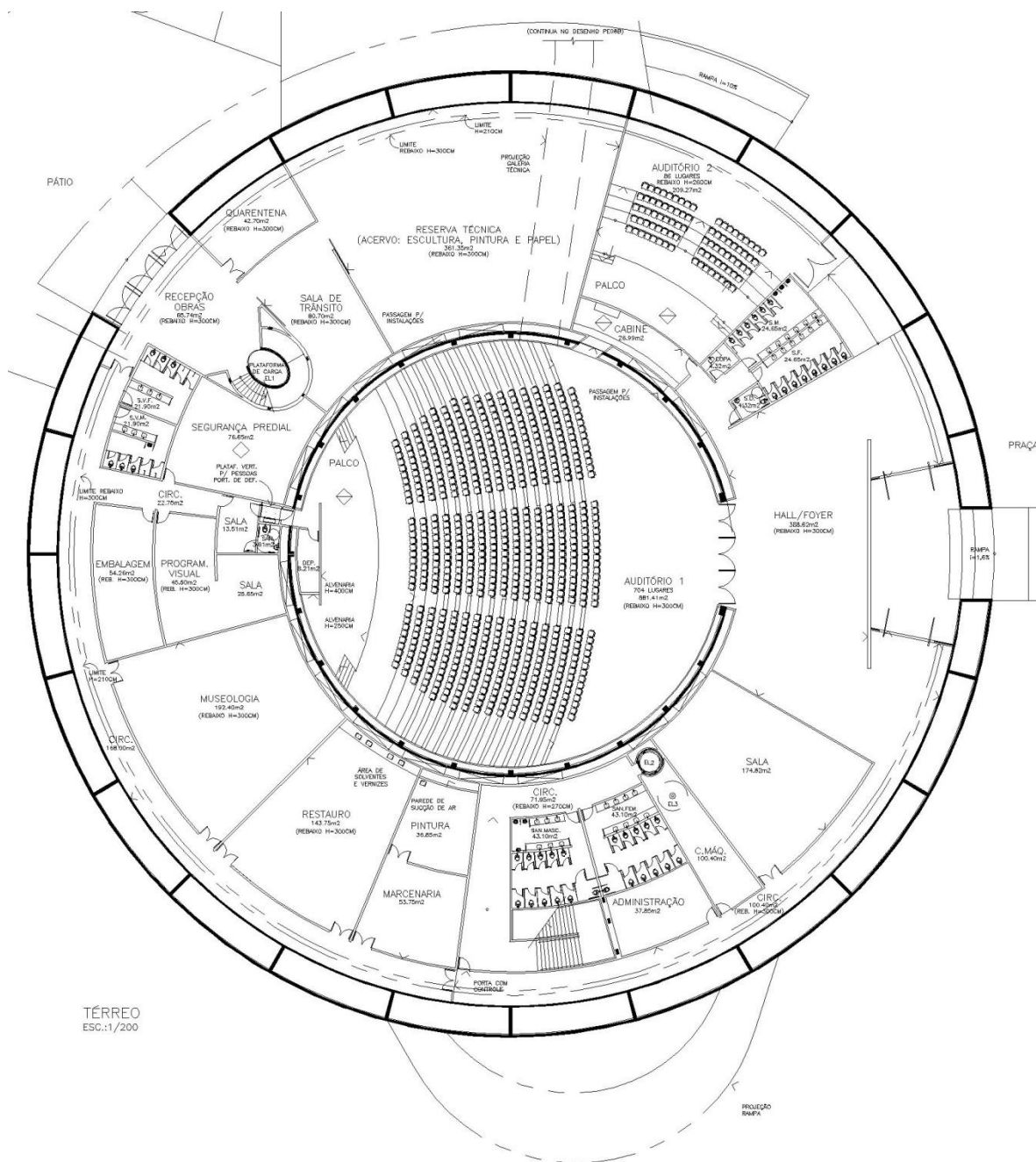
MUSEU NACIONAL | 1:2000  
DO CONJUNTO CULTURAL DA REPUBLICA | 26.02.10

Planta Baixa Subsolo

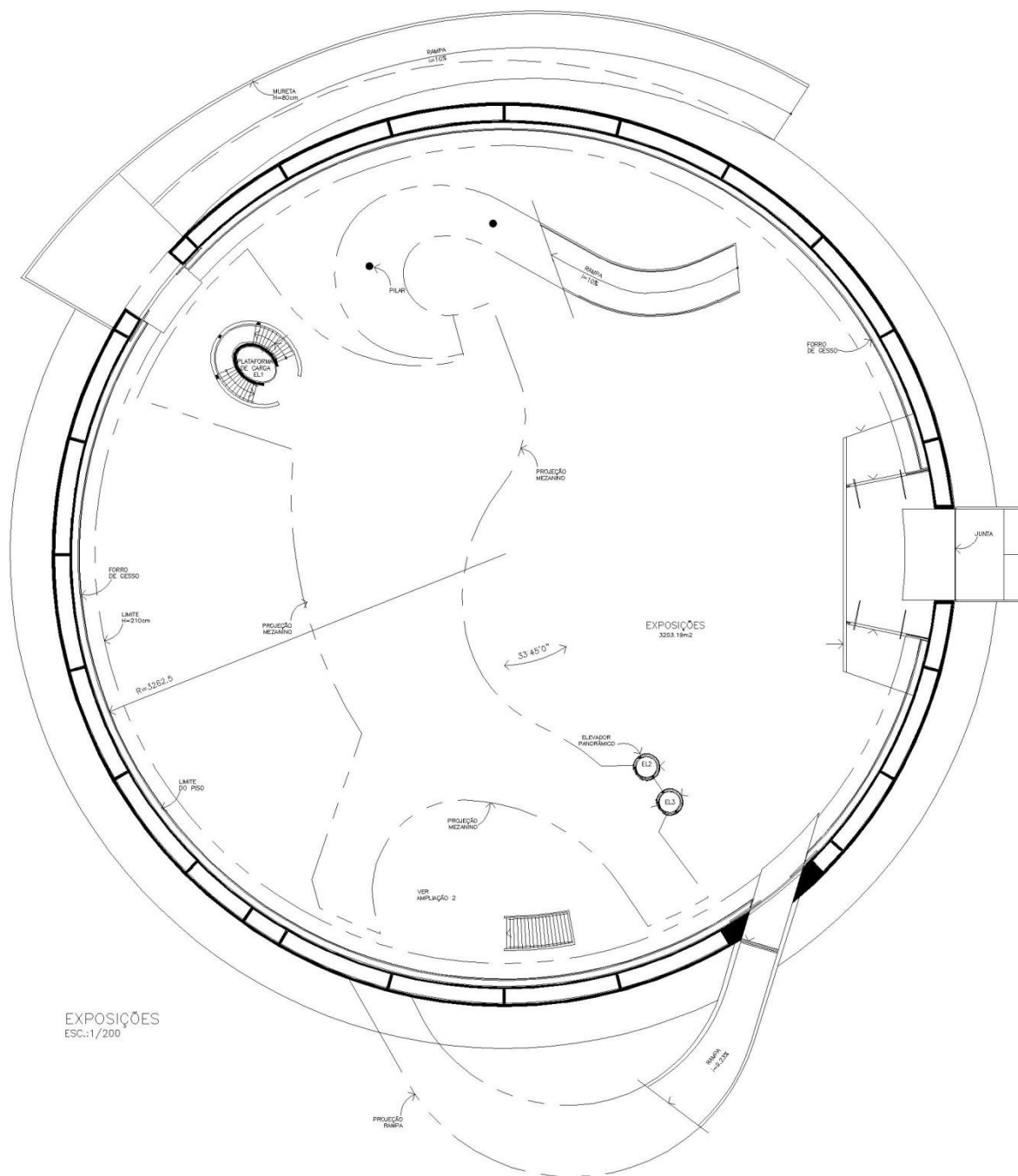




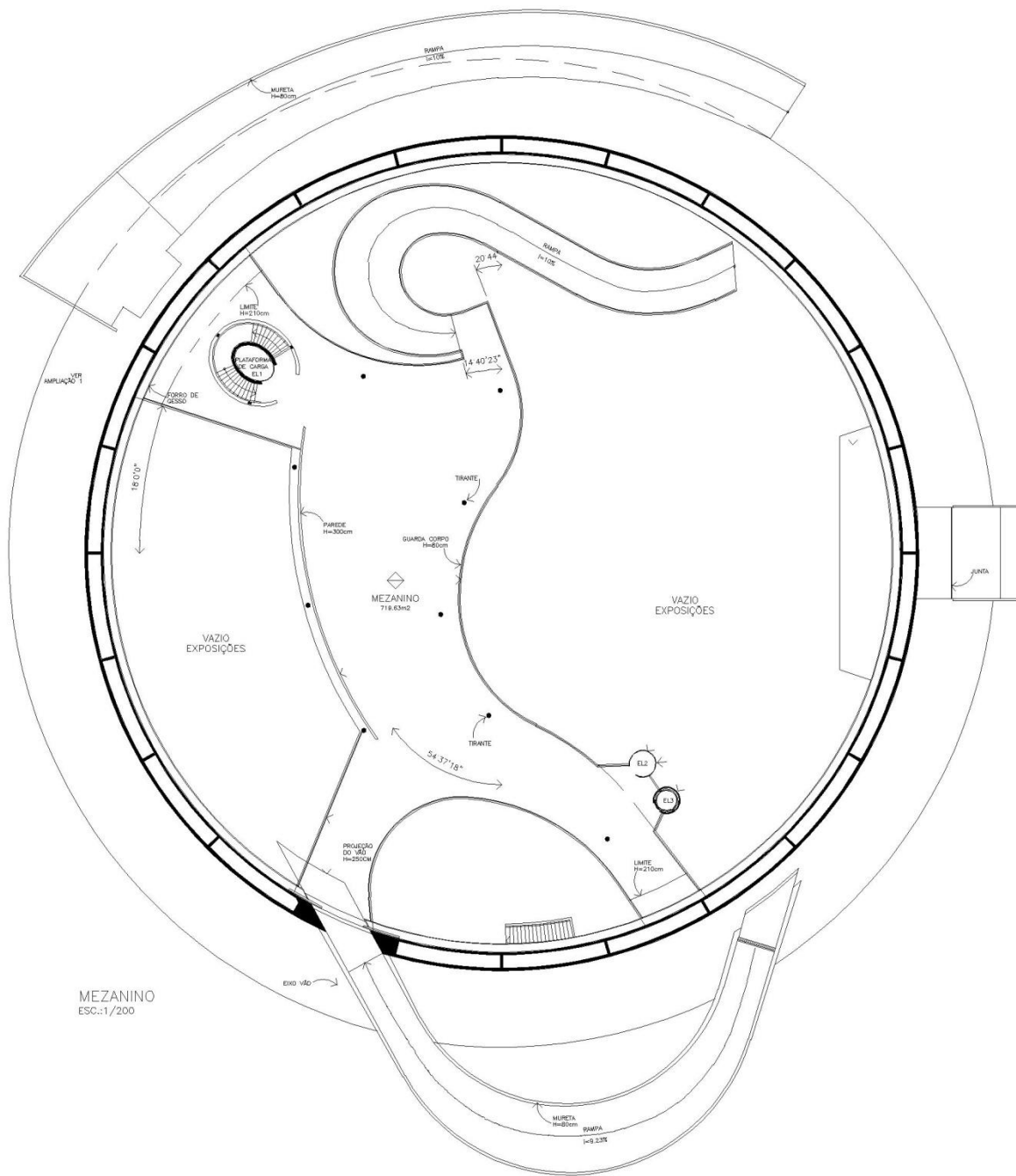
Planta Baixa Térreo



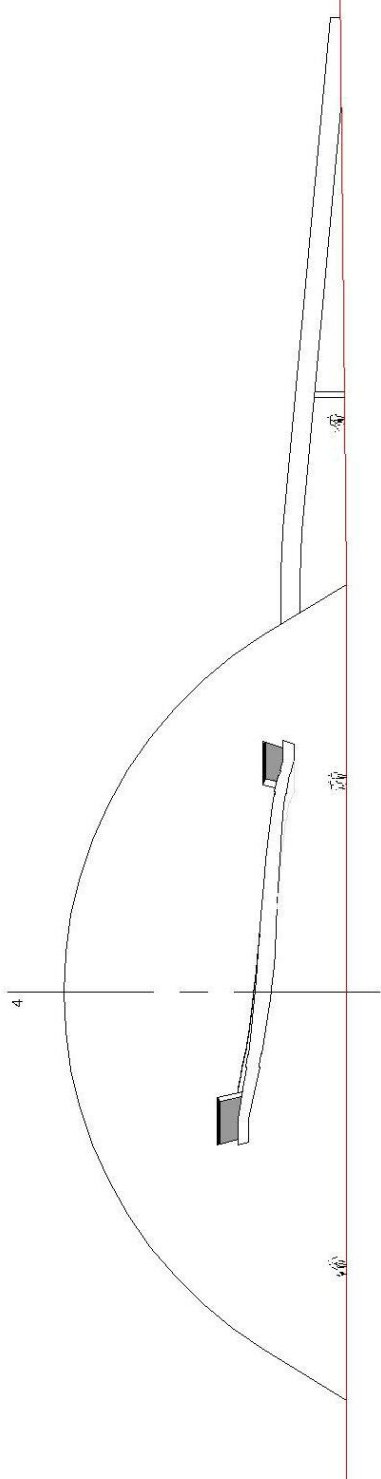
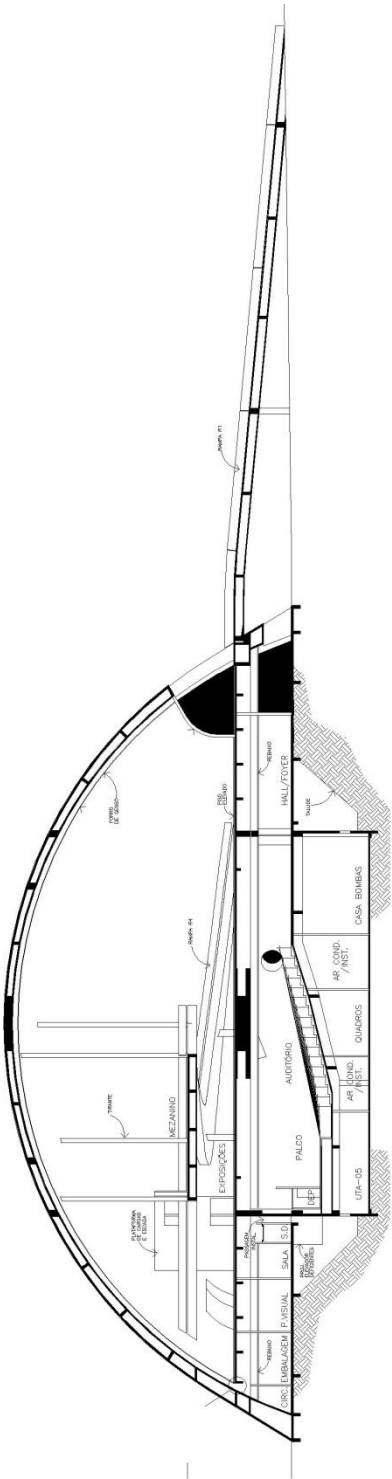
Planta Baixa Primeiro Pavimento



Planta Baixa Mezanino

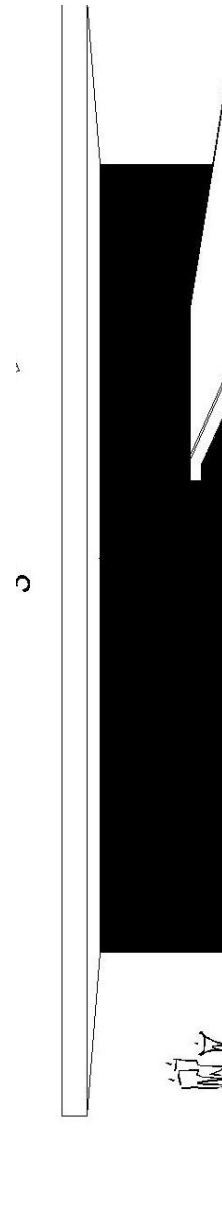
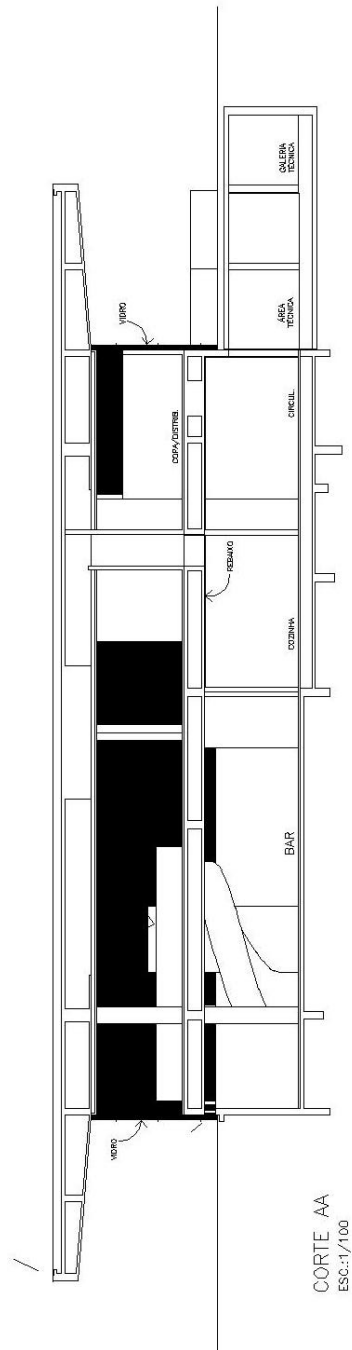


Corte e Fachada



FACHADA 2

Corte e Fachada do Restaurante



## Anexo 3- Plano Museológico da FIC

**Visão:**

Ser um centro de excelência dedicado à obra de Iberê Camargo e à reflexão sobre arte moderna e contemporânea.

**Missão:**

Preservar o acervo, promover o estudo e a divulgação da obra de Iberê Camargo, e estimular a interação dos públicos da Fundação com a arte, cultura e educação, a partir de programas interdisciplinares.

**Diretrizes Estratégicas**

- Atuar em uma ampla promoção de atividades culturais e educativas, sendo a obra de Iberê Camargo respeitada como a essência da sua criação.
- Pautar sua atuação em metodologias exemplares no campo das artes.
- Zelar por relações construtivas, éticas e duradouras com todos os seus públicos e buscar parcerias inteligentes para o desenvolvimento das suas atividades.
- Focar nos educadores do ensino fundamental, o eixo do programa de ação educativa.
- Construir uma vocação internacional, estabelecendo relações globais.
- Adotar as melhores práticas de gestão, visando o desenvolvimento sustentável da instituição.



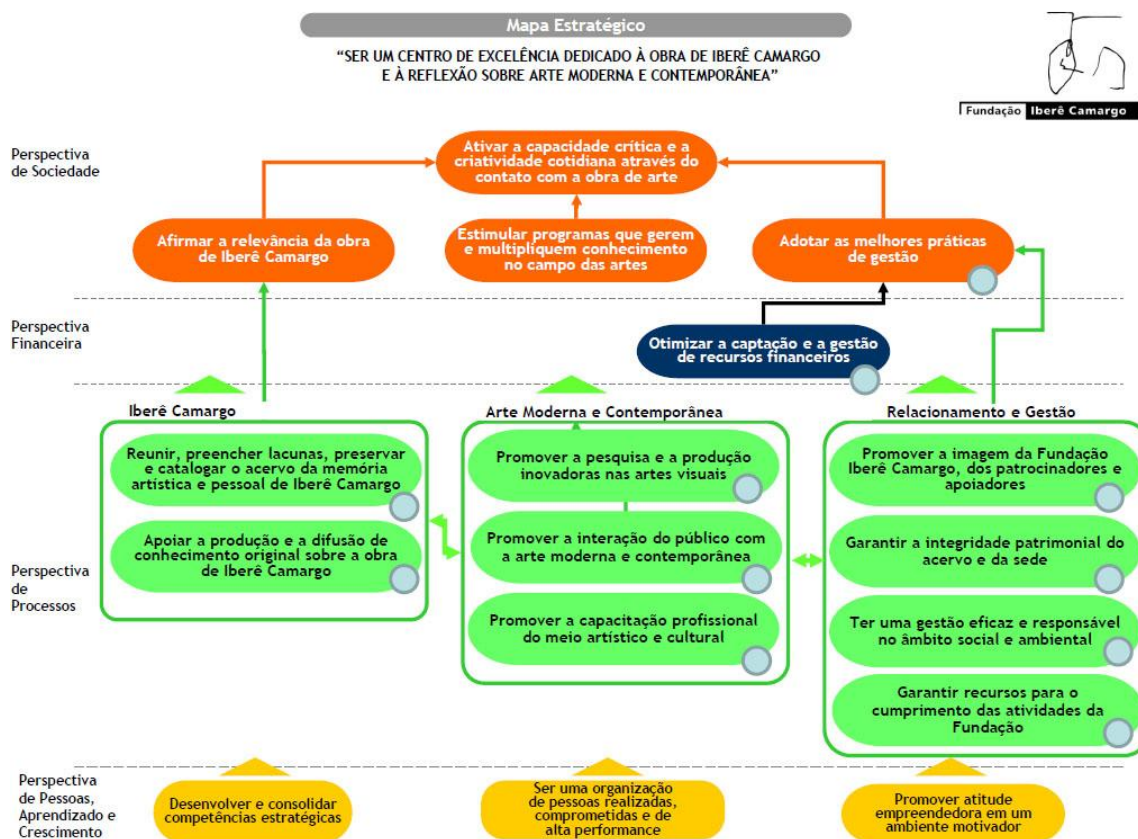
### Públicos Institucionais

- Público Interno
- Governos
- Patrocinadores, apoiadores e parceiros
- Imprensa
- Fornecedores
- Conselho



### Públicos Programáticos

- Artistas
- Estudantes
- Educadores
- Pesquisadores
- Público Especializado
- Comunidades e indivíduos



## Nossas atividades:

- ❖ Expor a obra, de forma pública e permanente, reunindo e conservando o acervo disponível e garantindo a sua integridade.
- ❖ Apresentar projetos de excelência no campo das artes visuais, sendo um centro irradiador de projetos de exposições de arte moderna e contemporânea.
- ❖ Preservar, divulgar e desenvolver ideias da obra e vida de Iberê Camargo como pintor, escritor e homem de pensamento.
- ❖ Reunir documentos, escritos, fotografias, filmes e objetos do artista ou a que ele se refiram.



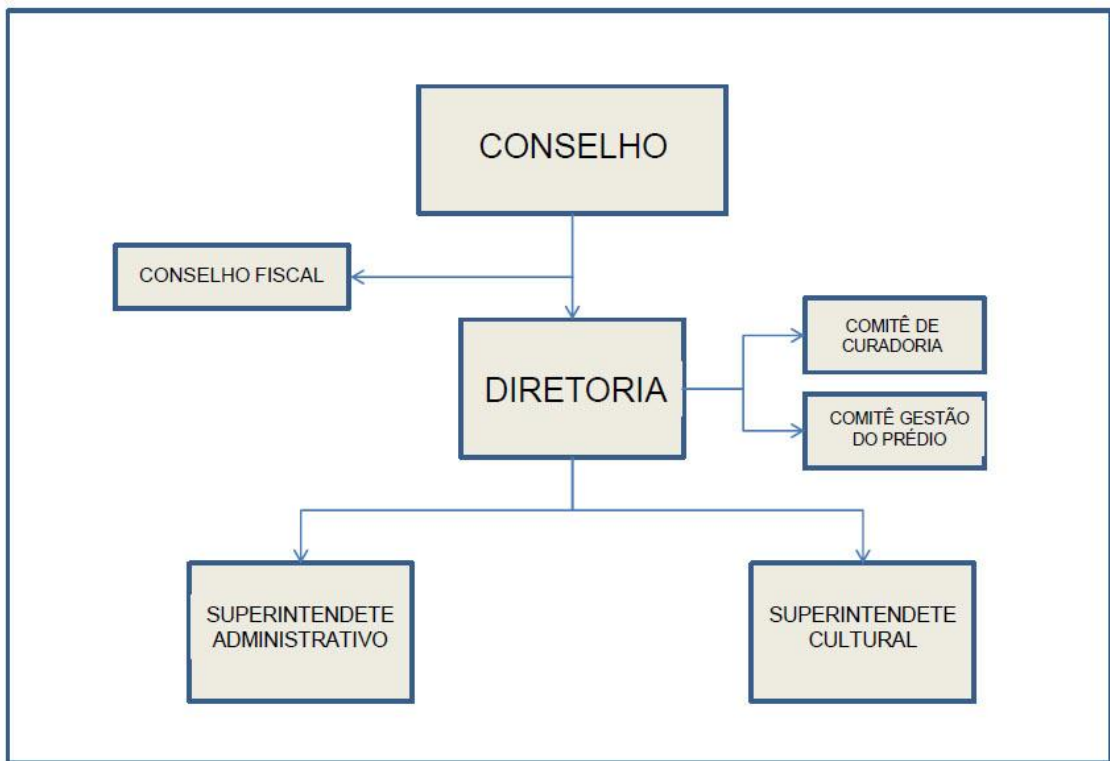
**Nossas atividades:**

- ❖ Promover eventos culturais, trabalhos, estudos e pesquisas sobre o acervo, a vida, o pensamento e o processo criativo do Iberê Camargo.
- ❖ Dar continuidade a oficina de gravura do Iberê Camargo.
- ❖ Promover intercâmbio com universidades, museus e outras entidades culturais, nacionais e estrangeiras.
- ❖ Gerir a Bolsa Iberê Camargo

**Processos:****❖ Gestão Cultural**

- ✓ Documentação e acervo
- ✓ Plano de atividades culturais
  - Exposições (temporárias e de Iberê Camargo)
  - Oficina de Gravuras
- ✓ Programa de Ação Educativa
  - Bolsa Iberê Camargo
  - Capacitação de educadores
  - Cursos e seminários
- ✓ Publicações



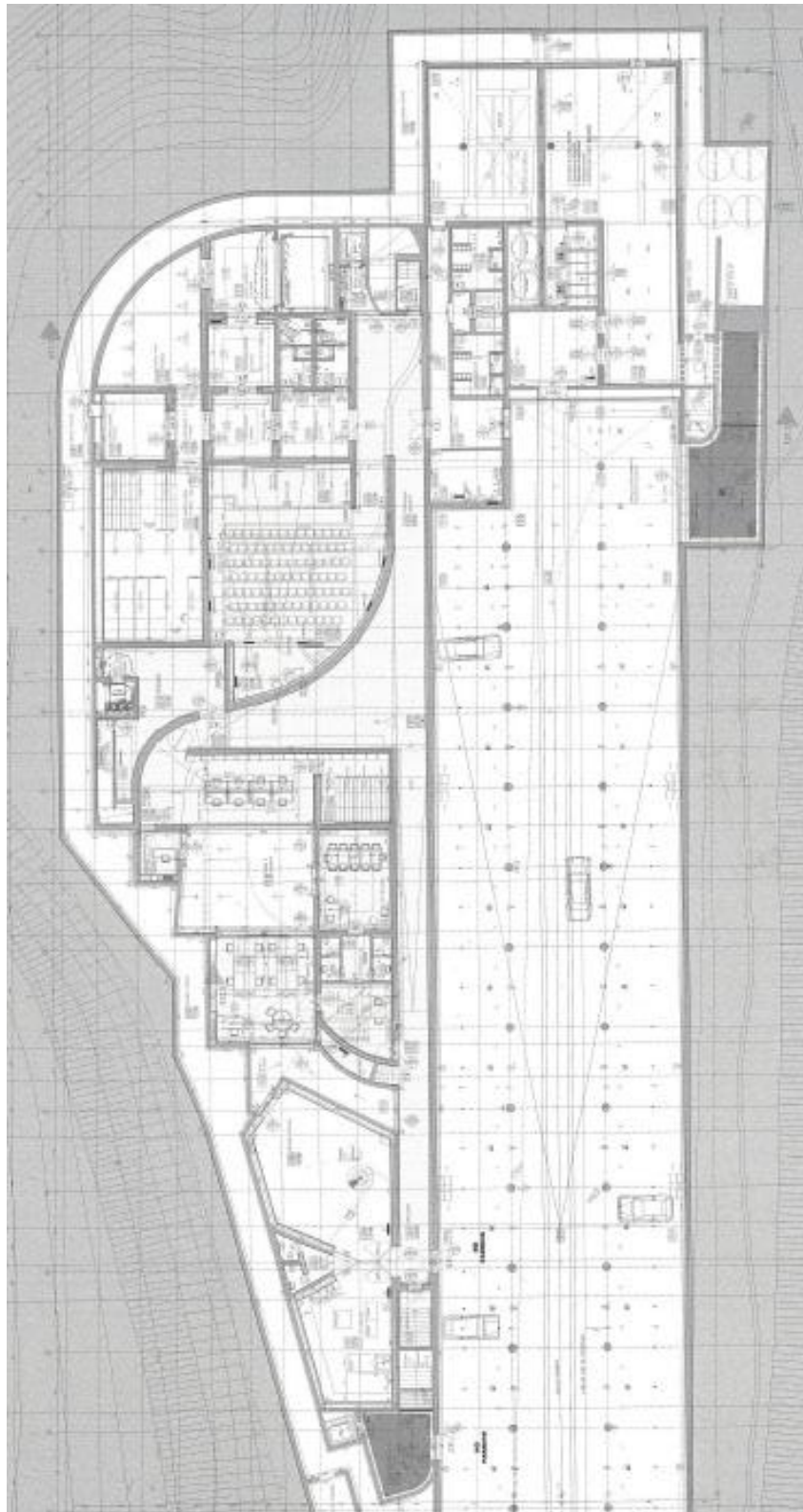


Anexo 4- Projeto Arquitetônico da FIC- sem escala

Implantação



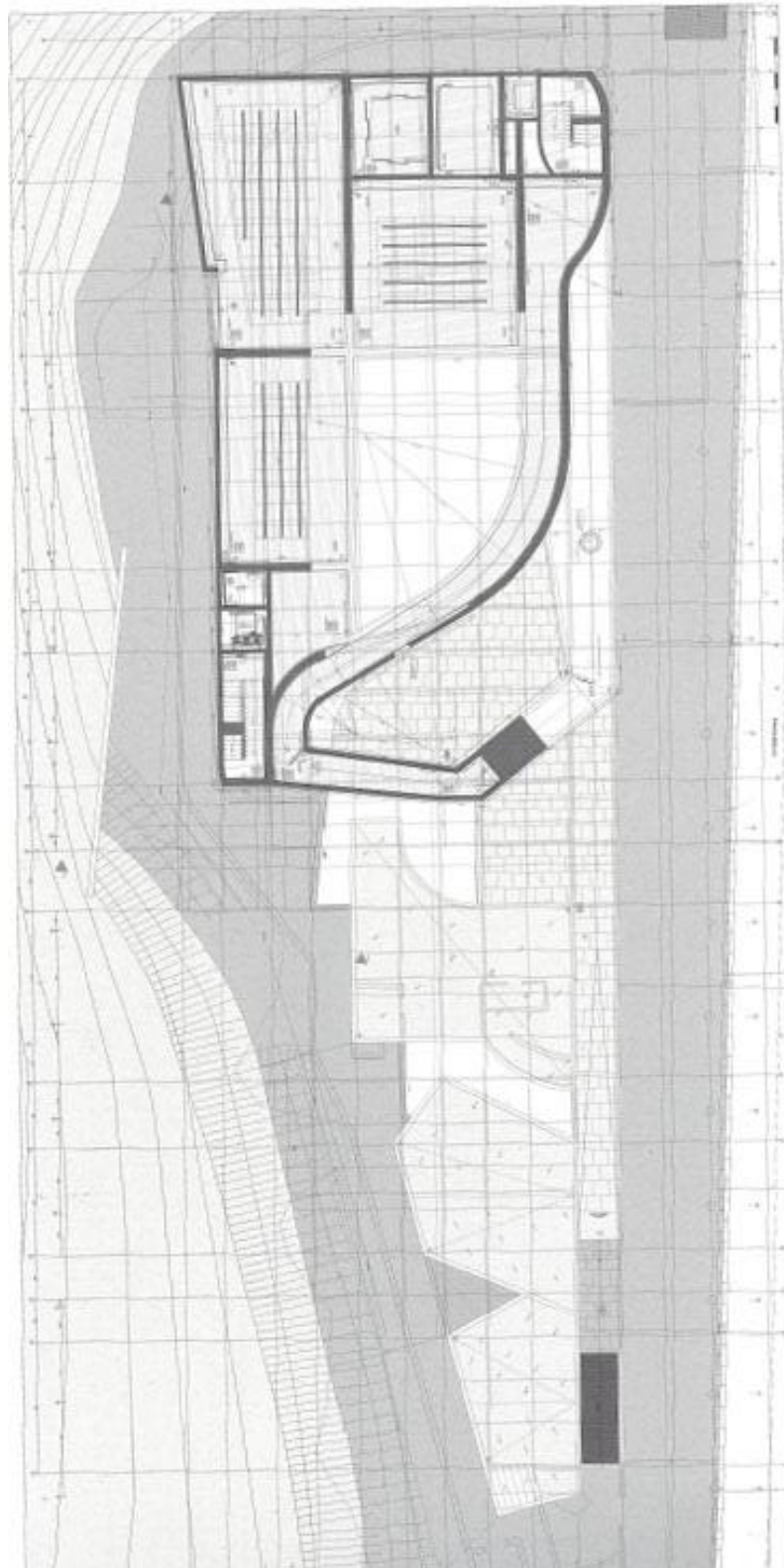
Planta Baixa Subsolo



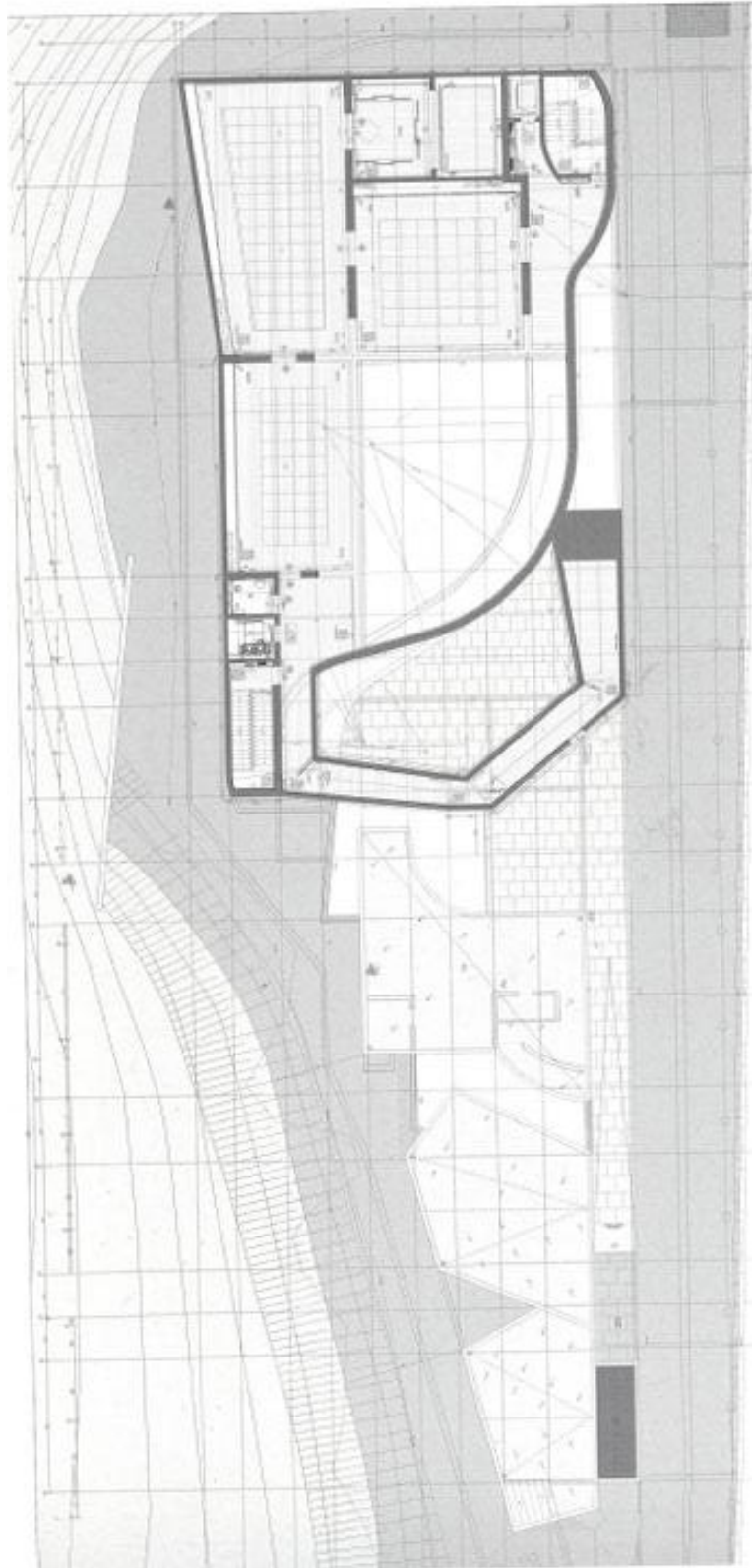
Planta Baixa Térreo



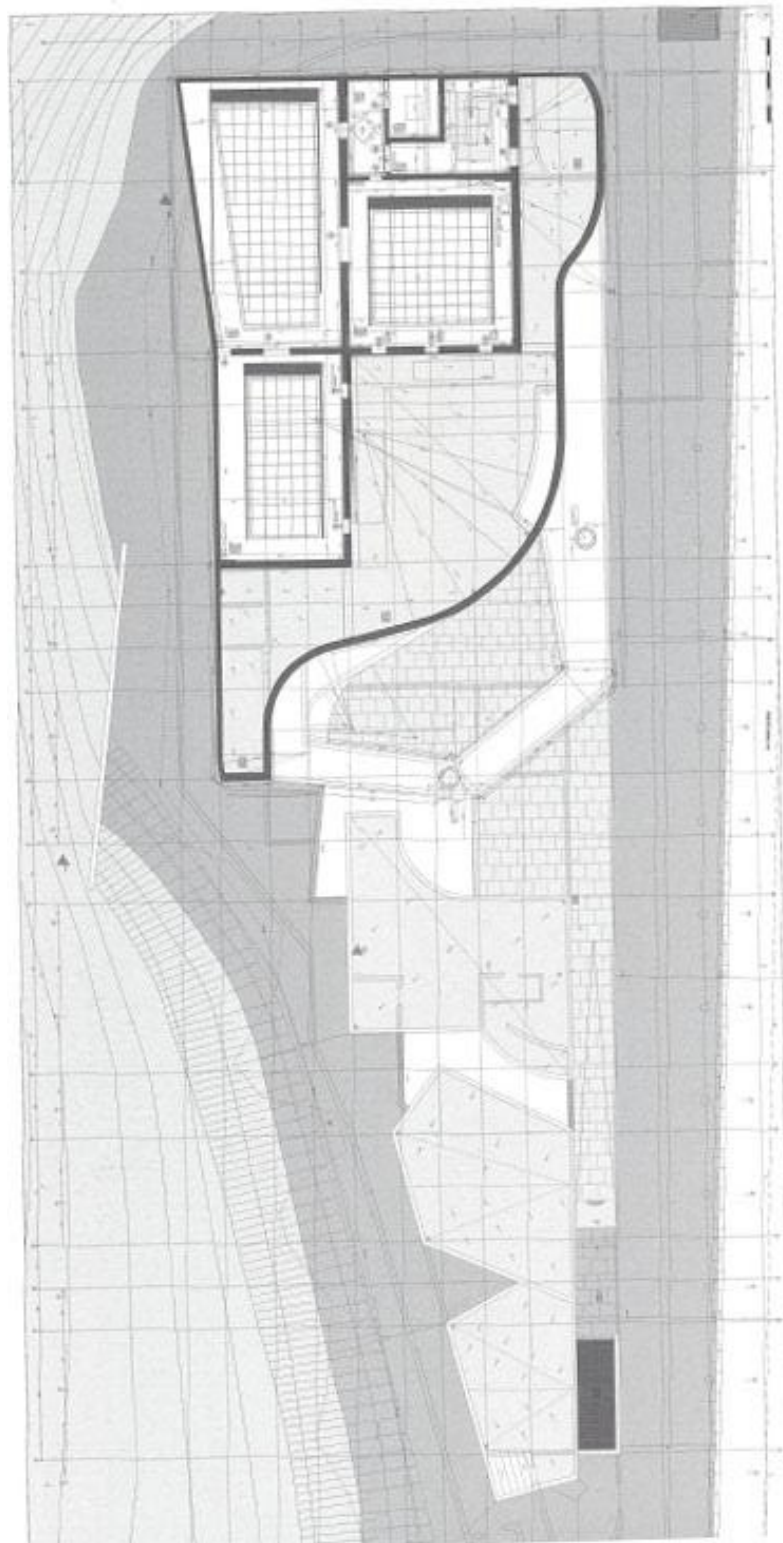
Planta Baixa Primeiro Pavimento



Planta Baixa Segundo Pavimento

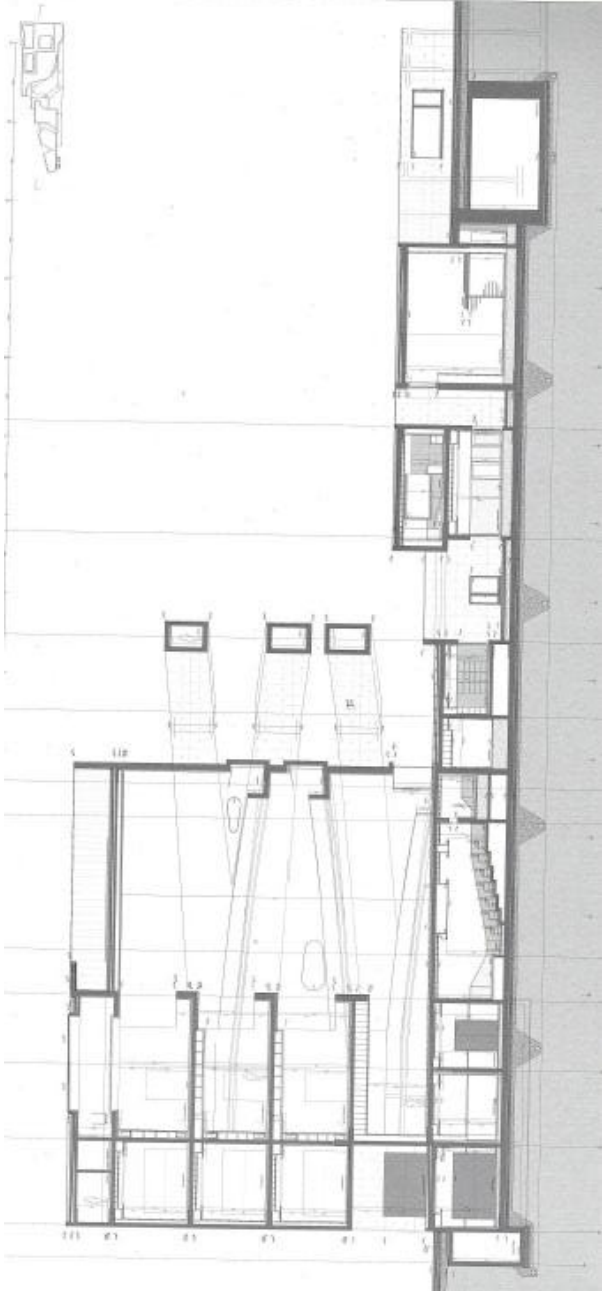
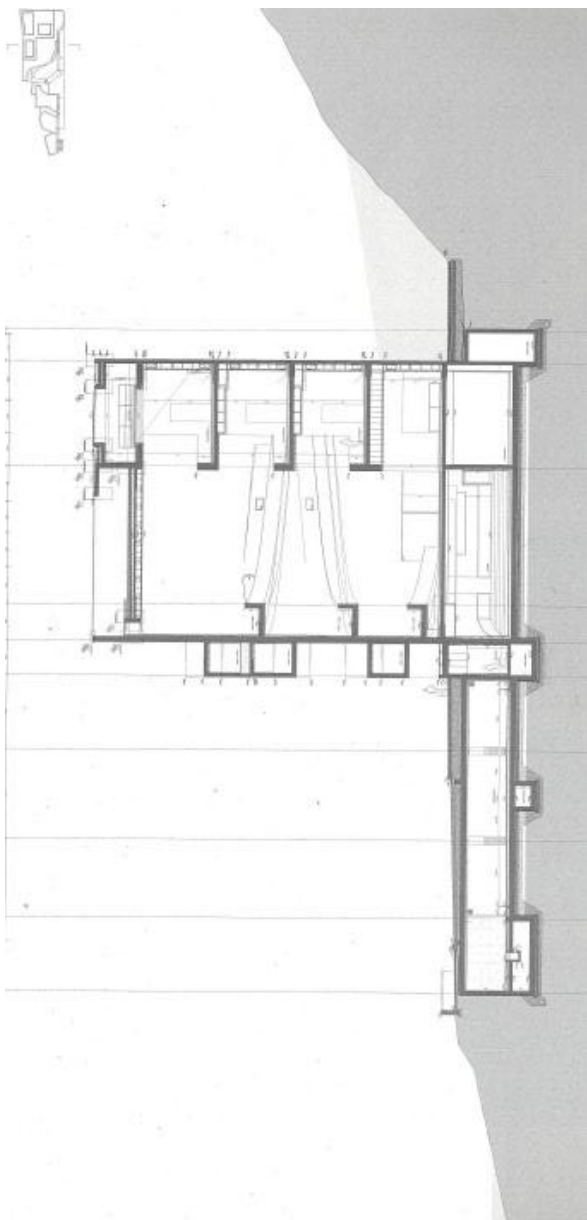


Planta Baixa Terceiro Pavimento





Cortes



Fachadas

