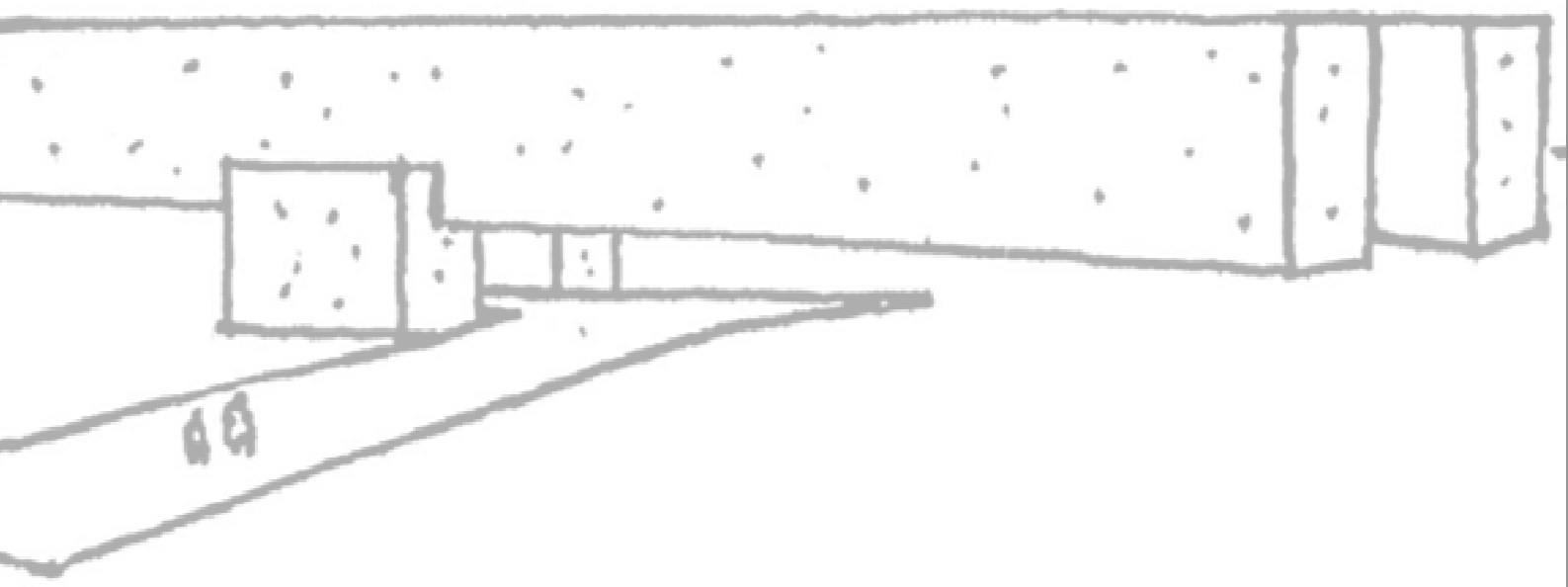
OS ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO DE OSCAR NIEMEYER EM BRASÍLIA



Ana Cláudia Böer Breier

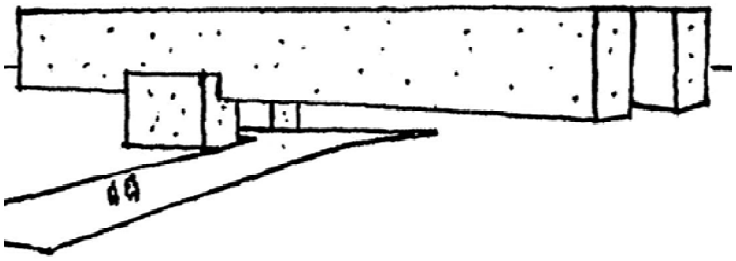
TESE DE DOUTORADO

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

OS ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO DE OSCAR NIEMEYER EM BRASÍLIA



ANA CLÁUDIA BÖER BREIER

Tese de doutoramento apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pesquisa e Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

ORIENTADOR

ANDREY ROSENTHAL SCHLEE

BRASÍLIA, SETEMBRO 2013

TERMO DE APROVAÇÃO

ANA CLÁUDIA BÖER BREIER

OS ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO DE OSCAR NIEMEYER EM BRASÍLIA

Tese aprovada como requisto parcial à obtenção do *grau de doutor* pelo Programa de Pesquisa e Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Andrey Rosentahl Schlee (*Orientador)*

Departamento de Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo - FAU/UnB

Profa. Dra. Ana Elisabete de Almeida Medeiros

Departamento de Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo - FAU/UnB

Prof. Dra. Maria Cecília Filqueiras Lima Gabriele

Departamento de Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo - FAU/UnB

Prof. Dr. Oscar Luís Ferreira

Departamento de Tecnologia - FAU/UnB

Profa. Dra. Taís Maria Peixoto Alves

Departamento de Expressão Gráfica - CAU/UFSM

Brasília, 27 de setembro de 2013.

À minha tia Ivone que tantas histórias me contou...

AGRADECIMENTOS

Foi uma longa jornada que chegou ao fim. Foram mudanças de cidades, de hábitos, de rotinas, de culturas. Muitos livros, muitas histórias, muitos enredos e muitas pessoas queridas para compartilhar momentos bons e outros nem tanto. Gostaria de agradecer a todos que de certa forma colaboraram para que este momento fosse possível.

Ao apoio financeiro fornecido pelo REUNI – Capes, que permitiu a permanência nesta cidade e a dedicação à pesquisa.

Aos funcionários do Programa de Pesquisa e Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Brasília, em especial, ao Júnior e ao "seu" João, que sempre buscaram resolver os problemas que surgiam.

Ao Programa Erasmus Mundus, que concedeu bolsa para a realização de estudos no Politécnico de Milão para aprofundamento do tema e aos professores Ilaria Valente e Rafaelle Pugliese pelos conhecimentos compartilhados.

À Fundação Oscar Niemeyer, em Brasília, por incentivar a pesquisa, compartilhando seu acervo. Ao Arquivo Público do Distrito Federal, em especial, à Denise e à Flávia. À Cecília Sá, ao DEPHA, CEPLAN e IPHAN pelo material fornecido.

Ao Danilo Matoso e ao Élcio Gomes, que gentilmente propiciaram a digitalização do acervo do Arquivo Público.

Meu reconhecimento e estima ao meu orientador Andrey, que, através de clareza de pensamento, conseguiu iluminar caminhos.

Aos professores da Faculdade de Arquitetura pelos ensinamentos. Em especial, à Sylvia Ficher, pelas orientações concedidas, e à Ana Elisabete e ao Oscar, pela acolhida na disciplina de PROAU.

Aos meus colegas de Criciúma, que acompanharam o início desta pesquisa: Margarete, Rosana, Vanessa, Marcos e Ana Alice.

Aos colegas de pós-graduação Luciane e Eduardo, pelo sentimento de "I love Lucio".

À Maíra, pela amizade e por ser a pessoa responsável pelo incentivo para iniciar este percurso.

Às "gurias" de Milão e à galera da "Galileo", que confortaram a saudade, diminuíram a distância e dividiram o feijão, em especial, Adriana, Fernanda, Laiza, Leila e Patrícia.

Aos meus amigos do FNDE, que com paciência, confiança e carinho estiveram do meu lado, compartilhando dúvidas, certezas, angústias, alegrias, chimarrão e cervejas; em especial: Camila e Higor, Camila, Dyacy, Gabriel, Iane, Marcelo, Roseli, Sarah, Tiago Gonçalves e Tiago Radunz.

À minha querida Lúcia, que me acolheu no seu lar e tornou Brasília mais familiar, sempre com um bom mate cevado e conselhos melhores ainda. Aos domingos, no clube, com Mimi, Aninha, João e Alexandre.

Ao meu irmão, que sempre me incentivou e sempre tem algo de bom para me dizer!

Ao Pedro, que sempre me faz sorrir!

Ao apoio incondicional dos meus pais, por sempre me incentivarem, mesmo sabendo que isto ocasionaria em muita saudade!

E a Deus, apesar de Niemeyer ser ateu...

RESUMO

Este trabalho visa aprofundar os estudos e a documentação pertinentes aos espaços de exposição projetados pelo arquiteto Oscar Niemeyer para Brasília. Nesta temática, compreendem-se museus, memoriais, monumentos e pavilhões realizados no período de aproximadamente cinquenta anos que vai de 1957 a 2008.

Como subsídios para esta pesquisa, a primeira parte da tese refere-se às dimensões do objeto, compreendendo sua história, sua arquitetura e seus principais conceitos. De posse dessas informações, na segunda parte, analisam-se as obras relacionadas com exposições desenvolvidas pelo arquiteto ao longo da sua carreira na capital da república, buscando o entendimento do seu processo projetual. Para isso, recorreu-se a fontes primárias e à bibliografia referente a Oscar Niemeyer.

ABSTRACT

This work aims at delving deeper on studies and the documentation pertinent to the exhibition spaces designed by the architect Oscar Niemeyer for Brasília. Museums, memorials, monuments and pavilions designed within a time span of nearly fifty years, from 1957 to 2008.

As subsidy for this research, the first part of the thesis refers to the dimensions of the object, containing its history, architecture and main concepts. In possession of such information, in the second part, we analyzed works related to exhibitions developed by the architect throughout his career, in the capital of the Republic, seeking an understanding of his designing process. To accomplish these goals, primary sources and bibliography on Oscar Niemeyer were consulted.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1.1 Introdução 11

1.2 Delimitação do problema 15

1.3 Justificativa 16

1.4 Motivações 19

1.5 Natureza e extensão das contribuições 21

1.6 Objetivo geral 21

1.7 Objetivos específicos 22

1.8 Viabilidade da pesquisa 22

1.9 Projetos 23

1.10 Aspectos metodológicos 25

1.11 Estrutura da tese 27

MUSEUS E ESPAÇOS EXPOSITIVOS

1. Histórico de museus e espaços expositivos 31

2. Arquitetura de museus e espaços expositivos 53

2.1. Antecedentes 53

2.2 Consolidação 54

2.3 Mutações 57

2.4 Agregações 59

2.5 Antecessores e sucessores do grande salão 70

2.6 Icônicos 84

3. Programa de espaços expositivos 127

3.1 Museu 135

3.2 Pavilhão 136

3.3 Galeria 137

3.4 Memorial ou monumento 138

3.5 Centro Cultural 138

3.6 Explicação necessária 139

OSCAR NIEMEYER

1. Niemeyer 141

1.1 Primórdios 141

1.2 O pavilhão brasileiro de Nova Iorque 144

1.3 Ibirapuera 153

1.4 Museu de Arte Moderna de Caracas 166

1.5 Brasília 183

2. Espaços expositivos em Brasília 186

2.1 Museu da Fundação de Brasília 186

2.2 Pavilhão de exposições 205

2.3 Museu da Civilização 217

2.4 Museu da Terra do Mar e do Ar 226

2.5 Museu Tiradentes 232

2.6 Memorial JK 237

2.7 Memorial dos Povos Indígenas 248

2.8 Panteãoda Liberdade e da Democracia Tancredo Neves 269

2.9 Museu de Brasília 283

2.10 Espaço Oscar Niemeyer 287

2.11 Espaço Lucio Costa 293

2.12 Museu Nacional 301

2.13 Museu do Homem e do Universo 312

2.14 Conjunto Cultural de Brasília 318

2.15 Espaço Israel Pinheiro 333

2.16 Museu das Águas 341

CONCLUSÕES 347

GLOSSÁRIO 352

BIBLIOGRAFIA 353

LISTA DE FIGURAS 363

ANEXOS 397

Cronologia dos espaços expositivos 398

Cronologia das obras expositivas de Oscar Niemeyer 400

INTRODUÇÃO

1.1 INTRODUÇÃO

> *"*Oscar, cinquenta anos: pelo volume da obra realizada, poderia ter setenta anos, mas, na verdade, continua com os mesmos trinta e tantos da época da Pampulha. E pelo jeito será sempre assim. Não se trata, contudo, de nenhum pacto com o diabo. O segredo de sua juventude decorre simplesmente desse exercício cotidiano a que se entrega, de proceder à síntese de depuração de complexos problemas arquitetônicos*."*
>
> Lucio Costa[1]

Colecionar objetos, mapas, fotos, tesouros, lembranças, curiosidades. Mas qual o sentido disso? De tempos em tempos, sente-se a necessidade de recorrer a essas memórias, relembrar aquisições e feitos. Contar histórias. Narrar episódios. Expor as relíquias para a apreciação de todos (e, claro, demonstrar o poderio de quem as detêm). Logo, foi preciso um lugar para expor essas conquistas. Dentro de uma caverna, uma caixinha, uma sala, uma galeria, um edifício, uma cidade. Com o tempo, o edifício que as abriga passou a chamar-se museu. A partir de então, inicia-se a busca pela arquitetura ideal para acolhê-lo.

A largada pela procura do modelo perfeito foi dada no século XVIII. Leonhard Christoph Sturm projetou um edifício simétrico e com acesso por uma escadaria monumental, com salas de variados tamanhos para abrigar as coleções, divididas conforme a sua especificidade. Ainda no mesmo século, em 1783, Etienne-Louis Boullée realizou sua visionária proposta. No século seguinte, Jean Nicola Louis Durand propõe a sua versão de museu ideal. Edifício com dupla simetria axial, também monumental, organizado ao redor de quatro pátios, com salas dispostas como galerias, circundadas por outras pequenas salas e rotunda com cúpula coroando o centro da composição. Os modelos de Boullée e Durand, aliás, foram objeto de culto da arquitetura museal oitocentista. Foi também nesse século que o ato de expor adquiriu uma nova dimensão, com as feiras internacionais, tendo como principais características o fato de serem efêmeras e atraírem multidões. Enquanto os museus permaneciam com feições acadêmicas, as exposições internacionais estavam de acordo com a estética tecnicista, com célebres exemplares como o Palácio de Cristal (1851) de Joseph Paxton e a Torre Eiffel (1889) de Gustave Eiffel, ambos projetados por engenheiros.

[1] COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 197.

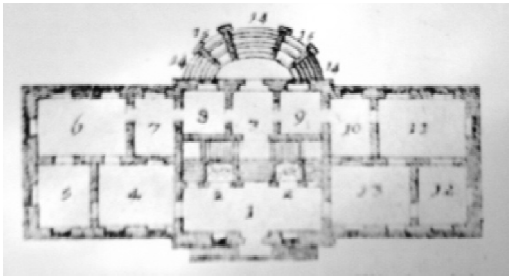


FIGURA 1: STURM

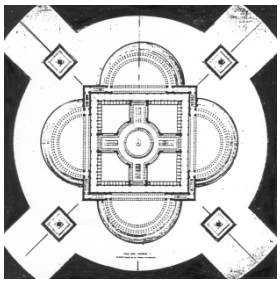


FIGURA 2: Boullée

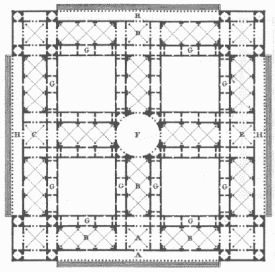


FIGURA 3:Durand

As grandes exposições foram também pioneiras na arquitetura moderna, em relação aos museus, com projetos como o Pavilhão Werkbund, de 1914, de Gropius e Adolf Meyer e o Pavilhão Alemão para a Feira Internacional de Barcelona, de 1928-1929, de Mies van der Rohe. Os projetos para museus modernos foram idealizados alguns anos mais tarde por arquitetos como Le Corbusier, Auguste Perret e, mais tardiamente, Mies van der Rohe.

> Dentro da tradição racionalista, foram Le Corbusier e Mies van der Rohe que definiram os dois modelos contemporâneos iniciais, abertos ao crescimento e à transformação interna: o museu retilíneo de crescimento ilimitado (1939) e o museu de planta livre, concebido no âmbito do projeto Museu para uma pequena cidade (1942), respectivamente. Eram perseguidas as formas de transparência, a planta livre e flexível, a máxima acessibilidade, o predomínio dos elementos de circulação, a luz natural no espaço moderno e universal, a extrema funcionalidade, a capacidade de crescimento, a precisão tecnológica como elemento de identificação do destino do edifício, a neutralidade e ausência de mediação entre espaço e obra a ser exposta.[2]

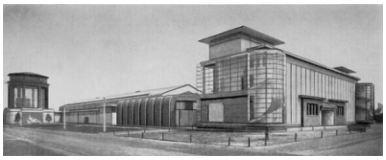


FIGURA 4: Gropius e Meyer

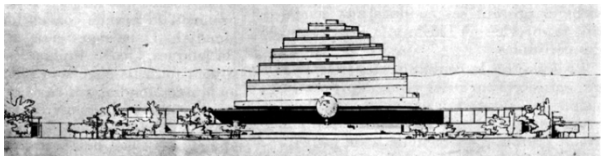


FIGURA 5: Le Corbusier



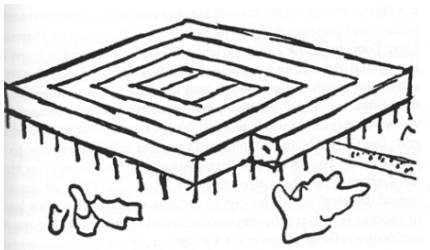
FIGURA 6: Mies

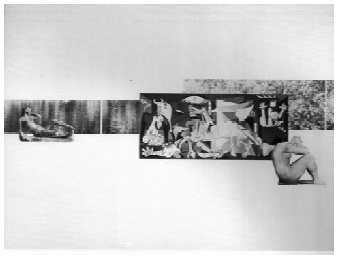
É importante salientar que os arquitetos brasileiros também estavam à procura de uma maneira moderna de exposição. Mesmo antes de os paradigmáticos museus modernos serem pensados ou construídos, como explica Montaner, o Brasil apresenta uma importante contribuição: o Museu das Missões, de 1937, a ser concluído em 1940. E o autor do feito é nada menos que Lucio Costa, a serviço do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Seguindo formas construtivas tradicionais e os recursos à expressão espacial da arquitetura moderna em seu museu-

[2] MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI.** Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 29.

pavilhão[3], como a transparência e neutralidade. Trata-se de um pequeno museu alpendrado, com telhas de barro e paredes de vidro no sentido longitudinal, e caiadas de branco no outro, um pequeno híbrido entre tradição e modernidade. Mies van der Rohe só virá a construir o seu museu de vidro, a Nova Galeria de Berlim, em 1962-1968. Em 1939, mesmo ano do célebre projeto museal corbusiano, o Brasil participou da Feira Mundial de Nova Iorque com seu pavilhão de exposições, que fez com que as atenções ficassem voltadas para a arquitetura brasileira, com "uma linguagem arquitetônica fértil e unitária, embasada num racionalismo de viés corbusieriano, porém com resultados muito próprios"[4], trazendo consigo o "lançamento mundial de Oscar Niemeyer"[5]. O Pavilhão, parceria de Lucio e Oscar, "foi um sucesso de público e de crítica" [6] e também "amplamente documentado pelas revistas de arquitetura que cobriram a Feira"[7].


FIGURA 7: Lucio Costa


FIGURA 8: Le Corbusier


FIGURA 9: Mies Van Der Rohe

Na década de 1940, é importante destacar o edifício ícone, tanto no cenário dos museus quanto da arquitetura, o Museu Guggenheim, de Nova Iorque. Com certeza, passou a ser a edificação mais emblemática construída até então. Projetado em 1943 e construído entre 1956-1959, Pevsner[8] destacou que o museu de Frank Lloyd Wright atraiu tanta atenção, que seus visitantes esqueceriam-se de ver as obras expostas. Montaner enfatizou que a relevância do projeto de Wright está no fato de ser "o primeiro grande passo para evoluir da caixa estática e fechada, acadêmica e simétrica, para uma forma inédita e cinemática; um novo museu ativo e dinâmico, configurado, neste caso, em espiral."[9]

---

3 O termo pavilhão é descrito por: COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões brasileiras:** sobre um estado passados da arquitetura e urbanismo modernos a partir de projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945. 2002. Tese (doutorado) - Universidade de Paris VIII, Paris, FR, 2002.

4 FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene. **A quatro mãos: arquitetura moderna brasileira, 1978-82.** Disponível em: http://mdc.arq.br/2011/03/29/a-quatro-maos-arquitetura-moderna-brasileira-1978-82/, acessado em: 16 out. 2011.

5 COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.191.

6 BREIER, Ana Cláudia Böer; SCHLEE, Andrey Rosenthal; PEREIRA, Maíra Teixeira. **Fotógrafos perpetuando visões de arquitetura.** Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3500, acessado em: 10 abr. 2011.

7 COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Brazil Builds e a bossa barroca: notas sobre a singularização da arquitetura moderna brasileira**, 2005. Disponível em: <www.docomomo.org.br/seminario>. Acesso em: 10 abril 2009, p. 1.

8 PEVSNER, Nikolaus. **Historia de las tipologias arquitectonicas**. 2ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 164.

9 MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI.** Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 12.



FIGURA 10: Wright



FIGURA 11: Niemeyer



FIGURA 12: Bo Bardi

A década de 50 foi um período fecundo para arquitetura dos museus e pavilhões modernos brasileiros. Em 1951, Niemeyer novamente projetou edifícios para exposições, agora não apenas um exemplar, mas um conjunto deles: os palácios de exposição do Parque Ibirapuera, em São Paulo; entre eles, o Palácio das Artes (Oca), um volume unitário, de pureza formal, caixa fechada. Ainda nesse ano, a arquiteta Lina Bo Bardi idealizou o seu Museu à Beira do Oceano, encomenda da prefeitura de São Vicente (SP): uma barra alçada do solo por uma sequencial estrutura de pórticos, com planta livre constituindo uma "verdadeira museografia moderna"[10]. Ainda antes da metade da década, Affonso Eduardo Reidy projetou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1953. A área expositiva é uma barra transparente, com planta livre e flexível e elevada do solo, preservando as visuais da Baía de Guanabara. Em 1954, Niemeyer apresentou o projeto do Museu de Arte Moderna de Caracas: uma grande pirâmide invertida e opaca, localizada na escarpa de uma montanha venezuelana. Nas suas intenções, Niemeyer afirmou estar em busca apenas dos fatores funcionais, topográficos e econômicos, já que o projeto procurou adaptar-se ao terreno, mas de forma diferente a de Reidy. No mesmo ano, em Recife, Acácio Gil Borsói realizou o projeto para o Museu Moderno da Cidade, com tipologia semelhante ao museu carioca, que, por sua vez, se utiliza do esquema *caixa elevada + planta livre + transparências*, já empregados, em menor ou maior grau, em São Vicente e no Ibirapuera. Essas mesmas características são adotadas novamente por Lina Bo Bardi no Museu de Arte de São Paulo, em 1957. A década encerrou-se com o mesmo arquiteto que a iniciou, Niemeyer, com o Museu de Brasília (1959), de volume puro e opaco.

[10] FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Lina Bo Bardi.** 3. ed. São Paulo: Inst Lina Bo & P M Bardi, 2008.



FIGURA 13:Reidy



FIGURA 14: Niemeyer



FIGURA 15: Bo Bardi



FIGURA 16: Niemeyer

Conforme Montaner[11], os arquitetos modernistas conceberam conceitos para propostas de museus ideais: transparência, planta livre e flexível, espaço universal, funcionalidade, neutralidade e ausência de mediação entre espaço e obra a ser exposta. Entretanto, apesar da intenção, a realidade foi um tanto diferente. Exemplo disso é o Museu de Tóquio, do próprio Le Corbusier: uma caixa opaca, organizada em torno de uma grande sala de exposições, com pé-direito triplo, por onde se inicia o percurso dos visitantes. Galerias e salões circundam o salão principal, organizadas no segundo nível. A iluminação é, quase em sua totalidade, zenital.

A epígrafe de Lucio Costa tem quase meio século. Foi escrita quando da comemoração dos cinquenta anos de Oscar Niemeyer. Niemeyer teve uma carreira de mais de setenta anos. Presenciou a ruptura do Movimento Moderno, bem como a dispersão das posturas arquitetônicas durante o pós-moderno. Projetou e construiu inúmeros edifícios, com variados programas arquitetônicos: casas, museus, memoriais, palácios, residências unifamiliares, residências multifamiliares, escolas, hospitais, creches. Com vasta experiência, suas obras atuais para edifícios expositivos assumiram uma característica em comum: o caráter monumental, a temática pública e uma implantação de isolamento dos volumes puros e opacos no terreno.

Parte da notoriedade conquistada pelo arquiteto deve-se a sua obra realizada em Brasília. E, por ser uma cidade em cuja construção Niemeyer desempenhou um papel de primeira grandeza, desde o princípio, foi o local privilegiado desta pesquisa. O acesso a fontes primárias, como as disponíveis no Arquivo Público do Distrito Federal, no Centro de Planejamento Oscar Niemeyer, na Seção de Patrimônio Histórico Arquitetônico do Distrito Federal e na Fundação Oscar Niemeyer, ainda não exploradas e/ou divulgadas, ratificaram a escolha deste recorte.

[11] MONTANER, Josep Maria. **Museos para el nuevo siglo.** Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 09.

1.2 DELIMITAÇÃO DO PROBLEMA

O século XX iniciou-se com um novo momento para as instituições museológicas, no contexto do questionamento dos valores da arte e da arquitetura. No Manifesto Futurista de 1909, Filippo Marinetti chamava os museus e bibliotecas de "cemitérios" e exigia que fossem destruídos; Jean Cocteau qualificou o Louvre como "depósito de cadáveres". [12] Tal discussão acarretou mudanças nos próprios museus, seja no seu modo de expor, seja na sua arquitetura. As tipologias acadêmicas inspiradas em Durand, Schinkel, Boullée ou Klenze não mais representavam o mundo moderno. As vanguardas artísticas exigiam um novo posicionamento das instituições museológicas, por meio de sua transformação ou mesmo desaparecimento.

Atualmente, o museu pós-moderno *"*além de destinar-se às funções tradicionais da instituição – selecionar, conservar e expor –, assumiu funções outras, como de catalisador urbano, resultante em significativas transformações no caráter arquitetônico*"* [13]*.* Isso resultou em um novo paradigma de museu: o museu contemporâneo, ao "propor novas formas para o conflito continente *versus* conteúdo". [14]A arte passou a fazer parte da cultura de massas, sendo consumida como um produto e os museus passaram a integrar obrigatoriamente os roteiros turísticos. Políticos e governos tornaram-se mecenas e patrocinadores das artes em busca de prestígio e de votos nas urnas. O museu passou a ser símbolo de poder e de prestígio, atuando como um novo monumento urbano. Na arquitetura, as soluções passaram a serem pontuais para cada caso, atendendo as diferentes tendências plásticas.

Nasceu assim um importante questionamento: frente às questões museológicas contemporâneas, tanto do ponto de vista da conservação como da exposição de acervos, seria possível afirmar que os espaços expositivos projetados por Niemeyer para Brasília seriam museus?

1.3 JUSTIFICATIVA

Foi durante o Renascimento que o conceito de museu começou a se formar. As primeiras coleções que surgiram seguiam a tendência pela universalidade, sendo reunidas nos chamados gabinetes de curiosidades ou câmaras de maravilhas. O passo seguinte ao colecionismo generalizado foi uma lenta

[12] MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 09.
[13] CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. *in* QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 45.
[14] Ibidem, p. 46.

evolução para a especialização. As exposições principescas, organizadas ao longo dos corredores palacianos, serviram como tipologia para os museus que surgiriam.

> (...) as primeiras galerias de arte repetiram as galerias existentes nos palácios; a função circular – solenemente, por certo – assimilou-se à de circular contemplando quadros, e assim, os primeiros museus foram o resultado da conversão de um espaço privado adornado com quadros em um espaço público no qual se exibiam quadros.[15]

A partir do século XVIII, as coleções privadas começaram a ser abertas ao público, com restrições. Mas, foi com a Revolução Francesa e os seus ideários iluministas que os museus abriram as suas portas definitivamente. Paris foi importante protagonista desse momento da história, com a abertura do Museu do Louvre.

No século XX, os museus e equipamentos culturais passaram a desenvolver novas funções, como aquelas relacionadas à cultura do ócio. As instituições passaram a receber uma multidão de visitantes e, novamente, Paris foi uma das primeiras grandes cidades a se utilizar da nova imagem desse equipamento cultural, com equipamentos como o Centro Georges Pompidou, também conhecido como Beaubourg, a ampliação do Museu do Louvre – que incluiu a famosa pirâmide de vidro do arquiteto I.M. Pei – e a transformação em museu da estação d'Orsay são outros exemplos parisienses das mutações urbanas induzidas pelo turismo de massas. Para Mahfuz[16], existem várias explicações para o "*boom*" museal, mas a que parece fazer mais sentido relaciona a construção de centenas de novos museus em curto espaço de tempo com o surgimento da chamada "indústria da cultura" e o turismo cultural, consequência do aumento da importância do setor de serviços na cidade pós-industrial e do crescimento do turismo, em função da disponibilidade cada vez maior de tempo para o lazer. Atualmente, o consumo de bens imateriais corre em paralelo com o consumo de bens materiais.[17]

---

[15] "(...) las primeras galerías de arte repitieron las galerías corrientes en los palacios; la función de circular – solemnemente, por cierto- se asimiló a la de circular contemplando cuadros, y así, los primeros museos fueron el resultado de la conversión de un espacio privado adornado de cuadros en un espacio público en el que se exhibían cuadros." WAISMAN, Marina. **La estructura histórica del entorno.** Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977, p. 111-112.

[16] MAHFUZ, Edson da Cunha. **Da caixa de tesouro ao centro multifuncional.** Disponível em: http://www.idea.org.br/boletim/ed011/p-noticias.php. Acesso em: abril de 2004.

[17] BITTENCOURT, Doris Maria Machado de. Novos museus, da cultura do recolhimento a cultura do efêmero. **In: Estudos ibero-americanos**, Porto Alegre, vol.20, n. 2, 1994, p. 89-90.



FIGURA 17: Piano e Rogers



FIGURA 18: Pei



FIGURA 19: Aulenti



FIGURA 20: Moneo

O museu sofreu um processo de dessacralização, deixando de ser lugar apenas de contemplação da obra de arte, assumindo novos papéis e incorporando novas tecnologias. Com essas transformações, os museus, aos poucos, foram assumindo novas funções, como as atividades ligadas ao consumo, incluindo em seu programa de atividades lojas, cafeterias, restaurantes e a oferta de inúmeros objetos e publicações, tornando-se verdadeiros centros culturais.

Montaner[18] afirma que, além das inovações tecnológicas e do desenvolvimento da museologia, os museus contemporâneos passaram a dividir-se em duas grandes categorias. De um lado, os grandes museus de massa e modernos complexos culturais, que abrigam uma grande variedade de objetos, de temas e de atividades. De outro, os museus específicos – especializados em um só tema – que estão se proliferando.

O Brasil, aos poucos, parece tomar consciência da importância das instituições culturais, inserindo-se nesse *boom* de construção de novos museus. Na última década, alguns projetos importantes foram realizados no país, inclusive levando assinatura internacional, como o Museu Iberê Camargo (1998) em Porto Alegre, de Álvaro Siza; o Museu Oscar Niemeyer (2001), para Curitiba, de Oscar Niemeyer; o Museu Rodin (2002), em Salvador, do escritório Brasil Arquitetura; a polêmica sobre a possível sede do Guggenheim (2002), para o Rio de Janeiro, que levaria a assinatura de Jean Nouvel; Museu do Pão (2005), em Ilópolis/RS, também do escritório Brasil Arquitetura; o concurso para o Museu da Imagem e do Som (2009), cujo vencedor é o escritório estadunidense Diller Scofidio + Renfro; e, mais recentemente, o Museu do Mar, de Bernardes + Jacobsen (2010), ambos na capital carioca. Outras iniciativas culturais são expressivas, como o parque do Inhotim (2005), em Brumadinho/MG, com seu complexo de galerias contemporâneas.

[18] BITTENCOURT, Doris Maria Machado de. Novos museus, da cultura do recolhimento a cultura do efêmero. **In: Estudos ibero-americanos**, Porto Alegre, vol.20, n. 2, 1994, p. 152.



FIGURA 21: Siza

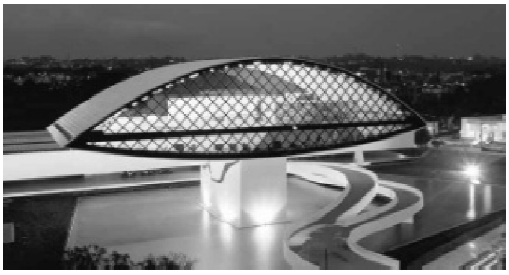


FIGURA 22: Niemeyer



FIGURA 23: Brasil Arquitetura

Apesar da incipiência do campo dos museus no Brasil, é possível encontrar um número significativo de projetos de espaços expositivos de Oscar Niemeyer, construídos ou não. O arquiteto realizou projetos para museus de arte moderna, de arte contemporânea, dedicados a heróis e personagens importantes da história brasileira, relacionados com temas antropológicos e/ou científicos. Enfim, Niemeyer possui uma obra ampla e atual, relacionada com a especificidade das coleções, que originaram arquiteturas diferenciadas.



FIGURA 24: Museu do índio

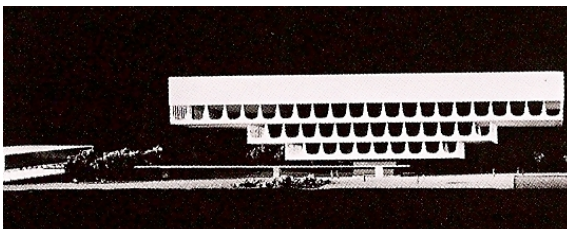


FIGURA 25: Museu da terra, da água e do mar



FIGURA 26: Mac

Os edifícios culturais de Niemeyer são, geralmente, edifícios imponentes no contexto urbano no qual estão inseridos e, em muitos casos, desempenham papel de atrativo social. Um bom exemplo é o Museu de Arte Contemporânea – MAC, de Niterói, que se tornou um símbolo na cidade. As pessoas frequentam o museu interessadas nas mostras em curso, e também na própria arquitetura que as abriga.

1.4 MOTIVAÇÕES

Durante a primeira década do século XXI, foram diversas as referências a Oscar Niemeyer. Seu centenário de vida e o cinquentenário de Brasília propiciaram uma série de lançamentos de livros e revistas sobre o seu trabalho desenvolvido durante esses anos. Ao longo de sua carreira, Niemeyer

projetou mais de cem edificações[19] relacionadas com o ato de expor, ou seja, museus, memoriais, pavilhões, centros culturais e monumentos, em uma média de 1,7 projetos de equipamentos culturais por ano. Ficher[20] comenta que *"*não há arquiteto com a importância de Niemeyer que tenha tantas obras construídas. É um volume brutal. Le Corbusier (arquiteto franco-suíço) tem obra vastíssima, porém 90% dela não foi construída*".* Somente para Brasília foram arrolados trinta e dois projetos com a temática expositiva, em torno de 25% dos totais dos projetos ligados a áreas expositivas realizados pelo arquiteto. Sendo muitos destes, tombados como patrimônio histórico. Tendo Niemeyer uma carreira que completa mais de setenta anos de duração, poderíamos afirmar que, a cada dois anos, o arquiteto realizou um projeto relacionado a exposições para a capital federal. Entretanto, apesar da altíssima média, as publicações relacionadas a essa temática não acompanharam essa mesma proporção. Um dos poucos livros encontrados que trata apenas deste assunto foi o livro *Caracas 1954: Oscar Niemeyer, Museo de arte moderno*, de Adolfo Virdis, publicado em Napoli, pela Clean, em 2009. No entanto, o livro é uma compilação das publicações realizadas na época do projeto (revistas Domus e Módulo), sem trazer fatos novos para a discussão sobre o museu caraquenho. Outro é *Museu de Arte Contemporânea de Niterói*¸ de autoria do próprio Niemeyer, em 1997, publicado pela editora Revan. A obra reúne documentos sobre o projeto e os pensamentos do arquiteto sobre sua criação. Outros materiais foram identificados, como alguns artigos publicados em revistas e congressos, e apenas uma dissertação sobre os museus projetados por Oscar Niemeyer[21].

Tais números apontam a grande experiência do arquiteto nesse programa arquitetônico e a imensa lacuna bibliográfica a respeito. Preencher essa falha no campo historiográfico é uma das motivações intelectuais da pesquisa.

A pesquisa também pretende colaborar para que se identifiquem com maior precisão as diferenças entre esses equipamentos culturais. Em uma rápida análise, observa-se que indiferentemente à escala do objeto ou ao programa do lugar, edifícios de dimensões variadas são chamados de museus. Para exemplificar a questão, comparemos o Museu de Brasília, de 1959, primeiro a ser construído na capital com mais recente inaugurado, o Museu Honestino Guimarães, de 1999. O Museu de Brasília, situado na Praça dos Três Poderes conta com uma área de aproximadamente de 235m^2 e um programa de necessidades exíguo, constituído apenas da área expositiva e uma pequena área de

[19] Ao todo foram 119 projetos. Dados fornecidos pela Fundação Oscar Niemeyer, disponíveis em: http://www.niemeyer.org.br/. Acessado em 29 de julho de 2009.

[20] SYLVIA, Ficher in FREITAS, Conceição. VARELLA, José. Este Niemeyer desconhecido. **Correio Braziliense,** Caderno Coisas da Vida. quinta-feira, 27 de junho de 2002. p. 08.

[21] FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

serviço. O Museu Honestino Guimarães faz parte do Complexo Cultural da República, constituído por outros equipamentos culturais como biblioteca, complexo de cinemas e restaurante (não implantado na sua totalidade). O museu situa-se no setor cultural sul, entre a Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola e a Catedral de Brasília. Conta com uma área de aproximadamente 15.000m^2, um amplo salão de exposições, dois auditórios, área administrativa e de serviços, o que dá uma proporção de mais de sessenta vezes maior que o Museu da Cidade. Com proporções tão diversas, será que poderíamos chamar os dois exemplares de museus?

1.5 NATUREZA E EXTENSÃO DAS CONTRIBUIÇÕES

Os propósitos da pesquisa são de contribuir no cenário acadêmico, auxiliando futuras pesquisas no campo da arquitetura. As dimensões abarcadas pela pesquisa serão de ordem histórica, historiográfica, projetual e teórica. Colaborar por meio da identificação de soluções relacionadas ao projeto arquitetônico, concepção e método de trabalho, permitirá auxiliar o processo de aprendizado e elaboração de projetos.

Outra meta de contribuição é ampliar a bibliografia disponível sobre a obra do arquiteto Oscar Niemeyer, que, apesar de amplo material, ainda é falho em diversos aspectos. Mahfuz assinala isso declarando que os textos produzidos sobre o arquiteto, com exceções, é claro, poderiam ser divididos de dois modos: *"*aqueles que o elevam às alturas, chamando-o por vezes de 'arquiteto do século', por outras de 'maior arquiteto vivo', não aceitando qualquer crítica à sua obra, por mais construtiva e objetiva que seja, e aqueles que o transformam em vilão, em artista irresponsável e incoerente, negando qualquer qualidade à sua obra*."*[22]

1.6 OBJETIVO GERAL

Compreender e analisar a dimensão arquitetônica dos museus e espaços expositivos projetadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

[22] MAHFUZ, Edson da Cunha. O clássico, o poético e o erótico. **AU**, São Paulo: PINI, ano 3, n. 15, p. 60-68, dez. 1987, p. 60.

1.7 OBJETIVO ESPECÍFICOS

Compreender e discutir o processo projetual de Oscar Niemeyer, no que diz respeito à arquitetura de museus e espaços expositivos a partir do inventário e análise destas obras em Brasília.

1.8 VIABILIDADE DA PESQUISA

Para alcançar resultado favorável para a pesquisa, é necessário encontrar condições hábeis para realizá-la. Os levantamentos de fontes primárias realizados em diversas instituições foram consultados. No Rio de Janeiro, foi consultado o arquivo da Fundação Oscar Niemeyer (sem possibilidade de investigação em fontes primárias) e o Centro de Pesquisa e Documentação – CEPED da Universidade Federal do Rio de Janeiro (onde fomos informados que não há nenhum arquivo referente a Oscar Niemeyer no local). Em Brasília, a situação foi mais animadora e vários documentos foram disponibilizados pelas instituições visitadas: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN; Arquivo Histórico do Distrito Federal; Fundação Oscar Niemeyer, Centro de Documentação da Universidade de Brasília – CEDOC e Diretoria de Patrimônio Histórico e Arquitetônico – DEPHA do Distrito Federal-GDF.

Durante o programa de mobilidade de estudos Erasmus Mundus, realizado na Politécnico de Milão, no período de 2010 e 2011, foi possível aprofundar os conhecimentos relacionados aos museus em geral. Sob a orientação do professor Raffaele Pugliese, foi desenvolvido o método de fichas para análises (posteriormente ampliado com os conhecimentos adquiridos junto à Universidade de Brasília). A participação na disciplina *Architettura degli interni e allestimento* (arquitetura de interiores e montagem), ministrada por Luca Basso Peressut, contribui na formação do conceito de museu. E, para melhor compreensão do objeto em estudo, realizou-se uma visita *in loco* em alguns dos principais exemplares internacionais de museus; paradigmáticos, por abarcarem pelo menos um destes valores: arquitetura, museografia ou acervo. Os museus visitados foram, em Milão: Pinacoteca di Brera, Biblioteca Ambrosiana, Palácio Real e Museus do Castelo Sforzesco. Em Roma: Villa Borghese, Museo Ara Pacis, MAXXI, Musei dei Vaticano e Musei dei Capitoglio. Em Florença, a Galleria degli Ufizzi. Em Gênova, os Palácios Rosso e Bianco. Em Verona, o Museo Castelvecchio. Em Turim, o Museu Egípcio. Em Paris: Gare d'Orsay, Centro Georges Pompidou e o Museo Louvre. Em Bilbao, o Museo Guggenheim. Em Barcelona, a Fundación Miró, o Museu Picasso e o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona; e, em Madrid, o Museo Del Prado e o Reina Sofia. Em Berlim: Altes

Museum, Neue Nationalgalerie, Museu Pergamon e Museu Judaico. Em Londres, a Tate Modern e o British Museum. Em Lisboa, o Centro Cultural Belém e, em Amsterdam, o Museo Van Gogh.

No Brasil, foram percorridos: Museu de Arte Moderna e Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro; Museu Rodin, Casa do Benin e Solar do Unhão, em Salvador; Museu do Pão, em Ilópolis; Memorial da Coluna Prestes, em Palmas; Museu Iberê Camargo, Museu de Artes do Rio Grande do Sul, Santander Cultural, Casa de Cultural Mário Quintana e Usina do Gasômetro, em Porto Alegre; Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba e Museu de Arte Contemporânea, em Niterói.

Em Brasília, a visita *in loco* foi feita em todos os edifícios destinados à exposição projetados por Oscar Niemeyer, à exceção do Panteão da Pátria e da Independência, por estar fechado para reformas. Portanto, os locais visitados foram: Memorial Juscelino Kubitschek, Museu do Índio, Museu Honestino Guimarães, Museu da Cidade, Espaço Lucio Costa, Espaço Oscar Niemeyer e Memorial Israel Pinheiro.

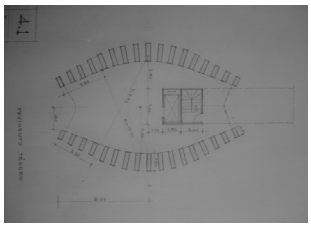
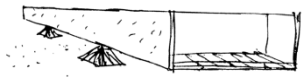
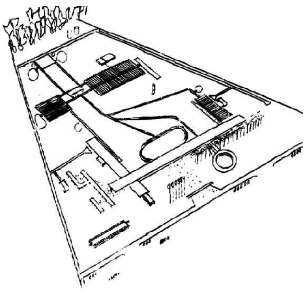
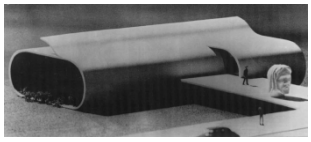
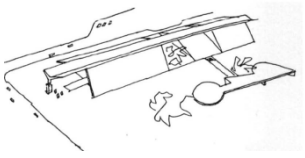
1.9 PROJETOS

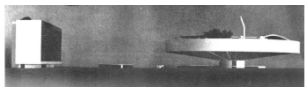
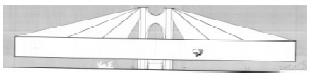
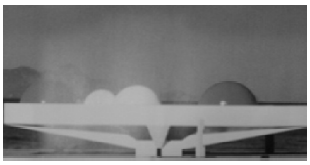
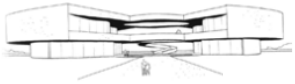
Os objetos de análise foram os edifícios com a finalidade expositiva, projetados por Oscar Niemeyer, construídos e não construídos para a cidade de Brasília. A relação dos projetos foi estabelecida, através de ordem cronológica, segundo a Fundação Oscar Niemeyer, Arquivo Público do Distrito Federal e Botey[23].De 1957 à 2009, foram contabilizados dezoito projetos para o Distrito Federal, conforme lista abaixo:

	PROJETO	LOCALIZAÇÃO	DATA DO PROJETO	CONSTRUÍDO
27. 	**Museu da cidade**	**Praça dos Três Poderes**	**1957[24]**	**X**

[23] BOTEY, Josep M. **Oscar Niemeyer: obras y proyectos**. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

[24] Há divergência entre autores sobre a data de realização desse projeto, variando de 1957 a 1959. A data adotada aqui se refere à encontrada nas pranchas do projeto fornecidas pelo Arquivo Histórico do Distrito Federal.

28. 	**Monumento e pavilhão de exposições**		**1960**	
29. 	**Museu da Civilização**	**Praça Central da UnB**	**1960**	
30. 	**Exposição agropecuária de Brasília**		**1968**	
31. 	**Museu da Terra, do Mar e do Ar**	**Eixo Monumental**	**1974**	
32. 	**Museu Tiradentes**	**Praça dos Três Poderes**	**1980**	
33. 	**Memorial Juscelino Kubistchek**	**Eixo Monumental**	**1980**	**X**
34. 	**Memorial dos Povos Indígenas**	**Eixo Monumental**	**1982**	**X**
35. 	**Pavilhão de Exposições**	**Eixo Monumental**	**1983**	

36.		**Panteão da Liberdade e da Democracia**	**Praça dos Três Poderes**	**1985**	**X**
37.		**Museu de Brasília**[25]	**Eixo Monumental**	**1986**	
38.		**Espaço Oscar Niemeyer**	**Bosque dos Constituintes**	**1988**	**X**
39.		**Espaço Lucio Costa**	**Praça dos Três Poderes**	**1989**	**X**
40.		**Museu Nacional**[26]	**Eixo Monumental**	**1992**	
41.		**Museu do Homem e do Universo**	**Eixo Monumental**	**1994**	
42.		**Setor Cultural: Museu Nacional Honestino Guimarães**[27]	**Eixo Monumental**	**1999**	**X**
43.		**Museu das Águas**	**Parque da Cidade**	**2003**	

[25] Atual Museu Nacional Honestino Guimarães.
[26] Atual Museu Nacional Honestino Guimarães.
[27] Atual Museu Nacional Honestino Guimarães.

44.		**Espaço Israel Pinheiro**	**Bosque dos Constituintes**	**2003**	**X**

1.10 ASPECTOS METODOLÓGICOS

As investigações realizadas para a elaboração da tese seguiram os seguintes procedimentos:

Pesquisa bibliográfica e iconográfica

As referências teóricas utilizadas visam abranger a gama de questões que se expõem no escopo do trabalho, relacionadas a museus em geral e a Oscar Niemeyer, discutindo conceitos inerentes aos campos da arquitetura e museologia. A revisão bibliográfica busca configurar o embasamento desejável para os principais assuntos norteadores da tese: história de museus; história da arquitetura dos museus; o que é um museu à luz da museologia, vida e obra de Oscar Niemeyer, teoria de análise de projetos arquitetônicos e os museus projetados pelo arquiteto. A pesquisa ocorreu em diversas fontes como livros, artigos, periódicos, anais de congressos, teses e dissertações.

Pesquisa documental

A pesquisa documental consiste na consulta principalmente a fontes primárias e, posteriormente, a secundárias.

Sobre os acervos existentes:

- Fundação Oscar Niemeyer: localizada no Rio de Janeiro, é responsável pelo acervo da obra do arquiteto. Apesar de ser a principal detentora dos projetos de Oscar Niemeyer, a instituição não disponibilizou tal material para pesquisa. A investigação ficou restrita a referências bibliográficas.

- Arquivo Público do Distrito Federal: órgão do Governo do Distrito Federal, possui importante acervo de fontes primárias acerca dos monumentos de Brasília. Foram localizadas pranchas de alguns dos projetos para espaços expositivos produzidos por Niemeyer. Também foi possível localizar registros fotográficos da construção de alguns desses edifícios, além de consulta às referências bibliográficas.

- Espaço Oscar Niemeyer: localizado em Brasília, é uma filial da Fundação Oscar Niemeyer. Foram encontrados croquis e pranchas de projetos expositivos de Niemeyer para Brasília.

- Departamento de História e Patrimônio Arquitetônico – DePHA, órgão situado junto à Secretária de Cultura do Governo do Distrito Federal, consta com alguma documentação referente a Brasília. Foram localizadas poucas pranchas de alguns dos projetos para espaços expositivos produzidos por Niemeyer. Também foi possível localizar registros fotográficos da construção de alguns desses edifícios, além de consulta às referências bibliográficas.

- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN: Órgão do Ministério da Cultura que tem a missão de preservar o patrimônio cultural brasileiro. Não foram encontradas fontes primárias; entretanto, encontrou-se o *Processo de Tombamento do Conjunto Arquitetônico de Oscar Niemeyer em Brasília*, uma espécie de dossiê das obras construídas do arquiteto na capital federal.
- Centro de Pesquisa e Documentação – CEDOC: órgão da Universidade de Brasília. Nesse local encontraram-se as fontes primárias com croquis e estudos da Praça Maior, que seria localizada na Universidade de Brasília mas não foi construída. Em tal projeto, consta o Museu da Civilização.

Pesquisa de campo

Durante a pesquisa de campo, foram realizadas visitas a museus referência na arquitetura mundial e nacional e às obras estudadas do arquiteto. Houve registro fotográfico nesse momento.

Análises

De posse do material levantado, foram realizadas as análises, seguindo a estrutura proposta para a tese desenvolvida durante as disciplinas realizadas junto à Universidade de Brasília e ao Politécnico de Milão.

1.11 ESTRUTURA DA TESE

A tese foi estruturada nas seguintes partes:

Introdução

Apresentação concisa do trabalho.

1. PARTE UM: Museus

Foi subdivido em três abordagens distintas referentes a museus.

a. Histórico dos museus

Estudo descritivo sobre o surgimento dos primeiros locais destinados à exposição de objetos e à sua evolução até os dias atuais. Aborda as motivações, as políticas e os fatores históricos que contribuíram para a constituição e consolidação dessas instituições ao longo dos séculos.

b. Arquitetura de museus

Trata dos tipos e evolução tipológica dos museus, de modo descritivo. Também tem como tema sua história arquitetônica e importância no espaço urbano, ou seja, o destaque que a instituição passou a receber no campo da arquitetura, e quais são as preocupações atuais dos arquitetos frente à obra de arte e a obra arquitetônica, e, ainda, o embate entre arquitetura e obra, integração entre arte e arquitetura. A abordagem desse item ocorre através das tipologias de museus encontradas até o momento, sendo classificadas da seguinte forma: antecedentes, consolidação, mutações, agregações, antecessores e sucessores do grande salão e icônicos.

c. Programa de espaços expositivos

À luz da museologia e da arquitetura, qual é o programa de necessidades indispensável para um museu existir? O que é um museu? Adotando o conceito de museus fornecido pelo ICOM: "museu é uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, voltada à pesquisa dos testemunhos materiais do homem e de seu entorno, que os adquire, conserva, comunica e, notadamente, expõe, visando estudos, educação e lazer" [28], como a arquitetura poderia responder positivamente a esta questão? A partir do entendimento destas questões, adotam-se algumas definições em relação ao programa de necessidades das principais instituições relacionadas com a temática expositiva: museu, pavilhão, galeria, memorial ou monumento e centro cultural.

2 – PARTE DOIS: Oscar Niemeyer

a. Oscar Niemeyer e seus museus: bibliográfico e analítico

Esse capítulo tem um caráter biográfico. Trata de aspectos pessoais e familiares que possam ter influenciado a arquitetura de Oscar Niemeyer, como as relações com Lucio Costa e Le Corbusier. Para entendimento do contexto social, político, cultural e arquitetônico que cercava o arquiteto, foram analisados textos publicados na revista Módulo, tanto da autoria de Niemeyer como de seus

[28] ICOM, *Status de l'ICOM,* Paris, 1987, p. 3 apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 12.

colaboradores, já que era editor do periódico. Este capítulo investiga o cenário em que se desenvolveram as obras de Oscar Niemeyer e busca esclarecer influências, contextos e condicionantes, dentre outros aspectos, averiguando o conceito de museu para o arquiteto e os desdobramentos de seus projetos ao longo do tempo.

b. Museus de Niemeyer em Brasília: descritivo e analítico

Trata dos projetos de museus de Oscar Niemeyer para a cidade de Brasília. Versa de modo descritivo e analítico sobre os projetos. O procedimento metodológico a ser utilizado está descrito nos aspectos teóricos. A análise ocorre sobre os materiais recolhidos nos aspectos metodológicos: projetos originais, visitas *in loco,* documentos pertinentes, publicações.

Conclusão

Baseado nos capítulos anteriores, esse capítulo tem um caráter crítico. É resultado das análises, demonstração da hipótese e das respostas encontradas para a abordagem pretendida. Os museus analisados no segundo capítulo foram apreciados conforme valores apontados no primeiro, realizando uma avaliação dos resultados obtidos.

MUSEUS E ESPAÇOS EXPOSITIVOS

MUSEUS E ESPAÇOS EXPOSITIVOS

"Ainda que muitas instituições recebam o nome de museu, há as que longe estão de satisfazer o proposto internacionalmente para tal denominação"[1]

1. HISTÓRIA DOS MUSEUS E ESPAÇOS EXPOSITIVOS

Mouseion. Palavra proveniente do grego[2]. Morada das musas. Nove musas, filhas de *Zeus* com *Mnmosine*[3]*,* inspiradoras das artes e das ciências. *Museum.* Palavra latina derivada da grega. Local de culto às nove musas: Clio (história), Calíope (poesia épica), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Tália (comédia), Terpsícore (dança), Erato (poesia amorosa), Polímnia (hinos sacros) e Urânia (astronomia) [4]. Edifício reservado para estudos.[5]



FIGURA 45: as musas dançando com Apollo, de Baldasare Peruzzi.

[1] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 12.

[2] CALDAS AULETE - DICIONÁRIO CONTEMPORÂNEO DA LÍNGUA PORTUGUESA em 5 volumes - 2a. Edição Brasileira - Editôra Delta S. A. - 5a. EDIÇÃO - 1964

[3] "O mito das Musas revela-nos subsídios para entender como a realidade dos museus cerca-se de mitificações. As Musas, segundo a teogonia grega, descendem do criador supremo Zeus e de Mnemósina, a memória, sendo dotadas duma dupla finalidade: de um lado preservam a memória e transmitem o que já se fizer, de outro, criam e aperfeiçoam conhecimentos. Dessa forma, o incentivo ao saber subverte o conservar, uma ordem repetitiva do sempre igual e reverenciadora do passado, dando lugar ao singular, novo e intrépido." LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 61.

[4] **Dicionário de Latim Português**. Porto: Porto Editora, 1989, p. 748.

[5] GLARE, P. G. W. (ed). **Oxford Latin Dictionary.** Oxford: Oxford Claredon Press. 1968, p. 1148.

Museum. Palavra que denominou *"*um vasto complexo constituído pela célebre biblioteca, um observatório astronômico, um jardim botânico, salas de trabalho e anfiteatro*"* [6], em Alexandria, na época helenística. A destruição da referida biblioteca, em 640, marcou o início do período no qual o termo deixou de ser utilizado nas línguas ocidentais. Desaparecido o vocábulo, também inexistiu a instituição. Até o Renascimento, *museum* não era aplicado para uma coleção de objetos. É nesse instante que a atual concepção de museu começou a se formar, juntamente com as primeiras coleções de arte.



FIGURA 46: Biblioteca de Alexandria.

Reunir e exibir objetos, para si próprio ou para os deuses, são ações há muito tempo realizadas pelo homem. Na Antiguidade grega, *"*esculturas e objetos eram depositados em edifícios específicos como oferendas aos deuses, porém acessíveis apenas para alguns, eleitos como habilitados para sua fruição."[7] Os romanos herdaram a prática da civilização grega, porém voltada à ostentação e ao

[6] DUARTE, Adelaide Manuela da Costa. **O Museu Nacional da Ciência e da Técnica, 1971-1976.** Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007, p. 44.

[7] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 67."

prestígio político-social. Adotaram como termo para esse ato *collectione*[8], com significado semelhante ao atual, no sentido de reunião de objetos de mesma natureza.

A acumulação de objetos foi mantida pela Igreja Católica durante a Idade Média. Relíquias eclesiásticas eram expostas no interior de igrejas e mosteiros, com o objetivo de adoração, alvo de peregrinação e de idolatria pelos fiéis.

> No fim do período medieval, a Igreja perde a primazia do coleccionismo para a realeza e aristocracia. A exemplificar este processo, destacamos o Duque de Berry (1340-1416), irmão de Carlos V (1337-1380), rei da França, por ser considerado representativo da transição entre os tesouros medievais e a ideia moderna de museu. Entre a sua imensa colecção de iluminuras e miniaturas, relíquias raras, tapeçaria, manuscritos, raridades e objectos bizarros da natureza como cornos de unicórnio, línguas de serpente, Edward Alexander acrescenta existirem curiosidades artificiais, designadamente relógios, mecanismos e aparatos científicos.[9]

No século XV e XVI, as coleções buscavam a universalidade; em parte, em função da descoberta do Novo Mundo e do crescimento das grandes navegações, em outra, da revalorização do partido greco-romano. De eclesiásticas a aristocráticas, as coleções agora também são burguesas. O colecionismo tornou-se moda na Europa. Reunidas nos chamados gabinetes de curiosidades ou câmaras de maravilhas, contavam com objetos naturais ou artificiais (desde que curiosos), preciosos, raros ou exóticos. Constituídas por meio de iniciativas particulares, não estavam disponíveis à população em geral.

> Identifica-se ao excêntrico, ao raro e ao incomum, enfim revelador de um mundo acessível a poucos, montando de forma teatralizada, utilizando-se invólucros especiais para salientar minúcias, como estantes, armários e arcas. Os proprietários fazem deles um microcosmo, um lugar '(...) de maravilhamento, de contemplação, de meditação'. Disseminando-se por toda a Europa cultura de curiosidade, uma herança forte em alguns museus. [10]

Além dos objetos exóticos e incomuns, coleções com valor artístico, como estátuas clássicas, eram frequentes. Em 1503, o papa Júlio II iniciou a construção do *Cortile delle Statue* (pátio das estátuas), hoje *Cortille Ottagono* (pátio octogonal), no Vaticano, projeto de Bramante. Trata-se de um local

---

[8] DUARTE, Adelaide Manuela da Costa. **O Museu Nacional da Ciência e da Técnica, 1971-1976.** Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007, p 42.

[9] Ibidem, p. 44.

[10] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 68.

para a exibição de antiguidades, junto ao Pavilhão do Belvedere de Inocencio VIII. Para Ackerman[11], esse é o primeiro edifício museístico construído desde a antiguidade. A idolatria por esculturas antigas ultrapassaria as fronteiras italianas, ganhando toda Europa.



FIGURA 47: Gabinete de curiosidades.



FIGURA 48: Antigo *Cortile delle Statue*, hoje *Cortile Ottagono*.



FIGURA 49: Escultura de Paolo Giovio.

Durante o Renascimento, a ideia de *museum* foi retomada. A palavra era usada pelos humanistas para recordar Alexandria ou para designar lugar consagrado ao estudo e às discussões. O significado da palavra passou de lugar de inspiração, de estudo e de reflexão para lugar onde se guardam coleções[12]. Em 1539, Paolo Giovio foi o primeiro a descrever suas coleções como *museum*[13], em Como, Itália. Dispondo de prósperas cidades mercantis, com sólidas atividades bancárias e uma economia voltada para o exterior, os italianos passaram a investir em artistas, em uma política conhecida como mecenato.

Entre as famílias italianas que patrocinavam o mundo artístico estavam os Medici, nobre família Fiorentina composta por banqueiros e políticos, colecionadores e patronos das artes. Cosimo, *il Vecchio*, iniciou a prestigiada coleção. Galileo Galilei a descreveu como repleta de objetos raros e preciosos[14]. Em 1560, Cosimo I contratou o arquiteto Giorgio Vasari para projetar a galeria *degli Uffizi.* A edificação tinha como finalidade receber os escritórios de treze magistrados fiorentinos. Cinco anos depois, foi conectada ao Palácio Pitti, através do corredor vasariano. Francesco I realiza a

[11] Ackerman, J. S. *The Cortile del Belvedere*, Vatican City, 1954, p. 18 and 32, *apud* PEVSNER, Nikolaus. **A History of Building Types.** Washington: Bollingen Series XXXV, 1976, p. 306.

[12] LEWIS, R. H. 1973. Museum. **Encyclopaedia Britanica**. vol. 15. Encyclopaedia Britanica: Chicago, p. 1036, apud GASPAR, Alberto. **Museu e Centros de Ciência:** Conceituação e Proposta de um referencial teórico**.** 1993. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993, p. 08.

[13] PEVSNER, Nikolaus**. Historia de las tipologias arquitectonicas**. Barcelona: Gustavo Gili, 2ª Ed. 1980, p. 133.

[14] GINAMESCHI, Elena. **I grande musei del mondo. Uffizi: Firenze.** Milano: Mondadori, 2003, p. 07.

ideia do seu antecessor[15] para exposição das peças de arte no último andar da galeria, na ala leste. Buontalenti foi o responsável pelo projeto. A dedicação às coleções, o patrocínio das artes e a construção de galerias em seus palácios envolveram outras famílias italianas, além dos Medici, como Strozzi, Rucellai, Quaratezi, Montefeltro, Gonzaga, Visconti e Este. Havia certa agitação entre os nobres para ter uma galeria em seus palácios.

> A galeria dos Uffizi, não por acaso, é o mais antigo museu da Europa moderna. As suas origens remontam de 1581, ano no qual Francesco I de Medici começa a criar uma galeria 'com pinturas, estátuas e outras coisas de mérito' no último andar da ala leste do complexo dos Uffizi (usado na época, como se verá, como sede da Magistratura). Em 1591, Francesco Bocchi descreve a galeria como 'tão magnífica, tão dirigida [...], cheia de estátuas, de pinturas nobríssimas e de ferramentas preciosas [...]'[16] (tradução da autora)

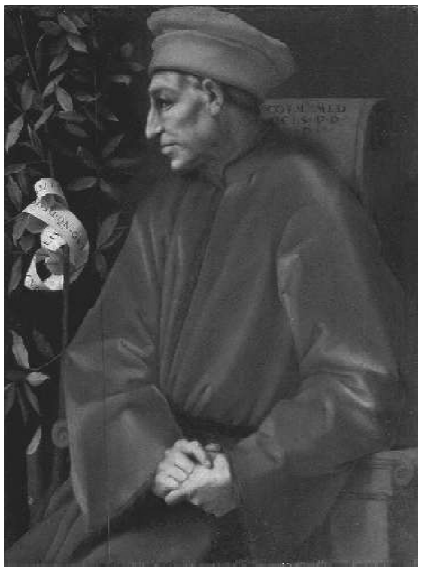


FIGURA 50: Retrato de Cosimo *il Vecchio,* autor Jacopo Carucci, conhecido como il Pontormo.



FIGURA 51**:** Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana, Milão..

Em 1609, foi inaugurada a Biblioteca Ambrosiana, em Milão; uma homenagem ao patrono da cidade, Santo Ambrósio. Edificada a partir de 1603 pelos arquitetos Franchesco Maria Richini e Fabio Rangone, é considerada a mais antiga biblioteca italiana aberta ao público. Em 1607, junto ao edifício, o cardeal Federico Borromeo planejou instalar uma pinacoteca. Fundada em 1618, como

[15] ZUCCONI, Guido. **Firenze: guida all'architettura.** Verona: Arsenale Editrice, 1995, p. 87.

[16] "La galleria degli Uffizi, no a caso, è più antico museo dell'Europa moderna. Le sue origini risalgono al 1581, anno in cui Francesco I de'Medici comincia ad allestire una galleria "con pitture, statue e altre cose di pregio" all'ultimo piano dell'ala di levante del complesso degli Uffizi (adibiti all'epoca, come si vedrà, a sede delle magistrature). Nel 1591 Francesco Bocchi descrive la galleria "così magnifica, così regia [...], piena di statue, di pitture nobilissime, e di preziosissimi arnesi" FOSSI, Gloria. **Arte a Firenze.** Firenze: Giunti, 2006, p. 289.

um modelo para a futura Academia de Pintura, Escultura e Arquitetura, estabelecida em 1625. A coleção foi doada pelo cardeal, e conta com obras de Rafael, Leonardo, Luini, Tiziano, Caravaggio e Brueghel.

Durante o século XVII, continua o interesse pela acumulação de objetos, mas o "colecionismo ultrapassa a questão do mero prestígio, introduzindo '(...) o gosto pessoal e deleite'" [17]. Em 1618, o conde inglês de Arundel encomenda alguns trabalhos ao pintor Daniel Mytens. Nos retratos do conde e de sua esposa, são ilustradas as galerias de seu palácio. Tal atitude demonstra o fascínio reservado a uma coleção. Entretanto, o mecenato passará a dissipar-se com o surgimento da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* francesa, a partir de 1648.

> Se até então, o artista desenvolvia sua obra a partir de encomendas, agora a Académie centraliza a demanda, tudo passando por seu viso. Instituem-se mostras temporárias, conferindo visibilidade à produção, porém, conquistarão regularidade a partir do século XVIII, ocorrendo tais exposições no Salon Carré, daí o nome Salon.[18]

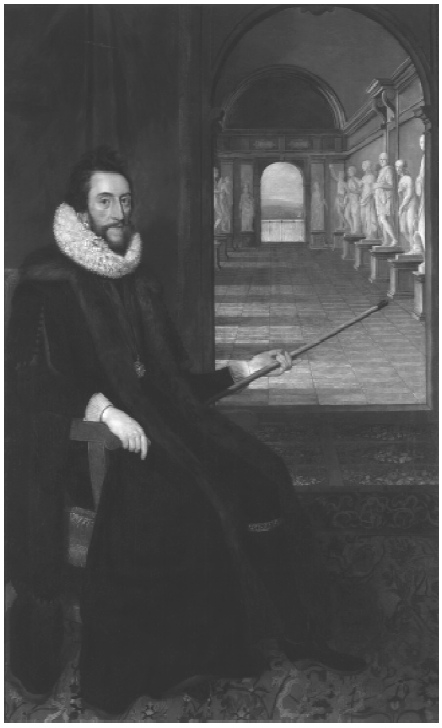


FIGURA 52: Duque de Arundel representado junto a sua galeria de esculturas. Pintura provavelmente de Daniel Mytens, 1618.



FIGURA 53: Duquesa de Arundel, representada junto a sua galeria de pinturas. Pintura provavelmente de Daniel Mytens, 1618.

[17] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 69.

[18] Ibidem, p. 71.

Em 1683, foi aberto o *Musaeum Ashmolianum, Schola Naturalis, Historiae, Officina Chimica*. Museu da Universidade de Oxford, constituído pela doação da coleção de Elias Ashmole. O local inovou pela abertura ao público, mediante o pagamento de uma taxa[19]. Até então, coleções abrigadas nos gabinetes estavam disponíveis apenas aos nobres ou a pessoas relacionadas ao clero. Foi a primeira instituição com o nome de museu, entretanto ainda sem um edifício construído para esta função específica.

> A doação da coleção pertencente a Elias Ashmole para a Universidade de Oxford, na Inglaterra, também altera o caráter privado do colecionismo. Como as demais, abarca, entre objetos e escritos, os interesses pessoais. A coleção é aberta ao público em 1683, sob a denominação Musaeum Ashmolianum, Schola Naturalis, Historiae, Officina Chimica, refletindo a diversidade. A novidade é uma certa organização a permitir o ensino, com ênfase no deslumbramento do momento, a História Natural. Exige-se a atuação de especialistas, desdobrando-se nos gabinetes de história natural do século seguinte (XVIII).[20]

O passo seguinte ao colecionismo generalizado foi uma lenta evolução para a separação dos objetos. As coleções privadas foram sendo organizadas, divididas e classificadas, tornando-se especializadas. Os gabinetes de curiosidades e as câmaras de maravilhas acumularam uma grande quantidade de material de variadas origens, que foram singularizando-se até estabelecer coleções específicas.

> A implantação de museus de arte, como os com que convivemos, é um fenômeno intensificado durante o século XVIII europeu, embora medidas anteriores formem uma base necessária para tal prática. Decorrem da internacionalização da arte, da especialização e das novas finalidades das coleções, à medida que a curiosidade dá lugar à volúpia do saber.[21]

No século XVIII, as coleções foram tornando-se cada vez mais acessíveis. É a inovação deste século. Algumas, apenas para visitantes credenciados, mas há uma mudança no caráter expositivo. Em 1734, foi aberto ao público o Museu Capitolino, em Roma, proveniente da coleção *antiquarium,* organizada pelo Papa Sisto IV, doada à cidade de Roma em 1471, na forma de galeria pública. Em 1737, a coleção pertencente à família Medici foi doada ao Estado. Anna Maria Luisa de' Medici, também conhecida como Ludovica, cedeu a coleção como *"*bem público e inalienável"[22] (tradução da autora). Desse modo, Ludovica evitou a dispersão da consagrada coleção. "No ano seguinte à doação (1738) inicia-se a catalogação, para finalmente ser aberto ao público só em 1769, podendo-

[19] HISTORY OF THE ASHMOLEAN. DISPONÍVEL EM: <HTTP://WWW.ASHMOLEAN.ORG/ABOUT/HISTORYANDFUTURE/>. ACESSO EM: 27 DE NOV. 2011.

[20] LOURENÇO, Maria Cecília França**. Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 69.

[21] Idem.

[22] FOSSI, Gloria. **Arte a Firenze.** Firenze: Giunti, 2006, p. 294.

se exibir um catálogo ilustrado de suas peças."[23] Em 1744, o Marquês de Maffei abriu ao público o *Lapidario,* em Verona. Em 1749, passou a chamar-se *Museum Veronense*. Exibia objetos arqueológicos provenientes da coleção de Francesco Scipione, o Marquês de Maffei.

Paralelamente, a Saxônia, localizada na atual Alemanha, também passou a se destacar pela valiosa coleção que estava formando. Em 1744, ocorreu a abertura da Gemäldegalerie, em Dresden. O conjunto vinha sendo formado desde o século XVI, como um gabinete de curiosidades. Mas foi a partir do século XVIII que a coleção ganhou destaque, por meio de aquisições como a coleção pertencente ao Duque de Modena – Francesco III.

> A noção de museu enquanto equipamento público não parece ser tão recente assim: Allégret detecta que, desde o Renascimento, Sisto IV abre, em 1471, uma galeria pública de esculturas no Capitólio em Roma. O autor destaca que o primeiro museu público do Estado foi, efetivamente, o Museu Britânico, fundando em 1753, aberto ao público em 1759, tendo sido assentado em um edifício particular.[24]

Em 1753, o parlamento inglês criou o *British Museum,* através da aquisição da coleção Hans Sloane pelo rei George II. Composta por livros, manuscritos, espécimes naturais e algumas antiguidades, totalizava 71 mil itens. O museu foi aberto publicamente em 1759. A coleção foi alojada em um edifício existente, do século XVII, em Bloomsbury, no local do edifício atual.

Em 1756, teve inicio a construção da Villa Albani, em Roma, para o Cardeal Alessandro Albani. O edifício foi inaugurado em 1761, com projeto do arquiteto Carlo Marchionni. O interessante do projeto é a preocupação com as obras, já que as melhores peças passaram a serem guardadas no interior do edifício e não mais em espaços semi-fechados (claustros e *loggias*) ou ao ar livre. O acesso à Villa era restrito; apenas pessoas ligadas ao círculo de amizades do cardeal tinham permissão para visitas. A curadoria da coleção ficou ao encargo de Johann Joachim Winckelmann. A disposição da exposição era ordenada pela iconografia: na sala central, os imperadores; na galeria superior a esta, os deuses; os bustos dos heróis militares em uma sala e os poetas em outra sala.

---

[23] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 69.

[24] BORTOLLI JR., Oreste. Visões sobre a arquitetura do museu: abrigo de reflexões, experiências expositivas e seu papel na cidade. In: QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 87.



FIGURA 54: Villa Alabani, ilustração de Piranesi.

Em Kassel, atual Alemanha, em 1769, teve início a construção de um edifício com funções específicas de um museu, o Museum Fridericianum. Foi considerado o primeiro museu realmente público europeu[25]. Funcionava também como biblioteca e era aberto ao público em determinados horários. Expunham de tudo um pouco, como uma grande câmara das maravilhas, com estátuas antigas, minerais, plantas marítimas, mariposas, moedas, relógios, instrumentos matemáticos e físicos, armas, figuras de cera, instrumentos musicais e mecânicos.



FIGURA 55: Museum Fridericianum, Kassel.



FIGURA 56: Sala Octogonal.



FIGURA 57: Academia de Brera.

[25] Disponível em: <http://www.fridericianum-kassel.de/fridericianum2.html?&L=1>. Acessado em: 18 de março de 2012.

Os Museus do Vaticano surgiram em 1773, sob os pontificados de Clemente XIV e Pio VI, por isso a denominação Museu Pio-Clementino. Construído a oeste da sala octogonal de Bramante, as novas salas foram inspiradas nos palácios e em termas romanas. Também foi fundado como um museu público e o acervo foi formado pelas coleções papais e pelas coleções adquiridas de nobres falidos. Clemente XIV e Pio VI criaram leis que impediam a evasão de antiguidades da Itália, além da prioridade de compra pelos pontífices.

Em 1776, a imperatriz Maria Teresa da Áustria fundou a Academia de Belas Artes, em Milão. Conhecida como Academia de Brera, tinha fins didáticos e possuía uma coleção de obras exemplares destinada à formação dos alunos. Quando as tropas de Napoleão tomaram a Milão, o museu passou a expor as pinturas mais significativas provenientes de todo território conquistado pelos franceses. Dessa forma, Brera, diferentemente dos outros museus italianos, nasceu a partir de questões políticas e não do colecionismo privado, como os demais.

Em 1785, Juan de Villanueva, arquiteto do rei espanhol, recebeu o encargo de Carlos III de projetar o edifício destinado ao Gabinete de História Natural e Academia de Ciências. Em setembro do mesmo ano, iniciam-se as obras da construção do edifício. Fernando VII, neto de Carlos, incentivado por sua esposa, a rainha María Isabel de Braganza, alterou o destino do edifício para museu de artes, passando a denominar-se Real Museo de Pinturas y Esculturas. Posteriormente, foi designado Museo Nacional del Prado e aberto ao público em 1819.



FIGURA 58: Museo Nacional del Prado, Madrid.

No final do século XVIII e início do XIX, a França teve um papel importante na história dos museus, seja pela fundação de um museu que viria a se tornar um dos maiores e mais famosos do mundo, o Louvre, ou pelo período de turbulências políticas, início da Revolução Francesa, culminando com o império napoleônico e sua expansão, majorando o acervo do referido museu. A Revolução trouxe

consigo o fortalecimento do ideário nacionalista, além da nova república, traçando "os contornos da acepção moderna de museu"[26], consolidada com a criação de importantes museus pela Europa, conhecidos como Museus Nacionais.

> As ideias iluministas que vão desaguar na Revolução Francesa são as mesmas que estão por trás da criação dos primeiros museus. Os Museus Nacionais, criados em resposta à crescente demanda de participação nos negócios do estado por uma burguesia ascendente, encontram na tipologia dos palácios sua primeira forma de expressão arquitetônica. Muitas vezes, é verdade, os próprios palácios, sedes das monarquias, foram transformados em museus. O exemplo mais notório, é o caso do Museu do Louvre, em Paris, que ocupou parte do palácio do governo, em 1793, pouco depois, portanto, da Revolução Francesa.[27]

O *Musèe du Louvre* foi fundado para "proteger objetos e obras de arte de valor histórico para o povo francês que, em plena era revolucionária, buscava destruir símbolos dos privilégios da nobreza que dominara a França até então."[28] O antigo palácio real, construído com a função de proteger a cidade de Paris de invasões anglo-normandas, possuía relações com exposições antes mesmo de ser declarado museu. Com a transferência da residência real para Versailles, o rei ordenou a criação de uma galeria de esculturas na Sala das Cariátides, em 1692. No mesmo ano, a Académie Royale de Peinture et Sculpture passou a ocupar o antigo palácio, realizando a primeira das famosas mostras, conhecidas como *Salon* (salão), em 1699, atraindo multidões[29]. Em 10 de agosto de 1793, é criado *Le Museum central des Arts*, que mais tarde viria se chamar Museu do Louvre. A entrada era gratuita, artistas tinham prioridade sobre o público em geral, que era admitido apenas nos finais de semana.

---

[26] JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a História do Museu.** Disponível em: <http://www.museus.gov.br/sbm/downloads/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf>. Acessado em: 15 de set. 2010.

[27] KIEFER, Flávio. Arquitetura de Museus. **ARQUITEXTOS.** Porto Alegre: PROPAR/UFRGS. 2000/2. p. 12-25.

[28] SOARES, Marilda. **Semiologia da cultura material: lendo signos e representações sociais a partir dos objetos.** Disponível em: <http://www.dominiosdelinguagem.org.br/pdf/d4-11.pdf>. Acessado em: 08 out. 2010.

[29] History of the Loubre: form château to museu. Disponível em: < http://www.louvre.fr/EN/HISTORY-LOUVRE>. Acessado em 08 out. 2010.



FIGURA 59: *Musèe du Louvre,* Paris.

No século XIX, os museus foram sendo legitimados como novo equipamento cultural na Europa. Concretizou-se uma nova etapa na sua história, passando a ter edificações próprias, projetadas para finalidade expositiva. Até 1850, museus de significativa relevância cultural tiveram as suas sedes construídas, como a Gliptoteca de Munique, de Leo von Klenze (1815-1830); o Altes Museum, em Berlim, de Schinkel (1823-1830); a Alte Pinakothek, também de Klenze (1823-1836), o British Museum, de Robert Smirke (1823-1847) e a National Gallery, em Londres, de William Wilkins (1832-1838), para citar alguns. Apesar da inovação no campo arquitetônico, pois se firmaram como uma nova tipologia, "os museus e as galerias de arte que foram fundados ou abertos ao público neste período (...) apresentavam mais a arte do passado que a do presente."[30]. Mas, através desse mecanismo, haveria o reconhecimento da importância de tempos idos, ocorrendo uma majoração dos valores nacionalistas, em voga na época.

> Concebidos dentro do "espírito nacional", esses museus nasciam imbuídos de uma ambição pedagógica – formar o cidadão, através do conhecimento do passado – participando de maneira decisiva do processo de construção das nacionalidades. Conferiam um sentido de antiguidade à nação, legitimando simbolicamente os Estados nacionais emergentes.[31]

[30] HOBSBAWM, Eric J. **A era das revoluções: Europa 1789-1848.** 19º Ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005, p. 357.

[31] JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a História do Museu.** Disponível em: <http://www.museus.gov.br/sbm/downloads/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf>. Acessado em: 15 de set. 2010.

A National Gallery de Londres, também inaugurada nesse período, foi formada de um modo pouco diferente dos demais museus de arte europeus. Não surgiu de uma coleção principesca tornada pública como alguns, mas da compra da coleção de John Julious Angerstein por parte do governo britânico, em 1824. Ao todo, trinta e oito pinturas compunham a coleção e, em 1838, passaram a serem abrigadas no edifício construído para essa função, localizado até os dias de hoje na *Trafalgar Square.*

No Brasil, acredita-se que os holandeses tenham sido os responsáveis pelo estabelecimento da primeira instituição que tinha "como tema história natural"[32] a exposição de objetos, mas não era reconhecida como um museu. Em 1784, foi criada a Casa de História Natural, ou Casa dos Pássaros, pelo então Vice-Rei D. Luiz de Vasconcellos e Sousa[33] e tinha como objetos de exposição uma grande quantidade de aves empalhadas. Quando da vinda da Família Real portuguesa, a casa foi extinta. Seu acervo foi abrigado no Museu Real, fundado em 1811, atual Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, situado na Quinta da Boa Vista, desde 1892. Esse museu "desfruta desde o nascedouro do estatuto de museu, ao contrário do artístico, que demorará mais de cem anos para conquistá-lo, dado o apreço à ciência e o interesse em seus benefícios para o desenvolvimento material."[34] A chegada de Dom João VI ao Brasil trouxe um impulso para as iniciativas culturais, mas a inauguração de novos museus só tomou fôlego a partir da segunda metade do século XIX, com a criação dos museus do Exército (1864); o Emílio Goeldi (constituído em 1866, como por iniciativa privada através da *Associação Philomática*[35]*,* transferido para o Estado em 1871 e reinaugurado em 1891); da Marinha (1868); o Paranaense (1876); o do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894); e o Museu do Ipiranga (1894).

A segunda metade do século XIX continuou como um grande momento para museus e galerias. Em 1850, havia 59 museus na Grã-Bretanha e na Alemanha já eram 15 novos museus. Em cem anos, na França, o número de museus passou de 19 para 600.[36] Praticamente, eram dois os modelos de museus existentes até então: aqueles que celebravam a cultura e o poderio nacional, como o

---

[32] MUSEOLOGIA EM DEBATE - A CRIAÇÃO DO IBRAM. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=7518>. Acessado em: 10 abr. 2009.

[33] DICIONÁRIO HISTÓRIO-BIOGRÁFICO DAS CIÊNCIAS DA SAÚDE NO BRASIL: 1832-1930. Disponível em: <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/index.php>. Acessado em: 15 de set. 2010.

[34] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 91.

[35] Disponível em: <http://www.museu-goeldi.br/institucional/linhatempo/lt_fs.htm>. Acessado em: 30 mai. 2011.

[36] MUSEOLOGIA EM DEBATE - A CRIAÇÃO DO IBRAM. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=7518>. Acessado em: 10 abr. 2009.

Louvre, e aqueles voltados para a pré-história, a arqueologia e a etnologia, a exemplo do Museu Britânico. A América do Norte não ficou isolada nesse florescimento, tendo vários museus importantes inaugurados a partir de 1831.[37] Em 13 de abril de 1870, foi aberto o primeiro museu de arte de Nova Iorque, o Metropolitan Museum. A instituição introduziu uma prática incomum para a época: foi implantado sem possuir acervo. A primeira peça da futura coleção foi adquirida sete meses após a inauguração – um sarcófago romano. Mas passados apenas aproximadamente cem anos da sua criação, o Metropolitan passou a ser visto pelos nova-iorquinos e artistas "como um verdadeiro mausoléu" [38], fato que se tornaria corriqueiro no século que estava por vir.

> Mesmo contando com uma rica miríade de peças que vão de múmias de faraós egípcios a telas belíssimas de Botticelli e Rembrandt, a instituição congelou no tempo, e hoje é mais visitada por babás em busca de refúgio da chuva e turistas desavisados do que habitantes da rica fauna cultural da cidade.[39]

O século XX anunciou um novo momento para as instituições museológicas. Houve um questionamento sobre os valores da arte por parte das vanguardas artísticas e isso teve reflexo nos museus. "No Manifesto Futurista de 1909, Filippo Marinetti chamava os museus e bibliotecas de "cemitérios" e exigia que fossem destruídos; Jean Cocteau qualificou o Louvre como 'depósito de cadáveres'".[40] As vanguardas artísticas exigiam um novo posicionamento da instituição, fosse por meio da transformação ou mesmo do desaparecimento. As guerras mundiais do início do século também influenciaram o momento vivenciado por essas instituições, provocando um desaceleramento em suas fundações.

Não somente as vanguardas europeias desagradavam o museu acadêmico. Arquitetos brasileiros, também modernos, consideravam a instituição ultrapassada. Em viagem a Paris, em 1926, Lucio Costa descreveu o museu do Louvre, em carta para sua mãe, como algo que não atendia mais com qualidade a sua função de expor:

> Levei dias para me aclimatar com o Louvre. Que mundo, que inestimável tesouro. Pena é ser tão francamente museu – prefiro apreciar as obras de arte em palácios ou antigos hotéis. É menos catalogado, menos arrumado, empilhado. Por maior que seja o prazer que se tenha de ver cada

---

[37] PEVSNER, Nikolaus. **Historia de las tipologias arquitectonicas**. 2ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 155.

[38] Moderno e resistente. VEJA ONLINE. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/historia/crash-bolsa-nova-york/museu-arte-moderna-nova-york-moma-inauguracao.shtml>. Acessado em: 20 fev. 2012.

[39] Idem

[40] MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI.** Barcelona: Editora: Gustavo Gili, 2003, p. 09.

> quadro de per si, o conjunto, assim em massa, amontoado, cansa, aborrece. A vizinhança destrói, a quantidade desvaloriza... E os velhos guardas que se arrastam naquela atmosfera de catacumba, de coisa morta...[41]

A "museofobia" teve tão grande influência que, nas três primeiras décadas do século XX, arquitetos modernos praticamente não projetaram ou construíram museus. Claro, juntaram-se a isso as crises provocadas pelas guerras mundiais e a quebra da bolsa de 1929. "As vanguardas artísticas modernas renegaram a instituição-museu, identificada como depositária de objetos do passado e legitimadora da cultura dominante."[42] Até a década de 1930, arquitetos como Henri van de Velde, Toni Garnier, Auguste Perret e Le Corbusier permaneceram com seus museus no plano de ideias. Mas, nesse período, um edifício dedicado à exposição ganhou destaque: o Pavilhão Alemão para a Feira Internacional de Barcelona, em 1929.

Em meio à crise da quebra da bolsa de 1929 e à pouca animosidade em relação às instituições museais, Nova Iorque foi uma das pioneiras ao criar um museu dedicado à arte moderna – o MoMA (*The Museum of Modern Art*), o segundo museu de artes da cidade. Havia "planos para, dentro de dois anos, a instituição mudar-se para um prédio próprio."[43] Entretanto, sua sede definitiva somente foi inaugurada em 1939, projetada por Edward Stone e Philip Goodwin. O MoMA funcionava "com uma estrutura multidepartamental que compreendia os setores de Pintura e escultura; Desenho, gravuras e livros ilustrados; Arquitetura e design; e, por fim, Filme, vídeo e fotografia."[44]

A distância geográfica do Brasil das guerras mundiais ocorridas na primeira metade do século XX possibilitou uma incipiente preocupação quanto ao pensar sobre museus. Em 1923, foi criada a Inspetoria dos Monumentos, pelo deputado Luiz Cedro, que visava a defesa do patrimônio histórico e artístico nacional. No ano de 1932, surgiu o Curso de Museus, idealizado por Gustavo Dodt Barroso, político e escritor cearense, membro da Academia Brasileira de Letras. O curso era sediado e organizado pelo Museu Histórico Nacional e tinha como objetivo formar profissionais para trabalhar na própria instituição e amanuenses[45] para o Arquivo e a Biblioteca Nacional. Neste

---

[41] COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.41-42.

[42] CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. In: QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 30.

[43]Moderno e resistente. VEJA ONLINE. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/historia/crash-bolsa-nova-york/museu-arte-moderna-nova-york-moma-inauguracao.shtml>. Acessado em: 20 fev. 2012.

[44] CAVALCANTI, Lauro Pereira. **Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 165.

[45] Pessoa que copia o que outros escrevem ou ditam; ESCREVENTE; ESCRITURÁRIO.

período também há a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional – SPHAN, em que era prevista a uma seção de museus, destinada a organizá-los, elaborar mostras e "(...) articular-se com os museus regionais pertencentes a poderes públicos; fornecer-lhes documentação fotográfica, discos e filmes; e distribuir-lhes subvenções federais."[46] Em 1937, foi fundado o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, ocupando parte da então Escola Nacional de Belas Artes (o MNBA funciona até hoje na mesma sede). Em oposição à concentração cultural carioca e em conformidade com a ideologia do SPHAN de descentralização, foram fundados dois significativos museus regionais no período: Museu da Inconfidência (MG), em 1938, e o Museu das Missões (RS), em 1940; este, com um projeto próprio para abrigar a instituição, de cunho moderno, projeto de Lucio Costa. Nesse mesmo ano, foi criado o Museu Imperial, em Petrópolis, enaltecendo o passado nobre brasileiro, de acordo com a política nacionalista e populista vigente na época.

A relação entre museu e obra de arte alterou-se após o término da Segunda Guerra Mundial, quando "grande parte da produção artística moderna já era destinada aos museus, prática essa triunfante nos anos 50, sobretudo nos EUA."[47] As nações mundiais passaram novamente a investir neste tipo de instituição. Questionamentos sobre o espaço para a arte continuam a existir além de Duchamp e o seu museu portátil[48]. Entretanto, críticos, arquitetos e artistas adequam os espaços expositivos às novas necessidades contemporâneas. O museu também passou a ser um programa moderno, com um partido arquitetônico correspondente ao seu tempo.

Os projetos de museus modernos, ainda tímidos na década de 1930, diminuíram o ritmo na década seguinte, muito provavelmente em função das reviravoltas provocadas pela Segunda Grande Guerra, que acarretou nas mudanças do eixo econômico-cultural mundial. A partir dos anos 50, foi retomada a fundação e criação de novas instituições com vigor semelhante a uma progressão aritmética até os dias atuais. Em 1943, Solomon R. Guggenheim procurou Frank Lloyd Wright para a realização do projeto de um edifício destinado a acolher sua coleção composta por obras de artistas modernos como Vasily Kandinsky, Paul Klee e Marc Chagall. O museu foi inaugurado somente em 1956 com uma nova "concepção museológica, ao propor nova relação com o objeto artístico; e causou

[46] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 83.

[47] CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. in QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 30.

[48] Entre 1935 e 1941, Duchamp criou a obra intitulada *Boîte-en-valise* Tratava-se de uma espécie de mala ou caixa com réplicas e reproduções de quase toda sua obra, que poderiam ser transportadas facilmente.

polêmica, na época, entre o cenário artístico e o arquiteto."[49] A maneira de expor as obras é um dos grandes diferenciais do século XX em relação aos anteriores: um grande salão ou um espaço contínuo (como no caso do Guggenheim). A ideia da continuidade já havia sido ensaiada por Le Corbusier no seu Museu do Crescimento Limitado, de 1939. A partir da década de 1970, o museu agregará outras funções ao seu programa de necessidades.

A renovação dos museus se intensificou no pós-guerra. Novas iniciativas colaboraram na divulgação do papel dos museus, incentivando mudanças na orientação dessas instituições, procurando torná-las elementos que contribuíssem para a difusão do conhecimento e a reanimação dos centros urbanos. A nova configuração buscava a expansão de suas atividades junto à coletividade. Uma dessas ações foi a fundação do Conselho Internacional de Museus – ICOM, *International Council of Museums,* em 1946, ligado à UNESCO. A primeira reunião foi organizada em Paris, por iniciativa de Chauncey J. Hamlin (EUA) que viria a se tornar o primeiro presidente. As três principais preocupações iniciais foram o papel educativo dos museus e das exposições, a circulação internacional dos bens culturais e a conservação e o restauro de bens culturais. O ICOM "tem por finalidade a cooperação internacional, no âmbito das atividades relacionadas aos museus, possuindo um centro internacional de documentação, coletando materiais e sugestões nas questões de museologia."[50]Outra iniciativa foi a criação da revista *Museum,* que, a partir de 1948, contribuiu para difundir e intensificar o debate sobre o papel dos museus como lugares para reflexão e elaboração de conhecimento.

Por volta da década de 1950, o Brasil também se insere na fundação e criação de novos museus. Financiados por industriais e banqueiros, que "favorecidos pela nova ordem, no pós-guerra, [...] associam-se a intelectuais e lideram a implantação dos museus, conquistando notoriedade."[51] O período é do surgimento dos museus de arte moderna no país, que passam a ser denominados MAMs, inspirados no modelo nova-iorquino, representando oposição à arte acadêmica e ao modelo vigente de museus. O MAM de São Paulo foi fundado em 1948, por iniciativa do empresário Francisco Matarazzo. No Rio de Janeiro, o primeiro estatuto do MAM é também do mesmo ano, mas o acervo foi formado a partir de 1949. A instituição previa uma série de atividades, assim como o MoMA: "exposições, cinema, teatro, disco, foto, concertos, cursos, palestras, intercâmbio de

[49] CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. in QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 33.

[50] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 12.

[51] Ibidem, p. 84.

congêneres e até pesquisas singulares, como a folclórica – seja por valer-se da palavra de ordem: "disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil".[52] O surgimento desse modelo de museu no país representou uma atitude pioneira frente à América do Sul, pois, em Buenos Aires, ocorreu em 1956, em Bogotá, em 1952 e no México, em 1964.[53]

> O MASP encontra-se em sintonia com a nova configuração que os museus vinham adquirindo internacionalmente, na busca pela expansão de suas ações junto à coletividade. Em seu texto, Bardi afirma a necessidade de distanciar o programa proposto para o MASP do modelo tradicional de museu voltado apenas para a conservação de obras de arte, tecendo uma crítica ao modelo oitocentista do museu europeu e alinhando sua proposta com as novas diretrizes que orientaram a implantação de instituições no período, como foi o caso dos novos museus criados na América do Norte, que, livres do peso de uma tradição, foram constituídos sob novas bases, voltadas para uma orientação educativa.[54]

As décadas de 1960 e 1970 continuaram sendo um período próspero para as instituições museais no mundo inteiro. Segundo Leenhardt[55], os museus vivenciam a sua segunda era. A primeira começou no século XVII, quando os tesouros das catedrais e as coleções principescas transformaram-se em museus públicos. Desde então, os museus multiplicaram-se e não há cidade pequena, ou pequeno objeto, que não tenha o seu museu. Durante o final do século XX, os museus têm experimentado um extraordinário crescimento, associados à extensão da cultura do ócio. As instituições existentes ampliaram-se para acolher as novas multidões de visitantes e muitas cidades têm construído museus ou centros culturais como símbolos de identidade urbana.

Paris foi uma das primeiras cidades a utilizar-se dessa ideia. O Centro Georges Pompidou, também conhecido como Beaubourg, resultado de um concurso internacional, de 1971, projeto de Renzo Piano e Richard Rogers, inaugurou muitas das características dos espaços de exposição contemporâneos: grandes dimensões, programa arquitetônico variado, espaços flexíveis para abrigar diversos eventos artísticos e destaque no contexto urbano. "Uma nova concepção museológica, sem modelos institucionais precedentes, foi aplicada em larga escala em Paris. (...) A

---

[52] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 133.

[53] Ibidem, p. 89.

[54] CANAS, Adriano Tomitão. **MASP: Museu Laboratório**. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957. 2010. Tese (Doutorado) – Faculsdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, 2010, p. 09-10.

[55] Palestra **As novas funções sociais do museu** de Jacques Leenhardt - Présidente de l'Association Internationale des Critiques d'Árt . Directeur d'Etudes à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales – ministrada em Porto Alegre, no Museu de Artes do Rio Grande do Sul – MARGS/Brasil - , em 03 de setembro de 1998. Disponível em: <http://www.joycelarronda.com.br/2bienal/museupor.htm>. Acessado em: 09 jul. 2011.

intenção foi construir um centro de cultura polivalente, aberto e democrático."[56] O museu foi e ainda é, alvo de críticas e galanteios.

> De fato, tudo começou no Beaubourg, "metáfora de toda política cultural francesa", mas sobretudo experimento crucial para a arquitetura contemporânea. Como se sabe, contrariando frontalmente o museu templo-da-cultura, Rogers e Piano projetaram um edifício desenhado de tal forma que despertasse a curiosidade do público para o que se passa dentro dele. Ocorre que não se passa nada, salvo o que se passa em qualquer museu, quase nada. Ou melhor, o seu recheio é convencional mas apresentado na forma de um chamariz publicitário cujo resultado antiaurático é devastador. No fundo, um museu que soube multiplicar o "efeito televisão". A impressão animadora à vista das pequenas multidões de usuários que se divertem com a desenvoltura de futuros especialistas dura pouco: a abolição da distância estética resolve-se num fetiche invertido. A cultura do recolhimento administrada como um descartável: assim vai o Beaubourg, oscilando entre o "patrimônio" embalsamado e a embalagem de desenho *high tech*. Essa dualidade de origem mencionada acima e que atravessa o atual "*élan* cultural" celebrado não só pelos grandes funcionários do regime.[57]

A ampliação do Museu do Louvre – que incluiu a famosa pirâmide de vidro do arquiteto I.M. Pei – e a transformação em museu da estação d'Orsay são outros exemplos parisienses das mutações urbanas induzidas pelo turismo de massas. Para Mahfuz[58], existem várias explicações para o *boom* museal, iniciado na década de 80, mas a que parece fazer mais sentido relaciona a construção de centenas de novos museus em curto espaço de tempo com o surgimento da chamada "indústria da cultura" e o turismo cultural, consequência do aumento da importância do setor de serviços na cidade pós-industrial e do crescimento do turismo, em função da disponibilidade cada vez maior de tempo para o lazer. Atualmente, o consumo de bens imateriais corre em paralelo com o consumo de bens materiais.[59] O museu mudou seu posicionamento, a coleção e a conservação das obras perderam espaço para o público.

> O novo público já não é formado pelo indivíduo letrado do século 19, mas por uma massa anônima, curiosa, ampla e com interesses diversos. Medidas são tomadas para receber um público cada vez mais vasto: ampliação dos horários de abertura, reduções de preços,

---

[56] CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. in QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 38.

[57] ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Os Dois Lados da Arquitetura Francesa Pós-Beaubourg. **NOVOS ESTUDOS**. São Paulo: CEBRAP, n. 22, 1998, p. 105-106.

[58] MAHFUZ, Edson da Cunha. **Da caixa de tesouro ao centro multifuncional.** Disponível em: <http://www.idea.org.br/boletim/ed011/p-noticias.php>. Acessado em: abr. 2004.

[59] BITTENCOURT, Doris Maria Machado de. Novos museus, da cultura do recolhimento a cultura do efêmero. **Estudos ibero-americanos**, Porto Alegre, v.20, n. 2, 1994, p. 89-90.

> recepcionistas moças no lugar de guardas fardados e, a mais importante, uma política intensa de exposições.[60]

Dorfman[61] também concorda que não foi somente o museu que mudou, mas igualmente os seus frequentadores. Os museus não são mais visitados unicamente por especialistas, intelectuais e amantes das artes, mas também por simples curiosos, pessoas que consideram o museu como um espaço de passeio e de encontro, utilizando a instituição como um local para o lazer, além do aprendizado, usufruindo de sua arquitetura. O museu sofreu um processo de dessacralização, deixando de ser lugar apenas de contemplação da obra de arte, assumindo novos papéis, abrigando espaços para reunião de público, como cinemas, estúdios, bibliotecas e salas de vídeos. Com essas transformações, os museus, aos poucos, foram assumindo novas funções, como as atividades ligadas ao consumo, incluindo em seu programa lojas, cafeterias, restaurantes e além de inúmeros objetos e publicações com a sua logomarca. A importância desses espaços no ambiente do museu aumentou assustadoramente, pois, segundo Montaner[62], no século XIX, a relação entre os espaços colaterais e os espaços de exposição era de um para nove; hoje, essa relação já atingiu a proporção de dois para um.

> As maneiras de referir-se àquele que observa a obra foram se transformando: observador, visitante, espectador e público são expressões que revelam a ideologia museológica, mas, sobretudo, a concepção da relação do observador para com o objeto artístico observado. Para Karsten Schubert, a história do museu, da Revolução Francesa aos dias atuais, pode ser vista como um deslocamento gradual do público da periferia para o centro da prática museológica; do século 18, no qual os visitantes eram vistos como imagem do curador, administrador solitário, letrado e recluso, até os anos 80, quando o público se tornou o interesse central da instituição.[63]

As ideias apresentadas pelo Centro Georges Pompidou, na década de 70, propagaram-se. Dentre os diversos museus surgidos daquela data até os anos noventa, destaca-se o Guggenheim Bilbao, não só por implementá-las, mas também aprimorá-las e complementá-las. O empreendimento em Bilbao se tornou símbolo dos museus contemporâneos e também da cidade onde está inserido. Representa a arquitetura espetacular do *star system* que transformou a cidade basca em roteiro turístico. Estima-se que, antes da sua construção, Bilbao recebia cerca de 24 mil turistas por ano. O

---

[60] CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. In: QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 38.

[61] DORFMAN, Beatriz Regina. **Beaubourg e Bilbao:** o poder da imagem na sociedade do espetáculo**.** 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003, p. 37.

[62] MONTANER, Josep Maria. **Museos para el nuevo siglo.** Barcelona: G. Gili, 1995, p. 36.

[63] CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. In: QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 43.

Guggenheim ajudou esse número a elevar-se a mais de 25 vezes, chegando à casa dos 630 mil visitantes.[64] Para alguns críticos, "o museu de Gehry é tão revolucionário quanto o de Wright ou o de Piano e Rogers, marcos do século 20 para esse tipo de programa"[65], mas como tudo, não agrada a todos. Uma das maiores polêmicas relacionadas ao museu está no fato de ser um contenedor sem conteúdo. Inaugurado sem possuir um acervo específico, atrai as multidões pela sua arquitetura espetacular.[66]

> Monumental, cenográfico, o museu de Bilbao faz parte de um plano de revitalização da cidade e também do país basco que, imediatamente após sua abertura, tornou-se atração mundial, trazendo turistas de todas as partes do mundo, colocando, enfim, a cidade em evidência no cenário internacional.[67]

A prática iniciada no século XIX, pelo Metropolitan Museum, de inaugurar a instituição sem possuir o acervo tornou-se recorrente entre os museus contemporâneos. O Guggenheim Bilbao estabeleceu uma espécie de franquia cultural. Espraiou-se mundo afora (sedes em Nova Iorque, Bilbao, Berlim, Veneza e Abu Dhabi, em construção) com a sua arquitetura de grife, mas deixando a dúvida se o seu valiosíssimo acervo nova-iorquino acompanharia as filiais. E a fundação Guggenheim quase aportou no Brasil, em 2003. O projeto levou a assinatura de Jean Nouvel e foi bastante criticado na época. A discussão envolvia questões como o dinheiro público para a realização da construção, o local escolhido, a falta de acervo e o arquiteto "gringo" realizando projeto em terras brasileiras. Outros casos famosos de museus sem acervo foram o Museu Judaico de Berlim, de Daniel Libeskind, de 1986, e, mais recente, o recém-inaugurado, MAXXI – Museu Nacional da Arte do Século XXI, de Zaha Hadid, em Roma, de 2010.

---

[64] **MAGALHÃES, Sérgio. Cidade, tempo e escolhas: O Rio e os grandes eventos esportivos. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/05.052/3925>. Acessado em: 27 jul. 2012.**

[65] CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. In: QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 46.

[66] Acho importante fazer um comentário pessoal, ocorrido durante a visita a cidade de Bilbao. Cheguei a Bilbao, em um voo proveniente de Barcelona. Enquanto aguardava o ônibus que me levaria a cidade, observei os demais passageiros que encontravam-se na mesma situação, um grupo de aproximadamente cinco ou seis rapazes catalães, com idade universitária, que pelos comentários, estavam chegando para realizar um intercâmbio (provavelmente de diferentes formações, ou seja, não eram arquitetos). Embarcamos todos no mesmo veículo. Enquanto seguíamos o trajeto, uma surpresa descortinou-se as nossas vistas. Ao virar uma curva, surge após uma pequena montanha, a nuvem prateada, refletindo intensamente a luz matinal. Obviamente, uma emoção apoderou-se de mim, pois não imaginava que o museu apresentar-se-ia assim, tão abruptamente. Mas, surpreendeu-me ainda mais a reação do grupo de universitários. De repente, quando surgiu aquela imagem "glamourosa", todos calaram-se. E enquanto o ônibus atravessava a ponte sobre o Rio Nervión, aqueles sentados no lado oposto ao museu levantaram-se para admirá-lo. Não acreditava que a arquitetura pudesse causar tamanha emoção sobre "leigos". Acredito ter presenciado aquilo que Niemeyer chama de "arquitetura do espanto".

[67] BORTOLLI JR., Oreste. Visões sobre a arquitetura do museu: abrigo de reflexões, experiências expositivas e seu papel na cidade. In: QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 96.

> (...) assim como os alemães visitaram o Museu Judaico de Berlim vazio para observar as interpretações arquitetônicas da conturbada história judaica na Europa, os italianos poderão admirar uma amostra da arte e da arquitetura do século XXI na casca do Maxxi antes que as obras do mesmo período ocupem suas galerias.[68]

Mas, se os museus não possuem nem mais acervo, "porque estamos construindo museus como se não houvesse mais amanhã?."[69] Talvez a resposta para essa pergunta seja apenas uma questão de economia: o espaço museológico assume cada vez mais uma relação maior com mundo exterior, visando atrair turistas e, como consequência, há um aumento nos lucros. É inegável afirmar que essas instituições são ícones da contemporaneidade, capazes de mobilizar multidões. O museu converteu-se em um instrumento de valorização da cidade e está sendo utilizado na requalificação do espaço urbano. As pessoas não são mais atraídas apenas pela coleção do museu, mas muito mais pelos megaeventos museicos[70], exposições temporárias ou comemorativas, aliadas a uma arquitetura espetaculosa. A instituição adquiriu valores além dos materiais; muitos passaram a ser "uma empresa que, como todas as outras, busca altos índices de produtividade. Os grandes museus contam com, atualmente, departamentos de marketing e de desenvolvimento, raridades no início dos anos 90."[71]

> Numa época dominada pela lógica do consumo e pela cultura da imagem, a dimensão arquitectónica do museu tende a ser explorada nas estratégias de divulgação das instituições aliando-se, com frequência, à promoção turística e cultural da cidade ou região onde o museu está implantado.[72]

As motivações que levaram ao surgimento das primeiras galerias, câmaras de maravilhas e gabinetes de curiosidades permaneceram ao longo de vários séculos. Quando apareceram os museus, outros valores foram agregados, como o papel educador dessas instituições. Mas não bastou tornarem-se públicos, foi necessário aproximar-se de seus visitantes. Os períodos de crise fizeram com que se renovasse e conquistasse mais espaço na sociedade. Novos espaços foram criados, necessidades reinventadas. O museu mudou e a cultura de seus visitantes, de forma geral, também. As salas, as

---

[68] LOES, João. **O museu sem acervo.** Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/15745_O+MUSEU+SEM+ACERVO>. Acessado em: 29 jul. 2011.

[69] HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória.** Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p. 20.

[70] Ibidem, p. 91.

[71] CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. In: QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 43.

[72] BARRANHA, Helena. **Arquitectura de museus e iconografia urbana: concretizar um programa/construir uma imagem.** Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/14636105/Arquitectura-de-museus-e-iconografia-urbana-concretizar-um-programaconstruir-uma-imagem>. Acessado em: 10 ago. 2011.

galerias e as lojas dos museus icônicos foram tomadas por verdadeiras hordas de “invasores”, que, com seus *smartphones,* fazem *check in* em suas páginas do Facebook[73], demarcando territórios conquistados. Há relatos afirmando que se vai ao Louvre apenas para observar a Mona Lisa (o que é humanamente impossível, frente à multidão que se aglomera ao redor do quadro de apenas 77cm x 53cm), desprezando belezas como a Vitória de Samotrácia. Tal atitude demonstra que muitos dos visitantes não estão em busca de cultura ou de conhecimento. Na verdade, se visita o Louvre, mas não se aprecia o seu acervo, e, para isso, espaços de apoio, como lojas e cafés, são essenciais para esse público. Exemplificam essas atitudes contemporâneas museus como o Centro Georges Pompidou ou o Guggenheim Bilbao (que nem acervo possuía quando da sua implantação), que, com sua arquitetura de grife, corroboram para atrair as multidões. Na contramão dessa corrente, principalmente na questão de escala, estão os geralmente pequenos museus monográficos. Esses também atraem grande público por sua arquitetura, mas, em regra, os números são proporcionalmente menores.

2. ARQUITETURA DE MUSEUS E ESPAÇOS EXPOSITIVOS

2.1 ANTECEDENTES

Durante a idade medieval, as principais coleções encontravam-se sob o controle da igreja católica. Nesse período, o conceito espacial de espaço expositivo começou a tomar forma. A exibição das relíquias religiosas acontecia dentro das catedrais, na área denominada deambulatório, um local de passagem, atrás da abside e do coro, onde os peregrinos podiam contemplar os objetos de culto sem interferir nos rituais católicos. A Igreja monopolizava a atividade artística e se configurava como uma espécie de museu público (visto que sua coleção era acessível à visitação). Fora do âmbito religioso, porém com menores dimensões, reis e nobres eram os responsáveis por atividades relacionadas às artes.

As grandes navegações e descobertas de novos continentes enriqueceram e ampliaram as coleções que vinham sendo formadas. Os primeiros conjuntos de objetos seguiam a tendência pela

[73] Segundo a rede social, até julho 2013, o Louvre fora visitado por mais de um milhão de pessoas. Já o Centro Pompidou tinha em torno de 250.000 “estiveram aqui”, contra 125.000 da Gare D’Orsay. O Museu Nacional Honestino Guimarães tinha um pouco mais de 33.000 visitas, enquanto que o Museu do Índio nem consta da lista de lugares vistados.

universalidade, sendo reunidos nos chamados gabinetes de curiosidades ou câmaras de maravilhas. Os gabinetes começaram a surgir por volta de 1550 na Europa.

No Renascimento, o ato de colecionar ganhou outras proporções. Além de objetos artísticos, as curiosidades também estavam presentes nas coleções e tornaram-se símbolo de status. As coleções principescas, assim como as religiosas, eram exibidas em locais de passagem, dentro dos palácios, denominados de galerias. Ali eram expostos, principalmente, os objetos de arte, como quadros e estátuas, que eram apreciados em uma espécie de *promenade.* As galerias ganharam importância durante o Renascimento, junto com o afã colecionista. As peças também poderiam apresentar-se nos chamados gabinetes de curiosidades ou câmaras de maravilhas, que eram geralmente salas, ao estilo da pinacoteca vitruviana.[74]

Quando os primeiros museus surgiram (tal qual conhecemos hoje), por volta do início século XIX, com edificações especialmente projetadas para esse fim, herdaram as estruturas expositivas existentes até então: a sala (como nos gabinetes de curiosidades) e, sobretudo, a galeria. Esta viria a se tornar o primeiro exemplo de edifício construído especialmente para mostras. Segundo Pevsner[75], a primeira sede para a exibição de antiguidades foi instalada por Bramante, no Vaticano. Localizava-se junto ao Pavilhão do Belvedere de Inocêncio VIII. Não existe data exata, mas o projeto pode ter sido realizado até 1508. A exposição era em local aberto, mas protegido pela colunata de um claustro.

2.2 CONSOLIDAÇÃO



FIGURA 60: A tipologia de galeria permite apenas circulação linear.

[74] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 09.

[75] PEVSNER, Nikolaus. **Historia de las tipologias arquitectonicas.** Barcelona: Gustavo Gili, 2ª Ed. 1980, p. 131-132.

As primeiras galerias renascentistas surgiram na península itálica. Seguiam sempre a mesma tipologia: largos e compridos corredores que abrigavam obras de arte. Segundo Peressut[76], o primeiro exemplo de edifício particularmente idealizado para exposições foi a *Galleria degli Antichi*, em Sabbioneta, construída entre 1583 a 1590. A galeria foi projetada para receber as obras de arte e de antiguidade do duque Vespasiano Gonzaga, por Vicenzo Scamozzi. A inspiração do arquiteto veio das estruturas existentes que abrigavam a mesma função, seguindo a tipologia vigente para exposições. Durante o renascimento, vários nobres europeus construíram galerias ou adotaram as circulações para expor suas obras de arte. A próspera família Médici, de Florença, foi a responsável por uma das mais importantes galerias de artes, da renascença até hoje, a *Galleria degli Uffizi*. A galeria foi construída com o propósito de conectar o palácio administrativo ao residencial, projeto de Giorgio Vasari, fazendo parte do chamado corredor vassariano. Outra referência da época é a *Galeria Antiquarium*, em Munique, de Albrecht V de Baviera. Esta galeria foi instalada no palácio real alemão, entre 1569-1571, projeto de Strada e construção de Wilhelm Egkl. As galerias eram usadas com tamanha frequência para expor estátuas que esse termo passou a ser sinônimo de museu. Peressut[77] afirma que, para Quatremère de Quincy, o termo galeria compreende não somente o local que contém os objetos, como os objetos que ele contém.



FIGURA 61: Galeria de Vespasiano, Sabbioneta.



FIGURA 62: Galeria de Vespasiano, Sabbioneta.



FIGURA 63: Implantação da Galeria Vespasiano.

Ao final do século XVII e durante o XVIII, as galerias passaram a ser um elemento cotidiano nos projetos palacianos. Isso poderia se aplicar tanto para a Itália, como para os palácios ou casas de grandes príncipes alemães.[78] A influência formal das galerias foi tamanha que acabariam por originar

[76] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 10.

[77] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 10.

[78] PEVSNER, Nikolaus. **Historia de las tipologias arquitectonicas.** Barcelona: Gustavo Gili, 2ª Ed. 1980, p. 133.

a tipologia dos museus que ainda viriam a ser projetados no futuro. Desse modo, a origem tipológica do museu não provém de um edifício criado para tal fim, mas da adaptação de edificações existentes, onde já existiam espaços apropriados para exposições. Conforme afirma Waisman:

> Quando as tipologias funcionais servem de apoio positivo para o desenvolvimento de novas funções e novas tipologias, estabelecem-se continuidades da série. Isso ocorre naturalmente quando o novo tema apresenta relações mais ou menos diretas com os temas já existentes: as primeiras galerias de arte repetiram as galerias existentes nos palácios; a função circular – solenemente, por certo – assimilou-se à de circular contemplando quadros, e, assim, os primeiros museus foram o resultado da conversão de um espaço privado adornado com quadros em um espaço público no qual se exibiam quadros. (tradução da autora)[79]

A galeria continou presente até a época atual. Com pequenas alterações no programa, como a inclusão de sanitário, por vezes, com acesso centralizado ou ainda a adição de mais pavimentos, é possível identificar a tipologia em espaços expositivos como: Centro de Arte Contemporânea, Vassivière, França, de Aldo Rossi e Xavier Fabre (1987); Galeria de Arte Göetz, em Munique, de Herzog & de Meuron (1989) e Ara Pacis, Roma, de Richard Meier Museu (1995), entre outros.



FIGURA 64: Centro de Arte Contemporânea .



FIGURA 65: Galeria de Arte Göetz.



FIGURA 66: Museu Ara Pacis.

[79] "Cuando las tipologías funcionales sirven de apoyo positivo para formular nuevas funciones y nuevas tipologías, se establecen continuidades en la serie. Esto ocurre de un modo natural cuando el nuevo tema presenta parentescos más o menos directos con temas ya existentes: las primeras galerías de arte repitieron las galerías corrientes en los palacios; la función de circular – solemnemente, por cierto- se asimiló a la de circular contemplando cuadros, y así, los primeros museos fueron el resultado de la conversión de un espacio privado adornado de cuadros en un espacio público en el que se exhibían cuadros." WAISMAN, Marina. **La estructura histórica del entorno.** Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977, p. 111-112.

2.3 MUTAÇÕES

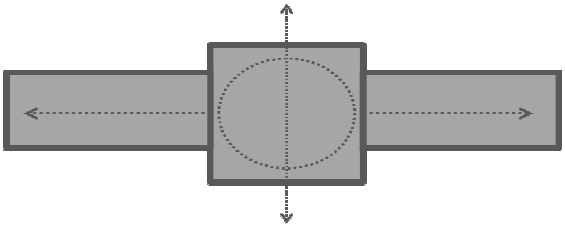


FIGURA 67: À tipologia de galeria foi acrescentada a centralidade, por meio da inserção de um elemento de marcação de acesso. FONTE: arquivo da autora.

Em 1704, Leonhard Christoph Sturm publica o seu projeto de museu ideal. Conforme Pevsner[80], o século das luzes trouxe a especialização para os museus, que se pode observar no projeto de Sturm, por meio da separação entre objetos da ciência natural e objetos artísticos, em dois pavimentos. No primeiro pavimento, seriam expostos objetos de história natural, e, no andar superior, pequenas pinturas, desenhos e esculturas. O edifício é formado por três partes. A central é composta por uma escadaria e uma semi-abside, ladeada pelas outras duas, simetricamente. A disposição interna é realizada por salas que se interligam, ao invés das galerias, seguindo a estrutura arquitetônica do pequeno palácio renascentista, a qual continuou vigente durante o barroco e seria o ponto inicial para o desenvolvimento da tipologia museística, segundo Rico.[81] As principais contribuições de Sturm são a divisão dos objetos expostos por categorias, separando ciências das artes, e o desmembramento do museu dos palácios residências de nobres, reis ou clérigos.

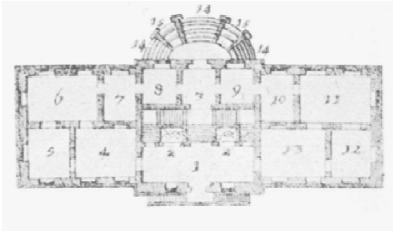


FIGURA 68: Projeto para um museu, de Sturm.

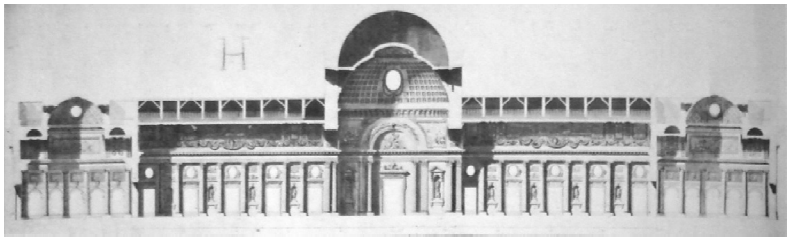


FIGURA 69: Projeto para uma galeria.

[80] PEVSNER, Nikolaus. **Historia de las tipologias arquitectonicas.** 2ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 134.

[81] RICO, Juan Carlos. **Museus, arquitetctura, arte: los espacios expositivos.** Madrid: Sílex, 1994, p. 56.

As mutações sobre o mesmo tema, no caso, a galeria, originaram outros tantos projetos, como Alte Pinakothek, projetado em 1823 e 1824 e terminado em 1836, de Leo Von Klenze. A incumbência constituía em projetar um museu para abrigar pinturas e esculturas. Antes de realizar o projeto, Klenze havia viajado à Itália, onde teve contato com diversas galerias renascentistas. A novidade, em planta, é o esquema linear, formado por três faixas paralelas, na longitudinal, sendo, portanto, uma sucessão de galerias. Nas extremidades, um salão interliga as galerias. A faixa central era iluminada por claraboias e servia para expor os grandes quadros. A faixa do sul era uma *loggia* que dava acesso às salas e a do norte eram salas para quadros pequenos. A galeria dos pequenos quadros se conformava como um corredor, composto por vinte e cinco vãos abobadados, com 130 metros de comprimento. A organização da exposição acontecia de uma forma simétrica, com a obra de Rafael ao centro, seguida da disposição por escolas.

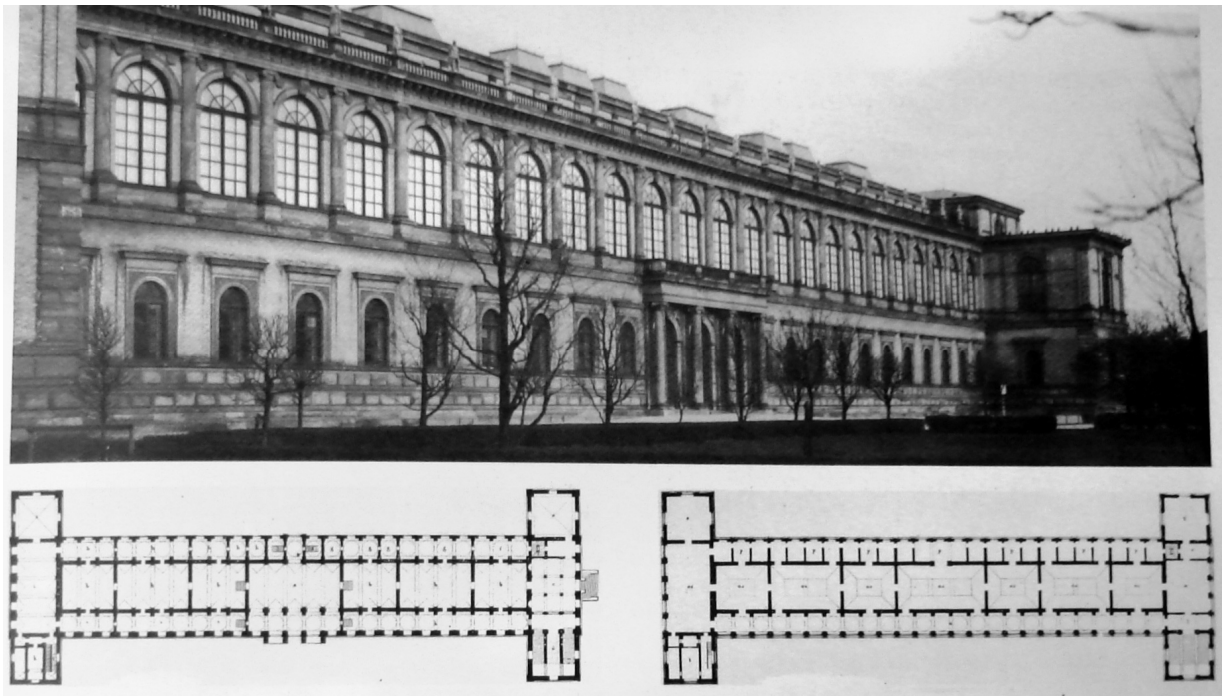


FIGURA 70: Alte Pinakothek, de Klenze. Embaixo, planta do térreo e do pavimento superior.

Com sua proposta de sucessão de galerias, Klenze seguiu influenciando projetos até a época atual. Exemplo disso é o projeto de Venturi, Scott Brown and Associates para a ampliação da National Gallery de Londres, a Ala Sainsbury (1985). O projeto foi o vencedor de um concurso.

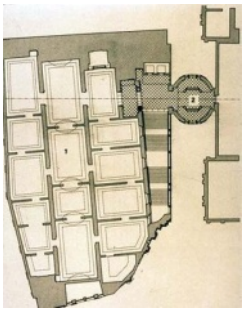


FIGURA 71: Sainsbury Wing, National Gallery



FIGURA 1: Sainsbury Wing, National Gallery

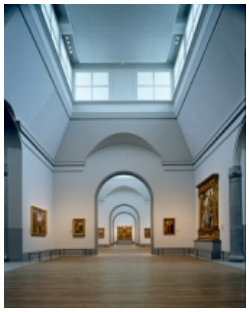


FIGURA 73: Sainsbury Wing, National Gallery

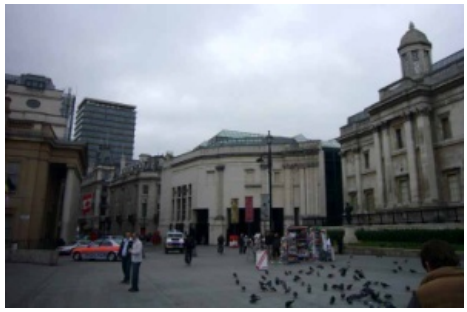


FIGURA 74: Sainsbury Wing, National Gallery

2.4 AGREGAÇÕES

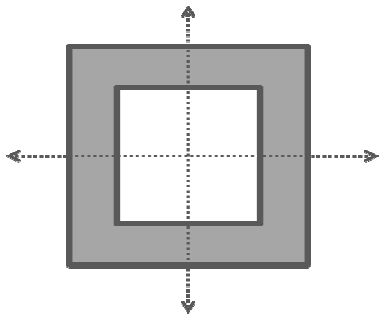


FIGURA 75: A galeria foi combinada, formando pátio e percurso de visitação. FONTE: arquivo da autora.

Augusto III, grande colecionador e comprador de importantes pinturas, encomendou ao Conde Algarotti um museu para abrigar sua coleção, em 1742, em Dresden. Algarotti era um nobre italiano e atuava como uma espécie de *marchand.* O edifício não chegou a ser construído, mas significou um avanço compositivo em relação ao museu ideal de Sturm. Diversos dos elementos empregados na sua constituição passariam a ser utilizados em projetos que surgiriam na academia, no século XIX. Admirador de Andrea Palladio, o conde inspirou-se na sua arquitetura para a realização do projeto, principalmente na Villa Capra, com uma composição rígida, biaxial e com acessos marcados por pórticos (*loggias*). Conforme descrição de Algarotti, o prédio seria organizado em torno de um pátio central, composto por salas e galerias iluminadas por cúpulas. O esquema remete à *Galleria degli Uffizi,* tanto pela utilização de galerias, quanto pela torre oitavada, utilizada na tribuna dos *Uffizi.*

Esse plano se repetiu na proposta de "museu ideal" de Durand, algumas décadas depois.[82] O projeto de Algarotti foi o primeiro exemplo de museu que possibilitava ao visitante traçar um percurso circular, com possibilidade de giro, ou seja, sem idas e vindas pela exposição, muito importante para os museus que viriam.

> [...] um edifício quadrado com um grande pátio e em cada lado uma *loggia* coríntia e uma sala em cada um desses lados. Essas oito galerias desembocam em quatro salões em ângulo, iluminadas cada uma por uma pequena cúpula. Outra cúpula maior está no centro de cada lado, iluminando a sala principal atrás da galeria correspondente. (tradução da autora)[83]

Em Kassel, iniciou-se a construção de um edifício com funções específicas de um museu. O edifício era museu e biblioteca ao mesmo tempo e funcionava aberto ao público em determinados horários. O museu chamava-se Museum Fridericianum e foi construído entre 1769 e 1777. É um edifício majestoso, com um pórtico ao centro, sustentando um frontão. O museu expunha de tudo um pouco. O projeto é de Simon Louis Du Ry. Pela primeira vez, há preocupação com a conservação das obras, visto que há um estúdio ou uma sala prevista para isso.

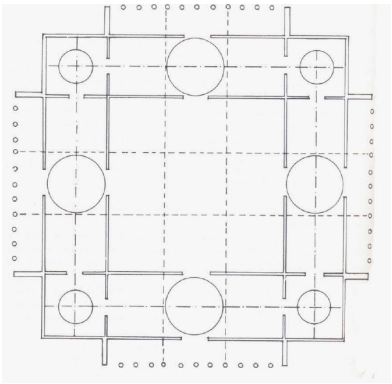


FIGURA 76: Museu de Algarotti.

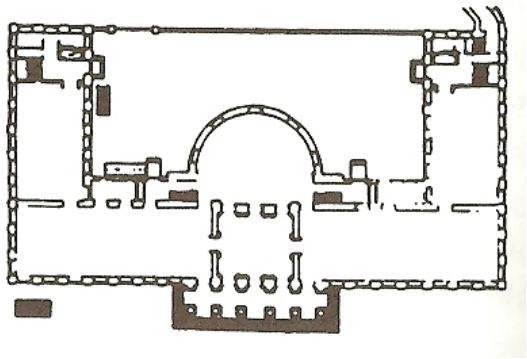


FIGURA 77: Museum Fridericianum.

Entre 1746 a 1761, foi realizada a construção da Villa Albani. O interessante do projeto é a preocupação com as obras, já que as melhores peças passam a serem guardadas no interior do edifício e não mais em espaços semi-fechados (claustros e *loggias*) ou ao ar livre. A disposição da

[82] MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 32.

[83] [...] un edificio cuadrado con un gran patio y en cada lado una logia corintia y una sala en cada uno de estos lados. Estas ocho galerías desembocaban en cuatro salones en ángulo, alumbradas cada una por una pequeña cúpula. Otra cúpula mayor está en el centro de cada lado iluminando la sala principal detrás de la galería correspondiente. PEVSNER, Nikolaus. **Historia de las tipologias arquitectonicas**. 2ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 135.

exposição era ordenada pela iconografia: na sala central, os imperadores; na galeria superior a essa, os deuses; os bustos dos heróis militares em uma sala e os poetas em outra. Esse tipo de disposição era típico do barroco. Só mais tarde, a cronologia dos estilos vai ser o princípio norteador.

Segundo Pevsner[84], as maiores evoluções não são realizadas na Villa Albani. As mudanças são produzidas a partir de Algarotti (Museu de Dresden) até Kassel e desse até o museu Pio-Clementino, no Vaticano, de 1773-1780. Este foi inspirado nos palácios e casas de banho da antiga Roma. Seus projetistas foram Michelangelo Simonetti e depois Giuseppe Camporesi. Tratava-se de um museu, na maior parte, de antiguidade clássica, já que o papado reclama o papel de principal agente da ciência arqueológica. Um dos pontos altos do projeto é a escada monumental. A disposição das esculturas atendia a sua temática, culminando na rotunda como sala reservada para as maiores preciosidades. Vinte e cinco anos mais tarde, o museu já estava pequeno. Então foi construído Braccio Nuovo, entre 1806-1823; o arquiteto foi Raffaello Stern. O centro tem uma cúpula com uma claraboia e uma majestosa abside. Para Bortolli Jr., os museus Fridericianum e Pio-Clementino, além de edificações museais projetadas especialmente para uso público, também são "como objetos simbólicos, constituem modelos inaugurais que suscitam reflexões para o pensamento projetual no quadro da arquitetura de museus."[85]

Depois da metade do século XVIII, os projetos para edifícios de exposições passaram a figurar em outra dimensão, pois o tema passou a estar presente nas discussões da academia. Estudantes de arquitetura franceses dedicaram-se a desenhar propostas para museus, submetidas a concursos de arquitetura. Diferentes correntes de ensino de arquitetura apresentaram propostas para essa nova temática que estava surgindo, desde a tradicionalista *Académie des Beaux-Arts* à pragmática *École des Ponts et Chaussées*. Em 1753, o objeto do *Grand Prix* era uma galeria em palácio, ou seja, um espaço para exibições de uma coleção privada. Em 1754, o projeto a ser desenvolvido tornou-se mais genérico: um edifício destinado a acolher três artes: pintura, escultura e arquitetura.[86]

Pela primeira vez, em 1774, o *prix d'emulation* da *Académie des Beaux-Arts* trouxe como tema a ser desenvolvido um museu ou um edifício consagrado às letras, às ciências e às artes. É provável que o

[84] PEVSNER, Nikolaus. **Historia de las tipologias arquitectonicas.** 2ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 138.

[85] BORTOLLI JR., Oreste. Visões sobre a arquitetura do museu: abrigo de reflexões, experiências expositivas e seu papel na cidade. In: QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 88.

[86] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 09.

vencedor tenha sido Charles-Joachim Bénard.[87] Sua proposta se constituía em um edifício circular e a composição utilizava elementos já antes empregados por Algarotti, como simetria, pátios e cúpulas. Era formado por uma rotunda central, de onde partiam quatro galerias, em forma de "x", que chegavam a um anel externo, também circular. A composição criava quatro pátios internos.

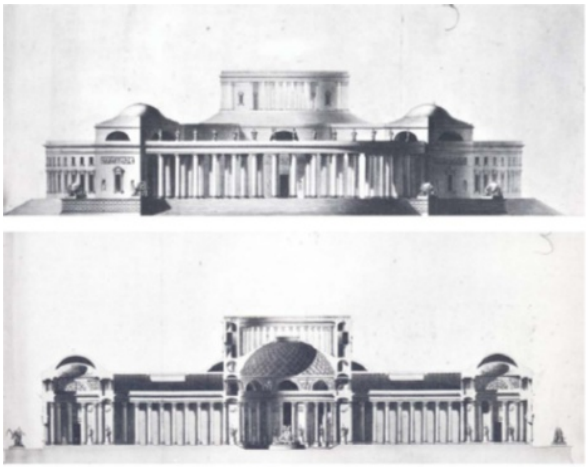


FIGURA 78: Primeiro projeto de museu das academias francesas. Vencedor do Prix de 1774.

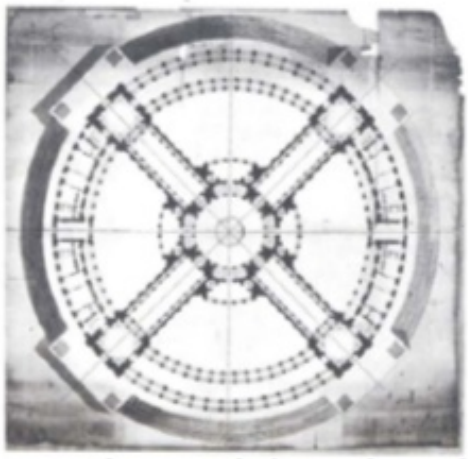


FIGURA 79: Primeiro projeto de museu das academias francesas. Vencedor do Prix de 1774.

Mas será o *Grand Prix* de Roma, de 1779, que dará o início a uma série recorrente de concursos sobre a tipologia do museu público. Esse era o mais importante dos concursos realizados no período. Os estudantes deveriam desenvolver "um edifício destinado a formar um Museu, contendo as produções e o depósito para as ciências, para as artes liberais e para os objetos de história natural" (tradução da autora).[88] O programa requeria um edifício plurifuncional. A parte de ciências compreendia uma biblioteca, um gabinete de medalhas e muitas salas para geografia e gravuras. Para as artes[89], salas e galerias para expor as pinturas, esculturas e a arquitetura. A área de história natural compreendia salas para anatomia, taxidermia e conservação de plantas e conchas. O

[87] MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 34.

[88] "un édifice destiné à former un Muséum, contenant les productions et le dépôt des sciences, celui des arts libéraus et celui des objets de l'histoire naturelle". PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 09.

[89] "El término artes liberales, heredado de la antigüedad clásica, designaba los estudios que ofrecían conocimientos generales y destrezas intelectuales por encima de destrezasprofesionales especializadas. Son llamadas liberales (*Lat.liber*, libres) porque sirven al propósito de entrenar al hombre libre, en contraste con las artes iliberales, que tienen fines económicos. En número son siete y pueden organizarse en dos grupos, abarcando el primero la gramática (*lengua*), retórica (*ratio*) y dialéctica (*tropus*), en otras palabras, las ciencias del lenguaje, de la oratoria, y de la lógica, mejor conocidas como las artes sermocinales, o estudios de la lengua; el segundo grupo comprende la aritmética (*numerus*), geometría (*angulus*), astronomía (*astra*) y música (*tonus*), es decir, las disciplinas matemático-físicas, conocidas como las artes reales, o *physicae*." MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.34.

programa apresentado era extremamente detalhado e reunia todas as funções em um salão comum, precedido por sala, vestíbulo e grande escadaria. Também haveria gabinetes destinados a estudos, laboratórios e lojas. Segundo Meraz[90], entre os participantes estavam Jean-Nicolas-Louis Durand, Guy de Gisors, Jacques-François Delannoy e Jacques Barbier. Não ficou claro quem foi o vencedor, mas houve dois primeiros prêmios, para Gisors e Delannoy. Ambos os projetos tinham a mesma tipologia: um quadrado com quatro pátios, separados por dois eixos que formam uma cruz grega, com provável função de galeria. O ponto de encontro das galerias é enfatizado por uma cúpula. Os acessos são marcados por pórticos e fachadas com colunatas, sem janelas. Todos esses elementos já estavam presentes no projeto de Charles-Joachim Bénard. Isso demonstra a rigidez compositiva submetida na academia.

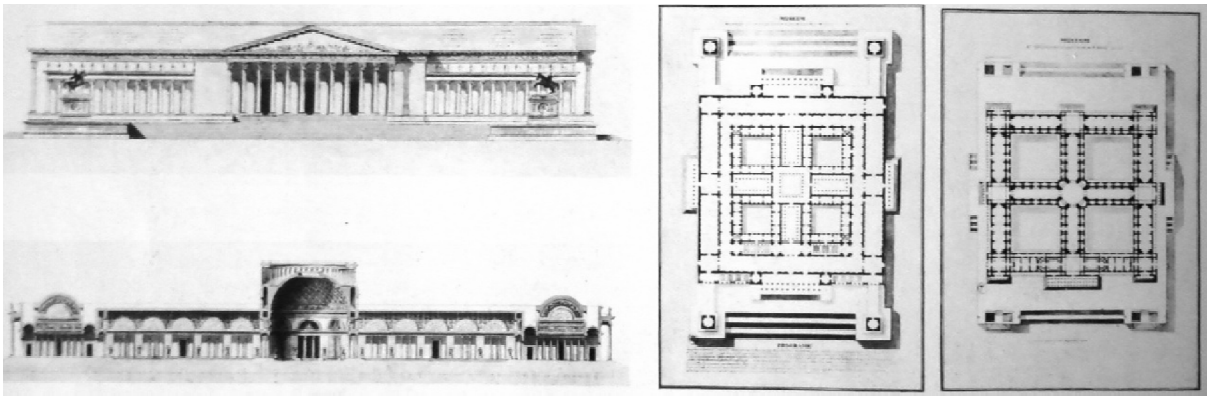


FIGURA 80: Projetos de Guy de Gisors (fachada acima e planta à esquerda) e de J.-F. Delannoy (abaixo corte e planta à direita).

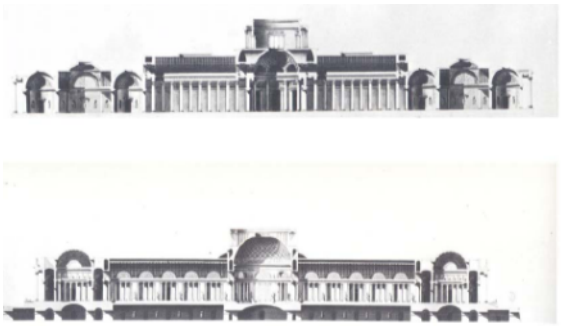


FIGURA 81: Semelhança entre os projetos de Durand e Delannoy, Grand Prix de 1779

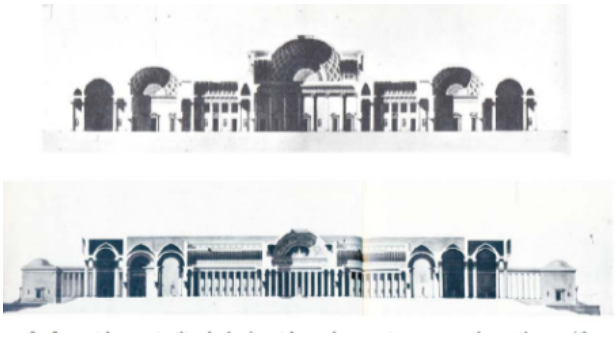


FIGURA 82: Semelhança entre os projetos de Barbier e Gisors. Grand Prix de 1779.

[90] MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.36.

No final do século XVIII, o programa museu já havia adquirido seu espaço dentro da academia francesa. Em 1781, no *prix d'emulation*, o tema proposto foi novamente a temática museal. O vencedor, Pierre Magu, apresenta uma edificação mais enxuta, tanto no programa quanto nas dimensões. A planta é em cruz, mas já não apresenta os pátios das propostas anteriores, se assemelhando mais a um pavilhão de exposições que um complexo multifuncional. Os projetos apresentados nos concursos tinham mais semelhanças entre si do que diferenças quando observados do ponto de vista tipológico. A organização do edifício se dá através das possíveis combinações dos espaços como sala, galeria e rotunda em torno de vestíbulos, pórticos, colunatas e escadarias. Essas combinações acontecem em plantas cruciformes, seguindo rígida simetria biaxial, com sistema distributivo simples, adotando as normas de composição impostas pela academia.

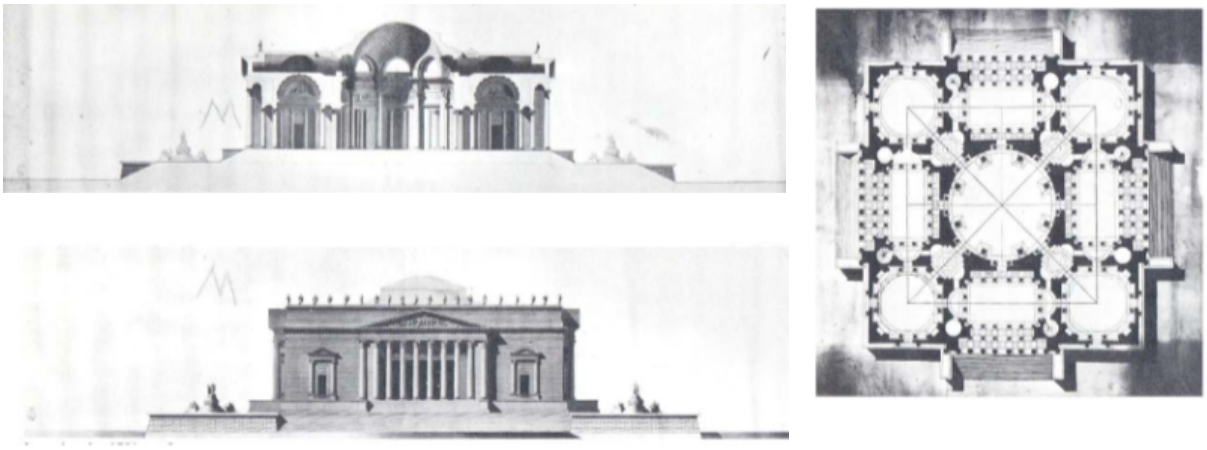


FIGURA 83: O pavilhão expositivo de Pierre Magu.

A empolgação com tema museu era tanta, que nem os arquitetos visionários escaparam de pensar sobre o tema. Em 1783, Étienne-Louis Boullée projetou seu museu com características utópicas, porém "célebres, um desenho que influenciaria futuras concepções e seria uma contribuição fundamental para o desenvolvimento desse gênero de edificação" (tradução da autora).[91] Tratava-se de um edifício com planta quadrada e uma cruz grega inserida nele, com uma rotunda em sua intersecção e amplos pórticos semicirculares no centro de cada um dos quatro lados do quadrado. No espaço da rotunda estariam localizadas as estátuas dos grandes homens, que levaria o nome de *Temple de l Renommée destiné à contenir les statues des grandes hommes*. As coleções expostas

[91] "célebre, diseño que influenciaría futuras concepciones y sería una contribución fundamental para el desarrollo de este género de edificación." MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.40.

deveriam ser das ciências, artes e da história natural. No edifício também instalar-se-iam uma biblioteca, um atelier de impressão, mostras anatômicas, animais dissecados, conchas etc. No centro da composição, a rotunda é coberta por uma cúpula que se ergue diretamente do solo e é completamente lisa, como uma espécie de planetário somado à cúpula do panteão romano, com seu orifício central. Externamente, a cúpula não se destaca, sobressaindo-se volumetricamente um tambor rodeado de colunas.

Segundo Boullée[92], o monumento mais precioso para uma nação é certamente aquele que conserva todo o conhecimento existente. Talvez isso explique a monumentalidade de sua proposta e a audaciosa rotunda, de dimensões megalomaníacas. Diferentemente das propostas anteriores apresentadas nos concursos de arquitetura, o museu de Boullée tinha uma visão utópica. O arquiteto tinha ciência da inexequibilidade da sua obra para o período. Utilizava a escala humana em seus desenhos para enfatizar a grande escala e a monumentalidade.

O final do século XVIII e início do XIX trouxe significativas mudanças às instituições museais. À medida em que o novo conceito de museu se ia consolidando, reclamava um novo tipo edilício. Somando a isso, os museus começaram a aparecer em diversas cidades com uma velocidade surpreendente.

> As escolhas adotadas no século XIX são alvo de críticas depois de cinquenta anos. As longas galerias, os enormes salões produziam efeitos de monotonia e de tédio. Expostas em número demasiado grande, perto umas das outras, pinturas ou estátuas não eram plenamente valorizadas. As pequenas telas, os bustos, as estatuetas se perdiam naquelas catedrais. (tradução da autora)[93]

As propostas apresentadas para os *Grand Prix*, somadas à de Boullée, resultariam em uma das mais influentes tipologias museais de até então. Até o momento, a referência continuava sendo a tipologia de galeria. Jean Nicolas Louis Durand, importante discípulo de Boullée, iniciou a evolução tipológica a partir de seu livro *Précis des leçons d'architecture* (1802-1805), com seu projeto de museu ideal. O tratado, desenvolvido para as aulas da *L'Ecole Royale Polytechnique,* propunha uma síntese dos trabalhos anteriores. Analisando os projetos de museus apresentados até então,

---

[92] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 11.

[93] "Le scelte generalmente adottate nel XIX secolo sono sottoposte a critica dopo una cinquantina di anni. Le lunghe gallerie, gli enormi saloni producevano effetti di monotonia e di noia. Esposti in numero troppo ampio, vicini l'uno all'altro , dipinti o statue non erano valorizzati appieno. Le piccole tele, i busti, le satuette si perdevano in quelle cattedrali." HAUTECOUEUR, Louis. Il programma architettonico dei musei. In: PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 94.

percebe-se que há muitas semelhanças entre Durand, Boullée, Gisors, Delannoy e Barbier. Durand, assim como os demais, apresenta uma planta quadrada, dividida em quatro pátios por dois eixos. O centro da composição apresenta uma rotunda com cúpula, além da colunata nas fachadas. À diferença dos demais, Durand detalha o programa do museu, além de esclarecer seu funcionamento, separando exposições temporárias das permanentes e as artes entre si. Três lados do quadrado se destinam a expor escultura, pintura e arquitetura. O outro lado é para as exposições temporárias e é também por onde se dá o acesso ao público. O museu possuía quatro acessos (um em cada lateral), sendo três privativos e apenas um acessível ao público em geral. A rotunda era uma grande sala de reuniões, enfatizando o caráter do público na instituição. Ao redor dos pátios estavam concentrados os gabinetes para os artistas, demonstrando a vocação de aprendizagem no espaço museal e laboratórios para a conservação das peças. Sobre a iluminação, Durand estuda a luz com sabedoria, propondo uma mescla entre zenital e lateral: combinam-se abóbadas de canhão, cúpulas com óculos e iluminação lateral alta. Provavelmente, os dois eixos em cruz deveriam ter iluminação zenital, visto que estavam circundados pelos gabinetes. Os porticados de acesso fariam as vezes de alpendre, difundindo a luz pelas galerias.

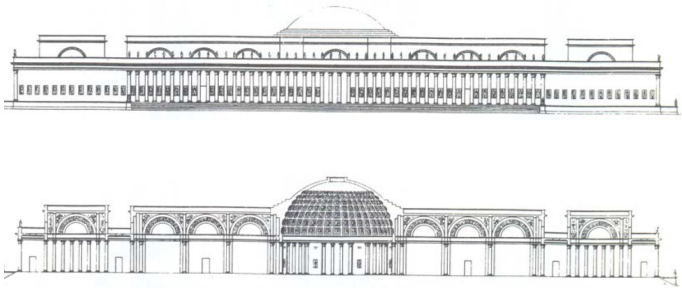


FIGURA 84: Projeto para um museu, Durand.

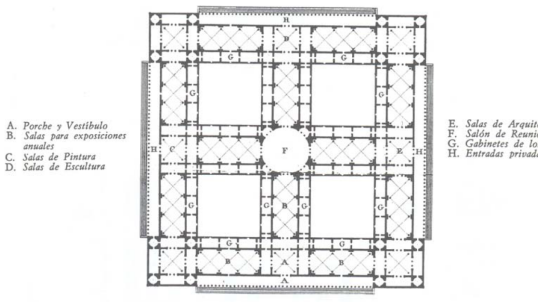


FIGURA 85: Projeto para um museu, Durand.

O esquema compositivo de Durand foi seguido por mais de um século; algumas vezes na sua totalidade, outras não. Os espaços expositivos até então não apresentavam uma especialização de funções, assumindo a galeria diversos papéis, como lugar de expor, de recepção e de estudos. Durand reuniu elementos comuns e repetitivos apresentados pelos espaços expositivos e forneceu uma resposta simples e esquemática, propondo um projeto único: galeria como percurso linear cadenciado pelos objetos expostos e rotunda como coração e elemento organizador de toda a composição, não necessariamente ligado à função expositiva, mais propriamente às manifestações públicas e coletivas; um sistema de espaços principais ou essenciais do museu (espaços expositivo,

de reunião e de estudos), em torno do qual circundam os demais elementos presentes no mesmo programa. Para cidades grandes, Durand[94] recomendava mais de um museu: um para obras de arte e outro para objetos de ciência natural. Cidades pequenas deveriam ter apenas um que expusesse todos os objetos.

> Enquanto os primeiros museus do século XVIII tinham sido colocados em galerias ou em edifícios existentes, os museus do século XIX adotaram a organização dos espaços das galerias, a iluminação zenital e o *décor* luxuoso palácio nobre. A memória da galeria permaneceu na planta de vários museus do século XIX. As galerias podiam ser dispostas em torno de um pátio, que, por sua vez, poderia ser dividido por um edifício transversal (essa é a solução que foi adotada por Visconti e Lefuel para o novo Louvre). Os pátios poderiam multiplicar-se. A ideia de cobrir o pátio central para obter um salão de esculturas determina um novo tipo de planta que deriva da anterior. (tradução da autora)[95]

A Galeria Dulwich, 1811-1814, projeto de sir John Soane, foi o primeiro edifício construído independentemente para ser uma galeria de quadros, ainda que siga ligada ao passado por ser uma coleção privada e administrada por uma instituição privada.[96] A galeria foi criada para abrigar a coleção de Sir Peter Bourgeois, um colecionista francês, amigo do arquiteto, e também funcionaria como mausoléu do próprio cliente. A grande contribuição do projeto é sua iluminação zenital. Esste sistema foi duramente criticado na época, apesar de se tornar em voga posteriormente. Em suas aquarelas, Soane, em parceria com Joseph Michael Gandy, ressalta as qualidades da iluminação, destacando-a como agente principal. A composição de Soane fez uso de uma das alas do quadrado de Durand, seguindo sua divisão: o centro e os extremos são espaços quadrados de um módulo cada, e os intermediários têm dois módulos, somando-se sete. A esse conjunto foram agregadas outras salas, inclusive o mausoléu. A entrada realiza-se através do pórtico, localizado no eixo transversal. O sistema compositivo de Durand mantinha identificáveis as diversas partes que o compunham, resultando talvez no seu maior mérito.

---

[94] PEVSNER, Nikolaus. **Historia de las tipologias arquitectonicas.** 2ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 145.

[95] "La memoria della galleria apparve nella pianta di numerosi musei del XIX secolo. Le gallerie potevano essere disposte attorno ad una corte; la corte, a sua volta poteva essere divisa da un edificio trasversale (è questa la soluzione che fu adottata da Visconti e Lefuel per il nuovo Louvre). Le corti potevano moltiplicarsi. L'idea di coprire la corte centrale per ottenere un solone per le sculture, determina un nuovo tipo di pianta che deriva dalla precedente."HAUTECOUEUR, Louis. Il programma architettonico dei musei. In: PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 94.

[96] PEVSNER, Nikolaus. **Historia de las tipologias arquitectonicas.** 2ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 143.

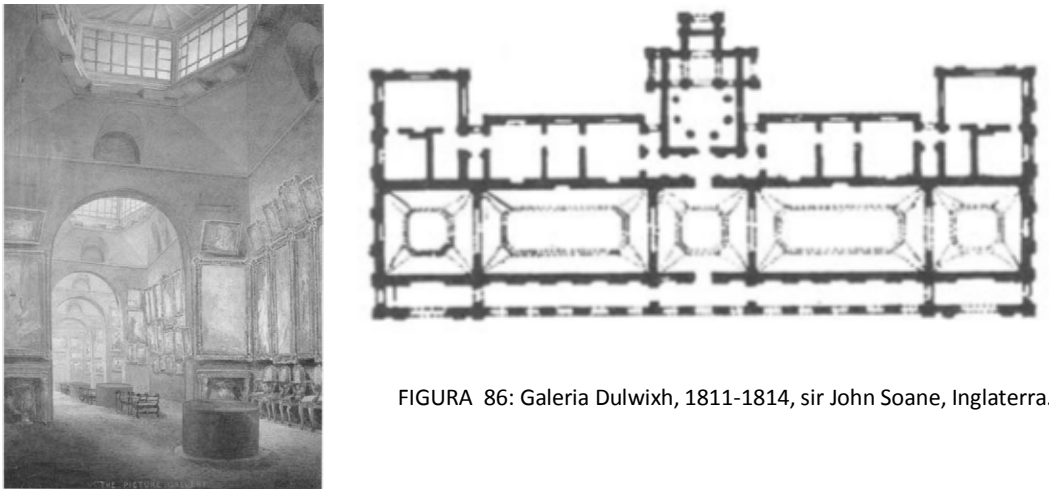


FIGURA 86: Galeria Dulwixh, 1811-1814, sir John Soane, Inglaterra.

Durante o século XIX, a Prússia (Alemanha) deu importantes contribuições para a tipologia museológica, com projetos como: a Gliptoteca (1814-1830), a Alte Pinakotheck (1826-1830), ambas de Leo von Klenze, e o Altes Museum (1823-1830), de Karl Friedrich von Schinkel. Mesmo sendo consideradas reinterpretações tipológicas de Durand, se distinguem como projetos de grande valor e singularidade. Os responsáveis por essas transformações culturais foram Luis I, da Baviera, e Frederico, o Grande, de Berlim. Ambos os projetos possuem méritos além do arquitetônico, de características urbanas, pois atribuem qualidade ou requalificam espaços urbanos, constituindo-se como monumentos nas cidades em que foram inseridos.

A Gliptoteca de Munich foi patrocinada por Luís I. A intenção do príncipe era bastante inovadora para o período: tornar a cidade mais atrativa para os viajantes. Na atualidade, essa é uma prática comum, a utilização de museus para recuperação de tecidos urbanos e atração de multidões de turistas. Outra estratégia de Luís para conquistar grupos de passeantes foi definir o objeto de exposição: apenas esculturas. Para essa importante realização, em 1814, foi convocado um concurso de arquitetura. Segundo Rico[97], essa foi a primeira galeria pública, de caráter nacional, projetada para abrigar somente esculturas gregas e romanas. No programa de necessidades, havia especificações como ambientes para festas noturnas e concertos, incluindo uma cozinha. Para Pevsner[98], esse programa evidencia que o museu ainda não havia se separado totalmente do palácio.

[97] RICO, Juan Carlos. **Museos, Arquitectura, Arte: Los Espacios Expositivos**. Madrid: Sílex, 1994, p. 103.

[98] PEVSNER, Nikolaus. **Historia de las tipologias arquitectonicas**. 2ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 148.

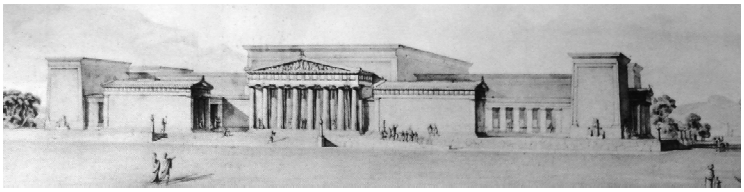


FIGURA 87: Projeto de Haller von Hallerstein para a Gliptoteca.

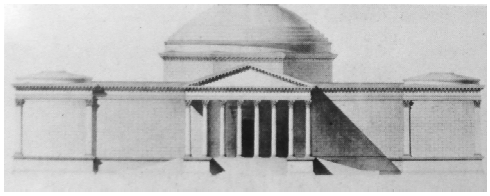


FIGURA 88: Projeto de Karl von Fischer para a Gliptoteca.

Leo Von Klenze (que viria a se tornar o vitorioso) entregou três projetos, em estilos diferentes: o romano, o renascentista e o vencedor, grego, em 1815. Em 1830, o edifício já estava concluído. A tipologia adotada estabelecia galerias abobadas em torno de um pátio central, de planta quadrada, evidente influência de Durand, porém sem rotunda e sem cruz central. As alas abrem-se para o pátio, não havendo janelas para o exterior. No lugar destas havia nichos para abrigar esculturas. Para os espaços internos, Klenze previu uma decoração intensa.[99] Para Meraz[100], as edificações desse período iniciaram a controvérsia entre museus e arquitetos: conteúdo x contenedor.

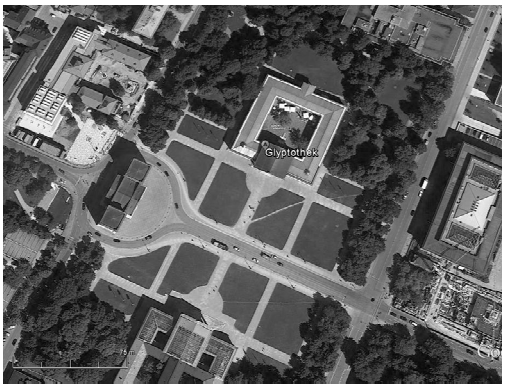


FIGURA 89: Implantação da Gliptoteca.



FIGURA 90: Aquarela.

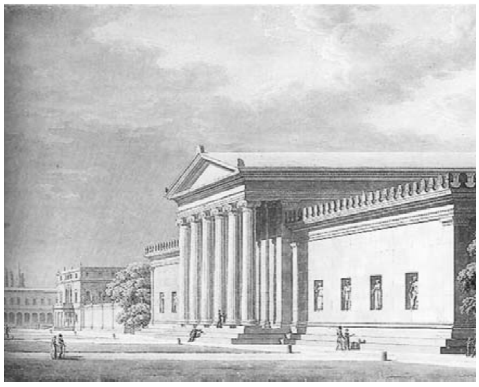


FIGURA 91: Perspectiva de Klenze para o concurso.

[99] Motivo de forte polêmica sobre critérios museológicos e de exposição com Johann Martin Wagner (pintor, escultor e arqueólogo), confidente do rei, assim como Klenze. As propostas de Klenze, entre elas a extrema decoração e a organização da exposição por cronologia, prevaleceram. Wagner defendia que a disposição das obras fosse iconográfica; não deveria haver decoração no interior do edifício, usando-se cores sóbrias. Wagner acreditava que as esculturas deveriam se sobressair perante a arquitetura**.** RICO, Juan Carlos. **Museos, Arquitectura, Arte – los espacios expositivos.** Espanha: Síles, 1994, p.104 a 106.

[100] MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.59.

A tipologia de salas dispostas em torno de um pátio central continuou a ser utilizada, independentemente do período. Sofreu alterações e evoluções ao longo dos séculos, mas a ideia de circular em torno de um pátio, com salas dispostas *in suite* permaneceu. Alguns exemplos disso são: a National Gallery de Washington, de John Russell Pope (1941); a Neue Pinakothek, de Munique, de Alexander Freiherr von Branca (1967) e o Museu de Arte Contemporânea de Monterrey, do México, de Ricardo Legorreta (1989).



FIGURA 92: National Gallery de Washington.



FIGURA 93: Nova Pinacoteca de Munique.



FIGURA 94: Pátio central do Museu de Arte Contemporânea de Monterrey

2.5 ANTECESSORES E SUCESSORES DO GRANDE SALÃO

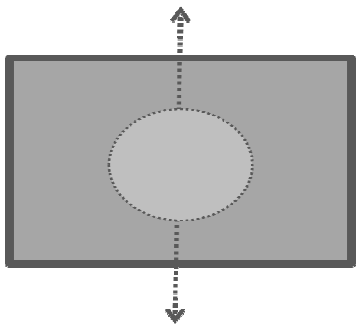


FIGURA 95: Proposta tipológica que influenciou o salão moderno. FONTE: arquivo da autora.

Em Berlim, o historiador de arquitetura antiga Aloys Hirt recorre ao rei, Frederico Guillermo III, para a construção de um museu. Hirt alega que as obras de arte deveriam ser guardadas em museus públicos, pois expô-las em palácios era rebaixar a dignidade de um monumento ao exibi-lo como decoração. Karl Frederich Schinkel, destacado arquiteto, cenógrafo, pintor e desenhista é convidado para projetar e construir o Altes Museum, em 1823. O sítio destinado ao projeto era de localização

privilegiada, ao lado do palácio real. Entretanto, também era uma área degradada, a qual foi recuperada por meio da implantação do projeto de Schinkel. O museu começa a ser construído em 1825, sendo inaugurado em 1830.



FIGURA 96: Implantação do Altes Museum.

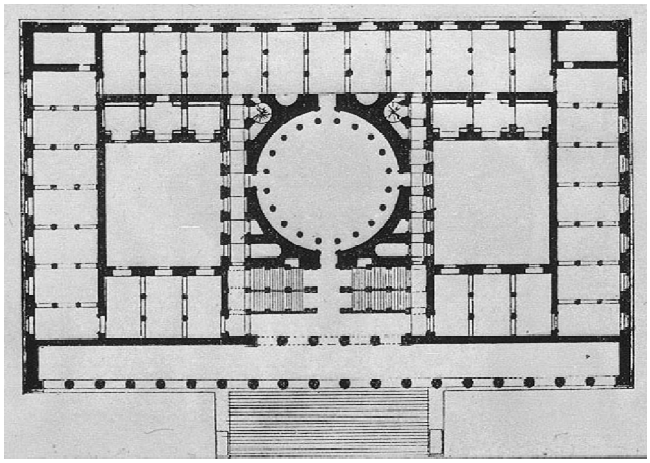


FIGURA 97: Planta do Altes Museum.

A proposta teve inspiração em Durand, composta de planta quadrada com rotunda central, com pé-direito triplo, elemento organizador da composição, circundada por dois pátios e colunata de acesso. A rotunda centralizava a composição, acumulando funções de organização e composição, além de espaço de reunião do público. Pois, basicamente, o sistema proposto por Schinkel trata de galerias organizadas em torno da rotunda. Conforme Kiefer[101], Schinkel não deixa transparecer exteriormente a presença desse elemento, disfarçando-o com muros; para quem a observa de fora, sugeriria um pátio interno. Nela se exporiam as melhores peças escultóricas, enquanto que no térreo ficariam as antiguidades e, no primeiro andar, a história da civilização, por meio de pinturas dispostas cronologicamente. Graças a Schinkel, a cúpula de Durand converteu-se em elemento favorito para museus. A subordinação das partes que integram a composição à rotunda resultou da riqueza das situações espaciais internas, proporcionando percursos variados para os visitantes.[102]

O acesso dos visitantes se dá pela fachada principal, através de um pórtico composto por dezoito colunas jônicas colossais, de doze metros de altura, dispostas sobre uma base monumental, de

[101] KIEFER, Flávio. Arquitetura de museus. **ARQUITEXTO**, Porto Alegre: UFRGS, 1 p. 17. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_Kiefer.pdf:. Acessado em: 10 out. 2009.

[102] FISCHMANN, Daniel Pitta. **O projeto de museus no movimento moderno:** principais estratégias nas décadas de 1930-60. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003, p. 28.

oitenta e quatro metros de comprimento, com o objetivo de impressionar o visitante, segundo Schinkel: "o lugar requeria um edifício extremamente monumental"[103], pois o museu, primeiro deverá dar prazer, e depois instruir.[104] O arquiteto atinge seus objetivos por meio do conjunto de elementos: escadaria, colunata e rotunda. A fachada principal retoma a *stoa* grega, criando um espaço de transição entre interior e exterior. A colunata pode ser adentrada a qualquer momento, marcando "um prolongamento urbano para o interior do edifício, afirmando que o Museu, apesar da monumentalidade patente, não era um templo ou um santuário, (...), era um Museu numa nova central praça pública."[105] A composição da colunata somada à escadaria expressa imponência ao edifício, ao mesmo tempo em que a implantação em frente a uma praça confere destaque à edificação no meio urbano.



FIGURA 98: Altes Museum.

Outra contribuição de Schinkel são as representações gráficas do projeto. Diferentemente de Durand, era um verdadeiro amante da perspectiva.[106] Os desenhos apresentados não ilustravam somente a arquitetura, mas também tinham conteúdo social, pois abordavam o cotidiano nas

[103] MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.61.

[104] "Non a caso Schinkel e Gustav Friedrich Waagen, primo direttore del museo, concordano nel sostenere che lo scopo del museo è "prima di dare piacere, poi di istruire."PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 13.

[105] RIBEIRO, Maria Joana Gil. **O museu como lugar urbano.** Ruptura ou continuidade. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2009, p. 17.

[106] MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.62.

margens do Rio Spree, com seus trabalhadores. Na perspectiva interna do primeiro andar, observa-se que, enquanto alguns visitantes apreciam as pinturas, outro admira a paisagem da cidade. Para Meraz[107], com esse gesto, Schinkel inaugura um edifício com dupla função: o acesso do público à arte e propicia um novo ponto de observação das visuais da cidade, relacionando-a com o museu. O arquiteto soube considerar a cidade, sendo uma forma de construir para ela e não somente nela. Segundo Peressut[108], o Altes Museum transformou-se em atrator de outras instituições museais em Berlim, formando um fórum urbano para cultura, conhecido como *Museumsinsel* ou ilha dos museus.



FIGURA 99: Perspectiva do Altes Museum.

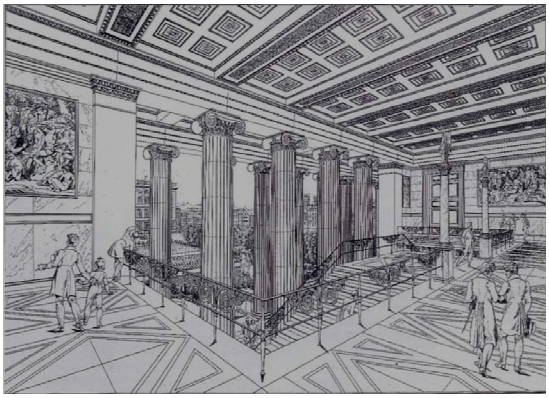


FIGURA 100: Perspectiva interna do Altes Museum.

Schinkel planejou um estudo coordenado entre a relação da obra de arte e o espaço, assessorando-se de diferentes artistas e historiadores especializados. Desenhou todos os elementos suplementares do edifício, desde os rótulos de informação à cor das paredes e à colocação das obras. Buscava linhas de simplificação que ordenaram todo o processo de desenho do objeto manual, pois queria elevar o seu nível prático, formal e de qualidade.

O Altes Museum seguiria influenciando outros arquitetos ao longo do século, ultrapassando inclusive barreiras teóricas. Muitos foram influenciados pela rotunda e distribuição interna como Museu Guggenheim (1943-1959), de Frank Lloyd Wright, Neue Staatsgalerie de Stuttgart (1977-1978), de James Stirling e Michael Wilford, o Palácio da Assembleia de Chandigarh (1951-1956), de Le Corbusier e a Biblioteca Municipal de Estocolmo (1918-1927), de Erik Gunnar Asplund, outros, além

[107] MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.66.

[108] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 14.

desse aspecto, também pela composição da fachada, com colunata colossal sobre a base monumental, como o Crow Hall (1950-1956), de Mies van der Rohe.



FIGURA 101: Vista interna da rotunda.



FIGURA 102: Vista do interior do acesso.

A rotunda foi um dos grandes elementos a serem empregados nos museus, a partir do final do século XVII, ganhando força durante o século XIX. Atribui valores aos museus como monumento da memória e templo laico de todos os saberes da coletividade. No Museu de Pio-Clementino, foi utilizada para expor as estátuas antigas; no museu de Boullée, foi destinada a abrigar as estátuas dos grandes homens. No de Durand, tem função de reunião, enfatizando o valor público da instituição. No Altes Museum, abriga em seus nichos esculturas mais significativas da coleção, como um sacrário, o tesouro mais precioso.

O século XIX foi de grandes inovações no campo dos museus. Primeiramente, a busca de uma tipologia e um caráter para essas instituições, seguida por preocupações com a iluminação e os percursos dos visitantes. Concomitantemente, começam a surgir questionamentos sobre a durabilidade da obra de arte e como garantir a sua preservação. A monumentalidade e a implicação

na imagem dessas instituições passaram a serem premissas de projeto, com representantes clássicos como o Altes Museum e a Gliptoteca de Munique, dedicada ao embelezamento da cidade.

Foi também nesse século que o ato de expor adquiriu uma nova dimensão, por meio das exposições internacionais, tendo como principais características o fato de serem efêmeras e atraírem multidões. Enquanto os museus permaneciam com feições acadêmicas, as exposições internacionais estavam de acordo com a estética tecnicista, com célebres exemplares como o Palácio de Cristal, 1851, de Joseph Paxton, e a Torre Eiffel, 1889, de Gustave Eiffel, ambos projetados por engenheiros.

As grandes exposições vinham ocorrendo na Europa desde o final do século, exibindo as novas máquinas e tecnologias criadas para aumentar a produtividade industrial e também rural. A primeira vez que surgiu o título de internacional foi na Grande Exposição Internacional de Londres, *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations,* em 1951.

Em 1850, foi lançado um concurso internacional para construir o grande edifício da feira. Como premissa, deveria ser o primeiro edifício a exibir-se a si mesmo.[109] As propostas apresentadas pelos concorrentes possuíam estrutura em ferro e vidro. Contudo, não contemplavam o cronograma exíguo de execução do projeto, sendo abandonadas pelo comitê organizador. Dessa forma, surgiu o convite ao jardineiro Joseph Paxton, que realizou a missão em apenas nove meses. O edifício proposto por Paxton tratava-se de uma estrutura semelhante às quais estava acostumado a projetar: uma grande estufa, que passou a ser chamada de Palácio de Cristal. Apesar da aparente simplicidade da edificação, de modo construtivo industrial e referências modestas, ela representou mudanças no modo de pensar arquitetônico. Influenciou desde as construções em série até o museu moderno, como um espaço universal, homogêneo, transparente e neutro.[110] Museus como o Victoria & Albert Museum (1852-1851) ou, mais tardiamente, o Centro Georges Pompidou (1972-1977), foram influenciados pela tecnologia e pelo caráter fabril do Palácio de Cristal.

[109] MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.70

[110] Ibidem, p.74



FIGURA 103: Palácio de Cristal.

Os museus já estavam consolidados na sociedade como equipamento cultural, em 1850, tendo garantido o seu reconhecimento como instituição. Segundo Peressut[111], os museus tornaram-se necessários para cada cidade de respeito, um instrumento de qualificação da cidade burguesa, monumento e lugar urbano. Tal afirmativa pode ser comprovada por meio dos números: na Inglaterra entre 1850 e 1890, foram construídos 295 novos museus, e na Alemanha, são 179 no mesmo período.[112] Entretanto, essas obras avançam muito pouco na busca de uma arquitetura museística, utilizando-se dos elementos apresentados no início do século XIX, por Durand, Klenze e Schinkel (o Palácio de Cristal de Paxton terá maior influência no século XX). Nesse período, os museus especializaram as suas coleções, além de renová-las, com a inclusão de novas formas de arte, como fotografia e vídeo. Evidentemente, as mudanças sociais e industriais também afetaram a arquitetura. Na segunda metade do século XIX, os museus já possuíam um prestígio próximo aos dias atuais. Sua construção é numerosa e remetem, de uma forma ou outra, aos museus alemães.[113]

[111] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 14.

[112] RICO, Juan Carlos. **Museos, Arquitectura, Arte: Los Espacios Expositivos.** Madrid: Sílex, 1994, p. 129.

[113] Ibidem, p. 156

Inspirados nas experiências das exposições universais, os museus adotaram as exposições temporárias a partir do século XX. Conforme Meraz[114], apesar de raras e efêmeras no princípio, as mostras temporárias transformaram por completo o museu moderno e alteraram a percepção do público de arte em geral. Em 1929, Barcelona recebeu a exposição internacional e Mies van der Rohe foi o encarregado do projeto para o Pavilhão da Alemanha. Lilly Reich[115] colabora com o arquiteto. O conjunto era composto por mais de um pavilhão, sendo que o de Mies tinha a função de receber os visitantes – quase que diplomática –, enquanto os demais exibiriam as novas máquinas e expoentes da indústria alemã. O projeto é uma obra prima da arquitetura moderna e influenciou e ainda influencia a arquitetura em geral ao redor do mundo. O espaço interno, sem divisões, apenas com planos configurando o espaço, tal qual uma elevação de uma pintura de Mondrian, a relação interior x exterior, propiciada pelos grandes panos de vidro, o uso de materiais nobres (mármores como travertino, pedra ônix e estrutura revestida em inox), tornaram-se referencia de boa arquitetura, configurando-se como "arquétipo" de arquitetura moderna.

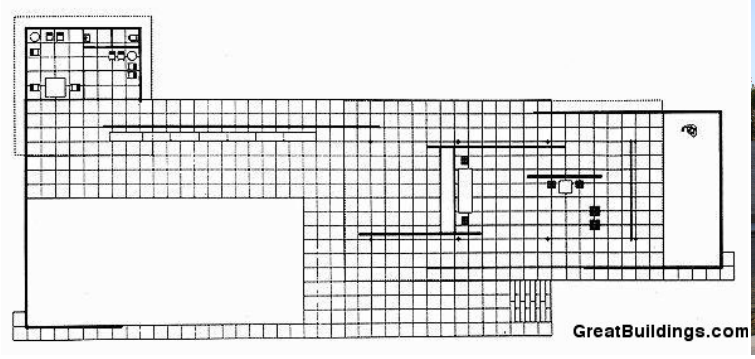


FIGURA 104: Pavilhão alemão, Barcelona, Mies van der Rohe.



FIGURA 105: Pavilhão alemão, Barcelona, Mies van der Rohe

Nova Iorque foi uma das pioneiras a criar um museu dedicado à arte moderna – o MoMA (*The Museum of Modern Art*) –, em 1929. Entretanto, sua sede definitiva somente é inaugurada em 1939, projetada por Edward Stone e Philip Goodwin. Depois da Revolução Francesa, que transformou a arte para poucos na arte para todos, os Estados Unidos iniciaram a discussão da questão da educação no ambiente museal: "da arte mitificada à arte formativa." [116] O objetivo dos seus

[114] MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.75.

[115] Lilly Reich colaborou em vários projetos de Mies van der Rohe. Foi diretora do *Werkbund* e uma das primeiras professoras da Bauhaus.

[116] RICO, Juan Carlos. **Museos, Arquitectura, Arte: Los Espacios Expositivos.** Madrid: Sílex, 1994, p. 136.

fundadores era colocar ao alcance do público a arte moderna, pois ainda tinha um caráter muito elitista.[117.] O planejamento do MoMA contemplava uma "estrutura multidepartamental que compreendia os setores de Pintura e escultura; Desenho, gravuras e livros ilustrados; Arquitetura e design; e, por fim, Filme, vídeo e fotografia."[118]

> A concepção museográfica do MoMA-NY foi influenciada pela Bauhaus, que reunia obras de arte, maquetes e utensílios domésticos, e o fato de uma mesma instituição ocupar-se de arquitetura, mobiliário, tipografia, teatro, cinema, fotografia e design industrial para a produção de massa, tudo isso reunido em um mesmo edifício. [119]

Em 1930, os arquitetos George Howe e William Lescaze foram convidados a realizar o projeto do MoMA. O terreno de dimensões reduzidas acabou por levar os arquitetos a adotar uma solução vertical: um edifício com dez pavimentos. Por razões desconhecidas, a proposta da dupla de arquitetos Howe e Lescaze foi abandonada e, em 1935, Philip Goodwin assumiu o projeto, convidando como colaborador Edward Stone. A grande inovação do projeto apresentado por ambos foi a exibição da coleção em amplos salões, caracterizados como planta livre, que poderiam ser compartimentados conforme o curador da exposição requerisse, garantindo flexibilidade às mostras. O jardim de esculturas – antigo pátio das propostas acadêmicas – foi para o fundo do lote. Esse museu foi um dos primeiros a serem construídos em altura. Apesar de não ser nenhum arranha-céus – apenas seis pavimentos com elevadores – era uma novidade para a instituição. O esquema compositivo da fachada é clássico, seguindo os preceitos dos palácios urbanos renascentistas: base, *piano nobile* e coroamento. Para Rico[120], o exterior do MoMA se distancia da ideia que havia de um museu: não há fachada nem entrada de prestígio. Ao passarmos em frente, a impressão é de estarmos diante de um edifício de escritórios, nada indica que detrás das paredes frias está uma das mais prestigiosas coleções de arte moderna de todo o mundo. Importante recordar que, enquanto está sendo construído esse edifício, a uns 1.400km de distância, em Washington, se está edificando a National Gallery, um dos últimos exemplos de museu historicista. Sobre as críticas a respeito do

---

[117] MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 78.

[118] CAVALCANTI, Lauro Pereira. **Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 165.

[119] CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. In: QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 36-37.

[120] RICO, Juan Carlos. **Museos, Arquitectura, Arte: Los Espacios Expositivos.** Madrid: Sílex, 1994, p. 229.

museu, Meraz[121] lembra que o aspecto de edificação comercial, com o nome da instituição fazendo as vezes de letreiro (inspiração provavelmente da Bauhaus), fez com que Adorno descrevesse o museu como uma máquina de expor (metáfora da máquina de morar, de Le Corbusier). Dos princípios preconizados por Le Corbusier, em 1926, o MoMA seguia a planta livre, janelas em fita e um pouco de terraço jardim. A grande inovação tipológica do MoMA é construir aquilo que já estava sendo preconizado como premissas do Movimento Moderno: a planta livre.

> Não por acaso, um repórter, na abertura, observava que "os dois arquitetos interpretaram com humildade o que de mais famoso Le Corbuiser tinha dito sobre a casa pretender ser uma 'máquina para morar' e decidiram fazer do museu uma máquina para expor pinturas e nada mais". (tradução da autora)[122]

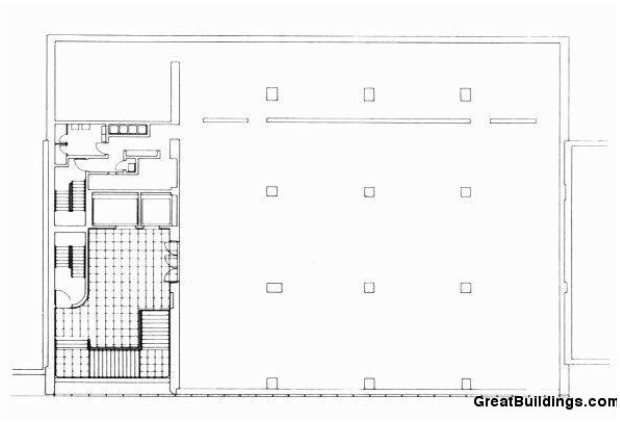


FIGURA 106: Planta baixa – MoMA.



FIGURA 107: MoMA.

É importante salientar que os arquitetos brasileiros também estavam à procura de um novo tipo de museu. Antes de paradigmáticos museus modernos serem pensados ou construídos, o Brasil sai na frente, apresentando a sua proposta de museu moderno: o Museu das Missões, de 1937, a ser concluído em 1940. E, o autor do feito é nada menos que Lucio Costa, a serviço do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), seguindo formas construtivas tradicionais e os recursos à expressão da arquitetura moderna, no seu museu-pavilhão[123], como a transparência e

[121] MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 79.

[122] "Non a caso un cronista, all'apertura, osserva che "i due archietti hanno interpretato con umiltà evozione tuto ciò che il ben più famoso Le Corbuiser aveva detto sulla casa intesa come 'macchina per abitare' e hanno deciso di fare del museo una macchina per esporre id dipinti e niente di più." PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 26.

[123] O termo pavilhão é descrito por: COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões brasileiras:** sobre um estado passados da arquitetura e urbanismo modernos a partir de projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945. 2002. Tese (doutorado) - Universidade de Paris VIII, Paris, FR, 2002.

neutralidade. Trata-se de um pequeno museu alpendrado, com telhas de barro e paredes de vidro, no sentido longitudinal e caiadas de branco no outro, um pequeno híbrido entre o movimento moderno e a tradição, concluído em 1940-41. Mies van der Rohe só virá a construir o seu museu de vidro, a Neue Nationalgalerie de Berlim, em 1962-1968. Em 1939, mesmo ano do célebre projeto museal corbusiano, o Brasil participa da Feira Mundial de Nova Iorque com seu pavilhão de exposições, que fez com que as atenções ficassem voltadas para a arquitetura brasileira no cenário internacional.

> O Museu das Missões (...) representa a associação dos padrões regionalistas ao estilo minimalista, sendo, portanto, o correspondente brasileiro ao tipo arquitetônico rotulado de "museu-caixa". Nesse sentido, é um modelo-referência aos espaços expositivos projetados pelo arquiteto Mies van der Rohe para a Exposição Internacional de Barcelona executada em 1929. Mas, de outra perspectiva, a estrutura livre, nua e aberta que foi, depois, encerrada em vidro, apesar de recoberta com telha de barro, configura a resposta tropical às assépticas e puras formas miesianas.[124]

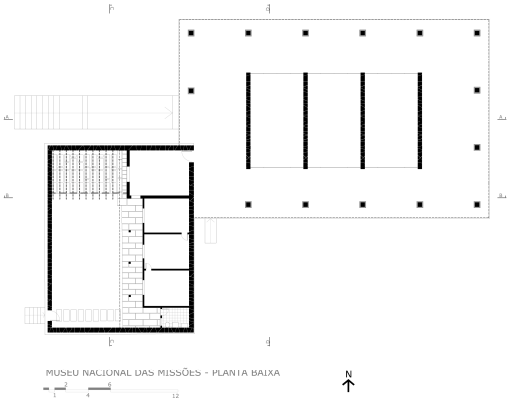


FIGURA 108: Museu das Missões, Lucio Costa.



FIGURA 109: Museu das Missões, Lucio Costa.

Em outro extremo das propostas que vinham sendo apresentadas até então, e em contraposição aos tradicionais museus de salas *en suite*, está o museu de Mies van der Rohe. Um museu de dimensões reduzidas, adequado para situar-se em uma cidade de pequeno porte, conhecido como "Museu para uma pequena cidade" (1942-43). Tratava-se de um museu ideal, com planta livre e flexível, fluida e contínua, definido por apenas dois planos (laje de piso e laje de cobertura), sustentadas por pilares

---

[124] GUIMARAENS, Cêça. Sobre museus e arquitetura. In: QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 22.

de aço, para permitir maior fluidez, entremeados por planos verticais, que são as próprias obras expostas, em uma nova maneira de apresentar as coleções.

> Assim, vemos que a referência imediata do Museu para uma cidade pequena é a residência unifamiliar, um dos temas recorrentes da pesquisa miesiana sobre os tipos fundamentais, uma referência que fica clara no momento no qual pensamos que esse edifício foi concebido para um ambiente suburbano de uma cidadezinha americana. (tradução da autora)[125]

A questão da proximidade do visitante com a obra de arte era uma das intenções de Mies, que declarou que o museu deveria ser um centro para desfrutar a arte. O "sanduíche" estrutural proposto pelos planos horizontais permite intensa comunicação entre interior e exterior. Uma proposta reflexiva, criada para expressar suas ideias e não propriamente ser construído. Enquanto o Pavilhão Alemão era um verdadeiro museu sem coleção, a proposta de Mies era idealizada nas pinturas e esculturas que fariam parte do suposto acervo. O museu se desmaterializa na paisagem, passando despercebido e facilmente confundível com uma casa ou pavilhão miseano.

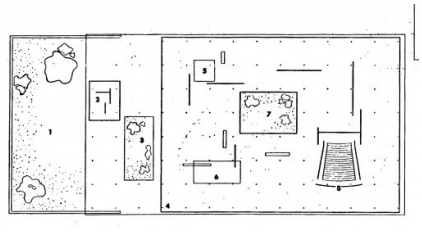


FIGURA 110: Museu para uma pequena cidade.

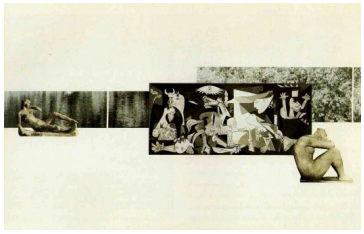


FIGURA 111: Museu para uma pequena cidade.

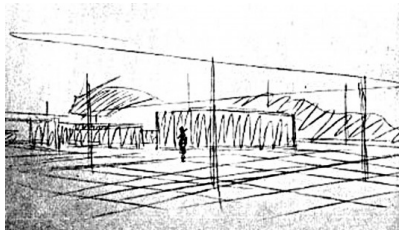


FIGURA 112: Museu para uma pequena cidade.

A proposta de Schinkel evolui, com transformações. Uma corrente foi o espaço totalmente flexível, em que as paredes ou as divisórias se desmaterializam criando um espaço único, típicos do museu moderno, acrescido da transparência. Passando pelo MoMA e pelas propostas de Mies, nessa linha, têm-se os museus modernos brasilieros, como o MAM carioca (1953), de Affonso Eduardo Reidy, e o Museu de Arte Moderna de São Paulo – MASP (1957), de Lina Bo Bardi. Mantiveram a mesma linguagem formal, como transparência, planta livre e flexível, pilotis ou térreo livre através de

[125] "per cui vediamo che il riferimento immediato nel Museo per una piccola città è la casa unifamiliare, uno dei temi ricorrenti nella ricerca miesiana sui tipi fondamentali, un riferimento che appare chiaro nel momento in cui pensiamo che questo edificio è pensato per un ambiente suburbano di una cittadina americana." PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 30.

grandes vãos. Trouxeram como inovação a elevação da caixa de vidro por pilotis. Talvez a exceção tenha sido os projetos de Niemeyer, os quais se caracterizam pela opacidade.

> Desse modo, no Brasil, as décadas entre 1930 e 1960 foram épocas propícias para os projetos de museus e centros de cultura polivalentes ou multifuncionais. Em registros contidos em revistas brasileiras de arquitetura, ao lado da habitação e do edifício de escritórios, esses espaços constituíram programas arquitetônicos de "cunho social" largamente utilizados na modernização das cidades e da educação. Seguindo as "demandas da sociedade", o programa de museu e centro cultural foi desenvolvido pelos governos no período do movimento moderno e, para não fugir à regra, os projetos adotaram a estética internacional, adaptando-as aos "gostos locais".[126]



FIGURA 113: MAM.



FIGURA 114: MASP.

Talvez um dos museus que teve maior influência sobre a arquitetura, de forma geral, tenha sido o projeto de Mies van der Rohe para a Neue Nationalgalerie de Berlim, de 1962, inaugurado em 1968. O museu tornou-se ícone arquitetônico e representa uma síntese dos temas arquitetônicos que percorreram a carreira de Mies, tais como espaços de grandes dimensões de luz única, com estrutura metálica, grandes vãos, grandes *halls*, panos de vidro, pilares cruciformes e o pódio. O edifício foi construído em uma área devastada pela Segunda Guerra Mundial. Constitui-se por uma grande laje nervurada quadrada, em estrutura metálica, com 68,80m² e apenas oito pilares cruciformes em aço de apoio, elevada da rua como uma praça-pódio. A praça criada em um piso superior à rua demarca o museu no cenário urbano de Berlim. Como vedação, possui apenas vidros. As exposições temporárias concentrar-se-iam nessa grande área de acesso, enquanto o subsolo

[126] GUIMARAENS, Cêça. Sobre museus e arquitetura. in QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 16-17.

abrigaria todo o restante do programa de museus. Os únicos elementos fixos presentes no interior dessa sala são os dois blocos não estruturais de mármore, que disfarçam os dutos de instalação e as duas pequenas áreas em madeira, que conduzem as escadas para o subsolo e abrigam a loja e a chapelaria. No subsolo encontra-se a surpresa do pátio interno, que traz iluminação para o ambiente.

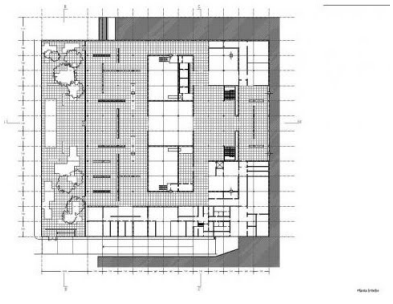


FIGURA 115: Neue Nationalgalerie.

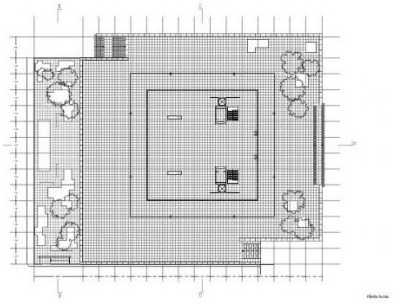


FIGURA 116: Neue Nationalgalerie.



FIGURA 117: Neue Nationalgalerie.

Outra corrente dentro da proposta de Schinkel é a manutenção do elemento centralizador, geralmente configurado como um pátio ou *hall* central. Entre alguns dos arquitetos que seguiram essa linha, está Philip Johnson, com: Pavilhão de Arte Pré-Colombiana, em Dumbarton Oaks, EUA (1959); Munson-Williams-Proctor Arts Institute, em Utica, Texas (1960); The Sheldon Memorial Art Gallery University of Nebraska (1961); Amon Carter Museum (1961) e Bielefeld Kunsthalle (1966).

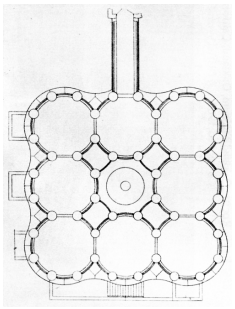


FIGURA 118: Pavilhão de Arte Pré-Colombiana.

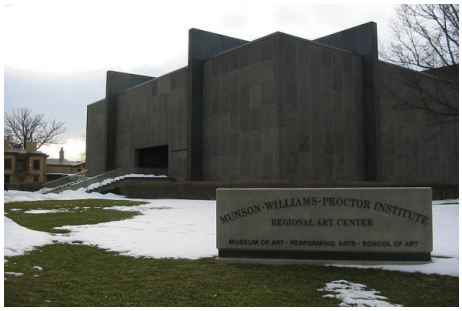


FIGURA 119: Munson-Williams-Proctor Arts Institute.



FIGURA 120: The Sheldon Memorial Art Gallery University of Nebraska

Também nessa proposta está a Neue Staatsgalerie, em Stuttgart, de James Stirling, Michael Wilford & Associates (1977). Stirling realizou uma colagem entre vários projetos, mas a matriz da planta é originária de Schinkel. O projeto recorreu à tipologia tradicional museística de salas interconectadas e fez uma reinterpretação tipológica do Altes Museum e dos projetos de Klenze. A fileira de árvores

em frente ao museu faria uma alusão à colunata do Altes Museum. Também há referenciais modernos como Musée Mondail Mundaneum e o Palácio da Assembleia de Chandigarh, ambos de Le Corbusier. Há uma aparente inexistência de fachadas[127], pois a frente é composta por rampas, criando movimento, em uma interpretação diferente do Centro Georges Pompidou para circulação. A volumetria da galeria também poderia remeter a ruínas de um museu oitocentesco[128], pois a área da rotunda é conformada pelo vazio, fazendo crer que, em um passado remoto, a área possuiu cobertura.

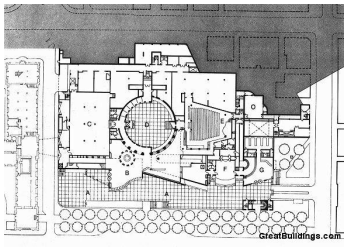


FIGURA 121: Planta Baixa do andar superior da Neue Staatsgalerie.

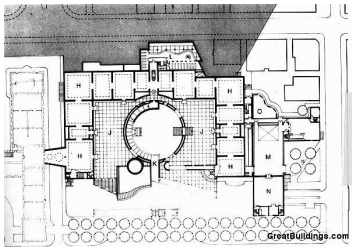


FIGURA 122: Planta Baixa do andar inferior da Neue Staatsgalerie.

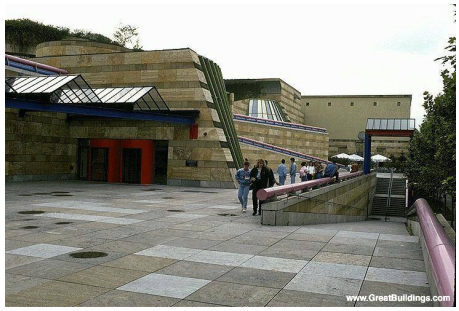


FIGURA 123: Neue Staatsgalerie.

ICÔNICOS[129]

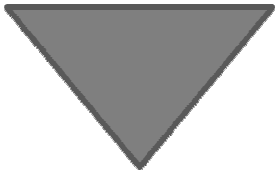


FIGURA 124: Edifícios icônicos não possuem necessariamente semelhança em planta baixa. A analogia acontece em relação a imagem de símbolo, abstrata ou escultórica da edificação. FONTE: arquivo da autora.

[127] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 38.

[128] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 38.

[129] O termo edifício icônico foi utilizado por Charles Jencks, em seu livro *Icone Building – The power of enigm*, para definir fenônemos como o Museu Guggenheim de Bilbao, cuja arquitetura tem ênfase no valor escultórico e abstrato. JENCKS, Charles. **The Iconic Builiding: The power of enigma.** London: Francis Lincoln, 2005.

O século XX anunciou um novo momento para as instituições museológicas. Houve um questionamento dos valores da arte e isso teve reflexo nos museus. A tipologia acadêmica inspirada em Durand, Schinkel, Boullée ou Klenze não representava o mundo moderno. Na época da indústria, o museu e a arquitetura ainda eram feitos de modo artesanal.

A revolução industrial teve reflexos no processo criativo. Ciência e indústria, de uma forma ou de outra, acabaram intervindo nas artes plásticas. Palavras como "mecanização" ou como "desenho" foram cada vez mais pronunciadas por intelectuais e artistas, enquanto seguiu-se construindo edifícios carentes de identidade própria.[130] Os primeiros ensaios para um museu moderno foram feitos por Otto Wagner, Tony Garnier, Henry Van de Velde, Victor Horta e August Perret. Em 1912, Wagner propôs para Viena o Kaiser Franz Joseph Stadtmuseum, muito criticado na época por sua imagem industrial, que se assemelhava a uma estação ou mesmo uma fábrica, atenuando a aura do objeto museal.[131] Tony Garnier, no seu plano para uma cidade industrial, de 1917, colocou o museu como centro da nova cidade[132], exemplificando a importância urbana que esse equipamento estava adquirindo. Van de Velde realizou várias propostas antes de ter seu projeto construído.

Dessa leva inicial de museus que estavam em busca de uma arquitetura adequada à sua época, provavelmente o primeiro a ser construído foi o Museu de Belas Artes, em Tournai, de Victor Horta, em 1928. Horta projetou uma solução original, abandonando as convencionais tipologias em galerias ou salas "*ensuite"*. Sua proposta consistia em salas hexagonais, não regulares, conectadas entre si. A centralidade da composição é o grande salão de acesso, uma espécie de planta livre, com pé-direito duplo e iluminação zenital, que estabelece comunicações com os demais ambientes, independentemente do nível de implantação. Esse ambiente era dedicado à exposição de estátuas.

---

[130] RICO, Juan Carlos. **Museos, Arquitectura, Arte: Los Espacios Expositivos.** Madrid: Sílex, 1994, p. 155.

[131] "Certo nella prostettiva che mostra il vestibolo di ingresso al Museo della città nella versione elaborata da Wagner nel 1912 (una hall multipiano su cui si affacciano ballatoi illuminati da lampioni di tipo stradale e due vani per le cabine telefoniche), l'aura si perde davanti alla nuova immagine efficientista che sembra voler significare che il museo (o, almeno, le sue parti più legate al rapporto con la città, quali atrii, vestiboli, hall, scaloni ecc.) si propone al pari delle stazioni, gallerie commerciali, grandi magazzini e delle febbriche, come captatore del movimento e della vita delle folle urbane e non più solo come luogo della meditazione di pochi studiosi." PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 18.

[132] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 18.

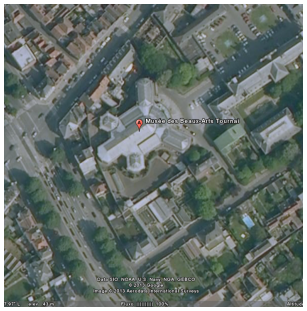


FIGURA 125: Museu de Belas Artes, Victor Horta.



FIGURA 126: Museu de Belas Artes, Victor Horta.



FIGURA 127: Museu de Belas Artes, Victor Horta.

Em 1929, foi a vez de Auguste Perret oferecer uma nova solução sobre a questão expositiva dos museus. Perret organiza o edifício em torno de um *hall* central, do qual partem simetricamente duas salas expositivas destinadas a abrigar as principais obras da coleção. Dessas galerias, origina-se um sistema de galerias paralelas, em um esquema tipo espinha de peixe, com a finalidade de atender aos estudiosos e especialistas. Dessa forma, o visitante comum teria a oportunidade de apreciar as principais obras expostas em um breve percurso. O uso da simetria e pórticos de acesso remete a uma solução acadêmica.

> Auguste Perret propôs uma planta que permite uma circulação racional. Ele coloca as obras principais em salas que circundam uma espécie de pátio e partem dessas galerias destinadas ao estudo. O visitante pode admirar somente as obras de arte dos grandes mestres, circulando ao redor do pátio, e pode também percorrer cada galeria até o final e depois retornar à sala das grandes obras. (tradução da autora)[133]

Depois de algumas propostas para pavilhões de exposições, em 1929, é chegada a vez de Le Corbusier propor o seu museu moderno. O projeto fazia parte de um complexo denominado *Mundaneum*, às margens de um lago, na cidade de Genebra e tratava-se de um centro científico documentário e didático, idealizado por Paul Otlet. Dentro desse conjunto, em uma área de destaque, havia um museu para exibir obras de todo mundo: o *Musée Mondial.* Antes disso, em 1923, Le Corbusier, juntamente com Jeanneret, realizou o projeto para uma pequena galeria particular, localizada dentro da Ville La Roche, com a finalidade também de ateliê. Talvez esse tenha sido o primeiro contato formal do arquiteto com o universo expositivo. Nesse projeto, Le Corbusier

[133] Auguste Perret ha proposto una pianta che permette una circolazione razionale. Egli colloca le opere principali in sale che circondano una sorta di patio e ad esse afferiscono gallerie destinate allo studio. Il visitatore può ammirare solo i capolavori, circolando attorno al patio; può anche percorrere ogni galleria fino in fondo e ritoranre poi alle sale. HAUTECOEUR, Louis. Il programma architettonico dei musei. *in* PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 97.

demonstra preocupações com as questões de iluminação e, na opinião de Rico[134], demonstra um perfeito conhecimento do museu histórico. Para o museu mundial, o arquiteto projeta, em forma arquetípica, uma pirâmide escalonada de dimensões monumentais (180m de largura por 100m de altura), desenvolvida por uma espiral quadrada em ascensão, com uma circulação contínua, pois não haviam espaços compartimentados e nem salas, apenas uma única galeria, o museu possuía uma extensão de aproximadamente 2,5km, que o visitante acessava do alto do edifício e realizava seu percurso descendo essa espécie de galeria-rampa, que formava a espiral. A galeria continha o preceito de Le Corbusier a respeito da planta livre, possuindo, portanto, uma infinita possibilidade de arranjos das exposições. Na verdade, era galeria pela questão de continuidade, espaço corredor, mas a proposta por Le Corbusier possuía largura mais próxima a um salão. A circulação era contínua e rígida, enquanto a exposição e a compartimentação eram livres. A exposição contemplaria as temáticas da obra, o lugar e o tempo da história da Terra e da civilização. O projeto sofreu críticas; entre as principais, estão as formuladas por Karel Teige:

> Essa visão metafísica e "falante" das funções e da arquitetura do *Musée mondial* é, em muitos aspectos, regressiva e distante daquela ideologia do Movimento Moderno com a qual o próprio Le Corbusier está envolvido, e as críticas, na época, por Karel Teige ao projeto são compreensíveis, especialmente quando argumenta que a forma de pirâmide é incongruente, inutilmente "arqueológica" e "insuficientemente legítima do ponto de vista funcional". (tradução da autora)[135]

[134] RICO, Juan Carlos. **Museos, Arquitectura, Arte: Los Espacios Expositivos.** Madrid: Sílex, 1994, p. 224.

[135] "Questa visione metafisica e "parlante" delle funzioni e dell'architettura del Musée mondial è per molti aspetti regressiva e lontana da quell'ideologia del Movimento Moderno di cui lo stesso Le Corbusier è partecipe, e le critiche mosse all'epoca da Karel Teige al progetto sono comprensibili soprattutto quando sostiene che la forma a primaide è incongrua, inutilmente "archeologica" e "insufficientemente legittima dal punto de vista funzionale". PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 23.

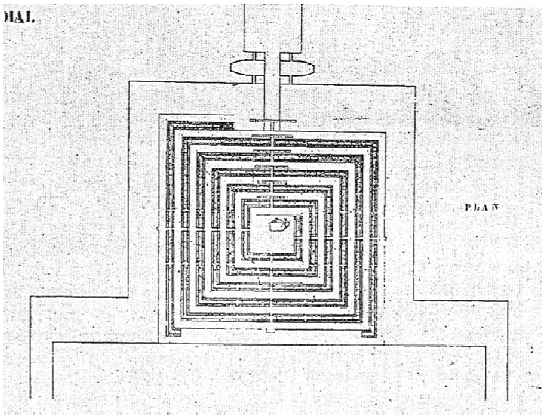


FIGURA 128: Mundaneum, Le Corbusier..

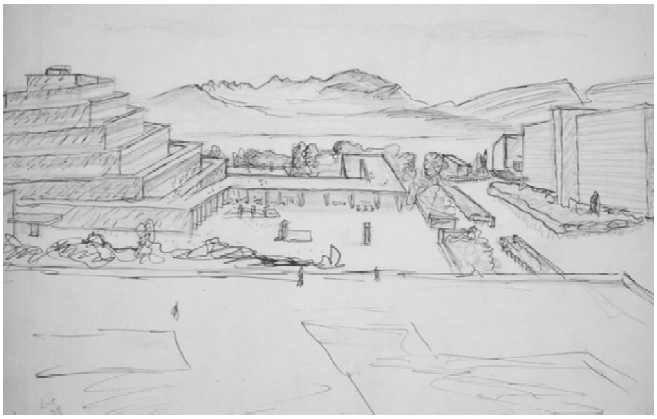


FIGURA 129: Mundaneum, Le Corbusier.

O museu mundial não chegou a ser construído; no entanto, foi um importante protótipo pessoal para Le Corbusier. O projeto foi evoluindo, gerando novas formas e soluções mais elaboradas. O museu mundial foi o embrião para uma das principais tipologias museais modernas que estava para surgir: o celebrado museu do crescimento ilimitado.

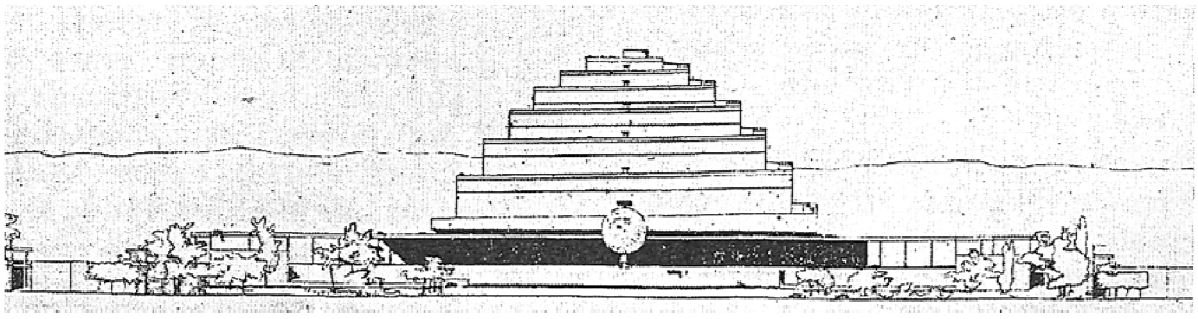


FIGURA 130: Museu Mundial, Mundaneum, Le Corbusier.

Le Corbusier realizou o projeto para o museu de arte contemporânea de Paris (1931) com uma estrutura semelhante à que mais tarde, o arquiteto denominaria Museu do Crescimento Ilimitado, em 1939. Trata-se de um museu sem fim, uma espiral quadrada que poderia crescer infinitamente. Nesse instante, a ideia da tipologia em galeria passa a diluir-se, dando lugar aos salões de exposições, típico dos projetos modernos. Para Montaner[136], o projeto de Le Corbusier, juntamente com o de Mies van der Rohe – museu para uma pequena cidade (1942) – serão os dois primeiros modelos de museus modernistas. O museu de arte contemporânea foi proposto para a revista *Cahiers d'Art*. O museu deveria ser construído nos arredores da cidade, "em um campo de batatas

[136] MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI.** Barcelona: G Gili, 2003, p. 29.

ou de beterrabas" (tradução da autora).[137] O museu poderia ser iniciado "sem que houvesse dinheiro, ou seja, poderia ser construído na medida em que fossem adquirindo fundos." O museu não teria fachada, o visitante adentraria o espaço através de um corredor subterrâneo, iniciando a visita no centro de um quadrado, que se iria desenvolvendo, em torno de si próprio, seguindo uma trajetória em espiral. Le Corbusier confirma que essa ideia está presente em sua mente há muito tempo; provavelmente, desde o Museu Ideal. A galeria-corredor permanece, mas a diferença agora é que o museu acontece praticamente em um mesmo plano, tendo no máximo dois pavimentos. Sua principal característica: é extensível. Segundo Le Corbusier, o museu segue as ordens naturais de crescimento.

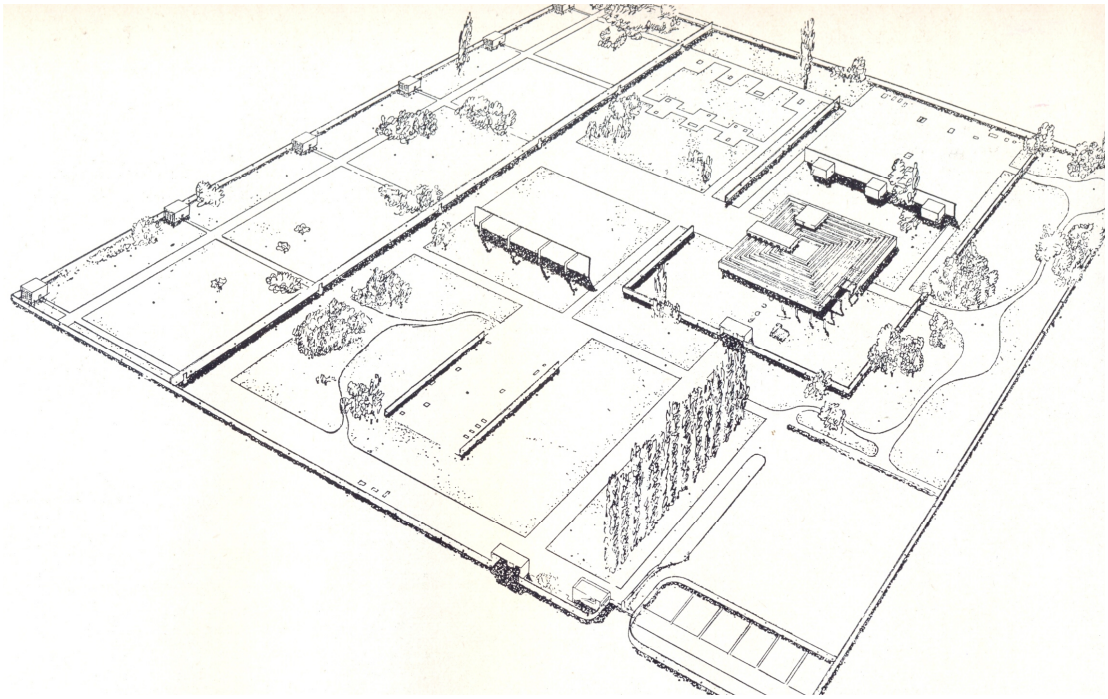


FIGURA 131: museu de arte contemporânea de Paris (1931).

[137] « Il s'élève au milieu d'un champ de pommes de terre ou de betteraves. » BOESIGER, Willy. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: ouvre complète de 1929 -1934.** Zurich : Les Éditions Girsberger, 1952, p. 73.

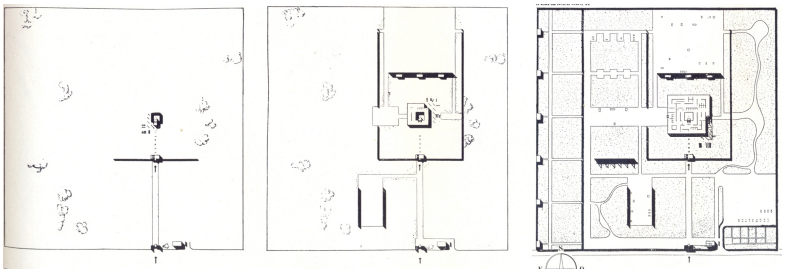


FIGURA 132: Evolução da proposta do museu de arte contemporânea de Paris.

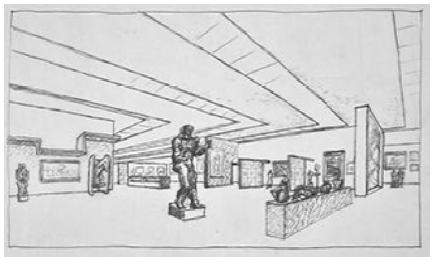
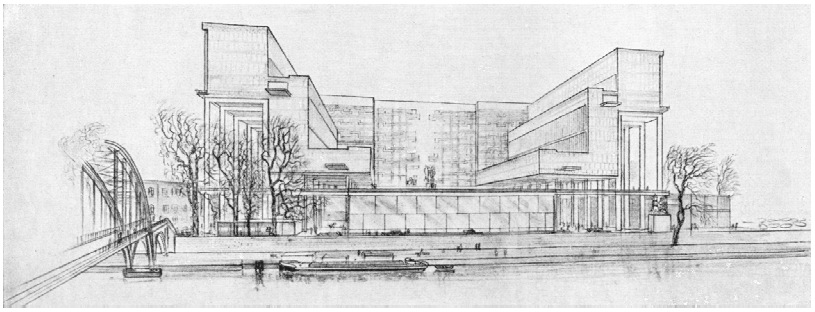


FIGURA 133: Museu de Arte Contemporânea.

Em 1935, Le Corbusier participou de um concurso para a Exposição de 1937, com o projeto para um museu estadual e um museu da cidade de Paris. Ambos situariam-se no mesmo local. Le Corbusier se afasta da ideia a qual vinha perseguindo, de um museu contínuo e com possibilidade de crescimento, para adequar-se às regras do concurso. O projeto foi rejeitado pelo júri, mas ganhou destaque na revista *Mouseion*, por ser o único projeto museográfico de todo o concurso, ou seja, o único apropriado à ciência museográfica moderna. Le Corbusier buscou trabalhar com a iluminação natural nas instalações, em condições específicas para museus, tal qual já havia realizado em 1923, na galeria da Ville La Roche. O percurso se dava de maneira contínua, com espaços integrados, não havendo escadas. Aqui permanece a ideia de grandes salões, sem divisórias, em que as exposições teriam liberdade de montagem. Esses salões seriam divididos visualmente pela malha estrutural de pilares, podendo ser realizado o percurso de visita entre um mais turístico e um mais estudioso, conforme o interesse do visitante. As salas poderiam ser organizadas de diferentes formas. A separação entre os dois museus é clara, mas os serviços recepção e despacho das obras estão agrupados, bem como suas circulações verticais. A volumetria ofereceria uma variedade de opções para exposição de estátuas ao ar livre na própria fachada dos museus.



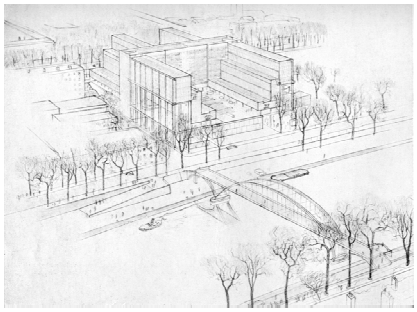


FIGURA 134: Museu para a cidade e o estado. FIGURA 135: Museu para a cidade e o estado.

Le Corbusier segue aperfeiçoando seus estudos para museu e, em 1936, apresenta o *Centre d'esthétique Contemporaine*, para a Exposição Internacional de Paris, de 1937. Com planta em espiral, elevada sobre pilotis, esse projeto é conhecido como "Projeto C" e será a primeira versão do chamado *Musée à croissance illimitée*. Em 1939, essa proposta volta a ser utilizada para Philippeville, na Argélia francesa, já então denominada de Museu do Crescimento Ilimitado. Este seria uma espiral quadrada que se enrosca sobre si mesma, sem limites para ampliação em uma concepção estandardizada, de módulos de 7m x 7m e altura de 4,5m, com até 3.000 metros de paredes para exposição, constituída de elementos repetidos e repetíveis: "o pilar, a viga, o elemento de cobertura, o elemento de iluminação diurna e o elemento de iluminação noturna" (tradução da autora).[138] Seria um museu sem fachadas, dando relevância ao objeto exposto. Le Corbusier mantém a fluidez do espaço e a possibilidade de flexibilidade para as exposições, propondo novamente a planta livre, com a liberdade de organização dos espaços, obtida também graças à iluminação zenital. Conforme Peressut[139], o museu do crescimento ilimitado se qualifica como solução efetivamente inovadora aos problemas de flexibilidade e ampliação que preocupavam os museólogos; uma eficiente máquina de expor. Entretanto, Le Corbusier não esclarece como serão os serviços de apoio ao museu. Até então, desde Durand, as demais atividades ligadas à exposição estavam localizadas dentro do próprio edifício. Nos seus desenhos, há outros volumes além do edifício do museu, provavelmente a parte de serviços, mas suas funções não são indicadas.

[138] "un poteau, une poutre, un élément de plafond, un élément d'éclairage diurne, un élément d'éclairage nocturne" Tradução da autora. BOESIGER, Willy. **Le Corbusier : ouvre complète 1938-1946.** Zurich: Editions d'Architecture SA, 1946, p. 16.

[139] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 23.

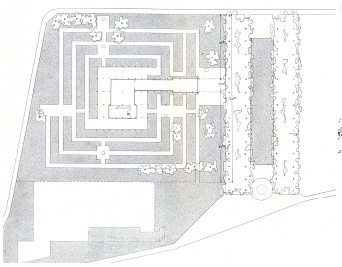


FIGURA 136: *Centre d'esthétique Contemporaine*.

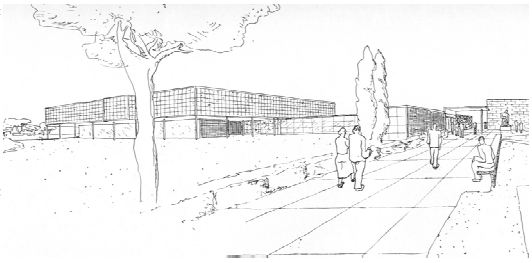


FIGURA 137: "*Centre d'esthétique Contemporaine*"

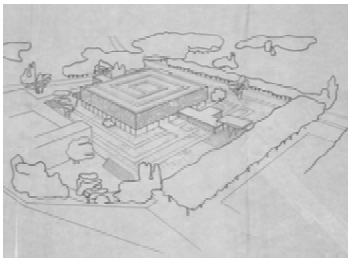


FIGURA 138: "Centre d'esthétique Contemporaine"

Apesar de não construído o seu protótipo original, o museu corbusiano ocupou lugar de destaque na história dos museus com seu desenho paradigmático, reflexos de seu pensamento e criatividade. Desde 1931, Le Corbusier mostra evidente autonomia sobre o lugar, podendo o museu ser edificado sobre qualquer sítio, até mesmo um campo de batatas. Le Corbusier terá a oportunidade de, mais tarde, edificar dois museus, aplicando suas ideias, mas com certas variantes: o Museu de Ahmadabad, Índia (1951-1956) e o Museu das Artes Ocidentais, em Tóquio (1957).

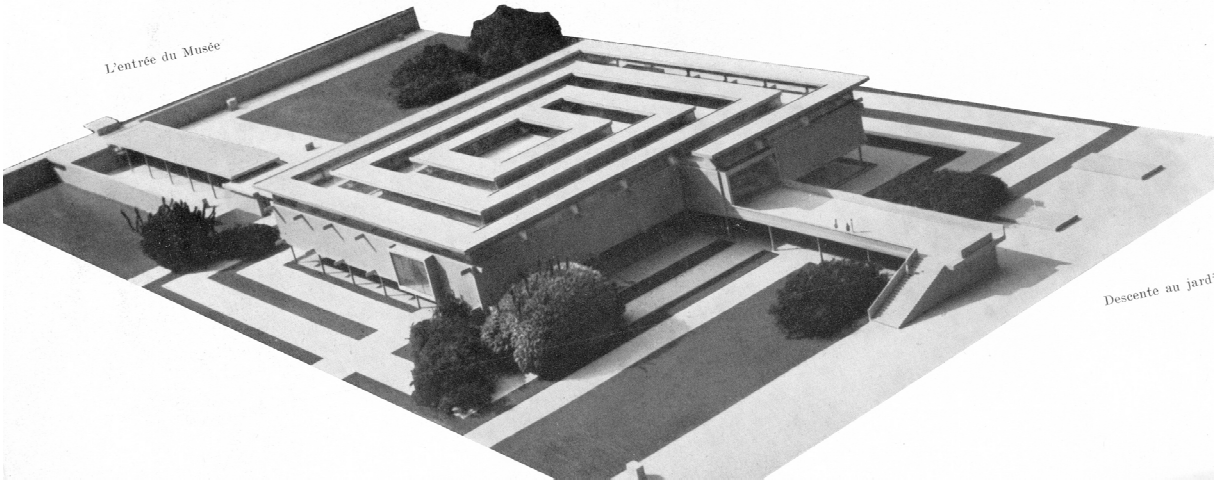


FIGURA 139: Museu do Crescimento Ilimitado, 1939.

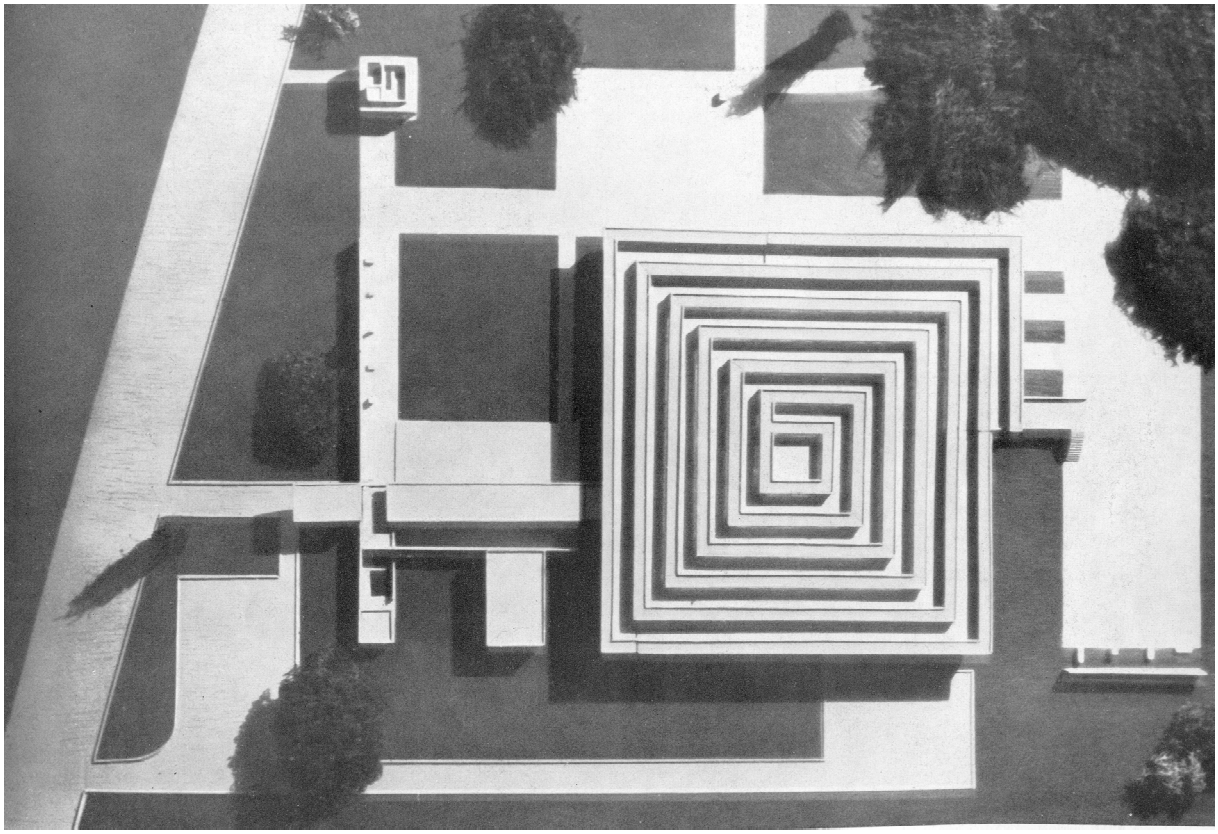


FIGURA 140: Museu do Crescimento Ilimitado, 1939.

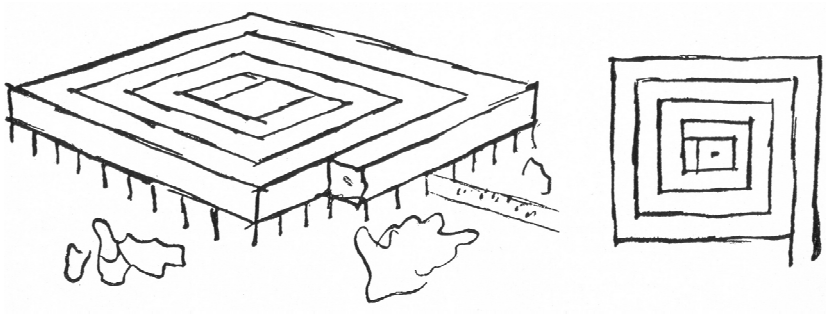


FIGURA 141: Museu do Crescimento Ilimitado, 1939.

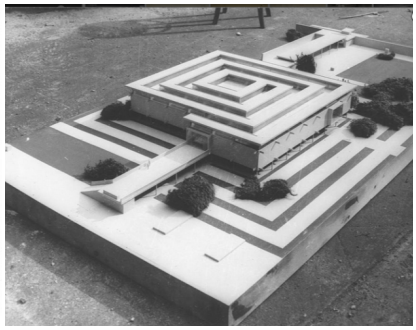


FIGURA 142: Museu do Crescimento Ilimitado, 1939.

Na década de 1940, é importante destacar o edifício ícone, tanto no cenário dos museus, quanto da arquitetura, o Museu Guggenheim, de Nova Iorque. Com certeza, é a edificação mais emblemática do período moderno construída até então, marco da arquitetura americana e do movimento

moderno.[140] Projetado em 1943 e construído entre 1956-1959, Pevsner[141] destaca que o museu de Frank Lloyd Wright atraiu tanta atenção, que seus visitantes esqueceriam-se de ver os quadros expostos. Montaner enfatiza que a relevância do projeto de Wright está no fato de ser "o primeiro grande passo para evoluir da caixa estática e fechada, acadêmica e simétrica, para uma forma inédita e cinemática; um novo museu ativo e dinâmico, configurado, nesse caso, em espiral."[142]

No início do século XX, os magnatas estadunidenses possuíam as riquezas, mas ainda necessitavam firmar-se culturalmente frente aos europeus. Para tanto e, também, em busca de status e prestígio social, resolveram investir no mundo de colecionismo, em busca de patrimônio artístico e cultural que fizesse frente à Europa, de certa forma. Dentro desse panorama, inicia-se a coleção de Solomon R. Guggenheim, que originaria a fundação e o museu com o mesmo nome, assim como já havia ocorrido anteriormente com o MoMA, fundado pelos Rockfeller. A baronesa Hildegard Anna Augusta Elisabeth von Ehrenwiesen, melhor conhecida como Hilla Rebay, foi quem auxiliou e influenciou Solomon a adquirir as peças para sua coleção de arte não objetiva, afirmando que um homem pioneiro como ele na mineração também deveria o ser no mundo das artes. Com a coleção cada vez maior e não havendo mais espaço para expô-las em seu apartamento na suíte do Hotel Plaza, Solomon Guggenheim, juntamente com a baronesa, começa a idealizar a construção de um museu. Hilla Rebay encarregou-se de listar alguns arquitetos para a missão, como Le Corbusier, Walter Gropius, Richard Neutra, Marcel Breuer, Mart Stam, William Lascaze,Werner Moser, Paul Nelson, William Humby, George Keck e Alvar Aalto. Curiosamente, sua lista não incluía nomes como de Mies van der Rohe, Eric Mendelsohn ou o próprio Frank Lloyd Wright.[143] Wright não constava por uma questão curiosa: a baronesa acreditava que o arquiteto já fosse falecido na época. Elucidados os desentendimentos, Wright é então o escolhido para realizar o projeto. O nome de Wright acalmaria os ânimos dos críticos em geral, pois consideravam a coleção de Solomon muito europeizada.

O arquiteto realizou uma infinidade de desenhos até chegar à solução definitiva. Nos arquivos de Taliesin, onde Wright possuía seu atelier, foram encontrados 749 documentos gráficos, desde os

---

[140] MATTHEWS, 2006; GLUSBERG, 1993; GWATHMEY & SIEGEL, 1992; SORKIN, 1986 *apud* REIS, Tarcisio Antônio. O Guggenheim de Grank Lloyd Wright e a adição de Gwathmey Siegel: moderno com moderno. **DOCOMOMO**, 2007, Porto Alegre, disponível em: http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/007.pdf

[141] PEVSNER, Nikolaus. **Historia de las tipologias arquitectonicas**. 2ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 164.

[142] MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI.** Barcelona: Editora: Gustavo Gili, 2003, p. 12.

[143] MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 97.

desenhos iniciais de 1943 até detalhamentos de 1958.[144] Um dos pedidos de Solomon Guggenheim a Wright foi que o arquiteto encontrasse uma solução inovadora para o museu, tal qual seriam as obras expostas nele. Na primeira das propostas apresentadas, a saída encontrada era uma torre hexagonal, onde estariam localizadas as salas de exposição e um volume cilíndrico, adossado a esta, que continha a circulação vertical. A forma, bastante rígida, estava longe das pretensões de Solomon. Interessante notar que, apesar de não ser perceptível no desenho, o arquiteto já estava em busca da continuidade espacial, como se pode observar no detalhe da prancha, em que Wright faz a anotação "*constant ramp"*, seguida por uma espiral. Ou seja, apesar da variação formal até a solução definitiva, a concepção tipológica pouco foi alterada.

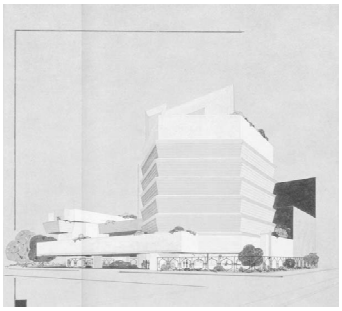


FIGURA 143: Perspectiva do primeiro projeto para o Guggenheim Museum, com torre hexagonal, 1943.

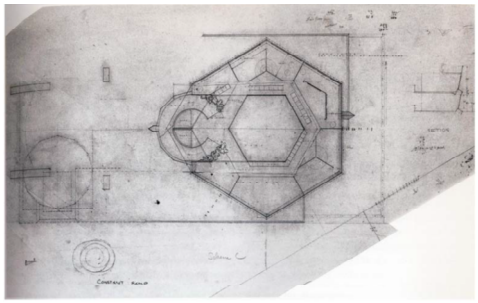


FIGURA 2: Planta do primeiro projeto para o Guggenheim Museum, com torre hexagonal, 1943.

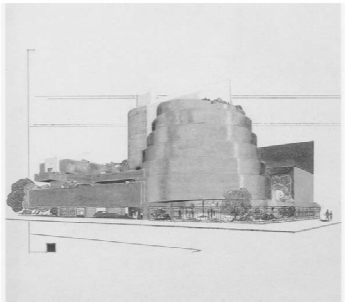


FIGURA 345: Proposta com torre em zigurate e cor vermelha.

A segunda proposta de Wright contemplou a solução de *constant ramp* e, como consequência, o volume é formado por plantas circulares concêntricas, com a espiral diminuída de tamanho, conforme ascende. Na perspectiva, o museu aparece na cor vermelha, evidenciado que Wright acatara os desejos de Solomon, fazendo com que o museu não passasse despercebido. Na terceira proposta, de 1944, Wright consegue resumir rapidamente a origem formal do museu: na parte inferior da prancha pode-se ler a palavra "*ziggurat*" e, à sua direita, a mesma palavra escrita em sentido inverso, "*taruggiz*". A solução formal encontrada, que é a que mais se assemelha ao construído, é uma espiral que aumenta de tamanho na medida em que aumenta de altura, tal qual um zigurate invertido ou um *taruggiz*. Solomon ficou maravilhado com a proposta apresentada pelo arquiteto, exclamando sua excitação: *"*Sabia que podia fazê-lo, Sr. Wright! Eu queria um edifício que

[144] MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 101.

fosse mais do que um simples museu para pendurar quadros; eu queria um edifício que fosse completamente diferente, uma experiência desconhecida na apreciação da arte, e você fez isso!" (tradução da autora).[145] A baronesa Rebay também aprovou a solução apresentada por Wright, mas era relutante em relação à cor vermelha proposta pelo arquiteto.[146] A parte árdua do projeto não foi agradar ao seu cliente, mas sim, aprová-lo junto à Prefeitura de Nova Iorque. A permissão para a construção da edificação somente foi obtida em 1956.

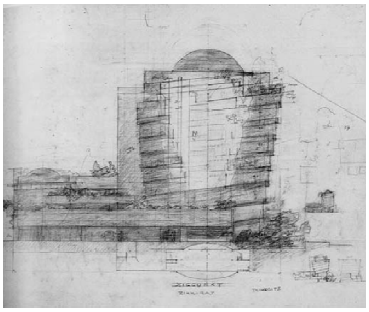


FIGURA 4: Versão com o zigurate invertido.

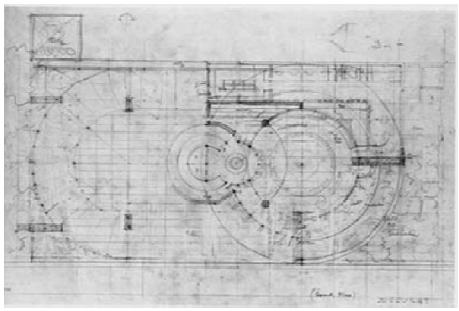


FIGURA 5: Versão com o zigurate invertido.

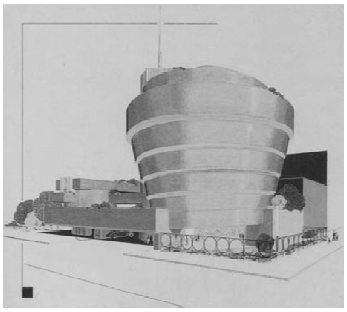


FIGURA 6: Versão com o zigurate invertido.

Após o início da obra, quando, aparentemente, não haveria mais empecilhos, surge o desentendimento entre Wright e James Johnson Sweeney, diretor do museu desde 1952. A desavença ocorreu principalmente no âmbito da museografia, ou seja, de que forma as obras de arte seriam expostas. Sweeney tinha experiência em museus e em exposições, pois já havia trabalhado no MoMA. Sua opinião era de que as obras de arte deveriam se sobressair em relação à arquitetura, por meio de um espaço limpo e estéril. Entretanto, esse não era o desejo de Wright. "Se Sweeney queria um museu para ser uma ferramenta de ensino, Wright queria, acima de tudo, uma vitrine, um lugar para turistas" (tradução da autora).[147]

Na perspectiva *The Masterpiece* – uma das quatro elaboradas por Wright em 1958, para mostrar as possibilidades expositivas da rampa – uma menina joga ioiô apoiada sobre o parapeito da rampa,

---

[145] "¡Sabía que podía hacerlo, Sr. Wright! Yo quería un edificio que fuera más que un museo ordinario para colgar pinturas; yo quería un edificio que fuera completamente diferente, una experiencia desconocida en la apreciación del arte, y usted, ¡lo ha logrado!" FUTAWAGA, Y., ed. Frank Lloyd Wright preliminary studies 1933-1959. Frank Lloyd Wright 12 Vols. Vol. 11. 1987, A.D.A. EDITA: Tokyo; p. 128 *apud* MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 109.

[l] Ibidem, p. 106.

[147] "Si Sweeney queria un museo que fuera un instrumento de ensenanza, Wright queria sobre todo un escaparate, un lugar para turistas." MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 128.

alheia à exposição ao seu redor, demonstrando a agradável experiência social do museu. Wright parece deixar a mensagem que a arquitetura do edifício não deixa lugar para a indiferença. A rotunda é de expressivas dimensões, tornando-se uma praça interna no térreo; a continuidade da rampa expositiva é a manifestação da sequência contínua do percurso entre externo e interno, como se a calçada da Fifth Avenue prosseguisse até o andar superior do edifício, segundo Peressut.[148] A ideia de galeria de Wright não é somente moderna no sentido da arquitetura que representa, mas também na ideia de um museu que se abre a uma nova relação com a cidade e o seu modo de uso; "apesar de ter qualidade, não há transparência e neutralidade, sendo uma espécie de recriação do Panteão romano."[149] O museu encontra em sua forma arquitetônica a antecipação de problemáticas mais atuais da figuração da arquitetura de museus na metrópole contemporânea.[150]

> Ponto incomum é o espaço contínuo, mas que, pela situação de rampa, individualiza cada obra e permite visuais à distância e em cotas diferentes, embora o local para as obras grandes fique restrito. Mais do que uma escultura, trata-se de um projeto a permitir organização interna voltada a uma comunicação qualificada da obra com o público.[151]

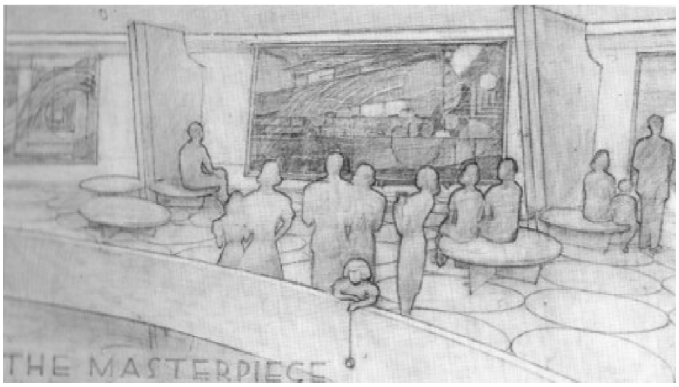


FIGURA 7: The Masterpiece.

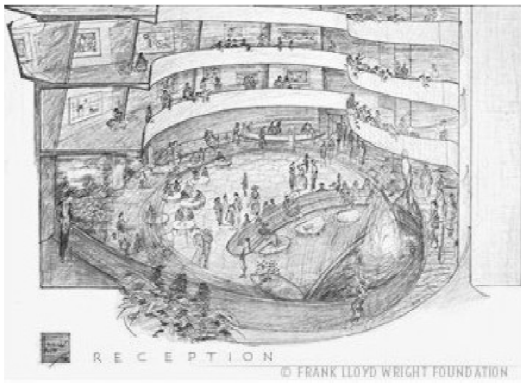


FIGURA 8: Croqui da recepção.

Nem Wright, nem Guggenheim viveram o suficiente para ver o museu concluído. Solomon Guggenheim faleceu em 1949. Após sua morte, iniciaram os desentendimentos entre Hilla e Harry Frank, que estava à frente da fundação, na época. Com o falecimento de Wright, em 1959, houve um

[148] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 29.

[149] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 33.

[150] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 29.

[151] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 33.

deslocamento do eixo de intrigas. Agora a discórdia ocorria entre Seeneye e Harry Guggenheim, sobre a função do museu. Um defendia a ideia de que os museus são instrumentos de aprendizagem, enquanto o outro estava mais preocupado em transformar o museu em um instrumento de espetáculo e de lucro. Para Harry, o que mais interessava *"*era divulgar o nome Guggenheim e atrair muitos visitantes para admirar a arquitetura e a coleção de arte, valores que permaneceram em vigor até a data*"* (tradução da autora).[152]

A autonomia do edifício em relação ao seu contexto e às outras propostas museísticas da época reflete a maneira de Wright colocar-se no cenário modernista. Wright buscou um edifício que se destacasse pela própria forma, pela inserção diferenciada na trama urbana regular de Nova Iorque e pelo próprio esquema de circulação de público. A tipologia clássica do museu afirmada por Schinkel em seu Altes Museum foi, de certa forma, respeitada por Wright: a cúpula central permanece e a grande escadaria foi transformada em uma não menos impactante rampa helicoidal. Para Peressut[153], a continuidade no museu é mais forte no sentido cultural, em uma espécie de síntese da utopia corbusiana do Mundaneum, da sacralidade da rotunda de Schinkel somada ao pan-óptico de Bentham, no qual se verifica o ideal totalizante da visão do percurso do museu junto ao viver coletivo da grande sala. A estratégia da rampa inclinada viria mais tarde a revelar uma série de inadequações, em especial quando do aprimoramento da chamada "ciência museológica": o piso inclinado da rampa e os rasgos de iluminação que a acompanham, voltando a luz para os olhos do espectador, são condições de difícil aceitação para os atuais parâmetros de exposição. Para Cabral[154], a inovação apresentada no campo da museologia está na noção de ambientação, com a integração entre obra e invólucro, em que a arquitetura, em síntese com as demais artes, desempenha o papel de "mãe", de proteção. *"*A inserção do edifício na cidade, a proposta de percurso interno, a preferência pela iluminação zenital, o simbolismo da forma do volume, a definição das cores, as preferências artísticas do arquiteto e tantas outras questões são importantes nessa concepção.*"*[155]

---

[152] *"*era dar publicidad al nombre Guggenheim y atraer como fuera la mayor cantidad de visitantes a admirar la arquitectura y la colección artística, valores que se han mantenido vigentes hasta la fecha*"* MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 129.

[153] PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione**. Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 26.

[154] CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. in QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 33.

[155] Idem.

Praticamente desde sua inauguração, o museu ressentia-se de um espaço para administração e depósito de obras maiores. Wright já havia previsto, em seus esboços originais, um anexo de onze pavimentos disposto como um pano de fundo em relação à forma em espiral. Mas é somente em 1992 que o edifício é construído por Gwathmey Siegel, na forma de um prisma retangular com dez pavimentos, atrás do museu original. A nova edificação adota uma arquitetura neutra, em contraposição com as formas orgânicas do museu de Wright. O edifício abriga espaços de exibição, escritórios, teatro, restaurante e depósitos.

A década de quarenta não foi muito profícua na questão de números de museus; entretanto, gerou dois grandes símbolos museais, um no plano das ideias e o outro uma edificação consolidada: o "Museu para uma pequena cidade", de Mies van der Rohe, e o Museu Guggenheim, de Wright, respectivamente. A escassez de construções culturais no período muito se deve ao acirramento dos combates da II Guerra Mundial e, consequentemente, à necessária reconstrução da Europa.

> A arquitetura do movimento moderno propôs o fim da caixa compartimentada e opaca utilizada nos museus até o início do século 20. Essa caixa, que guardava tesouros e relíquias a serem preservados e expostos, transformou-se em volume transparente (interna ou externamente) e em espaço contínuo. Arquitetos modernos, por meio de preceitos estéticos universalizantes, privilegiavam a transparência, a planta livre, a funcionalidade e a precisão tecnológica, buscando anular a barreira visual existente entre o espaço da vida e o objeto exposto.[156]

O primeiro museu de Le Corbusier a ser construído foi o centro cultural de Ahmedabad, na Índia, em 1953. Ao todo, o arquiteto possui três edifícios executados com essa temática: o já citado Museu de Ahmedabad, o Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente, em Tóquio (1957) e o Museu e Galeria de Belas Artes de Chandigarh, também na Índia (1964). Nesses projetos, o arquiteto retomou a ideia de crescimento, mas agora não mais ilimitado[157], através das estruturas modulares em concreto e áreas reservadas junto às edificações, que permitiriam a expansão. Os museus corbusianos desse período continuaram a ser composições de volumes independentes, como grandes caixas sob pilotis, seguindo a inspiração de seu *Musée à croissance illimitée*. Diferentemente dos museus modernos, que, na maioria das vezes, eram constituídos como caixas de cristal com planta livre e flexibilidade, a exemplo do MoMA, do Museu das Missões, do MAM e do MASP, os museus corbusianos eram

---

[156] CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. In: QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 31.

[157] "On sait que le Musée est à croissance non pas illimitée mais, ici, préparé pour passer de 50x50 de côtes (2500 m²) à 84x84 (7000 m²) par l'appication d'une construction standard: un poteau type, une poutre type, une dalle type." LE CORBUSIER, Pseud de Charles Edouard Jeanneret-gris. **Corbusier et son atelier rue de sevres 35:** Oeuvre complete 1952-1957(le). 2. ed. Zurich: W Boesigner, 1958, p. 156.

concebidos dentro da tipologia da caixa fechada, assim como os museus de Niemeyer. Tal tipologia encontra reforço na museologia moderna, que recomendava a iluminação artificial para melhor conservação das obras de arte, condenando as cortinas de vidro e a iluminação natural como grandes degradadores da arte. A postura de Le Corbusier encontrará eco nos museus norte-americanos que viriam a surgir na década de 1960.

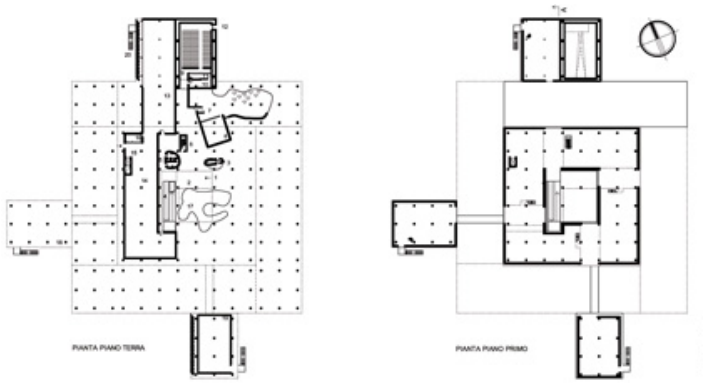


FIGURA 9: Plantas do Museu de Ahmedabad.



FIGURA 10: Plantas do Museu de Ahmedabad.



FIGURA 11: Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente.



FIGURA 12: Rampa no vestíbulo de acesso ao museu do Centro de Artes de Chandigarh.



FIGURA 13: Centro de Artes de Chandigarh.

Depois do Guggenheim e do MoMA, os Estados Unidos cada vez mais ganharam destaque no cenário internacional de museus, seja pelas coleções seja pelos edifícios que as abrigam. Com o final da Segunda Guerra, o país recebeu uma leva de artistas e arquitetos europeus que muito contribuiu para isso, direta ou indiretamente. O deslocamento do eixo econômico da Europa para a América também fortaleceu os setores relacionados com a cultura. Em 1906, Louis Kahn imigrou da Estônia para os EUA, ainda criança, com a família. Formado em arquitetura em 1924, em 1951, já amadurecido profissionalmente, Kahn projeta a Galeria de Arte da Universidade de Yale.

> Houve muito poucos momentos na história da arquitectura (sic) em que um único edifício tenha assinalado uma viragem na direcção (sic) futura da disciplina. A extensão da Galeria de Arte da

> Universidade de Yale, de Louis I. Kahn, de 1951-1953, atingiu esse estatuto ao marcar a chegada da monumentalidade à arquitectura (sic) moderna americana.[158]

A obra de Kahn passou a sofrer influência da arquitetura italiana, especialmente a romana, devido a uma viagem à Europa, em 1928. A presença dessa arquitetura na obra de Kahn se deu de forma abstrata como as preocupações com a monumentalidade, a forma, a ordem, a luz, a estrutura e os materiais, "sem deixar de reconhecer o modernismo como sistema compositivo completo, e externando alguns aspectos históricos como geradores de relações formais"[159]. Para Peressut[160], os três museus realizados por Kahn têm inspiração na arquitetura clássica: o palácio-museu urbano (Galeria de Arte e o Centro de Arte Britânica da Universidade de Yale) e a vila-museu suburbana (Museu de Arte Kimbell, no Texas). Outra influência na sua obra, principalmente na galeria de Yale, é a geometria de Buckminster Fuller, interesse despertado por Anne Griswold Tyng[161], associada da sua empresa.

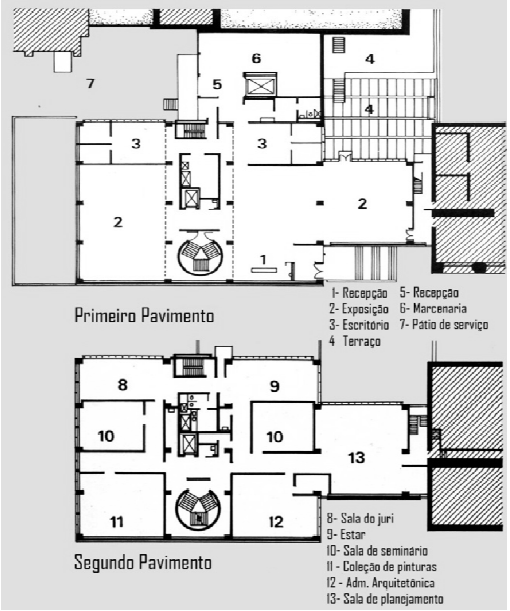


FIGURA 14: Galeria de Yale.

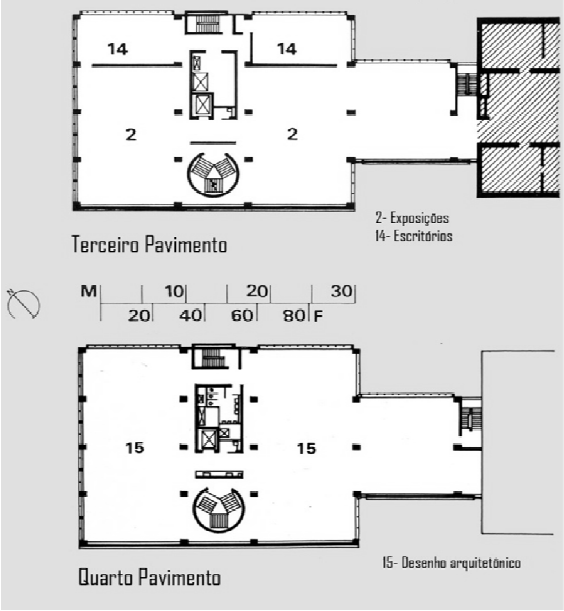


FIGURA 15: Galeria de Yale.

[158] ROSA, Joseph. **Louis I. Kahn – 1901-1974, Espaço Iluminado.** Köln: Taschen, 2006, p. 07.

[159] PALERMO, Nicolás Sica. **As arquiteturas no tempo de Louis I. Kahn.** Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/382, acessado em 16 jan. 2013.

[160] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 33.

[161] ROSA, Joseph. **Louis I. Kahn – 1901-1974, Espaço Iluminado.** Köln: Taschen, 2006, p. 31.

Na Galeria de Yale, seu primeiro museu, “aparecem alguns pontos que serão a marca de sua arquitetura”[162], trabalhando com elementos não usuais na arquitetura corrente daquele período. O discurso de Kahn relata a preocupação com os “espaços de serviço”, além de somente os “espaços servidos”. Um exemplo disso será a forma cilíndrica que contém a escada triangular, que retornará em seus projetos (corredores e circulações verticais são considerados espaços de servir). A galeria é formada por um espaço anexo a um edifício existente. Possui esquema de planta tripartido, tipicamente beaxartiano, concentrando nas laterais os espaços de exposição ou servidos e, no centro da composição, os espaços de serviço, com quatro pavimentos, fachadas cegas e translúcidas, compostas por planos de alvenarias, alternadas com panos de vidro. O sistema estrutural adotado por Kahn possibilita vencer grandes vãos sem a necessidade de pilares, permitindo grande flexibilidade para as exposições. Tal sistema é composto por lajes triangulares, que ainda permitem o alojamento das instalações.



FIGURA 16: Galeria de Yale.



FIGURA 17: Galeria de Yale.



FIGURA 18: Galeria de Yale.



FIGURA 19: Galeria de Yale.

Em 1966, Kahn recebeu a encomenda para realizar o Museu de Arte Kimbell. O museu é fruto de uma vasta ação de mecenato, assim como já havia ocorrido com outras instituições estadunidenses. O museu proposto por Kahn é composto por uma sucessão de seis faixas de espaços configurados por dezesseis abóbodas de berço, com 30 metros de comprimento, 7 metros de largura e 6 metros de altura, em concreto armado. Nesses espaços situam-se os espaços servidos, ou seja, salas de exposição, auditório, biblioteca e demais funções importantes. Essas abóbadas estão intercaladas por faixas mais estreitas, de pé-direito mais baixo e cobertura plana, que representam os espaços de serviço, em geral, circulações e escadas. A planta é formada por um esquema tripartido, como em Yale, situando-se os espaços expositivos nas laterais. Mas, agora, a entrada é recuada, formando um espaço de transição entre a rua e a galeria. O espaço interno é extremamente fluido, sem divisórias,

[162] COLIN, Silvio. Disponível em: <http://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2011/07/28/louis-i-kahn/?blogsub=confirming#subscribe-blog>. Acessado em: 16 jan. 2013.

permitindo a flexibilidade da exposição. No interior, três pátios internos reforçam a iluminação das salas expositivas. Embora completamente moderno visto do ponto da sua falta de ornamentos, o edifício possui arcos e abóbadas romanas, fonte de inspiração que o próprio Kahn reconheceu. E, apesar da aparente simplicidade, o projeto é aprimorado nos seus detalhes, especialmente relacionados à luz e aos materiais empregados. O Kimbell Art Museum foi a última obra de Kahn inaugurada por ele, em 1972.

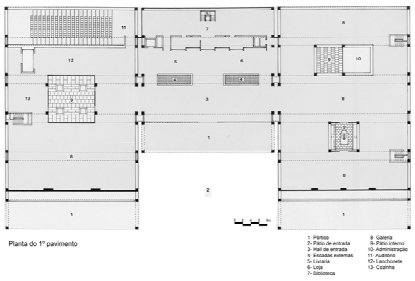


FIGURA 20: Museu de Arte Kimbell.



FIGURA 21: Museu de Arte Kimbell.



FIGURA 22: Museu de Arte Kimbell.

O último projeto para um museu de Louis Kahn foi a Yale Center for British Art, em 1969, localizado em frente ao seu primeiro projeto para a Universidade de Yale. O projeto é resolvido por meio de uma grelha tridimensional. Organizado em torno de dois pátios internos, possui quatro andares, mais subsolo, iluminados por claraboias caixotes. Para a estrutura, Kahn trabalha com concreto aparente, mas, para dar requinte ao ambiente, usa revestimentos em madeira. Novamente, o arquiteto utiliza-se do esquema de planta tripartida e realça a escada por meio de um volume único dentro da edificação, tal qual já havia feito para a Galeria.

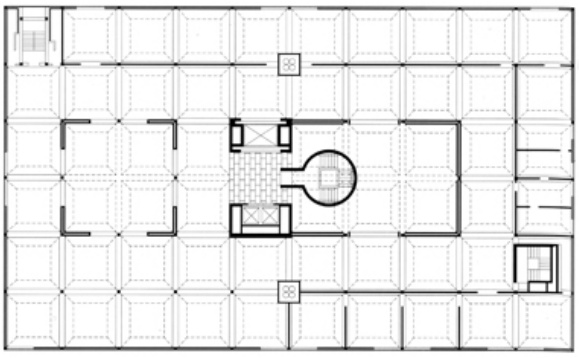


FIGURA 23: Yale Center for British Art

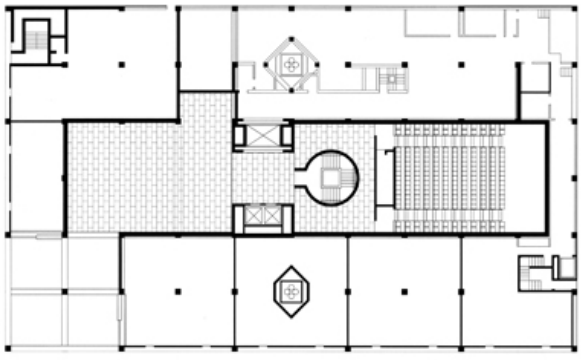


FIGURA 24: Yale Center for British Art



FIGURA 25: Yale Center for British Art.

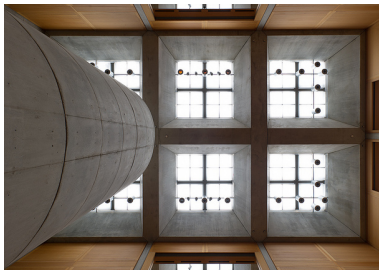


FIGURA 26: Yale Center for British Art.



FIGURA 27: Yale Center for British Art.

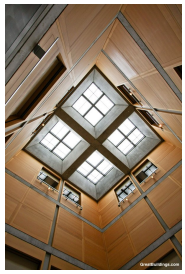


FIGURA 28: Yale Center for British Art.

No final da década de 1950, juntamente com a especialização das coleções, os museus passam a incorporar características locais na sua arquitetura, que resultam em instituições com um caráter mais intimista. Novas correntes arquitetônicas surgem, preocupadas com a adaptação da edificação ao sítio em que será inserido. Entre as instituições erguidas nesse período, com essas qualidades, estão o Museu de Arte Moderna Louisiana, de 1958, em Humlebæk, Dinamarca, projetado por Jørgen Bo e Wohlert Vilhelm, o Gandhi Ashram Memorial Museum, em Ahmadabad, Índia, de Charles Correa (1958-1963) e o Museu Nacional de Antropologia, no México, de Pedro Ramírez Vázquez, Jorge Campuzano e Rafael Mijares (1963). O museu indiano faz referência à memória de Mahatma Gandhi. Charles Correa combina arquitetura hindu com o planejamento funcional do modernismo, trabalhando com elementos modulares repetíveis, organizando-os sobre um gride assimétrico, mas ortogonal. Tal organização formal para a implantação pode ser comparada aos vilarejos indianos. O museu mexicano também se integra com o panorama do Parque Chapultepec, organizado em blocos em torno de um pátio central, e recorda a arquitetura asteca.

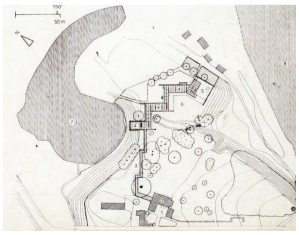


FIGURA 29: Museu Louisiana.

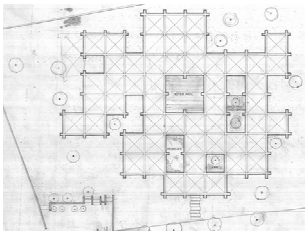


FIGURA 30: Museu Gandhi Smarak Sangrahalaya.



FIGURA 31: Museu Nacional de Antropologia.

Em 1959, o arquiteto catalão Josep Lluís Sert foi convidado a realizar o projeto da Fundação Marguerite e Aimé Maeght, famoso *marchand* parisiense. Para o museu, Sert explora as possibilidades do concreto armado, criando *sheds* em curva, além de dois grandes semicilindros, que funcionam como proteção ao sol e também fazem referência à obra de Miró. O concreto marcado pelas suas formas traz novas possibilidades de ventilação e iluminação para os museus. Para

Kiefer[163], Sert contribui com uma nova tipologia de cobertura para os museus. O elemento criado por Sert voltará a ser utilizado por Walter Gropius para a cobertura dos Arquivos da Bauhaus, em Berlim (1979), e pelo próprio arquiteto no seu projeto para a Fundação Miró, em Barcelona (1972).



FIGURA 32: Fundação Maeght.

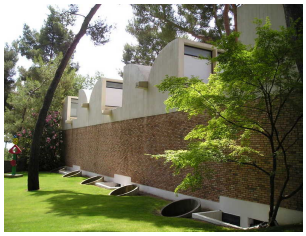


FIGURA 33: Fundação Maeght.



FIGURA 34: Fundação Miró, Barcelona.



FIGURA 35: Arquivos da Bauhaus, de Walter Gropius.

Mas talvez o que a década de sessenta trouxe de mais inovador no campo dos museus, apesar de não construído, foi o museu dedicado à obra do artista Asger Jorn, em Silkeborg, de Jörn Utzon, 1963. O museu desenvolver-se-ia no subsolo, em um ambiente fluido e sensual, tal qual um *iceberg*, que possui pequena porção emersa, escondendo o grande volume sob as águas. A edificação seria formada por três andares de subsolo. O visitante adentraria o museu através de uma grande rampa. O exterior seria revestido por cerâmica de cores fortes e os exteriores em branco. Com o falecimento de Utzon, outro arquiteto foi designado para projetar o museu: Niels Frithiof Truelsen. Anos mais tarde, Hans Hollein utilizou estratégia semelhante para o Museu em Mönchsberg em Salzburgo, Áustria (1989).

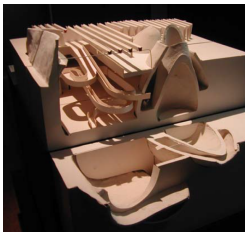


FIGURA 36: Silkeborg Museum.

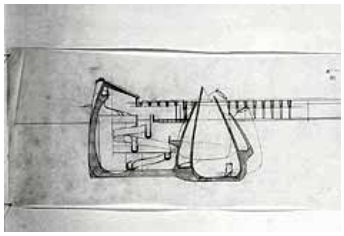


FIGURA 37: Corte do Silkeborg Museum.

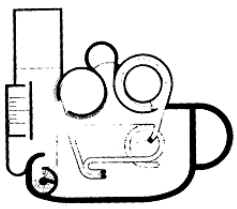


FIGURA 38: Silkeborg Museum.

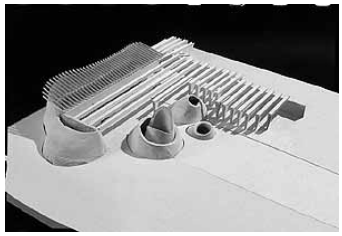


FIGURA 39: Silkeborg Museum.

[163] KIEFER, Flávio. **MAM Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MASP Museu de Arte de São Paulo:** paradigmas brasileiros na arquitetura de museus. 1998. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998, p. 25.

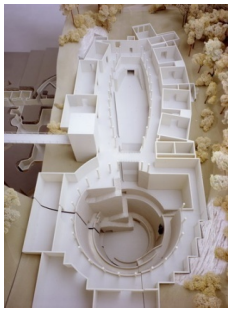


FIGURA 40: Museu em Mönchsberg.

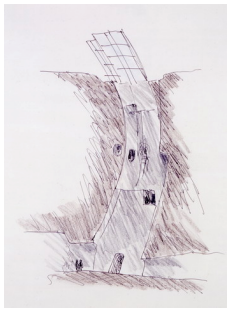


FIGURA 41: Museu em Mönchsberg.



FIGURA 42: Museu em Mönchsberg.



FIGURA 43: Museu em Mönchsberg.

Em 1964, os museus caixa ou *bunker* estadunidenses receberam uma nova contribuição. Um concurso de arquitetura para a concepção de um edifício para a sede do Museu de Arte da Universidade da Califórnia foi anunciado. E, no ano seguinte, arquiteto Mario Ciampi e os associados Richard L. Jorasch e Ronald E. Wagner foram nomeados vencedores. O edifício apresenta uma forma em leque, em um escalonado ascendente. Na extremidade menor do leque, concentram-se a administração e o *hall* de acesso, que distribui os visitantes por cinco galerias, dispostas em níveis distintos e ascendentes. As galerias não possuem aberturas; a interação com o exterior se dá pelo balanço criado no nível térreo e por meio das claraboias. O edifício é todo em concreto aparente com grandes balanços. Originalmente, a estrutura repousaria sobre poucos apoios, mas, em 1989, um terremoto a comprometeu. Cogitou-se demolir a edificação em 2005, mas por fim, a solução encontrada foi reforçar a estrutura por meio de apoios metálicos.

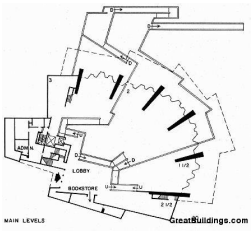


FIGURA 44: Museu de Arte da Universidade da Califórnia.

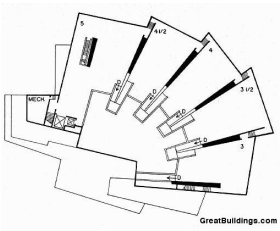


FIGURA 45: Museu de Arte da Universidade da Califórnia.



FIGURA 46: Museu de Arte da Universidade da Califórnia.



FIGURA 47: Museu de Arte da Universidade da Califórnia.

Alvar Aalto é outro arquiteto em busca de respostas para os problemas de flexibilidade dos museus, assim como Mies Van der Rohe. Ao longo de sua carreira, foram ao todo seis museus projetados,

sendo que a metade foi construída.[164] As estratégias projetuais adotadas por Aalto foram de um circuito claro ou de um grande salão flexível, localizando na entrada do edifício ou no subsolo as áreas de apoio e muita luz natural. A flexibilidade ocorre por meio de um esquema tipológico com o escalonamento das galerias expositivas abertas, lado a lado, com comunicação entre elas e direcionadas ao acesso da edificação. Em seu projeto para o concurso do Museu de Belas Artes da Estônia, de 1937, esse esquema tipológico já está presente. Apesar de haver um circuito definido, o visitante pode escolher o setor que deseja visitar, pois, através do *hall* de entrada, ele pode ver os acessos às salas, fazendo a sua opção. As salas seriam interligadas diretamente umas às outras. Nos seus demais projetos, Aalto segue na busca da flexibilidade dos espaços, como: Museu de Belas Artes de Bagdá, Iraque (1958); Museu da Finlândia central, em Jyväskylä (1959); Museu de Belas Artes de Shiraz, Irã (1970); Museu Alvar Aalto, em Jyväskylä (1971).

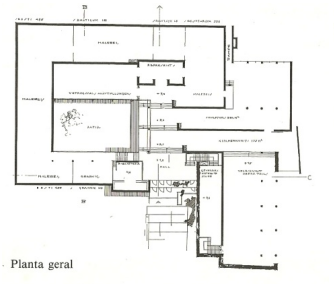


FIGURA 48: Planta baixa do segundo pavimento do Museu de Belas Artes.

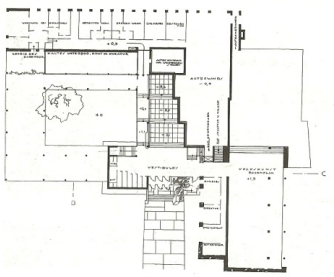


FIGURA 49: Planta baixa do nível de acesso do Museu de Belas Artes.

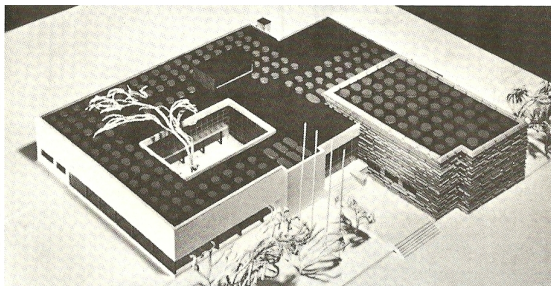


FIGURA 50: Museu de Belas Artes.

A década de sessenta foi bastante aberta, aceitando soluções antagônicas. Deixou como legado museus inseridos na paisagem ou o oposto, caixas fechadas, com o mínimo de contato externo, priorizando a conservação da obra e a introspecção do visitante. Praticamente desapareceram os projetos em pilotis ou propostas de crescimento ilimitado. A crise no movimento moderno já era vigente no período, mas, mesmo assim, ficou o ícone da caixa de vidro miesiana.

Os anos setenta mantiveram algumas das características da década anterior, como a inserção da edificação na paisagem, com projetos como o Museu Municipal de Mönchengladbach, de Hans Hollein. Novos atributos foram agregados: as intervenções em edificações existentes, no Museu Vostell, na Espanha, e as primeiras propostas pós-modernas e *high tech,* como os projetos do Museu

[164] FLEIG, Karl. **Alvar Aalto.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

de Belas Artes, Gunma, Japão, de Arata Isozaki (1971), Neue Staatsgalerie, em Stuttgart, de James Stirling (1977), e o Centro Pompidou. O Brasil, assim como alguns outros países, manteve a tradição do concreto aparente, com o projeto de Paulo Mendes da Rocha, Wilheim e Tomchinsky para o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (que não chegou a ser construído). A caixa fechada, que tinha bastante força nos EUA, abre-se discretamente ou ganha outras formas, sendo menos intimista e com a inserção de alguns momentos de contato com o exterior, como pátios internos com vistas para o céu ou algum enquadramento da paisagem, como por exemplo, no Museu Hirschhorn, em Washington, de Gorndon Bunshaft e SOM (1973). Os Estados Unidos diminuem seu ritmo de construção e inauguração de museus, talvez em função do seu momento bélico e econômico, com a Guerra do Vietnã e a crise do petróleo dessa década. A Alemanha vivia ainda o momento de reconstrução pós-Segunda Guerra, tornando-se um grande canteiro de construção e experimentação de museus, com o Museu Marítimo Alemão, em Bremerhaven, de Hans Scharoun, a Coleção Municipal de Arte, de Walter e Sussanne Hagstotz e Peter Kraft, o anexo da Galeria Municipal de Arte, de Lange, Mitziaff, Böhm e Müller, o Museu Bochum, de Jorgen Bo e Vilheim Wohler, o Arquivo Bauhaus, de Gropius e Büro Bandel, o Museu Alemão de Arquitetura, de Oswald Mathias Ungers, o Museu de Artes e Ofícios, de Richard Meier, entre outros, além dos já citados. E a França inicia uma nova etapa para a arquitetura de museus com o projeto vencedor do concurso para o Centro Georges Pompidou, de Renzo Piano e Richard Rogers. Também será o começo para uma nova era de museus na França, que ganharia impulso na década de oitenta com a política cultural de François Mitterrand.



FIGURA 51: Museu de Arte Moderna de Gunma, Takasaki, Arata Isozaki.



FIGURA 52: Museu Hirshhorn, SOM.

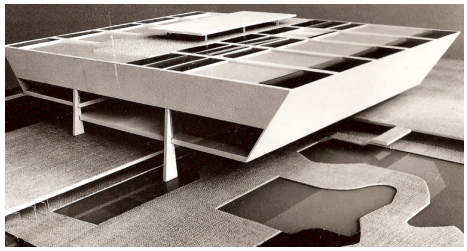


FIGURA 53: Maquete do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Paulo Mendes da Rocha.

Em 1971, foi realizado na França um concurso internacional para escolher o projeto de um novo centro cultural em Paris – o Centro Georges Pompidou. Já os números do concurso foram grandes: 681 concorrentes, oriundos de 49 países. O edifício deveria contemplar o programa de necessidades para um centro cultural de uso misto, composto pelo antigo Musée de l'Art Moderne, áreas para

exposições temporárias, biblioteca, ambientes multifuncionais para música e um centro audiovisual. O idealizador do programa é o sueco Pontus Hulten. Suas diretrizes para o museu eram: transparência, tecnologia de ponta, planta livre e programa aberto e vivo.[165]

O projeto vencedor foi de Renzo Piano e Richard Rogers, inspirado no imaginário do grupo Archigram e conta com uma área de em torno de 100.000m². O centro cultural é uma verdadeira máquina de expor, inclusive pela sua arquitetura. Trata-se de uma trama megaestrutural de tubos de aço, que envolve e sustenta cinco pavimentos totalmente livres, permitindo a máxima flexibilidade do espaço interno e que para muitos mais se assemelha a uma refinaria de petróleo. Poder-se-ia afirmar que a fachada é constituída por duas camadas, uma mais interna de vidro e a mais externa formada por essa malha estrutural, tubos de escadas rolantes e dutos coloridos. Cada cor do duto tem uma função: amarelo é para a parte elétrica; azul para o ar condicionado, verde para água e o vermelho pode ser interpretado como que para as pessoas, pois o fundo das escadas rolantes é vermelho. Essas escadas permitem vistas inéditas da cidade de Paris. O edifício expõe suas entranhas ao exteriorizar suas áreas de serviço em sua fachada. A praça de acesso ao museu é praticamente uma extensão dele, servindo com um palco para apresentação de artistas de rua. Ao adentrar o edifício, a sensação também é diferente do que se havia encontrado nos museus de até então: há um grande espaço coletivo, como uma continuidade da praça, que talvez mais se pareça com um *hall* de um aeroporto de que um museu. Espaços amplos, permeabilidade, interatividade (no sentido de interação com a cidade), letreiros em *néon* e liberdade de circulação dos visitantes. O sucesso do edifício foi imediato. A expectativa era de que o número de pessoas fosse algo em torno de cinco mil, por dia. Mas, atualmente, o número aumentou em cinco vezes sobre a expectativa inicial: o centro cultural recebe cerca de 25 mil visitantes por dia.

O Centro Georges Pompidou estabeleceu novas relações com o público, alterando algumas características das instituições museais. As atividades de conservação e exposição perderam espaço em detrimento daquelas relacionadas com as de comunicação, exprimindo também uma mudança na arquitetura. A arquitetura passou a ser impactante e "assinada". Essas alterações ganharam força ao longo dos anos oitenta, sendo claramente identificadas em iniciativas como as da Fundação Guggenheim.[166]

---

[165] RICO, Juan Carlos. **Museos, Arquitectura, Arte: Los Espacios Expositivos.** Madrid: Sílex, 1994, p. 243.

[166] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 41-42.

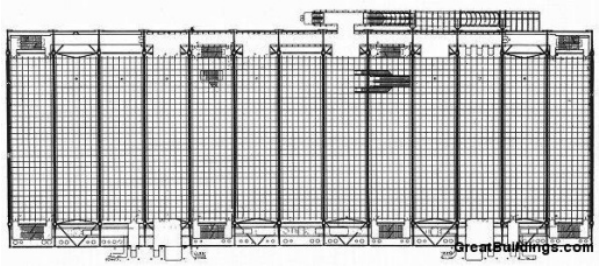


FIGURA 54: Centro Georges Pompidou.

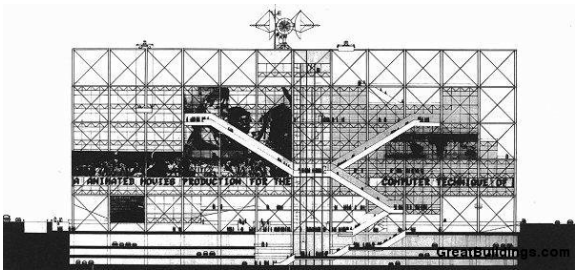


FIGURA 55: Centro Georges Pompidou.



FIGURA 56: Centro George Pompidou.



FIGURA 57: Centro George Pompidou.



FIGURA 200: Centro George Pompidou.



FIGURA 201: Centro George Pompidou.

Em 1972, Hans Hollein inicia o projeto para o Museu Municipal de Mönchengladbach ou Städtisches Museum Abteiberg. O edifício foi inaugurado em 1982 e trouxe inovações na tipologia e organização da circulação dos visitantes. Hollein criou uma retícula em que as salas pertencentes a essa malha se conectam pelas diagonais, aumentando a superfície expositiva e configurando um espaço visual original. O espaço criado por Hollein permite variadas possibilidades expositivas. As salas de exposição possuem iluminação zenital, através de *sheds* de caráter industrial. Parte do edifício está situada sob uma montanha artificial, como cavernas. Em determinados pontos, o edifício emerge dessa montanha, formando jardins. Para Curtis, Hollein desconstrói o edifício e distribui os volumes de acordo com a topografia, em que "peças individuais do programa, em vez de serem unificadas em um volume geral, foram separadas e flexionadas ao longo do terreno como parte de uma paisagem contínua que ia da cidade."[167]

[167] CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900.** 3 ed. Porto Alegre: Bookman, 2008, p. 606.

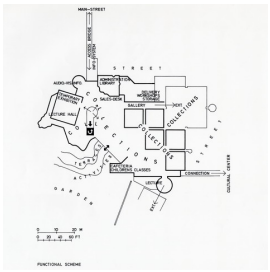


FIGURA 202: Museu Mönchengladbach.

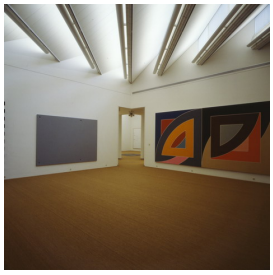


FIGURA 203: Museu Mönchengladbach.



FIGURA 204: Museu Mönchengladbach.



FIGURA 205: Museu Mönchengladbach.

Na Cidade do México, em 1972, Teodoro González de León e Abraham Zabludovsky começaram a desenvolver o projeto para o Museu Rufino Tamayo. Localizado dentro do Parque de Chapultepec, seu conceito é herança da arquitetura pré-hispânica, como é inspirado nas pirâmides escalonadas maias. O edifício, inaugurado em 1981, também se mimetiza ao terreno, elevando-se em escalonamento, com taludes gramados, parte fundamental da composição que estabelece relação entre o edifício e o parque, criando a impressão que o museu surge do solo. O museu tem 1.892m² de áreas para as salas de exposição e é composto por um programa de necessidades variado: sala de ensino, auditório para 180 pessoas, restaurante, loja, centro de documentação e espaços ao ar livre. Sua área total é de 5.100m². O edifício é uma construção modular em vários níveis que está incorporada harmoniosamente no meio ambiente. O interior é iluminado com luz natural, criando atmosferas diferentes. O edifício é organizado em torno de um grande *hall* que distribui o programa. As salas de exposição são interligadas por rampas.

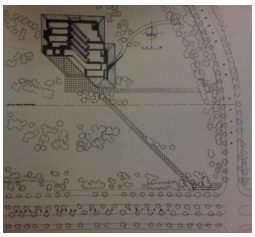


FIGURA 206: Museu Rufino Tamayo.



FIGURA 207: Museu Rufino Tamayo, Teodoro González de León e Abraham Zabludovsky.

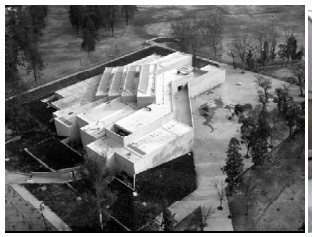


FIGURA 208: Museu Rufino Tamayo, Teodoro González de León e Abraham Zabludovsky.

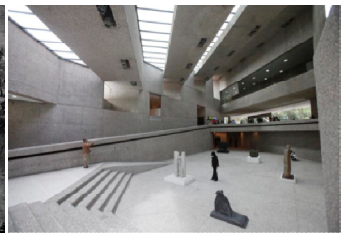


FIGURA 209: Museu Rufino Tamayo, Teodoro González de León e Abraham Zabludovsky.

Outro museu alemão de destaque na década de 1970 foi o Museum für Kunsthandwerk, dando continuidade a um programa de implantação de museus, o que levaria Ghirardo a afirmar que "a Alemanha conduziu a campanha de construção de museus mais vigorosa da década de 80"[168]. O

[168] GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2002 p. 79.

museu foi objeto de concurso e o vencedor foi o estadunidense Richard Meier. Conforme Montaner[169] e Frampton[170], Meier assumiu o período purista lecorbusiano e, a partir deste, desenvolveu sua própria linguagem arquitetônica moderna, na qual inclui o branco, a modulação (geralmente o quadrado) e a busca pela luz natural.

> No final da década de 1980, Meier estabeleceu um estilo pessoal caracterizado por camadas de planos de paredes e transparências, espaços de luminosidade variada. Todos estes recursos aparecem no Museum jür Kunsthandwerk, em Frankfurt, uma edificação de extrema delicadeza que adotou a escala e as proporções de seus vizinhos históricos e, ao mesmo tempo, alcançou uma complexa ordem interna baseada na interseção de geometrias derivadas da implantação.[171]

O museu está inserido na área da Villa Metzler, uma antiga construção. A Villa serviu de referência para o projeto de Meier. As duas construções comunicam-se por meio de uma passarela de vidro, havendo o contraste entre o novo e o antigo e a valorização de ambos. Meier partiu da análise da volumetria da Villa Metzler para o desenvolvimento da sua proposta, reduzindo-a a uma grelha cúbica. Posteriormente, rotacionou a mesma malha em 3,5°, tornando-a paralela ao rio. Sobre a grelha rotacionada, posicionou principalmente as circulações. As dimensões do edifício de Meier são proporcionais às da Villa, sendo os detalhes reproduzidos de alguma maneira, como por exemplo, nas dimensões e no ritmo das aberturas, a relação de cheios e de vazios ou a faixa alaranjada que indica o porão da casa, que, no museu de Meier, foi feita em granito cinza escuro. O museu possui três pavimentos, tal como ocorre na vila, organizado em três blocos em torno de um pátio central. A rampa é um elemento recuperado da arquitetura corbusiana, permitindo a *promenade architecturale.* Meier propôs uma exposição neutra, utilizando salas quadradas, unidas por galerias lineares.

---

[169] MONTANER, Josep Maria. Despues del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. 2. ed. Barcelona: G. Gili, 1999, p.172

[170] FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna.** 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2008. p. 377.

[171] CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900.** 3 ed. Porto Alegre: Bookman, 2008, p. 664.



FIGURA 210: Planta baixa do térreo do Museu de Artes Decorativas.



FIGURA 211: Museu de Artes Decorativas.



FIGURA 212: Museu de Artes Decorativas.

Em 1984, Richard Meier iniciou o desenvolvimento do projeto para The Getty Center, em Los Angeles. Os números do Getty Center são impressionantes: 88.000 metros quadrados de área, ao custo de um bilhão de dólares.[172] A área oferece uma vista espetacular para cidade, montanhas e oceano ao redor. Nela estão instalados seis edifícios: administração, centro de conservação, auditório, instituto de educação, centro de arte e humanidades e o museu *J. Paul Getty Museum*. O complexo conta com aproximadamente novecentos funcionários, entre guias, educadores e especialistas em restauração. O Getty deu continuidade ao fenômeno de massas iniciado pelo Centro Georges Pompidou, oferecendo aos seus visitantes outras opções de lazer, além da arte em si, como, por exemplo, bons restaurantes, cafés, lojas de souvenires e belas paisagens. No caso do Getty, o acontecimento foi potencializado: o visitante inicia o percurso de visitação embarcando em um trenzinho que fará o trajeto de subida da montanha, proporcionando um esplêndido panorama de Los Angeles. É um museu "feito sob medida para quem não gosta de museus tradicionais. Visitá-lo é, antes de tudo, um ótimo passeio."[173] Tal como outras propostas de Meier, o projeto foi baseado na geometrização, em que quadrados vão-se conectando sucessivamente, formando uma agrupação orgânica, entre jardins, pátios, fontes e lagos.

[172] VEJA. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/220498/p_130.html>. Acessado em: 20 fev. 2013.

[173] Idem.

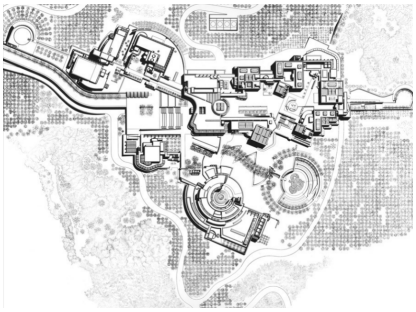


FIGURA 213: Getty Center.



FIGURA 214: Getty Center.



FIGURA 215: Getty Center.

Para Peressut[174], o museu assumiu diversas funções: santuário, armazenamento, ponto de vendas, palco; com fins institucionais correspondentes: adoração, estudos, compras, entretenimento, aos quais acrescentou tipos ideais: o templo, o magazine, o centro comercial e o teatro. E ainda, lugares de formação de atividades colaterais: biblioteca, livraria, escritórios, salas para conferências, cafés e restaurantes, lugares para estacionamento e encontros, enriquecendo o programa de um museu, mas também aumentando as dificuldades de reconhecê-lo. A importância desses espaços no ambiente do museu aumentou assustadoramente. Em razão da expansão das funções do museu, houve uma diminuição das áreas expositivas; conforme Montaner[175] e Peressut[176] , no século XIX, a relação entre os espaços colaterais e os espaços de exposição era de um para nove, hoje, essa relação já atingiu a proporção de dois para um. Hugh Pearman[177] afirma que o público (a pequena parte dos visitantes dos museus que vão mais para ver a arte que para os eventos) quer entretenimento cultural de dimensões de discoteca e um bom café, portanto, o museu é um edifício com multi propósitos.

Montaner[178] afirma que, além das inovações tecnológicas e do desenvolvimento da museologia, os museus contemporâneos passaram a seguir em direções diferentes, podendo-se dizer que os museus atuais se encaixam em duas grandes categorias. De um lado, os grandes museus de massa e modernos complexos culturais, que abrigam uma grande variedade de objetos, de temas e de atividades. De outro, os museus específicos – especializados em um só tema – que estão se proliferando e com dimensões menores.

---

[174] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 46.

[175] MONTANER, Josep Maria. **Museos para el nuevo siglo.** Barcelona: G. Gili, 1995, p. 36.

[176] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 47.

[177] Ibidem, p. 43.

[178] MONTANER, Josep Maria. **Museos para el nuevo siglo.** Barcelona: G. Gili, 1995, p. 152.

Depois de despontar com um novo tipo de museu – o Centro Georges Pompidou –, seja pela escala, pela alta tecnologia inspirada nos anos sessenta, em grupos como o Archigram ou ainda pela fachada inovadora que lhe rendeu o apelido de refinaria de petróleo, Renzo Piano partiu para outra proporção de museu. Em 1981, foi convidado a projetar o edifício que abrigaria a coleção da Fundação Menil. Localizado na área suburbana de Houston, o museu está inserido na escala do bairro. Piano tirou partido das técnicas locais de construção, como os revestimentos externos em madeira. A cobertura, em vidro, é protegida por elementos modulares brancos: uma peça curva, sustentada por uma estrutura metálica. "O filtro desse sistema permite difundir nas salas uma quantidade de luz mais elevada em relação àquela normalmente tolerada pelas obras de arte, possibilitando condição inédita de luminosidade, vibração cromática e brilhantismo."[179] O edifício tem dois pavimentos mais subsolo. No térreo estão localizados os espaços expositivos e de serviços. No primeiro andar, encontra-se a área administrativa. As lojas, as instalações e os laboratórios ficam no subsolo.

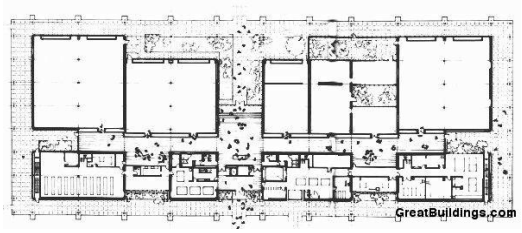


FIGURA 216: Coleção Menil.

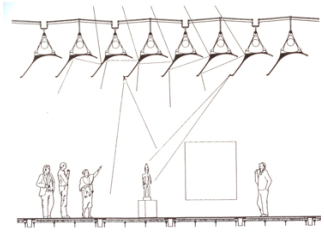


FIGURA 217: Coleção Menil.



FIGURA 218: Coleção Menil.

Dando sequência ao ambicioso plano posto em prática durante o governo de Georges Pompidou, François Mitterrand continuou com o aumento das instalações artísticas e culturais de Paris, em um projeto sem paralelo conhecido por *Grands Travaux* (grandes trabalhos). O Centro Georges Pompidou foi um dos primeiros, seguido pela transformação em museu da antiga Gare d'Orsay, por Gae Aulenti, a construção do Instituto do Mundo Árabe, de Jean Nouvel, da Ópera da Bastilha, de Carlos Ott, do Arco da Defesa, de Johan Otto von Spreckelsen, do novo Ministério das Finanças, de Paul Chemetov e Borja Huidobro, dos projetos para o parque La Villette, de Bernard Tschumi, da Galeria da Evolução, também de Chemetov e Huidobro e da Biblioteca da França, de Dominique Perrault.[180] Entre um dos mais importantes e reconhecidos desses trabalhos está a ampliação do

[179] AGNOLETTO, Matteo. **Renzo Piano.** São Paulo: Folha de S. Paulo, 2011, p. 27.

[180] GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 142-143.

Museu do Louvre, projeto do arquiteto sino-americano I. M. Pei, em 1983. O arquiteto "foi incumbido directamente por François Mitterrand, sem qualquer concurso prévio, de refazer o projecto do "maior museu do mundo."[181]

No programa de ampliação, Pei precisou modernizar as funções do museu, dotando-o de serviços que a situação contemporânea da instituição exigia, como videoteca, cafeterias, restaurantes, lojas, livrarias, biblioteca e auditórios. As áreas de exposição funcionavam separadamente, dispersas e mal organizadas, com entradas múltiplas que geravam circulações caóticas. Para segurança e melhor funcionamento interno, os acessos deveriam ser unificados, tornando-se apenas um. E, por último, a adição de mais de 650.000 metros quadrados de novos espaços somando-se a um museu dos maiores museus do mundo, não deveriam deixar o visitante perdido dentro do complexo. Como solução a essas questões, Pei localizou todo o novo funcionamento do museu no subsolo, organizando o edifício em forma de U, tornando a nova área independente do edifício histórico, criando um pátio central no nível abaixo do antigo Pátio de Napoleão ou Cour Napoléon, que há muito era utilizado como estacionamento. A entrada, no centro da composição, é marcada por uma grande e simbólica pirâmide em vidro, em uma situação topoceptiva, banhada por luz natural. Para Peressut[182], o Grande Louvre é uma arquitetura subterrânea, dimensionada às necessidades aeroportuárias, tendo na pirâmide de Pei o novo coração do museu, com o valor simbolista da rotunda iluminista.



FIGURA 219: Ampliação do Museu do Louvre.

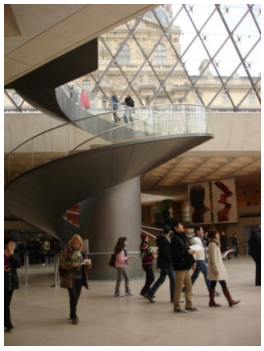


FIGURA 220: Ampliação Louvre.



FIGURA 221: Ampliação do Museu do Louvre.

[181] JODIDIO, Philip. **Novas formas na arquitectura: a arquitectura dos anos 90.** Lisboa: Taschen, 1997, p. 83

[182] PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999, p. 44.

Durante a década de oitenta, findando o período militar no Brasil, o país retorna a investir em cultura, com a construção de novos espaços expositivos. Todos permanecem dentro de uma temática específica, tal como o Memorial Juscelino Kubitschek, o Museu do Índio, o Panteão da Pátria e da Independência, todos em Brasília e projetados por Oscar Niemeyer. Também houve o Museu Brasileiro da Escultura, de Paulo Mendes da Rocha e o Memorial da América Latina, de Niemeyer, ambos em São Paulo. A vizinha Argentina igualmente participou desse processo de museus monográficos com o Museu Xul Solar.

Em 1986, Paulo Mendes da Rocha inicia o projeto para o Museu Brasileiro da Escultura, MuBE, em São Paulo. Inicialmente pensando em museu de esculturas e ecologia, com jardins projetados pelo paisagista Roberto Burle Marx, acabou sendo mesmo apenas para exposição de esculturas. O terreno era umas das primeiras dificuldades a serem vencidas: um terreno em declive e de esquina. Outra questão a ser respondida era sobre a pequena dimensão do museu para um museu, cerca de 7.000m². Para resolver essas demandas, o arquiteto concebeu seu museu como uma caixa de tesouros protegida no subsolo, liberando o térreo para o jardim e uma monumental praça coberta por um grande viga, com um vão livre de sessenta metros, tornando-se um símbolo do próprio MuBE. Mendes da Rocha descreve-o como um "simples abrigo, como uma loggia ou portal."[183] No programa do museu constam áreas como administração, pinacoteca, área para exposições temporárias, cantina, auditório, depósitos, teatro sob a marquise e jardins. Umas das principais críticas recebidas pelo museu não é referente à sua arquitetura, mas por ter sido inaugurado sem acervo.

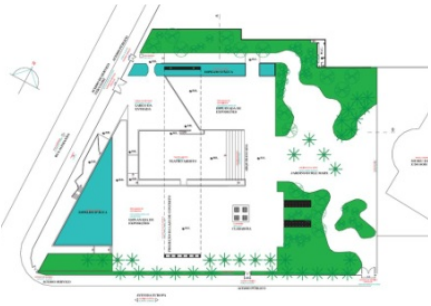


FIGURA 222: Implantação MUBE.

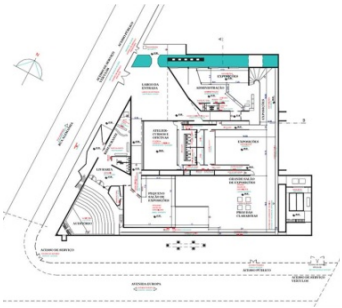


FIGURA 223: Planta baixa MUBE.



FIGURA 224: MUBE.

[183] ARTIGAS, Rosa. **Paulo Mendes da Rocha.** São Paulo: Cosac & Naifi, p. 86.

Essa tentativa de releitura da obra do artista foi empregada em outros museus dedicados a um só artista. Outro bom exemplo disso é o Museu Xul Solar, de Pablo Beitía, de 1987. Xul é caracterizado como um artista surrealista e a missão de Beitía foi traduzir esse aspecto na arquitetura do museu. Beitía recorreu a um estudo das obras de Xul para compor seu projeto, seguindo as composições geométricas da pintura do artista. O edifício em que foi instalado o museu era a própria residência do artista e a intervenção tratou de identificar o novo, usando tratamentos com materiais contemporâneos, como o concreto aparente.

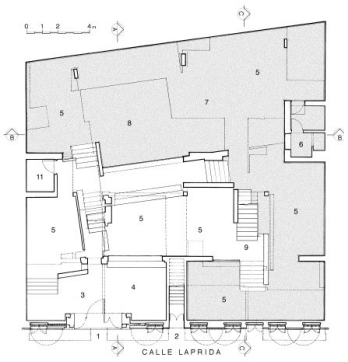


FIGURA 225: Museu Xul Solar.



FIGURA 226: Museu Xul Solar.

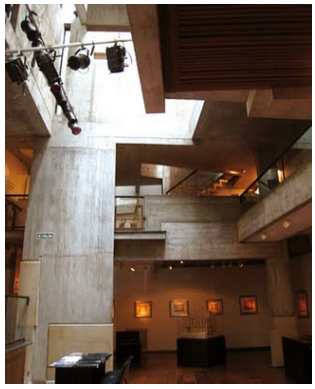


FIGURA 227: Museu Xul Solar.

Os museus monográficos espraiaram-se pelo mundo e durante a década de oitenta aumentaram praticamente em uma progressão geométrica. O Museu de Design Vitra, situado em Weil am Rhein, na Alemanha, fronteira com a Basileia, Suíça, é um exemplo, de 1987. Esse museu possui duas características que se tornarão voga na década seguinte: arquitetura de assinatura e com formas surpreendentes. Para instalar sua coleção pessoal de cadeiras, Rolf Fehlbaum convidou o arquiteto Frank Gehry. As dimensões do museu são pequenas (uma área de apenas 800m²), mas abrigam uma valiosa coleção de mobiliário. O museu é formado basicamente por três salas que se comunicam entre si, situadas no térreo. No segundo pavimento há somente a loja. A planta do museu não apresenta tanta inovação se comparada com sua volumetria, que tira partido "de intersecções dinâmicas de paredes, pisos, tetos e claraboias, assim como da explosão de planos côncavos e convexos"[184]. A arquitetura impressiona e sua forma expressiva assemelha-se a objetos de arte.

[184] CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900.** 3 ed. Porto Alegre: Bookman, 2008, p. 664.

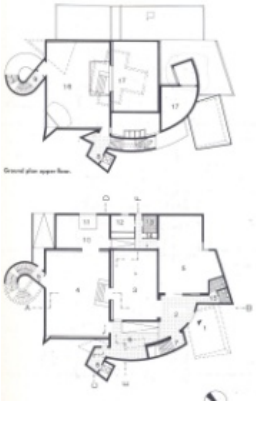


FIGURA 228: Museu Vitra.

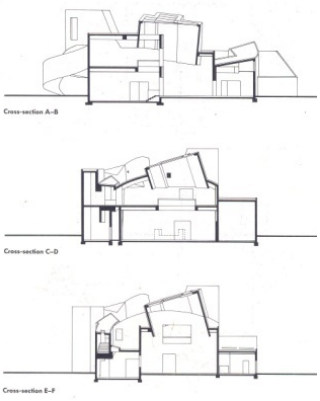


FIGURA 229: Museu Vitra.



FIGURA 230: Museu Vitra

Em 1988, o governo de Berlim anunciou o concurso para a construção do Museu Judaico, em uma área anexa ao antigo Museu de Berlim. O vencedor foi o arquiteto judaico-polonês Daniel Libeskind com uma proposta que recorre ao simbolismo; uma interpretação do holocausto através da linguagem arquitetônica. A incorporação do vazio e da ausência, e da ruptura da continuidade espacial por meio de ângulos, recortes e deslocamentos foram os meios encontrados para materializar na arquitetura os sentimentos e as memórias vividas pelos judeus relacionadas com esse momento da história mundial. A intenção é fazer com que o visitante vivencie as emoções relacionadas a essa temática; "o elemento mais calculado de sua obra é o impacto emocional dos espaços: seus edifícios conseguem privar o visitante de seu senso de orientação e de uma ordem espacial pré-concebida, abrindo brechas para a memória e suas associações."[185]

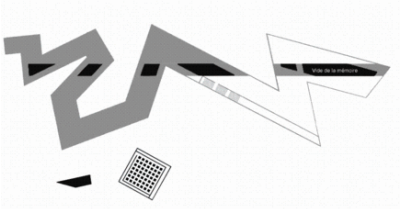


FIGURA 231: Esquema do pavimento térreo

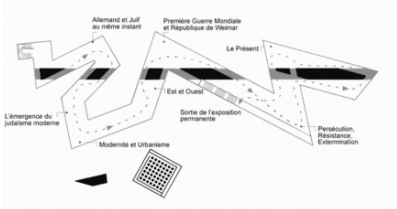


FIGURA 232: Esquema do primeiro pavimento

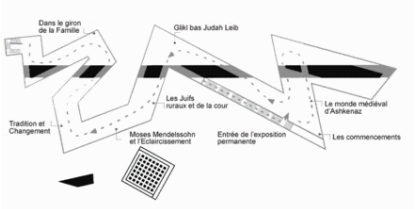


FIGURA 233: Esquema do segundo pavimento

[185] Disponível em: <http://www.dw.de/por-uma-arqui-ruptura/a-976642-1>. Acessado em: 20 jan. 2013.

O partido adotado é conceitual, mas descrito formalmente como um zigue-zague ou uma estrela-de-davi fragmentada, cujos estilhaços estariam dispersos por todo o edifício, desde as aberturas. O partido é formado por três eixos conceituais: o holocausto, o exílio e a continuidade. O eixo do holocausto conduz à torre do holocausto: uma estrutura em concreto, anexa ao museu, acessada pelo subterrâneo, com uma relação entre área quadrada x pé-direito desconfortante, pois a altura do ambiente tem em torno de vinte metros, iluminado apenas por um feixe de luz zenital. As formas angulosas da torre também provocam sentimentos desagradáveis. Não há obras ou objetos expostos neste local, apenas o conceito de ausência e do caminho sem volta. O eixo do exílio transporta o visitante a um jardim formado por uma malha regular de pilares em concreto, com a vegetação acima destes. O piso é inclinado, levando a novas sensações, lembrando aqueles que foram obrigados a deixar Berlim. E o terceiro eixo, o da continuidade, é o mais longo e traça um caminho até uma escadaria, entrecortada por vigas inclinadas de concreto e, então, aos espaços expositivos do museu, enfatizando a permanência da história. Em cada patamar da escadaria, é possível acessar uma sala. A primeira sala possui pé-direito alto e iluminação zenital. Os objetos expostos estão esparramados pelo chão: diversas peças em ferro, lembrando rostos, diferentes entre elas, recordando a sensação de dor.

Formalmente, o edifício é organizado por meio de outro eixo, chamado de “o vazio”, que é uma linha reta serpenteada por uma forma em zigue-zague, que, por diversas vezes, corta, rompe, com esse vazio tão conceitual quanto literal. O significado do vazio é a ausência, a ausência dos judeus de Berlim, muitos dos quais pereceram no Holocausto. O formato irregular é um volume fechado, sem portas, apenas rasgos estreitos e aleatórios para iluminação. O visitante adentra o museu através do edifício barroco. Aparentemente, o novo e o antigo encontram-se desconectados, pois a ligação entre eles é subterrânea. Durante seu trajeto de passeio, o visitante várias vezes cruzará pontes sobre o vazio; é a visão de um abismo que se estende para cima e para baixo ao mesmo tempo.



FIGURA 234: Museu Judaico.

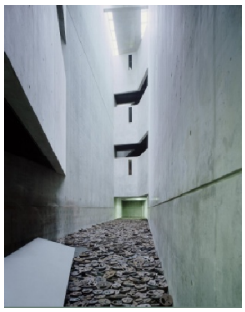


FIGURA 235: Museu Judaico.

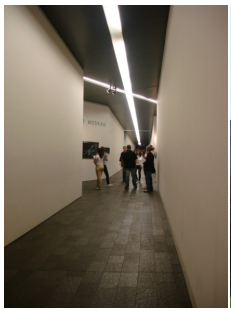


FIGURA 236: Museu Judaico.

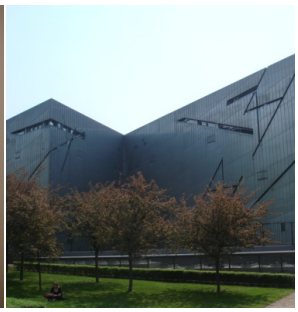


FIGURA 237: Museu Judaico.

O conceito que foi sendo desenvolvido ao longo dos anos oitenta, a partir da inauguração do Centro Georges Pompidou e instituições como o Getty Center, atingiu seu ápice nos anos noventa, em que

o próprio museu como arquitetura tornou-se uma obra de arte e um espaço muitas vezes mais importante do que os objetos nele contidos. A instituição mantém suas funções essenciais, aquelas exigidas a um museu, mas agregou outros valores e papéis. Desde então, os museus seguem multiplicando-se e não há cidade ou objeto que não tenha o seu museu. Durante final do século XX, os museus têm experimentado um extraordinário crescimento, associados à extensão da cultura do ócio. As instituições existentes ampliaram-se para acolher as novas multidões de visitantes e muitas cidades têm construído museus como símbolos de identidade urbana, característica que é buscada pelos arquitetos até hoje, a exemplo do Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry.

> O edifício do museu pós-moderno, além de destinar-se às funções tradicionais da instituição – selecionar, conservar e expor -, assumiu funções outras, como de catalisador urbano, resultante em significativas transformações no caráter arquitetônico. No caso do Guggenheim de Bilbao, o fardo suplementar de regenerador urbano concentrou sua proposição arquitetônica na força da presença pública. Seu aspecto é impactante; exteriormente, é uma grande montanha metálica e, interiormente, uma caverna luminosa.[186]

O Museu Guggenheim, em Bilbao (1991), fez parte de um grandioso plano de revitalização da cidade basca que deu certo. O Guggenheim tornou-se um sucesso internacional, atraindo turistas de todas as partes do mundo e serviu de exemplo de renovação cultural para outras cidades. As formas contorcidas de titânio da sua cobertura que indicam movimento e a alguns lembram um barco ou uma flor, surpreenderam, mas, apesar da caótica forma externa e da incompreensão da hierarquia em um primeiro momento, na questão da planta, o museu de Gehry é extremamente cerimonial. "De maneira geral, no Museu de Bilbao, na altura do olho e até mais ou menos dois metros de altura, o ambiente é neutro, pouco interferindo na leitura da obra."[187] Gehry mantém as salas convencionais e neutras, enfileiradas, para exposição da obra de arte tradicional, como a pintura. Para a arte contemporânea, que agrega o movimento à sua obra, tal como é o caso de videoinstalações, o arquiteto propõe os lugares de passagem para a sua exposição. Há variações de pé direito, permitindo uma maior flexibilidade das obras a serem expostas. Para os locais destinados ao grande público, como átrio, loja e restaurante, Gehry trabalha com extrema liberdade. Para a exposição, espaços formais e convencionais. Essa preocupação pode ser interpretada nos materiais de revestimento: pedra para a formalidade e titânio onde não há interferência na leitura da obra. Também é observado que, de modo geral, até mais ou menos dois metros de altura, o ambiente é

---

[186] CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. in QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 45.

[187] Ibidem, p. 45-46.

neutro, sem interferências na leitura da obra; depois disso, segue a liberdade criativa e o movimento. Gehry atingiu seus objetivos ao criar um edifício que atende bem as funções de um museu, tendo boa orientabilidade, pois o espaço é distribuído por meio do átrio central, mas também é um monumento, um marco urbano para a cidade basca. Para Victoria Newhouse[188], o Guggenheim de Bilbao é realmente um novo tipo de museu, pois apresenta novas respostas para o conflito entre conteúdo *versus* contenedor, sendo tão revolucionário quanto as propostas do Guggenheim de Nova Iorque ou do Centro Georges Pompidou.

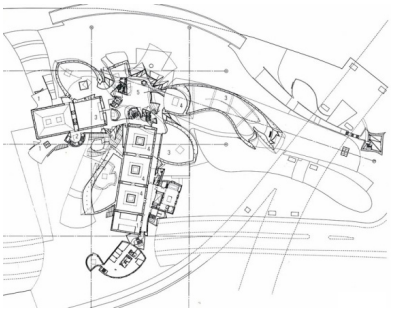


FIGURA 238: térreo do Guggenheim Bilbao.

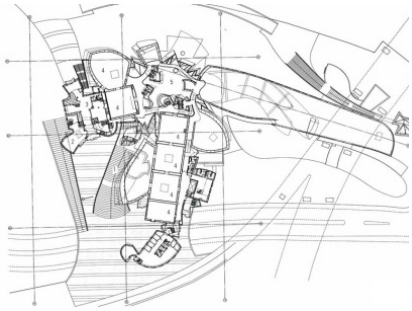


FIGURA 239: segundo pavimento do Guggenheim Bilbao.

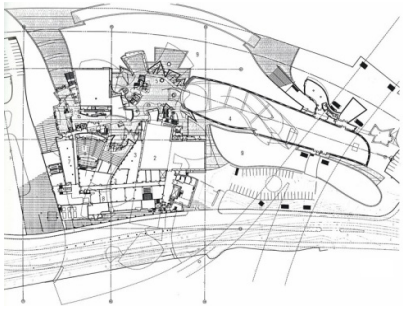


FIGURA 240: terceiro pavimento do Guggenheim Bilbao.



FIGURA 241: Guggenheim Bilbao.



FIGURA 242: Guggenheim Bilbao.

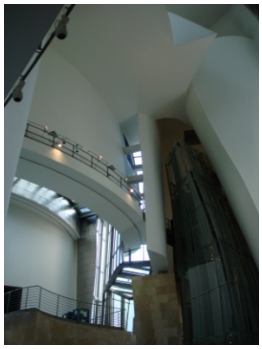


FIGURA 243: Guggenheim Bilbao.

Outro arquiteto de destaque no campo de museus foi o português Álvaro Siza. Em 1998, Siza foi convidado pela Fundação Iberê Camargo a realizar o museu para a instituição que abrigaria as obras do pintor. O terreno escolhido para abrigar o projeto é uma estreita porção de terra, de frente para as margens do Rio Guaíba, em Porto Alegre. Era nesse local que Iberê Camargo gostava de apreciar

[188] CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. in QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 46.

as visuais da cidade. Siza propôs uma edificação em altura, para poder abrigar o programa de necessidades no terreno de porções diminutas. Externamente, trata-se de um volume fechado, de onde partem rampas. O museu foi bem resolvido na questão funcional. Ao adentrar a edificação, um grande átrio ocupa todo o pé-direito e há um percurso de visitação definido que se inicia pelo último pavimento. A circulação vertical acontece por meio das rampas, onde pequenas aberturas emolduram a paisagem do rio e da cidade. A relação com o Guggenheim nova-iorquino é inevitável. No nível do subsolo estão localizados o estacionamento, os ateliês, o auditório, a biblioteca, a reserva técnica e a área administrativa. No térreo, além do átrio, estão o café e a loja do museu. Nos demais pavimentos estão as áreas expositivas conformadas por salas, iluminadas naturalmente por claraboias. O museu propiciou para Porto Alegre um fenômeno semelhante ao de Bilbao, evidentemente resguardadas as proporções, estimulando o desenvolvimento da cidade e a sua relação com o rio, além de trazer turistas dispostos a conhecer esse belo exemplar de arquitetura.

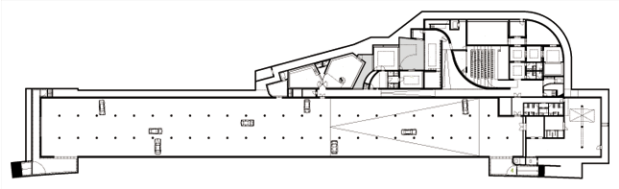


FIGURA 58: Planta do subsolo do Museu Iberê Camargo.

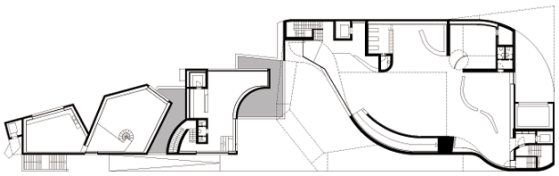


FIGURA 59: Planta do térreo do Museu Iberê Camargo.

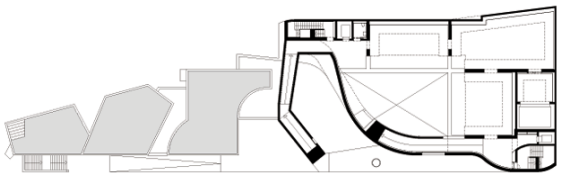


FIGURA 60: Planta do primeiro pavimento do Museu Iberê Camargo.

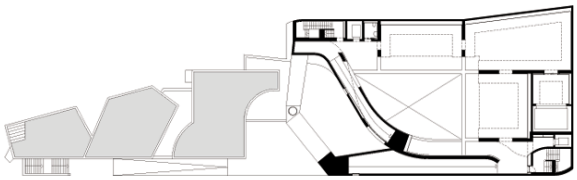


FIGURA 61: Planta do segundo pavimento do Museu Iberê Camargo.



FIGURA 62: Museu Iberê Camargo.



FIGURA 63: Museu Iberê Camargo.

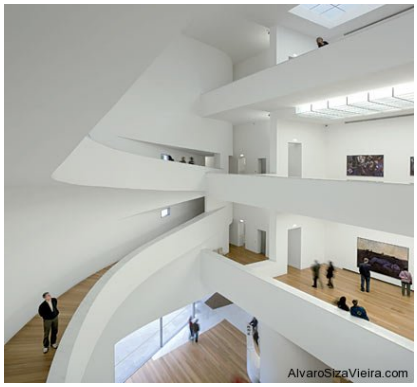


FIGURA 64: Museu Iberê Camargo.

Durante década de noventa, permaneceu a questão do *boom* museal e o forte apelo construtivo dessas instituições. A maioria das edificações recorreu ao *high tech* para compor seus projetos. O uso do vidro também foi protagonista. Renzo Piano para a Fundação Beyeler manteve suas linhas elegantes e retas, amparadas na alta tecnologia. Peter Zumthor despontou com seus vidros translúcidos, tal como Herzog & de Meuron, mas agora cobrindo todas as fachadas, no seu Kunsthaus de Bregenz, Áustria, também de 1991, um projeto austero, de planta sintética. No mesmo ano, Jean Nouvel mantém o gosto pela tecnologia de ponta para a Fundação Cartier, Paris. Nouvel tornou-se reconhecido pelo emprego de técnicas inovadoras, tal qual a fachada de diafragmas de máquinas fotográficas do Instituto Árabe de Paris, para controle da iluminação natural. A inserção da edificação na paisagem perdeu a força das décadas de sessenta e setenta, mas manteve-se presente em projetos como o Museu das Cavernas de Altamira, Espanha, de Juan Navarro Baldeweg, 1995. Também houve a reciclagem ou restauro de edificações existentes. No projeto da Pinacoteca de São Paulo, de 1993, Paulo Mendes da Rocha utilizou a iluminação zenital para valorizar as obras expostas, pois se tratavam de esculturas. Na Tate Gallery, em Londres, Herzog & de Meuron utilizaram uma cobertura em vidro na antiga central elétrica, tornando-a um sinalizador urbano, além de trazer luz para o interior do edifício. A utilização das formas geométricas essenciais também permanceu na obra de Ricardo Legorreta: El Papelote Museo del Niño, na Cidade do México, de 1993.



FIGURA 65: Fundação Beyeler.



FIGURA 66: Kunsthaus.



FIGURA 67: Fundação Cartier.



FIGURA 68: Museu de Arte Moderna.



FIGURA 69: Museu das Cavernas de Altamira.



FIGURA 70: Pinacoteca do Estado de São Paulo.



FIGURA 71: Tate Modern.



FIGURA 72: El Papalote Museo del Niño.

Talvez um dos projetos mais comentados do final da década de noventa tenha sido o MAXXI – Museu Nacional da Arte do Século XXI, em Roma, de Zaha Hadid. Vencedor de um concurso realizado em 1998, o museu também busca revalorizar uma determinada área da cidade. É encantador por suas formas curvilíneas e ousadas que desafiam a gravidade. Abre-se surpreendentemente para uma praça, criando um qualificado espaço de passagem. A implantação diferenciada no quarteirão cria um espaço acolhedor. O itinerário de visitação não é claro, deixando o visitante perdido e com a sensação de não haver percorrido todas as salas. Para uma construção com a finalidade de expor, parece que a funcionalidade ficou renegada em favor da forma. Durante a visita, em 2010, vários pontos da iluminação zenital encontravam-se cobertos por sacos de estopa, o que leva a duvidar mais uma vez da funcionalidade do espaço. Para as galerias expositivas, determinou-se distintos tamanhos com pés-direitos diversos.

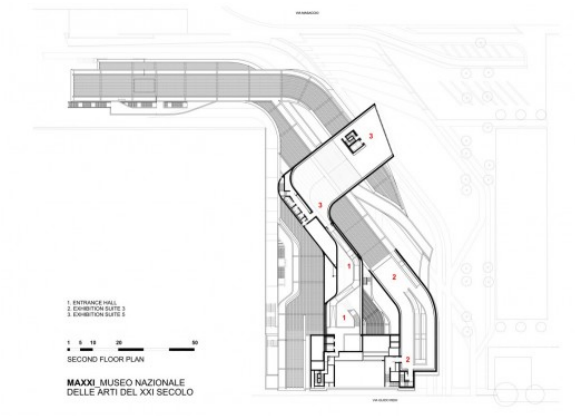


FIGURA 73: MAXXI.



FIGURA 74: MAXXI.

Aparentemente, depois de tantas inaugurações, o novo milênio diminui um pouco o ritmo de construções de museu. No Brasil, despontam as obras de Oscar Niemeyer, como o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, de 2002, e também os projetos do grupo Brasil Arquitetura. Esse escritório, formado pelos arquitetos Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, já emplacou diversos projetos relacionados com exposições no Brasil. Além de terem trabalhado com a arquiteta Lina Bo Bardi, a dupla possui alguns projetos próprios de destaque. Um deles é a reciclagem do conjunto KKKK, localizado em Registro, São Paulo, de 1996. No local também está instalado o Memorial da Imigração Japonesa do Vale do Ribeira, uma intervenção delicada e didática. Outros dois projetos de destaque do Brasil Arquitetura também são marcados pela mesma atitude respeitosa diante do patrimônio histórico: o Museu Rodin, em Salvador, de 2002 e o Museu do Pão, em Ilópolis, de 2005.



FIGURA 75: Conjunto KKKK.



FIGURA 76: Museu Rodin.



FIGURA 77: Museu do Pão.

1.3. PROGRAMA DE ESPAÇOX EXPOSITIVOS

Para embasar a análise das obras de Oscar Niemeyer em Brasília será necessário compreender qual é o conceito e a definição do objeto de estudo, no caso, os espaços relacionados com o uso expositivo, como galerias, pavilhões, memoriais, monumentos, museus e centros culturais. A literatura, em geral, trata quase que integralmente de museus, sendo escassas as referências aos outros tipos de programas relacionados com exposições. Devido a isso, a partir do entendimento do museu, por analogia e baseado nos estudos anteriores realizados, será possível conceitualizar os demais programas edilícios.

O *Comité International pour les Musées et Collections d'Art Moderne*[189] – CIMAM classifica em duas as funções do museu: *templo*, devotado ao caráter sacro da obra e seu direito de observação como tal; e *fórum*, lugar de encontro entre arte e vida, com um foco maior no público do que na obra. Registrou-se, ainda, que a instituição deveria também atuar segundo função simbólica, mas igualmente ser neutra diante da obra de arte. A questão conteúdo vs contenedor é mantida e o debate gira em torno de o quanto o museu poderá ser mais importante do que a obra nele exposta. A discussão abrange os demais edifícios destinados ao uso expositivo.

> Algumas instituições buscaram o consenso do templo (nas galerias destinadas às obras) com o fórum (nos espaços destinados exclusivamente ao público), evitando o fórum nos espaços expositivos e o templo em seus pontos de atração e chamariz do público. O museu pós-moderno, a partir da década de 1970, apropriou-se desse consenso, tal como se apropriou de uma estratégia comercial, procurando transmitir uma imagem de seriedade, especialização e produção de significado a uma lógica que, na realidade, é a do consumo.[190]

A definição de museu para o *International Council of Museums* – ICOM é mais generalista, não chegando a abordar essa questão de conteúdo x contenedor:

> O museu é uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, voltada à pesquisa dos testemunhos materiais do homem e

[189] CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. in QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008, p. 40.

[190] Ibidem, p. 41.

> de seu entorno, que os adquire, conserva, comunica e, notadamente, expõe, visando estudos, educação e lazer.[191]

Independentemente de ser mais *fórum* ou mais *templo,* o museu deverá expor, conservar e expandir sua coleção. Tal coletânea é formada por valores estabelecidos e necessidade de estudos, "sendo habitual o interesse para que as peças atestem raridade, exemplaridade, preciosidade, interesse para ciências, sejam biológicas, físicas, sociais ou humanas*.*"[192]

Atualmente, museus e espaços expositivos buscam na arquitetura de "grife" o seu prestígio, e não mais no seu acervo. Em muitos casos, para atingir as idealizações de seus patrocinadores, essa arquitetura irá se basear na monumentalidade. Para Lourenço, nesse caso, os museus aproximar-se-iam das antigas catedrais, com "uma fruição controlada e dirigida, requerendo solenidade e decoro, acabando por conferir um forte acento sacral."[193] Outra questão que pode ocorrer quando se busca apenas a forma arquitetônica é o uso indiscriminado das cristalinas peles de vidro. Por um lado, aproximam o museu da paisagem ao redor, podendo funcionar como uma vitrine, convidando os transeuntes a adentrar o espaço. Mas também dificultam duas funções básicas da instituição: a de expor, visto que o número de paredes é reduzido; e a de conservação, pois a iluminação natural direta pode ser extremamente prejudicial às obras expostas.

> Observe-se que, até em edifícios bem equilibrados e belíssimos, esquecem-se as soluções próprias para as condições climáticas, securitárias e de salubridade. Ilustra bem o atual MASP, uma marca indiscutível paulistana a reinar num dos topos urbanos, mas com inúmeras dificuldades, a citar a cortina de vidro, que afronta a preservação do acervo, o isolamento pelo acesso único da escadaria em caso de incêndio, os painéis de cristal, recentemente revistos (1996), belíssimos e surpreendentes, mas que impedem o afastamento adequado para fruição das obras e a reserva técnica adaptada, subdimensionada e sem favorecer o deslocamento das obras, seja interno, seja para as dependências do edifício, inexistindo elevador direto e exclusivo para o transporte de obras para as salas exposicionais, problemas menos frequentes em outras modalidades, denunciando diferenças.[194]

De posse dessas informações, sabemos que o museu, em uma analogia com a arquitetura clássica, poderá ser *fórum* e/*ou templo* e deverá respeitar certas condições para garantir que suas funções básicas aconteçam com qualidade*.* Para ser considerado como tal, deverá conter as funções de

---

[191] ICOM, *Status de l'ICOM,* Paris, 1987, p. 3 apud LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 12.

[192] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 31.

[193] Ibidem, p. 32.

[194] Ibidem, p. 36.

conservar, estudar, comunicar e adquirir objetos para formar sua coleção. Porém, para atender a essas condições diversas, além das questões técnicas, como controle de umidade e temperatura, qual o programa de necessidades de que precisa uma edificação para ser denominada como museu?

> Contudo, há inúmeras sedes sem cuidados fundamentais para que se tornem um museu, ignorando necessidades rotineiras, como: acesso a portadores de dificuldades viso-motoras, controle de temperatura, umidade, equipamentos com intenções funcionais e estéticas, desenhados por especialista, elevador de carga e acesso privativo à reserva, oficina para montagem, conservação e restauro, ambiente de quarentena para abrigar obras em trânsito e questões prosaicas como o tamanho conveniente das portas para ingresso de obras grandes, havendo dificuldades até no recém-construído MUBE.[195]

Conforme Stein[196], a arquitetura deverá resolver certas questões que envolvem o mundo das exposições, como:

1. Dar acesso direto à determinada coleção que o visitante e/ou pesquisador deseja ver, sem ser necessário atravessar as demais;

2. Ensinar o valor da obra, expondo bem poucos objetos. Para ela, o visitante deve primeiro contemplar e depois compreender o objeto exposto;

3. Permitir fácil acesso aos pesquisadores;

4. As partes dedicadas ao público em geral, com uma exposição mais generalista e aquela dedicada aos pesquisadores, portanto mais específica, deverão estar interligadas, permitido que o visitante interessado em aprofundar seus estudos possa acessar as áreas exclusivas rapidamente.

Para atender o conceito de museu, o edifício deverá conter um programa de necessidades que englobe as mais variadas atividades. Como visa os estudos, deverá compreender áreas reservadas à didática, como salas de conferência, salas de estudos para pesquisadores e biblioteca. Para conservação, deve ter laboratórios para esse fim. Um grande museu necessita de uma variedade maior de laboratórios para trabalhar com madeira, metais, pedras, papéis, além de pintura e restauro. Também deverá haver uma administração para gerenciar todas as funções; salas para exposição permanente e para as temporárias; uma reserva técnica para abrigar as obras que não

---

[195] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 34.

[196] STEIN, Clarence S. Il museo d'arte di domani. *in* PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 87.

estão sendo expostas; e uma área de expedição para o recebimento das obras para a exposição temporária. No conceito de *fórum*, o museu deverá possuir lojas, cafés e restaurantes como espaços de repouso durante o percurso de visitação. Obviamente, deve oferecer também serviços higiênicos e guarda-volumes.

O'byrne[197] afirma que, independentemente da importância ou da complexidade, o programa de necessidades para um museu comporta diversas atividades, sendo considerados três tipos principais: espaço público, espaço de escritórios e espaço de serviço. O espaço público seria a área de acolhimento dos visitantes em geral, das exposições temporárias e permanentes, de conferência, reuniões, café e restaurante. O espaço de escritório compreenderia o setor administrativo e de gestão, conservação e documentação. E, por último, o espaço de serviço seria formado pelos laboratórios, ateliês de museologia e restauro, reserva técnica, área de expedição e estacionamento.

Mas como deveriam ser organizadas formalmente todas essas questões? Como demonstrado no subcapítulo anterior – Arquitetura de Museus, a planta ideal para um espaço expositivo inicialmente compreendia a tipologia das galerias palacianas italianas. A proposta foi evoluindo e mais eixos de composição foram adicionados, incrementando a composição com percursos, pátios, rotundas que atuam como pontos nodais, seguindo modelos tais como o sugerido por Durand, no século XVIII. O movimento moderno criou novas tipologias, como o salão único ou a possibilidade de crescimento, abrindo um grande leque de combinações no período contemporâneo.

Uma das principais tipologias desenvolvidas durante o Movimento Moderno é a do Museu do Crescimento Ilimitado de Le Corbusier, de 1939. O edifício iniciar-se-ia por uma única sala central, sobre pilotis, acessada através de um corredor subterrâneo. Conforme o acervo do museu fosse expandido, o edifício iria crescendo em espiral. A iluminação zenital permitiria a claridade em todas as salas. Pequenas circulações entre as galerias possibilitariam ao visitante diminuir o percurso. Não haveria paredes internas, somente painéis móveis, garantindo a flexibilidade da exposição. Os pilotis permitiriam a inserção da edificação nos mais variados tipos de sítios.

[197] O'BYRNE, Patrick; PECQUET, Claude. La programmazione, uno strumento al servizio del conservatore del committente e del progettista. Criteri per la progettazione. *in* PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 158.

Contrariando Le Corbusier, para Hautecoeur[198], a planta será determinada conforme o terreno escolhido e a sua orientação. O museu deverá ser facilmente acessível; deverá assegurar aos visitantes acesso coberto, protegendo-os das intempéries ou estacionamento próximo, com as mesmas características. As áreas administrativas deverão ser facilmente acessíveis ao público, sem necessitar atravessar áreas de serviço ou de exposição para isso, organizadas em um bloco com acesso independente, preferencialmente ao exterior, mas também conectado com o ingresso do público em geral. Já as salas de espera, no setor administrativo, devem permitir aos funcionários conservadores entrar e sair sem serem importunados. As áreas expositivas deverão permitir as mais diversas configurações espaciais, para abrigar os variados tamanhos dos objetos a serem expostos, com paredes móveis e diferentes possibilidades de fechamento. As salas para conferências e aulas poderão ser previstas, descentralizadas em relação às áreas expositivas.

Para Hautecoeur[199], a organização ideal de um museu não está mais baseada em eixos, como nos séculos anteriores, mas estritamente nas questões de funcionalidade. As salas de exposição deverão ser separadas das demais partes do museu para que possam ser fechadas independentemente dos demais espaços, como a administração e os serviços. Dessa forma, poderá haver maior autonomia de horários em cada área, como, por exemplo, o diretor necessitar estender seu horário de trabalho ou o café/restaurante funcionar em períodos noturnos, nos quais provavelmente a instituição encontrar-se-ia fechada. Os escritórios administrativos e os laboratórios de conservação deverão estar localizados em uma posição central, permitindo aos funcionários um menor percurso entre a estação de trabalho e a obra de arte. As áreas administrativas não devem ser separadas dos laboratórios de restauro e conservação. As áreas relacionadas à conservação deverão constar de salas para reuniões e biblioteca para consulta. Caso a biblioteca possua um acervo especial, ela também poderá ser aberta aos estudantes.

Ainda outras considerações são feitas por Hautecoeur[200] em relação à organização espacial do espaço museal. Devem ser previstos locais para receber as novas aquisições ou os empréstimos de outros museus. Nessa área, que poderia ser considerada como de expedição, seria ideal que o piso tivesse uma diferença de nível entre o interior do museu e a área externa, conformando uma plataforma, de modo a facilitar o transporte de estátuas ou grandes objetos. Caso a edificação

---

[198] HAUTECOEUR, Louis. Il programma architettonico dei musei. *in* PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 95-96.

[199] Idem.

[200] Ibidem, p. 96.

possua mais de um pavimento, monta-cargas são importantes para o transporte vertical das peças. O laboratório fotográfico deverá situar-se próximo à área de expedição, pois, atualmente, é imprescindível que a obra seja fotografada ao ingressar no museu.

Os museus em geral atraem diversos grupos de pessoas com interesses diferentes: o público genérico, com interesse em passar o tempo ou encontrar inspiração, e os estudiosos, para informar-se ou aprofundar suas pesquisas e seu conhecimento. Para Tange[201], o museu moderno deverá organizar mostras, a fim de valorizar continuamente o seu acervo, além de espetáculos, conferências, concertos e viagens didáticas. Também deverá publicar livros, documentários, fazer reproduções fotográficas e promover atividades artísticas, estimulando o debate sobre a arte e as ciências e a visita constante desse público variado.

Sobre os percursos, Hautecoeur[202] condena a utilização de circuitos obrigatórios, pois, para o visitante que quer ver uma obra específica, é necessário atravessar toda a exposição, tornando o passeio enfadonho. O recomendável é uma orientação de visita, mas que possa ser interrompida ou cortada conforme o interesse do visitador. Portanto, a organização espacial deverá permitir o acesso a diversas alas do museu, mas sem haver o número excessivo de acessos, o que ocasionaria a desorientação.

O formato das salas de exposição também é uma questão considerável na projetação de um museu ideal. O arquiteto deverá prever as mais variadas dimensões para obras de diversos tamanhos. A iluminação também determina a forma da sala, pois a luz lateral pressupõe espaços pouco profundos. Conforme Tange[203], a iluminação artificial é mais utilizada nos Estados Unidos, pois permite a inexistência de janelas, aumentando a superfície expositiva bem como os índices de conservação das obras. Também permite que a edificação se eleve em altura, portanto, sem iluminação zenital. Na Europa, há a predominância da luz natural, pois curadores, arquitetos, diretores, enfim, pessoal envolvido com a atividade museal, defendem a variedade de luminescência ao longo do dia, criando uma atmosfera mais viva.

---

[201] ALBINI, Franco. Funzione e architettura del museo. *in* PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 108.

[202] HAUTECOEUR, Louis. Il programma architettonico dei musei. *in* PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 96.

[203] TANGE, Peter J. Museologia e architettura. *in* PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 116.

O sítio de implantação deverá permitir a ampliação do museu. Não necessariamente necessita ser um local para "crescimento ilimitado", mas é importante prever a questão do aumento da edificação. O museu é um organismo que cresce na medida em que seu acervo é ampliado. Também sobre a área a ser instalado é vantajoso que haja jardins ao redor, pois a vegetação reduziria o nível de poluição, melhorando a conservação do acervo.

Walter Gropius considerava relevante a expressão monumental nos edifícios museais, afirmando que um edifício de museu deveria ser mais do que um mero receptáculo das coleções. A monumentalidade expressaria o orgulho cívico da coletividade[204]. Também alegava que o corpo humano necessitaria de variações de estímulos para manter-se atento; por isso, Gropius defendia o uso da luz natural, quer cria movimento[205]. Ao longo do dia, é possível se obter diversos efeitos. Devido a isso, o ambiente museal deveria oferecer uma variabilidade de espaços, de efeitos de iluminação (nesse caso, Groupius descreve a preferência pela iluminação zenital) e de modalidades expositivas, oferecendo contrastes, estimulando a sensibilidade dos visitantes. Sobre a flexibilidade, Groupius a considerava importante, pois alteraria os espaços, atraindo a atenção dos visitantes.[206] Para Albini[207], a flexibilidade dos museus e as criações de ambientes para melhor apreciação das obras, assim como fez Carlo Scarpa para a estátua de Cangrande, para o Castelvecchio, em Verona, estão entre os grandes méritos da arquitetura museal.

> Lembro-me muito claramente de uma experiência que tive no Museu Pergamon em Berlim. A luz do grande claraboia iluminava o templo, me parecia plana e monótona, mas uma noite compreendi, enquanto um fotógrafo movia-se com suas lâmpadas ao redor de uma obra procurando a melhor localização para a enquadratura. O efeito que a luz em movimento criou os baixos-relevos, dando-lhes nova vida, me fez parecer com uma beleza diferente, que eu nunca tinha observado antes.[208]

---

[204] GROPIUS, Walter. Progettare i musei. *in* PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 101.

[205] "Due fattori mi sembrano perciò importanti per una corretta illuminazione in una mostra: il primo è la mutevolezza delle condizioni di luce per quanto riquarda direzione, intensità e colore; questa variabilità deve stimolare le naturali capacità di adattamento ed evitare l'effetto di appiattimento dovuto alla staticità di ogni "perfetta" luce artificiale."GROPIUS, Walter. Progettare i musei. in PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 103.

[206] GROPIUS, Walter. Progettare i musei. *in* PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 102.

[207] ALBINI, Franco. Funzione e architettura del museo. *in* PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 106.

[208] "Ricordo molto chiaramente un'esperienza avuta al Pergamon Museum di Berlino. La luce che dall'alto del grande lucernario illuminava il tempio mi era sembrata piatta e monotona, ma una sera mi capitò di essere presente mentre un fotografo, spostandosi con le sue lampade attorno al monumento cercava la posizione migliore per l'inquadratura. L'effetto che la luce in movimento creava sui bassorilievi, dando loro nuova vita, me li fece apparire con una bellezza diversa, che mai prima avevo osservato." GROPIUS, Walter. Progettare i musei. *in* PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 103.

Para Albini[209], o valor metafísico da arquitetura é relevante na composição do projeto, devendo esta dar o máximo de valor ao ambiente. Albini ressalta a diferença que haveria entre o museu e uma mostra: "é a diferença de que a arquitetura deve fazer sentir."[210]A arquitetura deverá fazer a mediação entre a obra exposta e o público, criando uma atmosfera que o ajude a concentrar suas atenções sobre as obras apresentadas.

> A arquitetura, em cada caso, deve fazer uma mediação entre a obra exposta e o público, e deve levar este último a uma atmosfera única que o ajude a concentrar sua atenção sobre a obra exposta; a arquitetura deve dar o máximo valor ao ambiente como poderoso elemento de insinuação, e este ambiente deve apontar suas soluções plásticas: deve criar espaços arquitetônicos, ligados a uma absoluta unidade com as obras expostas, deve operar sobre vazios com ar e com luz, , quais materiais de construção, imprimir uma vibração a atmsofera, onde o visitante encontre-se imerso.[211]

Tange[212] levanta questões de como deverá ser o museu contemporâneo, remetendo de certa forma à questão inicial: *fórum* ou *templo?* Conteúdo x contenedor? Deve o museu manter a sacralidade, como no "templo das musas", ou ser um lugar consagrado aos estudos? Ou, ainda, deverá ser como um mercado, profano e vivo? E que forma deveria ter? Surpreendente ou discreto? A incerteza da resposta manifesta-se nos debates sobre a arquitetura dos museus, pois, por meio da análise da arquitetura museal contemporânea, verifica-se que há uma variedade grande nas tipologias e volumetrias dos museus atuais.

A partir do entendimento do que é um museu, então, é possível traçar um perfil das demais edificações relacionadas com a temática expositiva. Para a elaboração desses conceitos, adotar-se-á,

---

[209] ALBINI, Franco. Funzione e architettura del museo. *in* PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 107.

[210]" è una differenza che l'architettura deve far sentire." ALBINI, Franco. Funzione e architettura del museo. *in* PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 106.

[211] "L'architettura in ogni caso deve farsi mediatrice tra l'opera esposta e il pubblico, e deve portare quest'ultimo in una atmosfera particolare che lo aiute a concentrare l'attenzione sull'opera esposta; l'architettura deve dare il massimo valore all'ambiente come potente elemento di suggestione; questo ambiente deve puntare su soluzioni plastiche: deve creare spazi architettonici, legati in una assoluta unità con le opere esposte; deve operare sui vuoti con l'aria e con la luce, quasi materiali da costruzione, imprimere una vibrazione all'atmsofera, in cui il visitatore si trovi immerso." ALBINI, Franco. Funzione e architettura del museo. *in* PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 107.

[212] TANGE, Peter J. Museologia e architettura. *in* PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985, p. 109.

como auxílio, as definições do Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa[213] e também do Dicionário Ilustrado de Arquitetura[214], somadas aos apontamentos anteriormente realizados.

MUSEU

> "Instituição onde se reúnem e conservam obras de arte, objetos de valor histórico ou científico, para fins de pesquisa e exposição pública."[215]

O museu é uma instituição responsável pela conservação e aquisição de obras de arte, de objetos históricos ou de ciências com a finalidade de educar, comunicar e propiciar lazer aos seus visitantes. De posse dessas afirmações e dos levantamentos realizados, foi possível desenvolver um programa de necessidades básico que atenderia as funções descritas na sua definição, levando-se em consideração espaços para os três tipos principais de atividades realizadas pelo museu: público, serviço e administrativo.

PÚBLICO	espaço para exposições permanentes
	espaço para exposições temporárias
	átrio de ingresso
	área de informações
	chapelaria
	auditório
	lojas, livraria
	sala audiovisual
	bar, café
	restaurante
	terraço, pátio, jardim, varanda
	visita virtual
	biblioteca

[213] CALDAS AULETE - em 5 volumes - 2a. Edição Brasileira - Editôra Delta S. A. - 5a. EDIÇÃO - l964

[214] ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura. Volume I – A a I.** São Paulo: ProEditores, 1998; e ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura. Volume II – J a Z.** São Paulo: ProEditores, 1998.

[215] CALDAS AULETE - em 5 volumes - 2a. Edição Brasileira - Editôra Delta S. A. - 5a. EDIÇÃO - l964

SERVIÇOS	laboratórios reserva técnica escola, ateliês, salas de aula serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição estacionamento
ADMINISTRATIVO	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

PAVILHÃO

> "Construção ampla em eventos de curta duração como feiras e exposições."[216]

> "Construção leve, em geral não compartimentada, muitas vezes desmontável, usada principalmente para exposições. Em fins do século XIX e início deste era comum a construção de pavilhões de FERRO e VIDRO para feiras e exposições industriais internacionais, desmontados após os eventos. Sua montagem, embora relativamente rápida, resultava em edificação sólida e durável. Alguns exemplares, por esse motivo, permaneceram, tendo ou não seu uso modificado."[217]

O pavilhão é uma estrutura geralmente efêmera, e uma das suas principais características é a arquitetura diferenciada, pois representa um país, uma cidade ou uma marca. A função é expor, sendo, algumas vezes, ele mesmo o objeto da mostra. Dentro dessas condições, um programa de necessidades básico seria:

PUBLICO	espaço para exposições temporárias auditório lojas, livraria sala de audiovisuais bar, café restaurante terraço, pátio, jardim, varanda

[216] CALDAS AULETE - em 5 volumes - 2a. Edição Brasileira - Editôra Delta S. A. - 5a. EDIÇÃO - l964

[217] ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura, Volume II – J a Z.** São Paulo: ProEditores, 1998, p. 445.

SERVIÇOS	estacionamento
ADMINISTRATIVO	escritório de administração e negócios

GALERIA

> "Espaço amplo, às vezes de várias salas, preparado para exposição de obras de arte. Loja em que estas são expostas e vendidas."[218]

> "Compartimento amplo e alongado destinado principalmente à circulação horizontal. Usualmente encontra-se em edifícios de maior porte e de uso público ou coletivo, como hospitais e museus, ou em edificações suntuosas. Muitas vezes situa-se próximo ao acesso principal do prédio. Algumas vezes apresenta pé-direito elevado e teto envidraçado para aumentar a iluminação interna do prédio. ARCADAS e elementos decorativos são empregados frequentemente em galerias. Por extensão, edificação ou ambientes destinados à exposição e comercialização de obras de arte. Seu projeto deve atender a duas condições básicas: exibição e proteção adequadas das obras de arte. Para tanto, prioriza a iluminação natural e artificial dos compartimentos onde se exibem as obras, sua disposição nesses compartimentos e os elementos que permitam segurança contra furto, incêndio, umidade, poeira, desidratação e sol. De preferência, suas salas de exposição devem ter PLANTA LIVRE, possibilitando quando necessário subdivisão."[219]

As galerias, como espaço de exposição, surgiram durante o Renascimento, associadas à função de circular. Atualmente, as galerias estão relacionadas à função comercial, visto que os museus são instituições sem fins lucrativos. Em razão disso, um programa de necessidades para atender as funções de uma galeria seria bastante simples, constando de poucos elementos:

PUBLICO	espaço para exposições temporárias
	lojas, livraria
	bar, café
	terraço, pátio, jardim, varanda
SERVIÇOS	estacionamento
	reserva técnica
ADMINISTRATIVO	escritório de administração e negócios

[218] CALDAS AULETE - em 5 volumes - 2a. Edição Brasileira - Editôra Delta S. A. - 5a. EDIÇÃO - l964

[219] ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura, Volume I – A a I.** São Paulo: ProEditores, 1998, p. 284.

MEMORIAL OU MONUMENTO

> "Obra erigida em honra de alguém ou para comemorar algum acontecimento notável. O mesmo que mausoléu."[220]
>
> "Monumento comemorativo."[221]

Relacionado a remeter lembranças de um fato, um evento ou uma personalidade. Por ter as mesmas características do monumento, o programa de necessidades básico é o mesmo.

PUBLICO	espaço para exposições temporárias
	lojas, livraria
	bar, café
	terraço, pátio, jardim, varanda
	biblioteca
	sala de audiovisual
	auditório
SERVIÇOS	estacionamento
ADMINISTRATIVO	escritório de administração e negócios

CENTRO CULTURAL

"Local, ger. provido de instalações e equipamentos adequados, em que pessoas se reúnem para realizar certas atividades ou funções específicas."[222]

O centro cultural é caracterizado pela concentração de atividades relacionadas a esse tema, entre elas, a atividade de museu ou a exposição de obras de arte. Não tem um conceito fechado, podendo ou não abrigar determinadas atividades. Geralmente, além das questões expositivas, agrupa atividades como teatro e cinema. A pluralidade do programa de necessidades faz com que, na maioria das vezes, essas instituições possuam grandes dimensões para comportar todas suas funções. Um programa de necessidades básico seria:

[220] CALDAS AULETE - em 5 volumes - 2a. Edição Brasileira - Editôra Delta S. A. - 5a. EDIÇÃO - l964

[221] Idem.

[222] Idem.

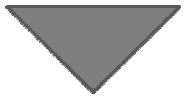
PUBLICO	espaço para exposições permanentes
	espaço para exposições temporárias
	átrio de ingresso
	área de informações
	chapelaria
	auditório
	lojas, livraria
	sala de audiovisual
	bar, café
	restaurante
	terraço, pátio, jardim, varanda
	visita virtual
	cinema
	teatro
	biblioteca
SERVIÇOS	laboratórios
	reserva técnica
	arquivo
	escola, ateliês, salas de aula
	serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	estacionamento
ADMINISTRATIVO	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

EXPLICAÇÃO NECESSÁRIA

A partir do conjunto de informações obtidas, foi possível estabelecer uma ficha técnica dos projetos expositivos de Oscar Niemeyer para Brasília. As fichas permitem fazer análises comparativas entre as diferentes obras, independentemente da escala do objeto. Essa proposta foi elaborada pelo professor Rafaele Pugliese (Politecnico di Milano) e consiste num esquema de fichas comparativas de análise de obras de arquitetura, nas quais, inseridos os mesmos tipos de dados, pode-se fazer uma comparação quantitativa e qualitativa entre diferentes espaços expositivos. Como o primeiro projeto de museu realizado pelo arquiteto foi o Museu de Arte Moderna de Caracas, na Venezuela, em 1954, adotou-se este para modelo de preenchimento, que será utilizado nas obras para Brasília.

MUSEU DE ARTE DE CARACAS

Venezuela – 1954



TIPO DE INTERVENÇÃO

☒ projeto ☐ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 3200 m^2 exposição, total cerca de 5000 m^2
número pavimentos: 4 + 1 semienterrado + 1 terraço

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☒	espaço para exposições permanentes
	☒	espaço para exposições temporárias
	☒	átrio de ingresso
	☒	área de informações
	☐	chapelaria
	☒	auditório
	☒	lojas, livraria
	☐	sala de audiovisuais
	☒	bar, café
	☐	restaurante
	☒	terraço, pátio, jardim, varanda
	☒	visita virtual
	☒	biblioteca
SERVIÇOS	☐	laboratórios
	☒	reserva técnica
	☒	escola, ateliês, sala de aulas
	☒	serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☒	estacionamento
ADMINISTRATIVO	☒	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: museu

OSCAR NIEMEYER

1.1 PRIMÓRDIOS

Oscar Niemeyer é considerado “um dos maiores arquitetos deste século.”[1] Ao longo de sua carreira, recebeu a influência de dois grandes mestres da arquitetura: Lucio Costa e Le Corbusier. A parceria com Lucio Costa iniciou-se em 1935, quando Oscar bateu na porta de seu escritório para trabalhar de graça. [2] Lucio registrou essa ocasião:

> (...) quando me procurou pela primeira vez, trazendo uma carta de apresentação, e tentei dissuadi-lo de trabalhar comigo uma vez que o serviço era pouco e não lhe daria a necessária remuneração, ele, invertendo os papéis, propôs “pagar” para ter direito de participar de algum modo do meu dia a dia profissional. Se levarmos em conta que ele já era casado e tinha uma filha, e que a sua família, originariamente abastada, atravessava, nessa época, uma fase difícil, – essa atitude, aparentemente impensada, revelava de forma incisiva o seu desejo de seguir a orientação que, no seu entender, era a mais acertada. Qualquer outra pessoa, em tais circunstâncias, teria sacrificado a carreira em favor das obrigações domésticas, o que teria sido sensato, porém errado.[3]



FIGURA 264: Oscar Niemeyer aos cinco anos.



FIGURA 165: Oscar Niemeyer no escritório de Carlos Leão e Lucio Costa.

[1] MIDLIN, Henrique E. 2ª ed. **Arquitetura moderna no Brasil.** Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000, p. 12.

[2] CORRÊA, Marcos Sá. **Oscar Niemeyer: Ribeiro de Almeida Soares**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 107.

[3] COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. 2 ª ed. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 195.

O trabalho no escritório de Lucio Costa e Carlos Leão rendeu a Niemeyer importantes momentos na sua carreira profissional. O próprio classificava essa decisão de estagiar como "uma das mais importantes de sua vida":[4]

> A partir do terceiro ano senti, como todos os companheiros, a conveniência de procurar emprego numa firma construtora. O trabalho paralelo que leva os estudantes a conhecerem melhor a profissão, além do salário que lhes dá outras facilidades.
>
> Resisti, não queria, como a maioria dos meus colegas, me adaptar a essa arquitetura comercial que vemos por aí. E apesar das minhas dificuldades financeiras preferi trabalhar, gratuitamente, no escritório de Lúcio Costa e Carlos Leão, onde esperava encontrar as respostas para minhas dúvidas de estudante de arquitetura.
>
> Era um favor que eles me faziam. E minha decisão, prova de que não era um espírito vazio e imediatista, que, ao contrário, tinha como objetivo ser um bom arquiteto. Com me foram úteis esses queridos amigos!
>
> Com eles aprendi a respeitar o nosso passado colonial, a sentir como são belas as velhas construções portuguesas, sóbrias, rijas, com suas grossas paredes de pedra ou taipa de pilão. E os telhados derramados a contrastarem com suas brancas paredes caiadas. Como arquitetos só me deram bons exemplos, honestos, irrepreensivelmente honestos aliás todos deveriam ser.[5]

Foi devido a esse estágio que Niemeyer conheceu Le Corbusier. A sua segunda visita ao Brasil de caráter oficial, em 1936, resultou no projeto do célebre edifício do Ministério da Educação e Saúde, concluído em 1943.[6]

> Inicialmente não convidara o Oscar para colaborar no projeto, mas como Jorge Moreira me solicitasse a participação de Ernani Vasconcelos, seu sócio, ele reclamou a sua inclusão também, em igualdade de condições como os demais. Tal atitude, provinda de um rapaz conhecido como

---

[4] CORRÊA, Marcos Sá. **Oscar Niemeyer: Ribeiro de Almeida Soares.** Rio de janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 107.

[5] Ibidem, p. 107-108.

[6] Em 1935, foi realizado um concurso de anteprojetos para a sede o Ministério da Educação e Saúde – MES. O vencedor foi Archimedes Memória, com um projeto acadêmico, em estilo marajoara. Entretanto, o Ministro da Educação, Gustavo Capanema não ficou animado com a decisão, optando por não executar o projeto vencedor e convidando Lucio Costa para apresentar um novo projeto, pois este já era uma figura de destaque entre os adeptos da arquitetura moderna. Lucia Costa convocou os demais "modernos" que participaram do concurso: Carlos Leão, Jorge Moreira e Eduardo Affonso Reidy. Moreira inclui Ernani Vasconcellos, o que levou a admissão de Oscar Niemeyer no grupo. A equipe determinou que a orientação de Le Corbusier indispensável para assegurar a realização do objetivo, permanecendo no Brasil de 1° de julho a 15 de agosto de 1936. Sobre este período ver: BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil.** 4ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 2003.

> modesto, generoso e desprendido não poderia decorrer, evidentemente, de nenhuma preocupação subalterna. É que estava em jogo sua dignidade profissional, e ele reagia espontaneamente contra aquilo que considerava uma injusta exclusão. Se levarmos em conta a proeminente contribuição dele no projeto, será fácil perceber, nesse seu comportamento, o ímpeto inconsciente de uma personalidade fora do comum em busca de afirmação.[7]

O contato com o mestre franco-suíço foi decisivo para o sucesso na carreira de Niemeyer:

> Le Corbusier traçou mais que um prédio. Esboçou um projeto de vida para Oscar Niemeyer, que havia batido na porta de escritório de Lúcio Costa para trabalhar de graça. Ao cruzar com a rota de Le Corbusier, montou na crista da onda de construções modernistas que, antes mesmo de inundar Brasília em 1960, já tinha feito dele o mais produtivo arquiteto de todos os tempos. Em suas memórias, ele foi até modesto. Classifica essa decisão de estagiar com Lúcio Costa [sic] como "uma das mais importantes de sua vida."[8]

A partir de então, Niemeyer desenvolveu sua própria linguagem arquitetônica, apoiada nos ensinamentos de seus mestres. Como no caso do Ministério, a arquitetura moderna brasileira utilizou-se de elementos do estilo internacional e corbusiano, mas com composições próprias e a adição do "tempero brasileiro":

> Os jovens seguidores brasileiros de Le Corbusier transformaram imediatamente esses componentes puristas numa expressão nativa extremamente sensual que fazia eco, em sua exuberância plástica, ao Barroco brasileiro do século XVIII.[9]

Yves Bruand relatou que a influência do arquiteto franco-suíço em todos os membros da equipe passou a ser sentida "desde os primeiros projetos que desenvolveram individualmente, depois da partida do mestre."[10] Para Kenneth Frampton[11], Niemeyer não só aprendeu com Le Corbusier como transformou os seus ensinamentos puristas em uma expressão nativa, elevando os conceitos de planta livre a um novo nível de fluidez, fazendo lembrar a exuberância do Barroco brasileiro do

---

[7] COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. 2 ª ed. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 195-196.

[8] CORRÊA, Marcos Sá. **Oscar Niemeyer: Ribeiro de Almeida Soares.** Rio de janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 107.

[9] FRAMPTON, Kenneth**. História crítica da arquitetura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 310.

[10] BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil.** 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 104.

[11] FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p 312.

século XVIII. Lucio Costa também confirmou a influência corbusiana na arquitetura brasileira e, principalmente, na arquitetura de Niemeyer:

> Oscar Niemeyer, tendo assimilado os princípios fundamentais e a técnica de planejamento formulados por Le Corbusier, foi capaz de enriquecer de maneira imprevista essa experiência adquirida. Imprimindo às formas básicas um novo e surpreendente significado, ele criou variantes e novas soluções cuja graça e requinte eram inovadores; repentinamente, os arquitetos de todo o mundo viram-se obrigados a tomar conhecimento da obra desse brasileiro anônimo que era capaz de transformar, sem nenhum esforço aparente – como que por um passe de mágica – qualquer programa estritamente utilitário numa expressão plástica de puro refinamento. [12]

Partindo da premissa que "Oscar Niemeyer trabalha com repertório formal e compositivo fechado, parte do qual são aplicados em todos os seus projetos"[13], foram selecionados três projetos da vasta obra do arquiteto com a temática expositiva para serem analisados: o pavilhão brasileiro para a Exposição Mundial de Nova Iorque (1938), os pavilhões para o IV Centenário de São Paulo, no Parque do Ibirapuera (1951) e o Museu de Arte Moderna de Caracas (1954), na Venezuela. Acredita-se que esses exemplares sejam fundamentais para o desenvolvimento do tema da tese – os espaços expositivos de Oscar Niemeyer em Brasília – pois contêm elementos utilizados nas suas estratégias compositivas. São as primeiras proposições dos tipos edilícios que foram recorrentes na obra do arquiteto: o edifício barra, sobre pilotis; o edifício calota e o edifício atectônico. A partir dessa análise, foi possível traçar um panorama das obras de Brasília, percebendo a continuidade dessas tipologias e volumetrias que integram repertório formal do arquiteto.

1.2 O PAVILHÃO BRASILEIRO DE NOVA IORQUE

No panorama político nacional, depois de assumir a presidência por meio da Revolução de 1930, impondo um novo regime e uma nova condição de espírito, Getúlio Vargas iniciou o "Estado Novo", em 1937, quando deu um golpe de estado. O Brasil viveu sob essa ditadura até 1945. O país atravessava grandes transições: do rural para o urbano, da economia agrária para a industrial. Esse período de mudanças trouxe reflexos no âmbito cultural, inclusive na arquitetura moderna brasileira,

[12] COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 196.

[13] MAHFUZ, Edson. O clássico, o poético e o erótico. In: GUERRA, Abilio (ORG). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasiliera_parte2.** São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 281.

que terá como seu grande patrocinador o governo federal. O ecletismo e o revivalismo historicista simbolizavam a política do passado e a república do café com leite, não sendo mais adequados aos novos tempos. Devido a isso, muitos concursos de arquitetura foram realizados com fomento estatal. Na década de 20, iniciam-se as primeiras tentativas de edificações modernas, para a então formação da "escola carioca" (chama-se assim porque a maioria dos envolvidos nasceu no Rio de Janeiro) na década seguinte, "a arquitetura jamais passou, noutro igual espaço de tempo, por tamanha transformação"[14]. Diversos intelectuais assumiram cargos de chefia, colaborando para a formação do pensamento moderno.[15]

> As implicações culturais mais amplas de um "modernismo tropical" foram desenvolvidas em países como o Brasil, onde um ideal de progresso nacional foi combinado com uma busca por "origens nacionais" não copiando o passado, mas revigorando padrões espaciais básicos adequados ao clima quente e à paisagem suntuosa. A ideia de que o Brasil deveria expurgar as formas "estrangeiras" importadas do século dezenove ganhou impulso na década de 1920, especialmente nos escritos de Gilberto Freyre, que defendia uma expressão artística "brasileira" autêntica e baseada no entendimento total dos aspectos tangíveis e intangíveis de um estilo de vida nacional.[16]

Em 1938, o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio em conjunto com o Instituto de Arquitetos do Brasil, lançou um concurso para o projeto do pavilhão que iria representar o Brasil na Exposição Internacional de Nova Iorque, no ano seguinte. O tema da feira era "O Mundo de Amanhã". O programa do pavilhão continha galerias de exposição, auditório, bar-restaurante com pista de dança e palco para música ao vivo, café e escritório para o Comissário Geral. O orçamento brasileiro para a construção do pavilhão era farto. A feira localizava-se no Queens, em uma área pantanosa de 486 hectares, e a área destinada ao Brasil era privilegiada, um terreno de esquina, vizinho ao Pavilhão Francês, com as dimensões aproximadas de 50x100m, sendo a lateral da esquina formada por uma curva. Um memorando oficial descrevia o terreno brasileiro como ótimo "por ser de passagem quase

---

[14] COSTA, Lucio. Arquitetura brasileira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Serviço de documentação, 1952 (Os Cadernos da Cultura), p. 41 *apud in* MIDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p. 23.

[15] O próprio Lucio Costa foi convidado a assumir o cargo de diretor da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, de 1930 a 1931. O SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – foi criado em 13 de janeiro de 1937, por artistas e intelectuais ligados ao movimento moderno. Em 1936, Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde, pediu a Mário de Andrade a elaboração de um anteprojeto de Lei relacionado à preservação do patrimônio cultural brasileiro. A Rodrigo Melo Franco de Andrade confiou a tarefa de implantar o SPHAN, que contou com a colaboração de outros ilustres como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Afonso Arinos, Lucio Costa e Carlos Drummond de Andrade.

[16] CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900.** 3.ed. Porto Alegre, RS: Bookman, 2008 p. 386.

obrigatória, com excelente vista para o Trilon e a Perisfera, além de constituir um verdadeiro camarote para os fogos de artifício."[17]

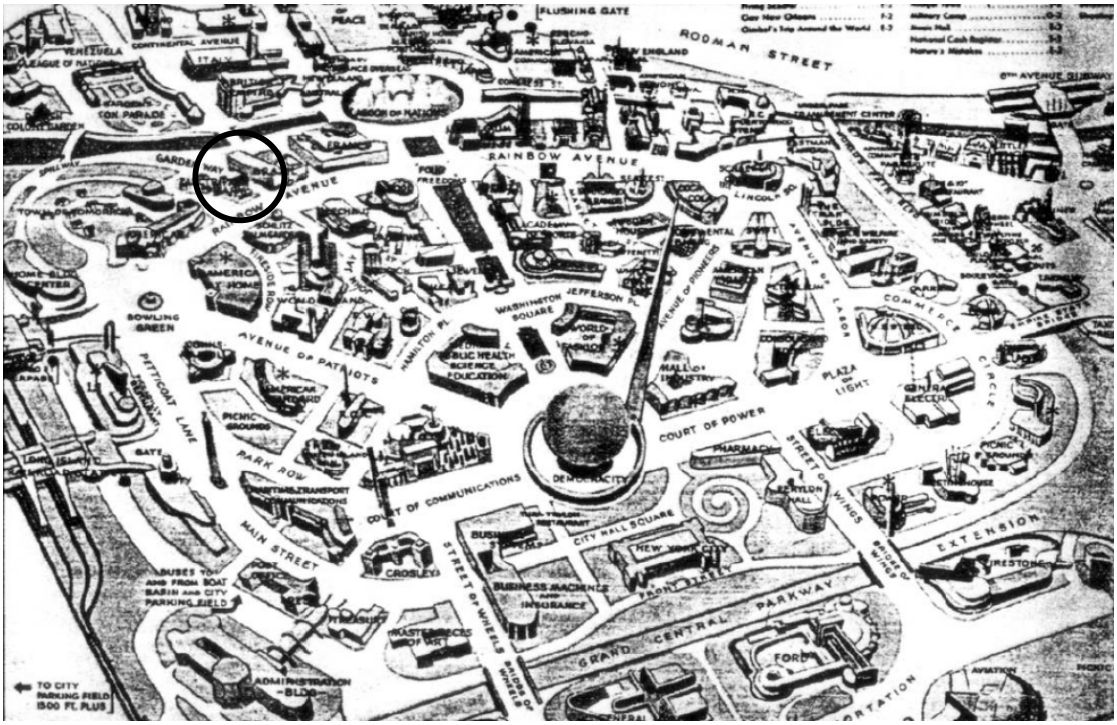


FIGURA 266: Mapa da Exposição Internacional de Nova Iorque, 1939.

A comissão julgadora do concurso era composta por João Carlos Vital (Ministro interino do Trabalho, Indústria e Comércio), Nestor Figueiredo (Presidente do IAB), Ângelo Bruhns (IAB), Eduardo de Souza Aguiar (Divisão de Superintendência de obras do MES) e Rubens Porto (assistente técnico do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio). O júri tinha dois critérios de classificação: caráter nacional ("uma forma arquitetônica que pudesse traduzir a expressão do meio brasileiro"[18], sem recorrer a estilos históricos) e técnica. Nenhum dos projetos apresentados atendeu plenamente os requisitos exigidos, ficando Lucio Costa em primeiro lugar, pois era o que possuía maior "brasilidade"; Oscar Niemeyer, em segundo; e Paulo Camargo Almeida, em terceiro.

[17] COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45.** Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, I, p. 143.

[18] BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil.** 4ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 2003, p. 105.

O pavilhão de Lucio Costa teria planta quadrada, com pátio central e o auditório trapezoidal adossado ao restante do volume. Haveria um pórtico projetado sobre a avenida principal. Este conduziria ao vestíbulo de acesso, com pé-direito duplo, que organizaria a distribuição dos visitantes pelo edifício, flanqueado por duas escadarias, que dariam entrada às galerias de exposição, com planta em U, sobre pilotis. Na sequência do vestíbulo haveria o pátio, com um enorme espelho d'água ameboide, seguido pelo restaurante no térreo e, sobre ele, no eixo de simetria da composição, o auditório. A fachada principal possuiria composição tripartida; nas laterais, seria constituída por uma trama, com função de quebra-sol fixo e, ao centro, pele de vidro.

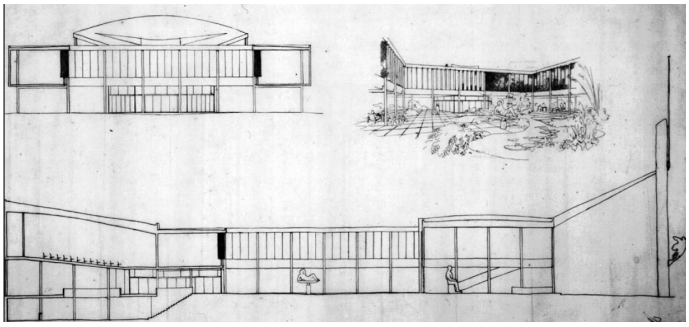


FIGURA 267: Corte do Pavilhão Brasileiro de Nova Iorque, projeto para o concurso, Lucio Costa, 1938.

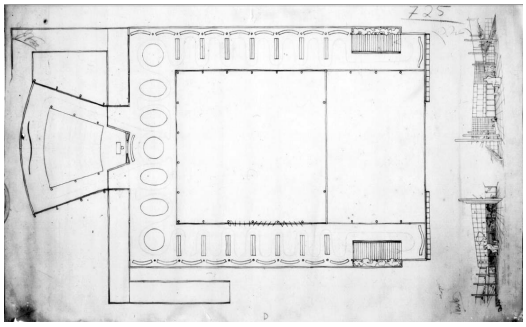


FIGURA 268: Planta do primeiro pavimento do Pavilhão Brasileiro de Nova Iorque, projeto para o concurso, Lucio Costa, 1938.

O projeto de Niemeyer para o pavilhão brasileiro tinha partido L, com dois pavimentos, conformando um pátio interno, ao lado do Pavilhão Francês, e, para os fundos, vista para o rio. O vestíbulo aqui também teria altura dupla, dando acesso ao pátio e à galeria expositiva, sendo vazado para a área externa, fechado apenas com vidro para o pátio. A galeria se desenvolveria no sentido longitudinal, no alinhamento da rua, com um mezanino. Um pequeno volume em anexo, também com dois pavimentos, atravessaria a área do vestíbulo, com o auditório provavelmente na área externa e, na interna, no pátio, o restaurante.

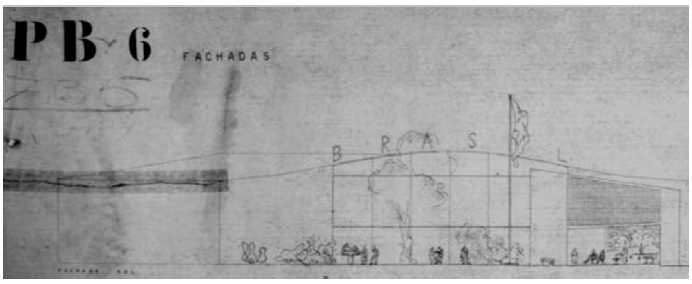


FIGURA 269: Fachada do Pavilhão Brasileiro de Nova Iorque, Oscar Niemeyer, 1938.

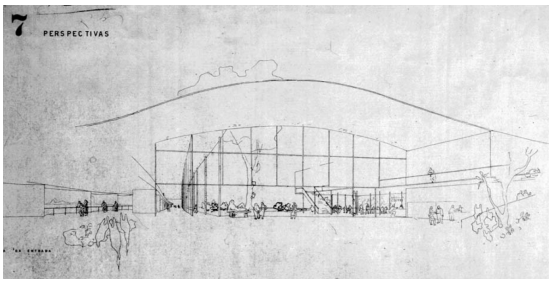


FIGURA 270: Perspectivas do Pavilhão Brasileiro de Nova Iorque, Oscar Niemeyer, 1938.

Carlos Comas[19] enfatizou que, apesar de diferentes, as propostas de Lucio Costa e Oscar Niemeyer tinham alguns pontos em comum: o vestíbulo de pé-direito duplo, que dava acesso ao pátio posterior, a fachada da rua principal com uma composição tripartida (fechado-aberto-fechado) e a lateral opaca. "A oposição entre eles não é visceral."[20] Apesar de vencedor, Lucio convidou Niemeyer a elaborar um novo projeto em parceria, com o aval da comissão de jurados e do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. O pavilhão contou também com a colaboração do arquiteto Paul Lester Wiener para o projeto expositivo e, para o paisagismo, Thomas Price.

> Julgando o trabalho classificado em segundo lugar como de melhor qualidade que o seu, Lúcio Costa [sic] não acatou o resultado, sendo autorizado pela comissão a elaborar um novo projeto, em parceria com Niemeyer. Essa atitude generosa pode surpreender; na verdade, tratava-se apenas da contrapartida lógica do que ocorrera três anos antes, no concurso de anteprojetos para o Ministério da Educação e Saúde, o que comprova não estar Lúcio Costa naquela oportunidade movido por interesses pessoais, mas sim pelo apego à boa arquitetura, por um senso acurado de valores e pela preocupação de equidade.[21]

[19] COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45.** Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, I, p. 147.

[20] Idem.

[21] BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil.** 4ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 2003, p. 105. Carlos Comas (COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45.** Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, I) contesta a versão de que Lucio Costa convidou Oscar Niemeyer por acreditar que o projeto deste era melhor que o seu.

Nesse projeto, segundo Henrique Mindlin, a dupla seguiu com leveza e inspiração "os preceitos Corbusianos de construir. A bela curva da rampa, os *brise-soleil* em colmeia para proteção do sol e o diálogo entre os espaços interior e exterior prenunciam o que de melhor se produziria na arquitetura moderna brasileira, nos anos subsequentes."[22] Goodwin[23] afirmou que, apesar de encontrarem-se excelentes edifícios modernos na feira, nenhum era tão elegante quanto o pavilhão brasileiro. O predomínio das curvas e das sinuosas rampas, tão marcantes na arquitetura de Niemeyer, apareceram aqui pela primeira vez, constituindo "um meio elegante de romper a ortogonalidade e o rigor do estilo internacional, conservando, ao mesmo tempo, o espírito de clareza e lógica que o caracterizava."[24] Para Segawa, foi no pavilhão que Niemeyer iniciou sua apologia à curva: "A curva barroca e a curva feminina: estereótipos de uma arquitetura moderna brasileira tempos depois"[25] e esse foi considerado o "lançamento mundial de Oscar Niemeyer"[26]. O Pavilhão, parceria de Lucio e Oscar, "foi um sucesso de público e de crítica"[27] e também foi "amplamente documentado pelas revistas de arquitetura que cobriram a Feira."[28]

Lucio Costa e Oscar Niemeyer viajaram juntos a Nova Iorque[29] em abril de 1938 para elaborar a proposta para o pavilhão.[30] "O projeto em conjunto é uma síntese aperfeiçoada dos esforços individuais"[31], apresentando qualidade superior às propostas singulares. O projeto levou em

---

[22] MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000, p. 13.

[23] GOODWIN, Philip. **Brazil Builds: Architecture new and old 1652-1942.** New York: The Museum of Modern Art, 1943, p. 194.

[24] BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil.** 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 106.

[25] SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1920.** 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 96.

[26] COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivencia**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000, p. 191.

[27] BREIER, Ana Cláudia Böer; SCHLEE, Andrey Rosenthal; PEREIRA, Maíra Teixeira. **Fotógrafos perpetuando visões de arquitetura.** Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3500, acessado em: 10 abr. 2011.

[28] COMAS, Carlos Eduardo Dias**. Brazil Builds e a bossa barroca: notas sobre a singularização da arquitetura moderna brasileira,** 2005. Disponível em: <www.docomomo.org.br/seminario>. Acesso em: 10 abril 2009, p. 1.

[29] Esta será a primeira viagem ao exterior de Oscar Niemeyer, conforme o mesmo afirma em NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias.** 5ª ed, Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 269.

[30] Há uma discordância entre autores sobre as dimensões do pavilhão, como destaca FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 39. Alguns autores, como Mindlin (MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000, p. 180), descrevem a ala longa com 70 metros de comprimento, enquanto outros como Underwood (UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer and the architecture of Brazil.** New York: Rizzoli, 1994, p. 53), com 95 metros.

[31] COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões brasileiras:** sobre um estado passados da arquitetura e urbanismo modernos a partir de projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945. 2002. Tese (doutorado) - Universidade de Paris VIII, Paris, FR, 2002, p. 148.

consideração o contexto em que seria inserido: a proximidade com o grande e maciço Pavilhão Francês. Para evitar que o brasileiro se assemelhasse a um anexo do vizinho, os arquitetos adotaram duas soluções: afastar o máximo o corpo principal do edifício francês e dar ao pavilhão leveza.

A implantação adotou um partido em L, como na proposta de Niemeyer, com uma ala longa e sinuosa e outra reta, curta e larga, desenvolvendo-se em três pavimentos sobre pilotis. O pavilhão brasileiro tornar-se-ia "uma das mais populares atrações da feira, sendo considerado por muitos como um dos melhores exemplos da arquitetura moderna."[32] Foi construído em estrutura metálica, com pilares de aço revestidos, pois é a técnica usual nos Estados Unidos, além de rapidez construtiva. A possibilidade da planta livre corbusiana foi explorada através da malha estrutural, criando curvas, reentrâncias e permeabilidade, ora encobrindo os pilares, ora os deixando à mostra. Recuado do alinhamento da avenida principal, o pavilhão formou um largo em sua frente, conformado uma contraposição ao seu pavilhão vizinho. Nesse largo, uma rampa em curva, partindo da esquina, conduzia o visitante ao segundo pavimento, onde estavam localizadas as exposições. Edículas estavam espalhadas ao longo do terreno, no pátio e no largo, comportando o serpentário, o orquidário, o diorama e o aviário. "O Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque de 1939 (...), era uma caixa perfurada e elevada por pilotis, com uma rampa de acesso curva e transições fluidas de uma parte à próxima."[33]

A ala longa do L está situada no alinhamento da rua, com formato curvilíneo, acompanhando a forma sinuosa do terreno. Distancia-se o máximo possível do Pavilhão Francês, permitindo a criação do jardim, com espelho d'água e vitórias-régias, como na proposta de Lucio. Nela ficavam situados, no térreo, o restaurante, o salão de danças, o café, o bar e a área para as exposições. O térreo, vazado em alguns pontos, graças à planta livre e aos pilotis, permitia uma multiplicidade de acessos, garantindo a permeabilidade do conjunto e proporcionando integração entre rua, edifício e jardim. Na ala mais curta da edificação, era situado o auditório e também o acesso para as exposições da outra ala. A composição tripartida das propostas individuais retornou no conjunto; assim como no MES, o vazio entre dois sólidos foi utilizado para a circulação, ou seja, acesso ao pátio. O pavilhão brasileiro foi bem recebido pela crítica internacional, a qual destacou pontos como "simples na

[32] MIDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000, p. 28.

[33] CURTIS, William J. R. N. **Arquitetura moderna desde 1900.** Porto Alegre: Bookman, 2008, p. 388.

aparência, apesar da diversidade, modesto nas dimensões, o pavilhão de Lúcio Costa [sic] e Niemeyer impunha-se por sua leveza, harmonia e equilíbrio, por sua elegância e distinção."[34]

Carlos Comas[35] destaca alguns elementos que pertenceriam aos projetos individuais e que permaneceram na proposta em conjunto. Do projeto de Lucio Costa permaneceriam os brises alveolares de metal pintado, o lago ameboide, a rampa e o contraste entre horizontalidade externa e a verticalidade interna das colunas colossais. O partido em L, as edículas e a posição do auditório seriam as contribuições de Niemeyer. A colunata colossal e o lago também estavam presentes no seu projeto individual. Alguns elementos resultantes dessa parceria apareceram com certa frequência na arquitetura que Niemeyer viria a desenvolver no futuro: a generosa rampa em curva e o mezanino solto e sinuoso em meio à área de exposições de duplo pé-direito, formado pelas colossais colunas.

Lucio Costa redigiu um texto, por solicitação do comissário geral, em que esclarece as razões adotadas para o partido do pavilhão:

> Um pavilhão de exposições deve apresentar características de construção provisória e não simular artificiosamente obra de caráter permanente.
>
> Em uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estados Unidos e numa Feira em que tomam parte países mais ricos e "experimentados" que o nosso, não se poderia razoavelmente pensar em sobressair pelo aparato, pela monumentalidade ou pela técnica. Procurou-se interessar de outra maneira: fazendo-se um pavilhão simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor, que se impusesse não pelas suas proporções, que o terreno não é grande, nem pelo luxo, que o país ainda é pobre, mas pelas suas qualidades de harmonia e de equilíbrio e como expressão, tanto quanto possível pura, de arte contemporânea.
>
> Por outro lado, diante da massa pesada, mais alta e muito maior do Pavilhão Francês, nosso vizinho, impôs-se a adoção de um partido diferente, leve e vazado, que, em vez de se deixar absorver, contrastasse com ele. Daí, também, o recuo do corpo principal da construção e o aproveitamento da curva graciosa do terreno. Desse recuo resultou o jardim interno, e do jardim, a conveniência de se deixar grande parte do pavimento térreo envidraçado para atrair a curiosidade dos transeuntes. E, como o sol castiga a fachada lateral, ela foi vedada, deixando-se, pelo contrário, completamente aberto o lado da sombra, isto é, do jardim.

---

[34] BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil.** 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 107.

[35] COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45**. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, I, p. 148-150.

O ritmo ondulado do terreno que o corpo maior da construção acentua, repete-se na marquise, na rampa, nas paredes de proteção do pavimento térreo, na sobreloja, no auditório, etc..., correndo para dar ao conjunto uma feição original inconfundível e extremamente agradável.[36]

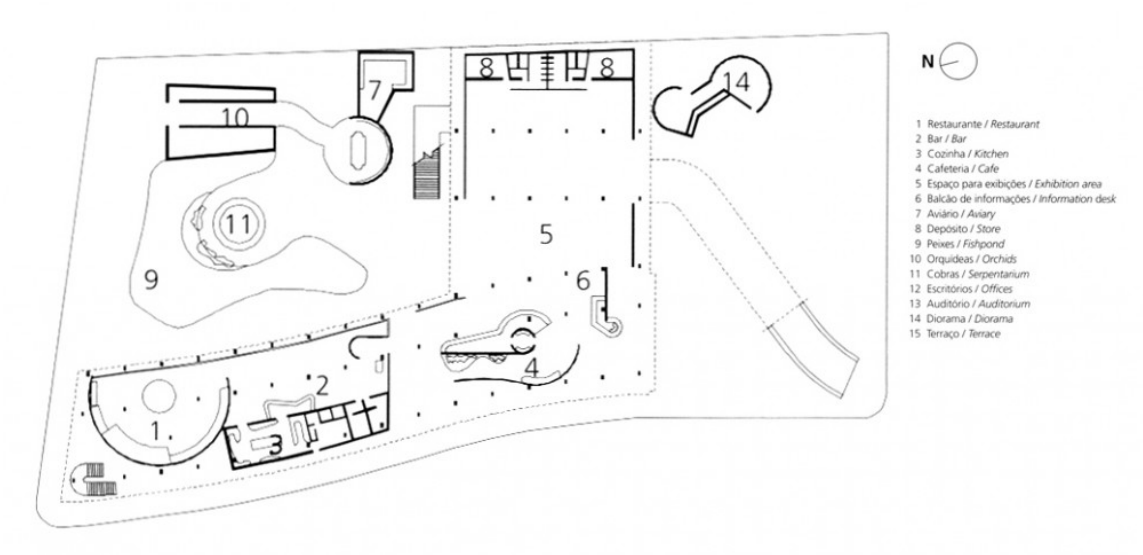


FIGURA 271: Planta baixa do térreo, Oscar Niemeyer e Lucio Costa – versão final.

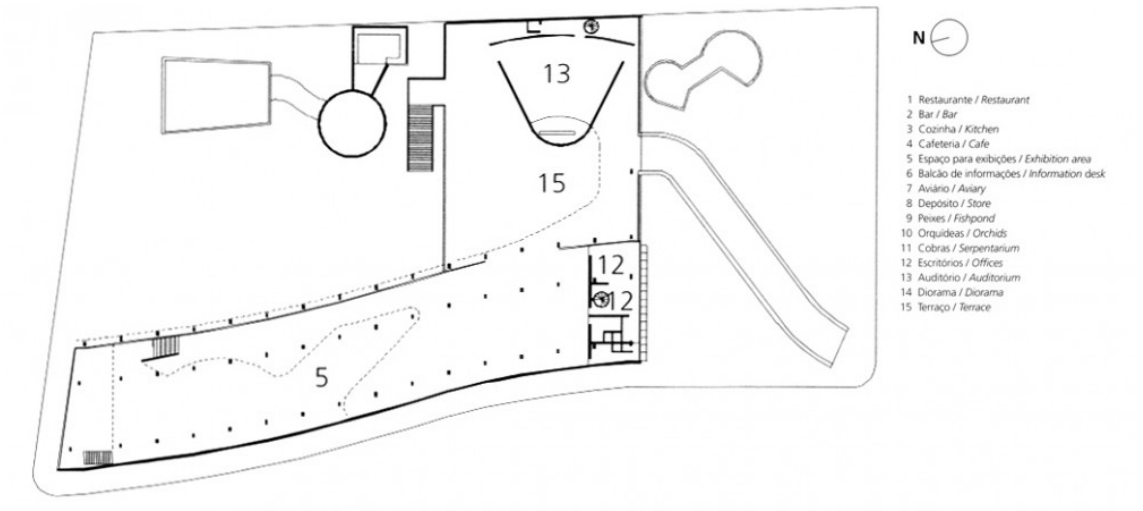


FIGURA 272: Planta baixa do segundo pavimento, Oscar Niemeyer e Lucio Costa – versão final.

[36] COSTA, Lucio. **Registro de uma vivencia**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000, p. 192.

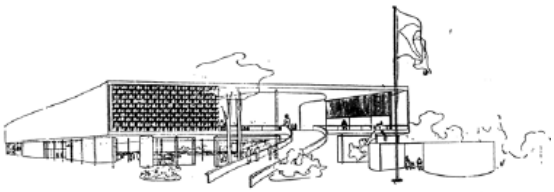


FIGURA 273: Croquis do Pavilhão Brasileiro de Nova Iorque, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, 1938 – versão final.



FIGURA 274: Croquis do Pavilhão Brasileiro de Nova Iorque, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, 1938 – versão final.

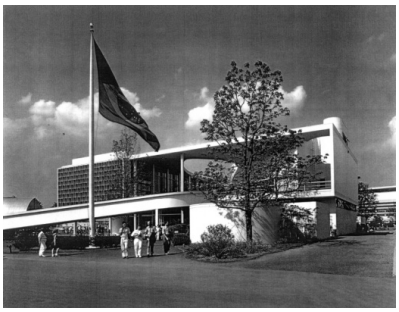


FIGURA 275: Pavilhão Brasileiro de Nova Iorque.



FIGURA 276: Pavilhão Brasileiro de Nova Iorque.



FIGURA 277: Pavilhão Brasileiro de Nova Iorque.

1.3 IBIRAPUERA

Até a metade desta década, Niemeyer havia projetado um grande número de obras, com uma ampla gama de temas, entre eles: hotéis (Hotel Quitandinha, primeiro projeto, 1950; Hotel Tijuco, 1951; Hotel Quitandinha, segundo projeto, 1953), edifícios residenciais, comerciais e administrativos (Edifício Montreal, 1950; Edifício Copan, 1951; Edifício Califórnia, 1951; Edifício Governador Kubitscheck, 1951; Sede dos Diários Associados, 1952; Edifício Triângulo, 1953; Banco Mineiro da Produção, 1953; Sede da Televisão Rio, 1954; Edifício Niemeyer, 1954; Fundação Getúlio Vargas, 1955; Edifício Eiffel, 1955; Edifício residencial para Berlim, 1955; Sede da Intermek, 1955), hospital (Hospital Sul América, 1952), residências unifamiliares (Residência Leonel Miranda, 1952; Casa das Canoas, 1953; Casas para o Centro de Treinamento da Aeronáutica, 1953; Casa B. Pigmatary, 1953;

Casa Ermiro de Lima, 1953; Residência Sérgio Buarque de Holanda, 1953; Residência Alberto Dalva Simão, 1954; Residência Cavanelas, 1954;), museu (Museu de Arte Moderna de Caracas, 1954), escolas (Escola Júlia Kubitscheck, 1951; Colégio Corumbá e Campo Grande, 1953; Escola Secundária Milton Campos, 1954); aeroporto (Aeroporto de Diamantina, 1954), clubes (Clube Diamantina, 1950; Clube Libanês, 1955), posto de gasolina (1952), bibliotecas (Biblioteca Estadual de Belo Horizonte, 1955) fábricas (Fábrica Duchen, 1950; Fábrica Ericsson, 1954) e parque e pavilhões para o IV Centenário (1951).

A cidade de São Paulo completaria seus quatrocentos anos de fundação em 1954 e, para comemorar a data, foi organizada uma grande exposição. Em 1951, Oscar Niemeyer foi convidado pelo industrial Cicillo Matarazo para realizar o projeto. Niemeyer trabalhou em equipe, formada por Zenon Lotufo, Eduardo Kneese de Mello e Hélio Cavalcanti, com colaboração de Gauss Estelita e Carlos Lemos. Diferentemente do que normalmente acontecia nas feiras e exposições, em São Paulo, as edificações construídas seriam mantidas como parte integrante do Parque do Ibirapuera, após o término do evento. Outra diferença era que, ao invés de cada prédio levar a assinatura de apenas um arquiteto ou escritório de arquitetura, todo o conjunto foi projetado e executado por um único grupo.

O projeto inicial era constituído por três pavilhões: dos estados, das nações e das indústrias, mais auditório, planetário com áreas de exposição e um restaurante à beira do lago artificial. Uma grande marquise uniria todas as edificações, com cerca de 600 metros de extensão e uma área aproximada de 28.000m². A entrada no conjunto aconteceria através de uma esplanada elevada, permitindo a visualização do todo e marcando o acesso a dois edifícios com arquitetura e programa diferenciados, mas estudados de forma conjunta, interligados pelo inicio da grande marquise: o auditório e o planetário. Uma série de eventos acabou por alterar o projeto inicial; entre eles, a questão do alto custo da proposta.[37]

[37] Conforme Andrade, a questão do custo era o principal fator que inviabilizaria o projeto: "A grande inviabilidade desta proposta foi o destino da marquise após o término das comemorações. A proposta previa a demolição da maior parte dos edifícios, já de caráter provisório, deixando apenas o conjunto Auditório / Planetário, os Pavilhões da Indústria e da Agricultura e o Restaurante. A marquise seria por completa demolida e haveria a construção de um aquário no local do Pavilhão das Nações Estrangeiras. Na sua apresentação à Autarquia, este projeto foi rigorosamente criticado pela inviabilidade construtiva e alto custo." ANDRADE, Manuella Marianna. **O parque do Ibirapuera: 1890 a 1954**. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.051/553>. Acesso em: abr. 2013.

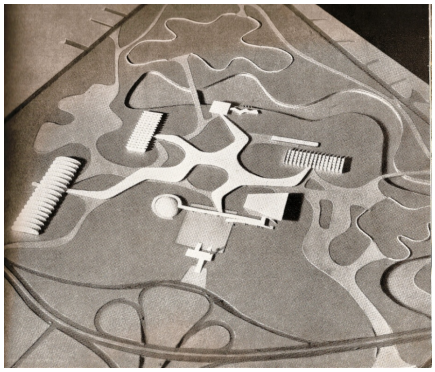


FIGURA 278: Primeira proposta para o conjunto do Parque do Ibirapuera.

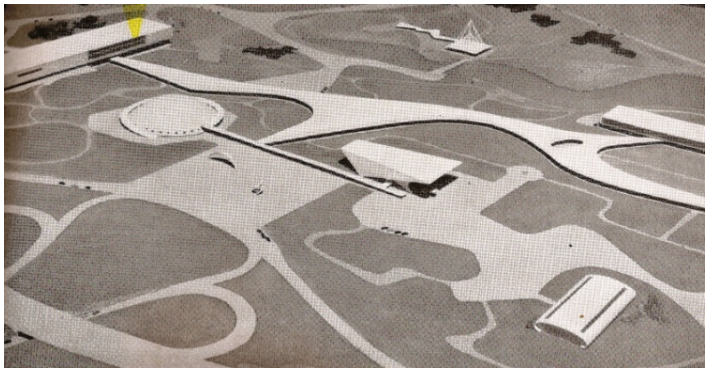


FIGURA 279: Segunda proposta para o conjunto do Parque do Ibirapuera.

O projeto foi revisto pela equipe. Na segunda proposta, houve uma simplificação do percurso e uma modificação na forma da marquise, passando a ser mais longitudinal e menos sinuosa e de menores dimensões: 3.600m². Ao invés de pavilhão, agora as edificações foram chamadas de palácios, incluindo mais dois: o Palácio das Artes (antigo planetário) e o Palácio da Agricultura.[38] Completariam o conjunto do Parque Ibirapuera e fora da área da marquise: o pórtico de acesso, uma escultura comemorativa, a sede administrativa, os pavilhões para comércio, o paisagismo de Roberto Burle Marx e o restaurante, que seria implantado na margem oposta do lago. O formato do restaurante também foi alterado, como também o foi o dos pavilhões. O auditório ficou menor, passando de 3000 lugares para 2000.

A execução do conjunto não poupou outros cortes no projeto. A entrada monumental e o restaurante foram cortados por razões econômicas. O auditório[39] e, consequentemente, a marquise que o ligaria ao Palácio das Artes, também não foram executados. Niemeyer ficou extremamente descontente com o fato de seu projeto não ter sido realizado na totalidade. O editorial da revista

[38] O Palácio da Agricultura situa-se fora do terreno principal da exposição, com uma conexão que cruza a avenida que margeia o parque, através de uma passagem subterrânea. Portanto, não há ligação entre ele e a marquise. Nele funcionaria, após o encerramento da exposição, a Secretária de Agricultura. Haveria apenas uma pequena área no térreo destinada às exposições.

[39] O auditório foi concluído posteriormente, com projeto modificado pelo próprio autor, em 2002. Em 1995, Niemeyer havia realizado outra versão para o referido auditório (http://www.oscarniemeyer.com.br/obra/pro314).

módulo afirmava que foi lamentável a deformação da concepção inicial, sofrendo o projeto original rudes alterações, sendo, talvez, a pior delas, a supressão do auditório.[40]

> Suprimiram o Auditório – e o conjunto ficou inegavelmente capenga. Basta atentar para o seu traçado atual e se compreenderá o que foi dito. A arrojada "marquise" parece algo inacabado (e, realmente, o é) ou mal iniciado: sai de um ponto qualquer, desgarrado. É que foi suprimido o seu alongamento até o Auditório, também suprimido.[41]

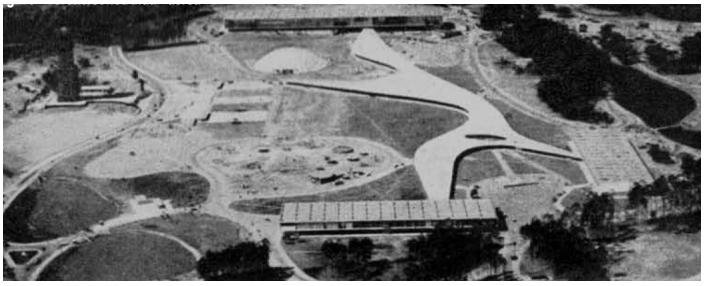


FIGURA 280: Execução da segunda proposta, com a supressão do auditório e parte da marquise.



FIGURA 281: Segunda proposta concluída, com a supressão do auditório e parte da marquise.

1.3.1 PALÁCIO DAS ARTES

A primeira versão do Palácio das Artes possuía uma área total[42] de aproximadamente 5.000m², sendo dedicados para a exposição em torno de 3.500m². Conjuntamente com a área expositiva, funcionaria um planetário. É a primeira calota de Oscar Niemeyer, elemento que o acompanharia durante toda a sua carreira, principalmente nos últimos anos de trabalho. Niemeyer estava fazendo uma revisão de sua carreira, em busca de uma nova arquitetura, de formas puras e concisas, e a calota esférica do Palácio das Artes representaria tudo isso. O volume fechado para o exterior, sem aberturas, somente os acessos. A planta constituir-se-ia por dois círculos, de diâmetros diferentes, porém com o mesmo centro. No círculo mais interno, com pé direito duplo, provavelmente, estaria localizado o planetário. O mais externo teria dois pavimentos. No térreo deste haveria áreas

[40] MUTILADO o conjunto do Parque do Ibirapuera. MÓDULO. Rio de Janeiro, n. 1, p. 18-31, mar. 1955, p. 18.

[41] MUTILADO o conjunto do Parque do Ibirapuera. MÓDULO. Rio de Janeiro, n. 1, p. 18-31, mar. 1955, p. 18.

[42] As dimensões foram obtidas por FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 71.

expositivas e de apoio. No segundo, somente o museu. Este teria dois acessos: uma escadaria no interior do edifício e uma rampa que "se enrosca" na calota.[43] Não haveria pilares. Visualizando em corte, haveria um arco central, de altura maior, circundado por outros dois, de menor altura, que estariam seccionados pela laje que formaria o anel do segundo pavimento.

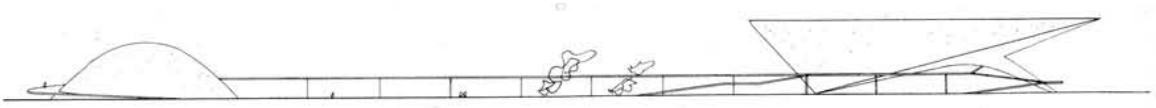


FIGURA 282: Primeira versão do Palácio das Artes.

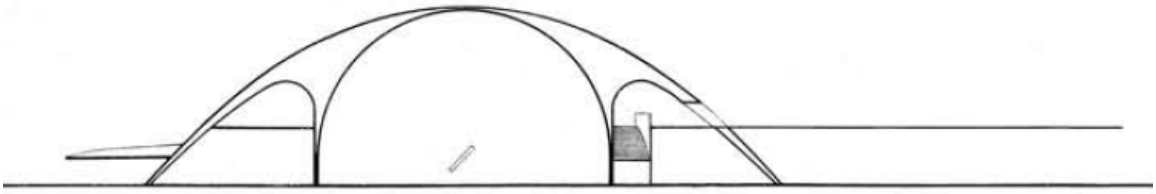


FIGURA 283: Corte da primeira versão do Palácio das Artes.

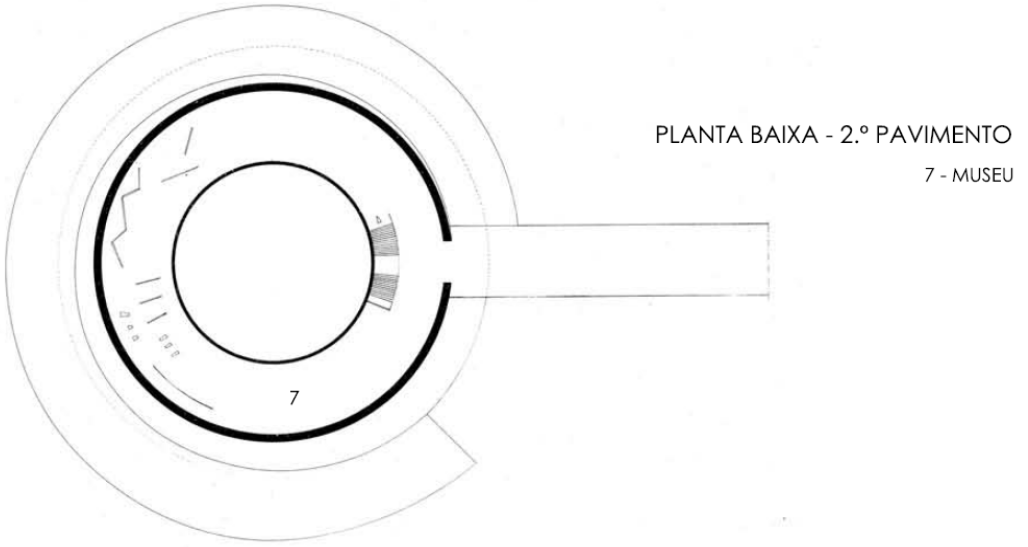


FIGURA 284: Corte da primeira versão do Palácio das Artes.

A segunda proposta para o Palácio das Artes seria de maiores dimensões, em torno de 10.800m² de área total[44], sendo destinados à exposição 8.300m², com quatro pavimentos, sendo um de subsolo. A

[43] A ideia da rampa ao redor da calota não foi utilizada no projeto do Palácio das Artes, sendo retomada posteriormente, em uma versão modificada no Museu Nacional, em Brasília, 1999.

[44] As dimensões foram obtidas por FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 72.

forma se manteve a mesma da proposta anterior, com diâmetro maior e, agora, com aberturas circulares, que lembram óculos, no nível do térreo. Nessa nova proposta, a casca em concreto armado apoiava-se diretamente sobre o solo, sem apoios intermediários. A edificação teria apenas a função expositiva. Nessa versão, o aumento da área construída fez com que o Palácio das Artes acompanhasse a escala da edificação vizinha, o Auditório. As lajes que compunham os pavimentos possuem formas diversificadas, com recortes côncavos, lembrando formas estelares, permitindo a integração visual entre os pavimentos e gerando diferentes perspectivas. As dimensões das lajes diminuem na medida em que aumentam os pavimentos, uma lógica em função da forma côncava. O mesmo acontece com as colunas que sustentam essas lajes, sendo que, no último, elas deixam de existir, permitindo a planta 100% livre. As colunas formam uma malha estrutural, marcando o eixo de acesso no pavimento térreo. Os andares são interligados por rampas curvilíneas e escadas rolantes.[45] Devido ao seu formato, o Palácio das Artes foi apelidado de "oca".

> Diferentemente do que sua imagem externa sugere, não se trata de um grande abrigo oco/oca, mas o vazio interior abriga como que outro edifício, formado pela sucessão vertical de lajes de desenho curvo e estelar, com grandes vazios verticais conectados por rampas. Esse esquema projetual voltará a aparecer em projetos futuros e será central na proposta para o Museu de Arte Moderna de Caracas (1954), em que o caráter escultórico e a complexidade de planos internos se consolidam.[46]



FIGURA 285: Conjunto Palácio das Artes e Auditório.

[45] As escadas rolantes foram substituídas por elevadores na reforma de 1999, a cargo de Paulo Mendes da Rocha.

[46] ZEIN, Ruth Verd. Um panorama a partir dos museus. AU, São Paulo, n° 165, p.80-83, dez. 2007, p. 80.



FIGURA 286: Corte do conjunto Palácio das Artes e Auditório.

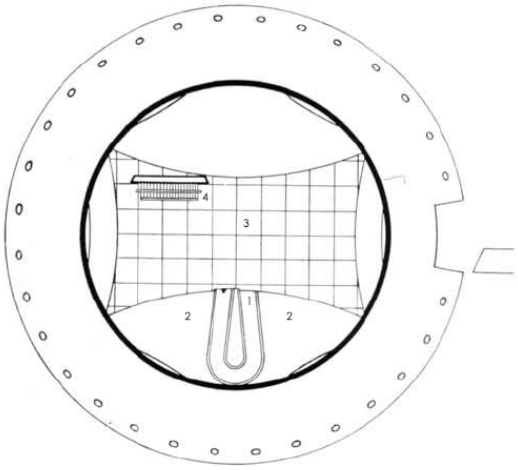


FIGURA 287: Planta baixa do terceiro pavimento do Palácio as Artes..

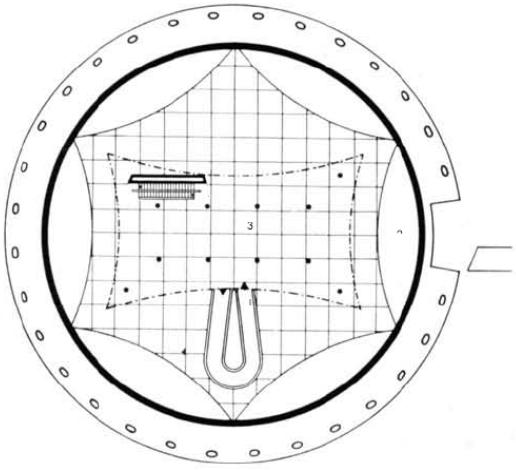


FIGURA 288: Planta baixa do segundo pavimento do Palácio das Artes.

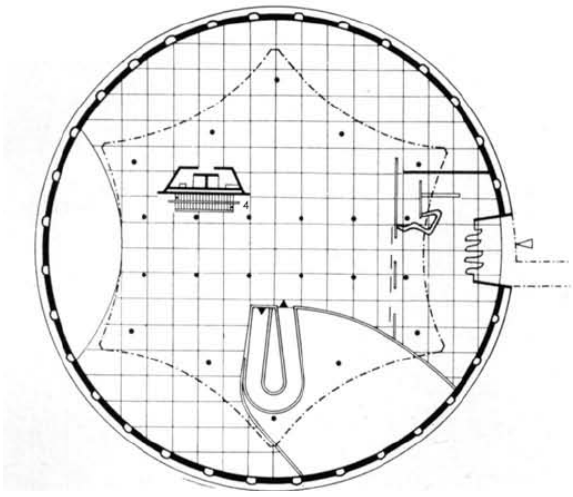


FIGURA 2: Planta baixa do térreo do Palácio das Artes.

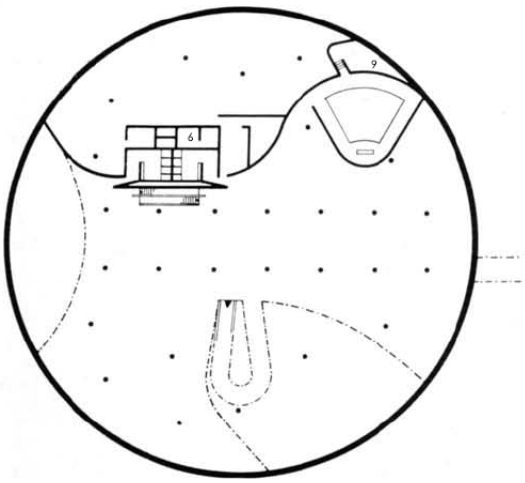


FIGURA 3: Planta baixa do subsolo do Palácio das Artes.



FIGURA 4: Palácio das Artes e marquise do Ibirapuera.



FIGURA 292: Palácio das Artes.



FIGURA 293: Interior do Palácio das Artes.

1.3.2 PALÁCIO DAS INDÚSTRIAS

A primeira versão para o Palácio das Indústrias era inspirada no esquema estrutural adotado por Niemeyer na Fábrica Duchen, de 1950. Com uma área total[47] de aproximadamente 43.605m², sendo dedicados à exposição em torno de 38.865m², o edifício possuía uma seção elíptica, com dezoito pórticos curvos, em exoesqueleto. O pavilhão teria três pavimentos, sendo um de subsolo a meio nível. Esse partido implantado a meio nível facilitaria o acesso do visitante por meio de um conjunto de rampas, pelas quais seria possível acessar o subsolo ou diretamente o nível térreo. Tal como o esquema estrutural adotado no Palácio das Artes, o arquiteto adotou para o Pavilhão das Indústrias estruturas independentes: o sistema porticado para a cobertura e o sistema Dom-ino para as lajes dos pavimentos. Tal esquema liberaria o segundo pavimento de pilares. A planta dos pavimentos seria livre, possibilitando flexibilidade para as instalações expositivas. Os serviços seriam localizados nas duas extremidades do edifício, com fachadas laterais compostas por empenas cegas. As fachadas longitudinais receberiam *brises-soleil* para a proteção solar. A ligação entre os pavimentos se daria através de rampas, uma interna e outra externa, configurando uma construção anexa, ambas em forma de ferradura. Pequenos vazios retangulares fariam a comunicação entre os pavimentos. O último pavimento receberia iluminação zenital, através de um corte na cobertura no sentido longitudinal do pavilhão. Após o evento do VI Centenário, o edifício abrigaria o Museu das Indústrias e seria edificado um anexo para abrigar sua administração.

[47] FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 87.

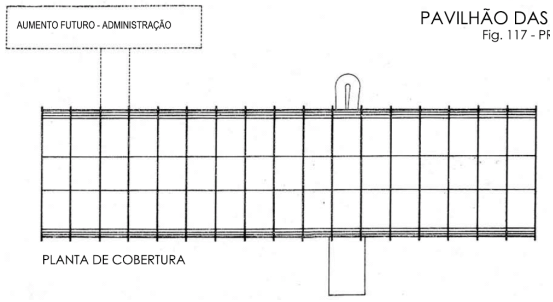


FIGURA 294: Planta de cobertura da primeira versão.

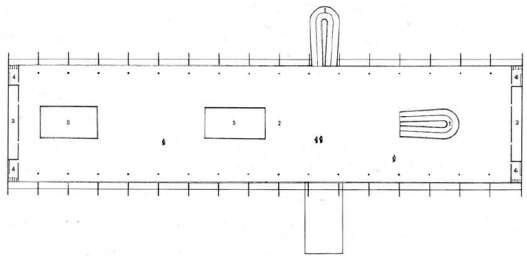


FIGURA 295: Planta baixa do segundo pavimento da primeira versão.

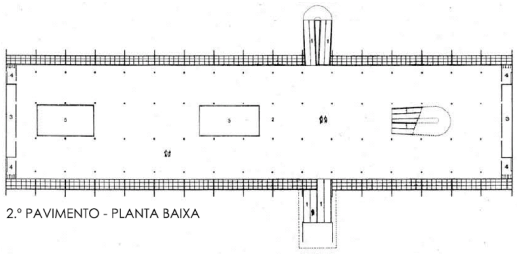


FIGURA 296: Planta baixa do térreo da primeira versão.

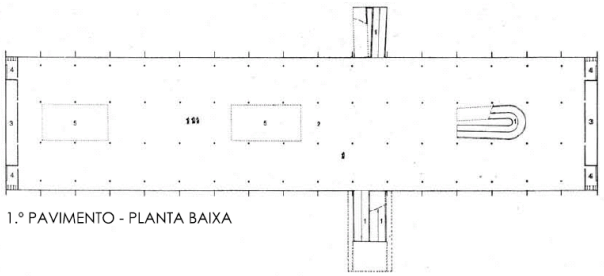


FIGURA 297: Planta baixa do subsolo a meio-nível da primeira versão.

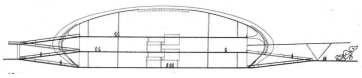


FIGURA 298:Corte transversal da primeira versão para o Pavilhão das Indústrias.

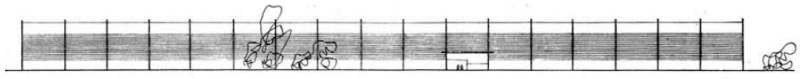


FIGURA 299:Fachada longitudinal da primeira versão para o Pavilhão das Indústrias.

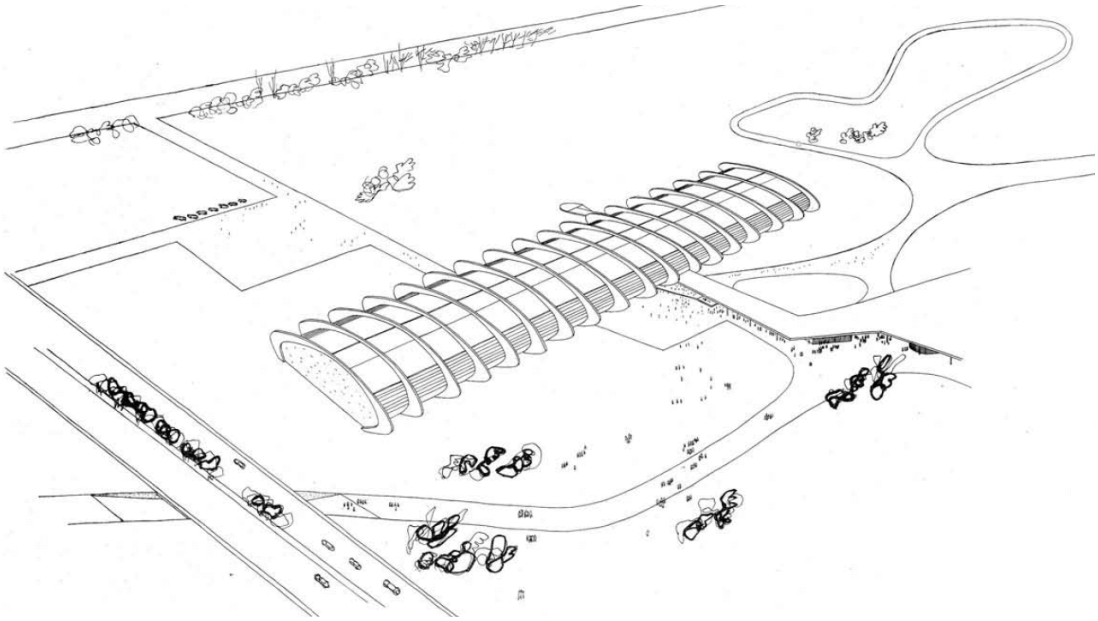


FIGURA 300: Perspectiva da primeira versão para o Pavilhão das Indústrias.

A segunda versão para o Palácio das Indústrias tem uma área de aproximadamente 40.000m², com área de exposições em torno de 29.000m², destinada a exposições de máquinas e produtos manufaturados. O edifício agora prismático cobre uma área de 250 por 50m[48], possui quatro pavimentos, sendo um de meio subsolo, configurando-se como uma barra sobre pilotis, com base recuada. Os pilotis são parcialmente fechados por vidros[49]. A fachada longitudinal voltada para noroeste foi fechada por brises reguláveis de alumínio, enquanto que a outra é inteiramente de vidro. Nas fachadas laterais há o predomínio dos cheios sobre os vazios. A inclinação do terreno fez com que o subsolo tenha na sua extremidade 8,6 metros de pé-direito.

Como na primeira versão, os pavimentos permaneceram interligados por rampas: uma interna, em forma de ferradura, e outra, externa, agora quadrangular, mas em uma edificação anexa ao Palácio. Essa rampa possui o pilar de apoio em forma de "árvore" ou "Y". Henrique Mindlin afirmou que essa estratégia compositiva fez com que o interior do edifício tivesse um "ar imaginativo e espetacular, em contraste com a impressionante sobriedade dada ao exterior, cuja simplicidade acentuava a

[48] MIDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p. 208.

[49] Atualmente, os pilotis estão totalmente fechados, para desagrado dos autores. FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 91.

escala pouco comum do edifício."[50] Nessa versão, houve a adição de escadas rolantes. Um dos vazios que comunicavam os andares visualmente ganha formas curvas, de maiores dimensões, localizando-se junto à rampa-ferradura. Os pavimentos continuaram com planta livre, sendo os serviços agora localizados em apenas uma das extremidades. A estrutura de cobertura e pavimentos passou a ser única, de forma que o terceiro pavimento possui pilares.

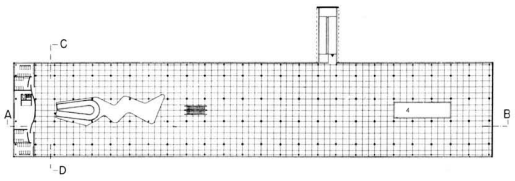


FIGURA 301: Planta baixa do terceiro pavimento da segunda versão.

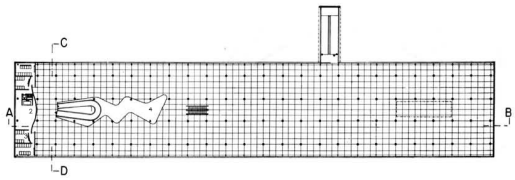


FIGURA 302: Planta baixa do segundoavimento da segunda versão.

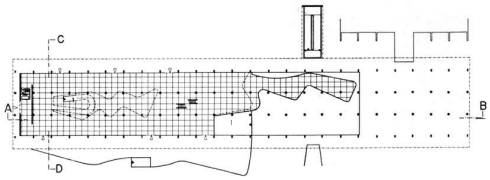


FIGURA 303: Planta baixa do térreo da segunda versão.

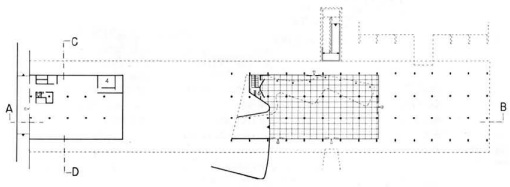


FIGURA 304: Planta baixa subsolo da segunda versão.

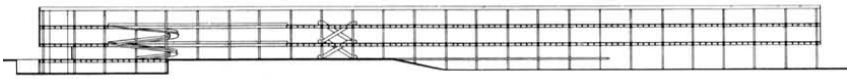


FIGURA 305: Corte AB do Palácio das Indústrias.

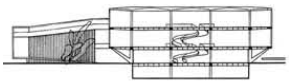


FIGURA 306: Corte CD .

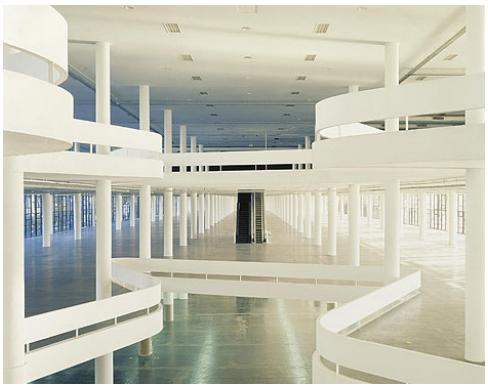


FIGURA 307: Palácio das Indústrias.



FIGURA 308: Palácio das Indústrias.

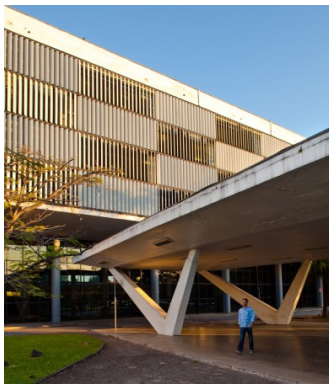


FIGURA 309: Palácio das Indústrias.

[50] MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p. 208.

1.3.3 PALÁCIO DAS NAÇÕES E DOS ESTADOS

Inicialmente, os dois pavilhões seriam provisórios e com arquitetura semelhante. Cada um teria uma área[51] em torno de 11.250m², com 10.470m² destinados a exposição. Devido ao caráter de efêmero, provavelmente, a estrutura seria metálica. Como no Pavilhão das Indústrias, a estrutura seria um exoesqueleto, com uma sequência de pórticos de duplos apoios em "v", com um interstício.. A vedação superior era dividida em três faixas abobadas. Os pórticos sustentariam apenas a cobertura e as vedações laterais (em vidro). O primeiro pavimento teria uma estrutura independente de pilares apoiados no solo. Como a cobertura apoiava-se nos pórticos, o primeiro pavimento seria completamente livre. A faixa de serviços foi concentrada em uma das extremidades do edifício. Assim como no Pavilhão das Indústrias, a implantação seria em meio nível.

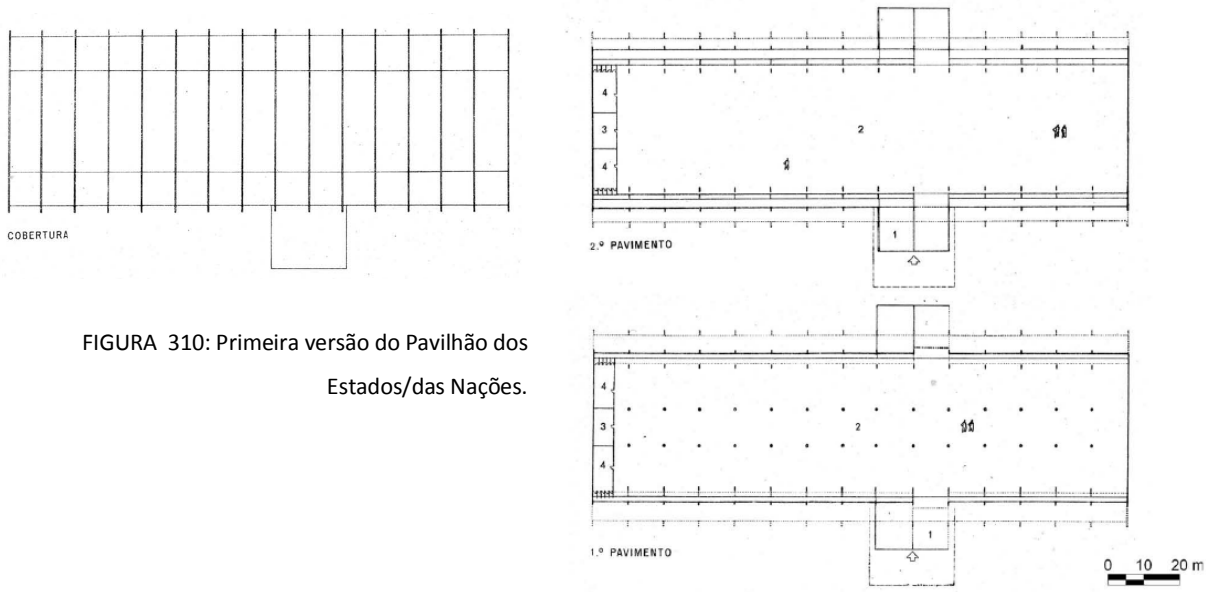


FIGURA 310: Primeira versão do Pavilhão dos Estados/das Nações.

Na segunda versão, a área de cada uma das edificações aumentou para 13.000m², sendo 8.400m² para exposições; entretanto, os dois edifícios permanecem semelhantes entre si. Os palácios foram implantados formando um ângulo reto entre eles "e se destinam sobretudo a exposições de arte

[51] FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 103.

plástica. As famosas Bienais, de 1953 a 1955, foram realizadas ali, promovidas pelo sr. e sra. Francisco Matarazzo Sobrinho”[52].

Nessa versão, os edifícios seriam compostos por três pavimentos, sendo um de subsolo utilizado para as áreas técnicas. O térreo e o segundo teriam planta livre, sendo os serviços, como banheiros e depósitos, localizados na extremidade da edificação. O térreo seria composto por pilotis, sendo um pouco mais da metade fechado (na versão construída, os pilotis tiveram fechamento total). A ligação entre os pavimentos foi realizada através de uma rampa interna. A volumetria dos palácios foi uma barra elevada sobre pilotis, de base recuada. O balanço da laje do segundo pavimento foi apoiado por um pilotis em “V”. O espaçamento entre os pilares foi de 10 metros, garantindo a flexibilidade dos espaços expositivos.

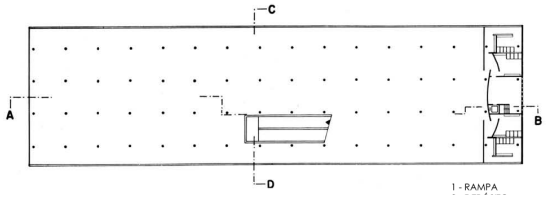


FIGURA 311: Planta baixa do andar superior da segunda versão Palácio das Nações/dos Estados.

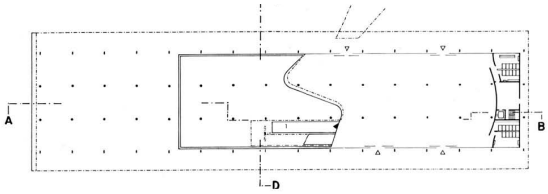


FIGURA 312: Planta baixa do térreo da segunda versão Palácio das Nações/dos Estados.



FIGURA 313: palácio das nações e dos estados.

[52] MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000, p. 206.

1.4 MUSEU DE ARTE MODERNA DE CARACAS

"Yo no sé dónde nací,
ni sé tampoco quién soy.
No sé de dónde he venío
ni sé para dónde voy.
Soy gajo de árbol caído
que no sé dónde cayó.
¿Dónde estarán mis raíces?
¿De qué árbol soy rama yo?" [53]

Em 2005, o então presidente da Venezuela, Hugo Chávez, veio ao Brasil para uma conferência no Fórum Social Mundial, realizado em Porto Alegre. Uma multidão aguardava para ouvi-lo, maior mesmo do que para prestigiar o então presidente brasileiro, Luis Inácio Lula da Silva, que também se apresentava no encontro. Sobre Chávez, pode-se concordar ou não com sua política, ou até mesmo desconhecê-la, mas não há como ficar alheio à sua personalidade, como grande líder popular na América Latina. Sua postura declaradamente anti-imperialista o torna polêmico e com uma apreciação controversa. Muitos o consideram um novo ditador. Seus investimentos na área cultural e os grandiosos projetos de infraestrutura são aplicados como uma forma de nacionalismo, na exaltação do povo e da cultura latina. Há aproximadamente cinquenta anos, outro presidente chamava a atenção para a Venezuela por razões semelhantes: Marco Pérez Jiménez.

Pérez Jiménez foi um ditador que governou a Venezuela entre 1953 e 1958, período em que o país sediou o IX Congresso Pan Americano de Arquitetos. Nesse momento, a capital venezuelana se destacou por grandes projetos arquitetônicos como o Parque del'Este, de Burle Marx; a Universidade Central de Caracas, de Villanueva, e o não construído Museu de Arte Moderna, de Oscar Niemeyer. Foi um momento único no panorama cultural de Caracas.

[53] Coplas populares de Boyacá, Colombia *apud* GALEANO, Eduardo. **Memoria del fuego.** Buenos Aires: Siglo veintuno editores, 1985, p. 01.

1.4.1 CARACAS

A cidade de Caracas, na Venezuela, localiza-se próxima ao mar caribenho, a cerca de 20km do litoral, ao norte da América do Sul. Entretanto, essa proximidade ocorre apenas na projeção do mapa, pois, entre a cidade e o oceano, ergue-se a montanha conhecida como Monte Ávila, com cerca de 2.100 metros de altura, pertencente à Cordilheira da Costa, símbolo da cidade e sempre presente no imaginário caraquenho. Ao sul, outra cadeia de montanhas pontua a paisagem: as montanhas do interior (em torno de 1.100 metros de altura), separando a cidade do restante do país.

Esse sítio, entre duas cadeias de montanhas, foi fundado por espanhóis em 1567, como Santiago de Léon de Caracas. Seus fundadores, em obediência a *Leyes de Índias*, planejaram a cidade, como pode ser visto no mapa de 1578, com o característico plano em xadrez espanhol. Além do traçado urbano, havia a organização de usos do espaço, com a demarcação das áreas como a praça e a localização de alguns equipamentos urbanos, como a igreja.



FIGURA 314: Santiago de Léon de Caracas, mapa de 1578.

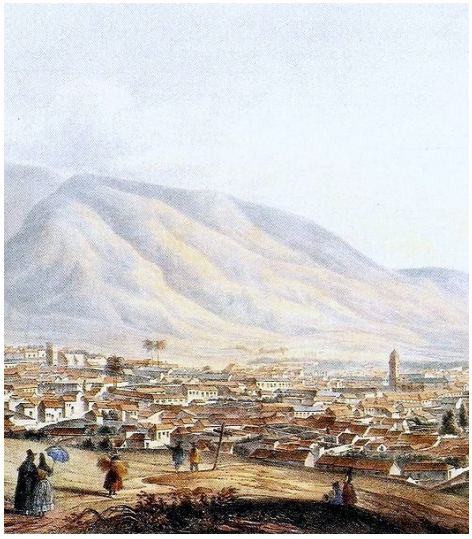


FIGURA 315: Caracas em 1839, ao fundo o Monte Ávila, de John Thomas

Os “ares” de vila colonial permaneceram por um longo período em Caracas, mesmo após a independência da Venezuela, em 1811. Até a descoberta do petróleo, a economia venezuelana baseava-se principalmente na agricultura, tipo monocultura. A exploração do ouro negro, a partir de 1922, com o ditador Juan Vicente Gómez, fez com que a cidade se desenvolvesse, recebendo um incremento populacional. Caracas “em 1936, tinha 163.000 habitantes; em 1941, 369.000; em 1951,

718.000”[54], ou seja, em 15 anos, a população da capital quase quadriplicou. A partir disso, foram necessários planos urbanos para regulamentar as novas áreas de expansão urbana, principalmente porque a cidade carecia de áreas planas para o seu desenvolvimento.

A Venezuela experimenta um boom petroleiro, que muda por completo sua economia, resultando em mais renda para os cofres públicos. Junto com essas novas mudanças, surge o inchaço da capital. A Caracas tradicional se torna pequena para as novas fortunas, bem como para a classe média emergente e os setores populares que crescem devido ao êxodo rural. Para ordenar o crescimento urbano propiciado pelas riquezas advindas do petróleo, é feita uma proposta urbana em 1936, durante o governo do General Eleazar López Contreras. Para evitar influências estrangeiras, a Associação Venezuelana de Engenheiros realiza o plano, buscando a renovação urbana do centro histórico de Caracas. Nesse plano, é possível observar a manutenção da quadrícula espanhola, a organização da cidade nas áreas mais planas, bem como seu reduzido tamanho.

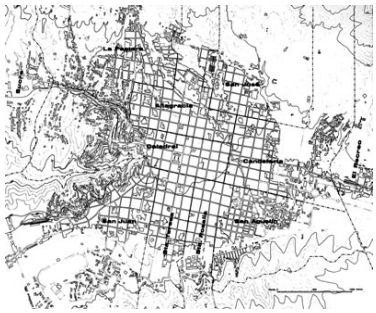


FIGURA 316: Plano da cidade de Caracas em 1936.

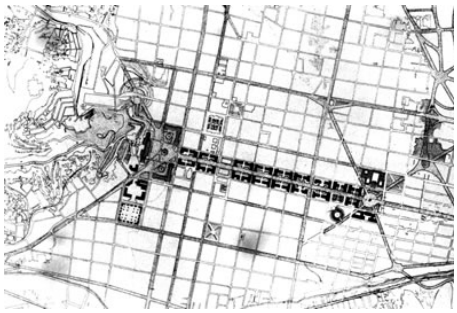


FIGURA 317: PLANO ROTIVAL ou PLANO MONUMENTAL, 1939 - Plano da Avenida Central, que cruza o centro histórico de oeste a leste.



FIGURA 318: Avenida Bolívar, na atual Caracas.

O plano de 1936 não é executado e a tentativa de evitar estrangeiros no projeto também não vai adiante. O governo federal convida os franceses Jacques Lambert e Maurice Rotival para realizar uma nova proposta urbana. É formada uma equipe composta por engenheiros e arquitetos venezuelanos, entre eles, Carlos Raúl Villanueva, com a direção dos franceses. Em 1939, o Plano Monumental ou Plano Rotival, como é popularmente conhecido, é apresentado. O projeto tem influência do Plano

[54] SEGRE, Roberto. América Latina, fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura. São Paulo: Studio Noble, 1991, p. 215.

Haussmann, com grandes avenidas e diagonais que rompem a malha ortogonal e desrespeitam o centro histórico da cidade. Na proposta, uma grande e monumental avenida se destaca no traçado: a Avenida Bolívar. Essa via seria composta por edificações governamentais e administrativas e surpreendia pela sua escala para a pequena Caracas. O passeio seria arborizado para a proteção dos pedestres. Entretanto, o plano não foi executado na sua plenitude, resultando hoje em espaços ou vias sem coerência.

1.4.2 A CONSTRUÇÃO DO AMBIENTE MODERNO EM CARACAS

A década de 1950 representa a consolidação das transformações urbanas. O fim da Segunda Guerra Mundial e o início da Guerra Fria proporcionaram o impulso econômico para o crescimento da metrópole. Em 1951, Maurice Rotival novamente é convidado, na qualidade de consultor, para uma nova proposta urbana para a cidade de Caracas. Juntamente com Rotival, são convocados Francis Violich e Josep Lluís Sert. O novo plano inspira-se nos princípios da Carta de Atenas, dividindo a cidade por zonas de ocupação. O uso residencial fica divido em áreas de alta e baixa densidade, esta predominando na cidade. Também é possível observar a diferença de escala entre essa Caracas e a da década de 1939, do Plano Monumental.

> Não surpreendentemente, o período de Perez Jimenez é famoso pela construção de grandes rodovias, com os seus simbólicos distribuidores que se tornaram cartões postais. Ironicamente, as ideias de urbanismo de Le Corbusier são mais latentes em Caracas do que em quaisquer cidades latino-americanas que ele visitou, como Buenos Aires, Montevidéu e Rio de Janeiro. Nascia a Caracas moderna, a Caracas do automóvel, das rodovias. (tradução da autora)[55]

[55] "No en vano, el período perezjimenista es famoso por la construcción de grandes autopistas, con sus simbólicos distribuidores que se convirtieron en postales. Irónicamente, las ideas de urbanismo de Le Corbusier son más latentes en Caracas que en cualquiera de las ciudades latinoamericanas que visitó, como Buenos Aires, Montevideo o Río de Janeiro. Nacía la Caracas moderna, la Caracas del automóvil, de las autopistas." AVELLA, Ricardo. **Caracas moderna, Caracas nostálgica tragedia en dos actos y un requiem**. Disponível em: http://www.saladeespera.com.ve/saladeespera153/redaccion/52-arqcat/1871-caracas-moderna-caracas-nostalgica-tragedia-en-dos-actos-y-un-requiem, acessado em nov. 2008.



FIGURA 319: Plano Regulador de Caracas, 1951.

Uma das principais diferenças entre o Plano Monumental e o Regulador é que este foi construído na sua totalidade. O governo do período do ditador General Marcos Pérez Jiménez, 1953-1958, tratou de colocá-lo em prática. O ditador ficou conhecido pelas grandes obras, financiadas pela economia petrolífera, recebendo destaque na capa da revista Time, edição para América Latina, de 11 de setembro de 1953. A capital venezuelana passa a ser reconhecida nesse momento como uma cidade moderna.

> Leopoldo Martinez Olavarría, presidente da Comissão Nacional de Urbanismo, refere-se a essa circunstância de bonança para explicar: "As condições econômicas que estamos vivenciando nos permitem um maior desenvolvimento em relação a muitos outros países. Caracas, por exemplo, é uma cidade que, provavelmente como nenhuma outra, oferece conjuntos arquitetônicos de escala gigantesca". Como consequência desse desenvolvimento, o perfil da cidade sofrerá uma vertiginosa metamorfose, mudando, em muito pouco tempo, a paisagem agrícola das tradicionais fazendas de café e açúcar pela escala urbana da modernidade. (tradução da autora)[56]

[56] "Leopoldo Martínez Olavarría, presidente de la Comisión Nacional de Urbanismo, se refiere a esta circunstancia de bonanza al explicar: "las condiciones económicas que estamos viviendo nos permiten un desarrollo mayor con respecto a muchos otros países. Caracas, por ejemplo, es uma ciudad que probablemente como ninguna otra ofrezca conjuntos arquitectónicos de escala gigantesca". Como consecuencia de este desarrollo, el perfil de la ciudad sufrirá una vertiginosa metamorfosis cambiando, en muy poco tiempo, el paisaje agrícola de las tradicionales haciendas de café y azúcar por la de la escala urbana de la modernidad." BARRIOS, Carola. **Museo de Arte de Niemeyer: su lugar em el Paisage Moderno de Caracas**, Barcelona: Document de Treball, Institut D'Estudis Territorials, Universitat Pompeu Fabra, 2004, p. 05.



FIGURA 320: General Marcos Pérez Jiménez.

Na capa da Time, além das torres de perfuração do petróleo, aparecem alguns edifícios com linhas curvilíneas e escalonadas e janelas em fita à la Le Corbusier, confirmando o desenvolvimento arquitetônico do país no período. Caracas presencia um momento de projetos de vanguarda na arquitetura por meio de sua prosperidade econômica e dos investimentos em novas tecnologias, como o concreto armado. Gio Ponti[57] exalta, na revista Domus, que Caracas está em pleno desenvolvimento, podendo se tornar a capital da arquitetura moderna. A cidade chegou a ser considerada como tal, mas não manteve o título durante muito tempo, pois logo seria anunciada a construção de Brasília.

A disponibilidade dos recursos do petróleo fez surgir múltiplas iniciativas construtivas e culturais apoiadas pela elite local. Importantes equipamentos urbanos foram construídos na cidade, impulsionando o Movimento Moderno no país, como a Universidade Central de Caracas, inaugurada em 1955, considerada Patrimônio Cultural de Humanidade pela UNESCO, de Carlos Raúl Villanueva e o Parque del'Este, 1956 -1961, do brasileiro Roberto Burle Marx.

[57] DOMUS. Milano: Domus, nº 307, p. 54, junho, 1955.

Essa realidade é refletida em um dos artigos entusiasmados arquiteto italiano Gio Ponti na revista Domus sobre Caracas. Ele escreve que a cidade "pode tornar-se não só uma grande cidade moderna, mas na cidade moderna cidade mais bonita do mundo (...). Outras cidades (Rio, Chicago, Nova Iorque, São Paulo, Marselha, Roma) possuem alguns edifícios modernos, mas não podem representar o episódio completo da arquitetura moderna." De acordo com o ponto de vista pontiano, Caracas teria todos os atributos para se tornar "a capital da arquitetura moderna", não só no exercício da arquitetura local, mas com a presença de alguns edifícios como peças pontuais projetadas pelos grandes arquitetos internacionais do momento. (tradução da autora)[58]

1.4.3 COLINAS DE BELLO MONTE



FIGURA 321: Centro histórico e novos equipamentos em Caracas

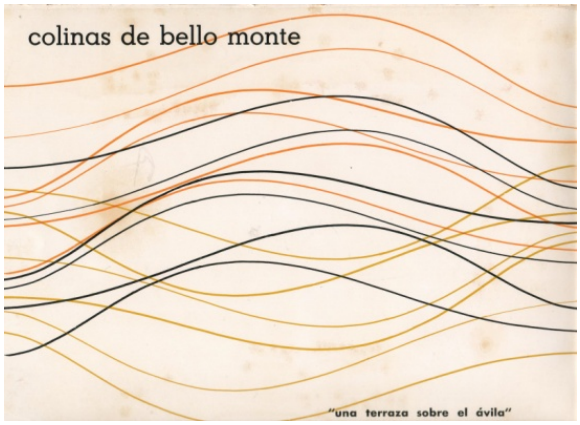


FIGURA 322: Publicidade do loteamento Colinas de Bello Monte.

A publicidade acima se refere ao lançamento do loteamento Colinas de Bello Monte. A área era uma antiga fazenda a ser urbanizada pela iniciativa privada e com apoio governamental. O local propicia

[58] "Esta realidad queda reflejada en uno de los entusiastas artículos del arquitecto italiano Gio Ponti publicados en la revista Domus sobre Caracas. En él escribe que la ciudad "podría transformarse no sólo en una estupenda ciudad moderna, sino en la mas bella ciudad moderna del mundo (...). Otras ciudades (Rio, Chicago, Nueva York, São Paulo, Marsella, Roma) tendrán unos pocos edificios modernos, pero no pueden representar el episodio completo de la arquitectura moderna". Según esta visión pontiana, Caracas tendría todos los atributos para transformarse en "la capital de la arquitectura moderna", no solo en el ejercicio de la arquitectura local, sino con la presencia de algunos edificios como piezas puntuales diseñadas por los grandes arquitectos internacionales del momento." PONTI, Gio. (1954). "Proposta per Caracas", Domus, 295, p.9. apud BARRIOS, **Carola. Museo de Arte de Niemeyer: su lugar em el Paisage Moderno de Caracas**, Barcelona , 2004, p. 06.

belas vistas para o emblemático Monte Ávila, situado à sua frente, e também visuais para a capital venezuelana. A futura área residencial está estrategicamente localizada a sudeste do centro histórico e próxima à Universidade Central de Caracas e ao parque de Burle Marx, o Parque del'Este.

> Descrito por seus promotores como "o setor urbanístico mais importante da capital, perto da cidade universitária – símbolo cultural da modernidade – e para o norte, mas à distância, se encontram os picos mais altos da Cordilheira da Costa", esse maciço de montanhas com encostas íngremes tem uma diferença de cerca de 300 metros entre suas cotas mais altas e mais baixas. (tradução da autora)[59]

O loteamento é promovido pelo empresário Inocente Palacios, também presidente da empresa responsável pela obra, a Colinas de Bello Monte S.A. Palacios é um importante mecenas, dono de uma das maiores coleções de arte moderna da Venezuela e um dos fundadores do Partido Comunista no país. Será ele quem fará o convite a Oscar Niemeyer para o projeto do Museu de Arte Moderna de Caracas, durante o IX Congresso Pan Americano de Arquitetos.

Como manobra publicitária para a valorização do local, é realizado um concurso internacional de arquitetura moderna, para a criação de uma residência unifamiliar modelo. Segundo Barrios[60], estava claro o perfil dos habitantes: uma família com condição econômica folgada, que expressasse o espírito moderno da nova Caracas: culta, próspera e cosmopolita.

A outra tática de divulgação do empreendimento foi a utilização de equipamentos culturais. No projeto, foram inclusos uma concha acústica e um museu de arte no local, conectados por um jardim escultórico a fim de explorar as visuais do local. Muitas décadas antes do fenômeno Guggenheim/Bilbao, Palacios utiliza "um museu como peça para imprimir uma nova monumentalidade de caráter simbólico do lugar, e que se apresenta, ao mesmo tempo, como uma manobra publicitária e uma estratégia política de desenvolvimento na ocupação do território."[61]

---

[59] "Descrita por sus promotores como "el sector urbanístico más importante de la capital, cercano a la ciudad universitaria – emblema cultural de la modernidad– y en cuyo frente norte, pero a distancia, se encuentran los picos más altos de la Cordillera de la Costa", este macizo de colinas con pendientes pronunciadas tendría una diferencia de 300 metros aproximadamente entre sus cotas mas altas y mas bajas." BARRIOS, Carola. **Museo de Arte de Niemeyer: su lugar em el Paisage Moderno de Caracas**, Barcelona, 2004, p. 08.

[60] Idem.

[61] "un museo como pieza para imprimirle una nueva monumentalidad de carácter simbólico al lugar, y que se presenta, al mismo tiempo, como una maniobra publicitaria y una estrategia política de desarrollo en la ocupación del territorio." Ibidem, p. 09.



FIGURA 323: Loteamento da antiga fazenda Bello Monte.



FIGURA 324: Possível área da localização do museu.

Para o museu, inicialmente é pensado um concurso internacional, tal qual fora realizado para o projeto da residência. A revista italiana Domus, por meio da figura de seu fundador, Gio Ponti, se oferece para sua organização. Descartada a ideia do concurso, Gustavo Ferrero Tamayo, diretor de urbanismo do Ministério de Obras Públicas, sugere arquitetos como Mies Van der Rohe, Philip Johnson e o próprio Gio Ponti a Palacios. Em 23 de julho de 1955[62], Mies recebeu o convite, mas o declinou. Tamayo então sugerirá o nome de Oscar Niemeyer. "A mediados de agosto de ese mismo año, Tamayo recibe una respuesta afirmativa del arquitecto brasileño para llevar a cabo el anteproyecto del MAMC."[63] Mas é no IX Congresso Pan Americano de Arquitetura, em setembro de 1955, que é formalizado o convite ao arquiteto Oscar Niemeyer. Não se sabe se o convite de Palacios se dá pela proximidade ideológica ou pelo destaque de Niemeyer internacionalmente, ou mesmo pelas duas razões. A própria Domus64, de janeiro de 1955, publica o projeto da Casa das Canoas, de Niemeyer, evidenciando a importância do arquiteto no cenário mundial. Depois de o convite ser aceito, é formado um grupo de arquitetos e estudantes venezuelanos para colaborar com Niemeyer no desenvolvimento do anteprojeto. A equipe do projeto contou com a colaboração do arquiteto Fruto Vivas e dos acadêmicos: Henrique Hernández, Elio Vidal, Gustavo Legorburu, Pedro Valenti, T. Vande Walle e José Maria Gomes. O responsável pela estrutura foi Juan Otahola, e pelas instalações, Zenon Handelman. A área do museu, um promontório de aproximadamente 22.000m^2, foi doada

[62] BARRIOS, Carola. El museo de arte de Niemeyer: su lugar en el paisaje moderno de Caracas. ARQTEXTO 10/11, p. 80.

[63] BARRIOS, Carola. El museo de arte de Niemeyer: su lugar en el paisaje moderno de Caracas. ARQTEXTO 10/11, p. 80-81.

[64] DOMUS. Milano: Domus, nº 302, p.14-16, jan. 1955.

pela empresa de Palacios e apresenta vistas panorâmicas para a cidade de Caracas e para o Monte Ávila.

1.4.4 MUSEU DA ARTE MODERNA DE CARACAS

> Um dia fui passar uma temporada na Venezuela para atender a Inocente Palacios, que desejava que eu projetasse um museu em Caracas. O local era belíssimo, um platô sobre a cidade. Gostei dessa viagem, do museu que projetei, uma pirâmide invertida, debruçada sobre a paisagem, e de ter conhecido Fruto Vivas, que comigo colaborou, até hoje meu amigo, e um dos arquitetos mais competentes e atualizados que conheço.[65]

A primeira publicação de arquitetura sobre o projeto do Museu de Arte Moderna é da revista Módulo, cujo editor é o próprio arquiteto Oscar Niemeyer. A revista destina as páginas 37 a 45 para o novo museu. Nela são apresentadas as intenções do projeto, explicações necessárias, como estrutura e iluminação, programa de necessidades, croquis, anteprojeto e projeto definitivo, "já com as seções fixadas pelos cálculos de concreto armado."[66]

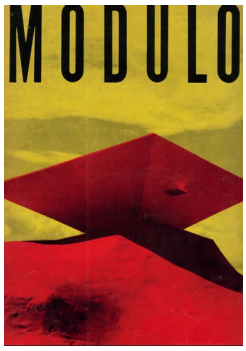


FIGURA 325: Capa da revista Módulo, nº 4, Brasil, 1956.

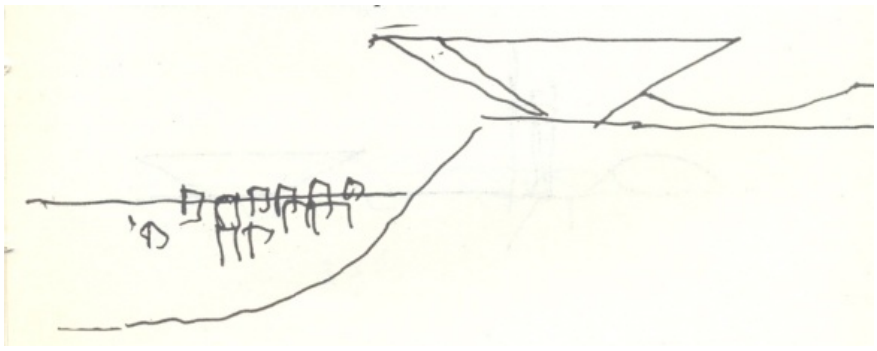


FIGURA 326: Croqui do MAM.

Na revista, Niemeyer afirma estar à procura de um símbolo do Movimento Moderno para a Venezuela, por meio de uma forma pura e simples. Nas suas intenções, ele garante recusar soluções

[65] NIEMEYER, **Oscar. Minha arquitetura.** Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 167.

[66] NIEMEYER, Oscar. "Museu de Arte Moderna de Caracas". MÓDULO, Rio de Janeiro, nº 4, p. 37-45, mar. 1956.

correntes, ou seja, baseadas apenas em fatores funcionais, topográficos e econômicos, além de elementos isolados ou de caráter pitoresco. Niemeyer procura um projeto que se adapte ao terreno, por meio da centralização dos apoios. A opção encontrada é um volume piramidal e atectônico, ou seja, uma pirâmide invertida configurada como um maciço puro e opaco, praticamente sem aberturas para o exterior. Para Comas[67], a pirâmide invertida do museu é a montanha espelhada.

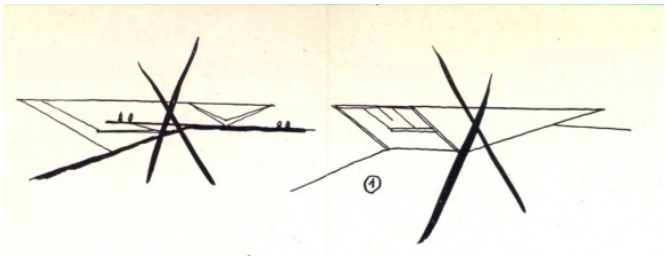


FIGURA 327: Croquis do Niemeyer sobre as opções a serem recusadas.

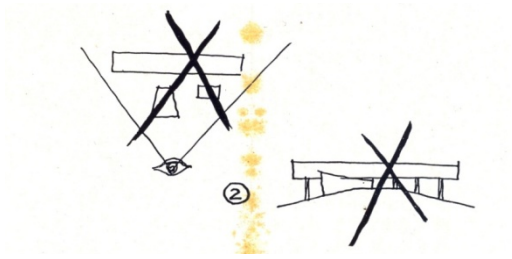


FIGURA 328: Elementos de caráter pitoresco a serem recusados.

Entre as intenções do projeto estão o aproveitamento da luz natural, através de iluminação zenital. Niemeyer procura uma forma fechada para o exterior, mas com muita ligação entre os ambientes interiores para um maior aproveitamento da iluminação natural. A forma adotada, além da vantagem de centralização dos apoios, permite também a utilização máxima da luz natural através de abertura zenital. Assim, determinou-se que a cobertura constituir-se-ia em uma área de 3.600m² de iluminação. A entrada dessa luz seria controlada por placas de concreto, evitando a incidência direta do sol. As paredes internas em ângulo permitem um maior aproveitamento da luz por meio de reflexão. No interior, haveriam painéis de alumínio que, apoiados em outros sistemas de iluminação, permitiriam os efeitos desejados.

[67] COMAS, Carlos Eduardo. A legalidade da diferença. AU – arquitetura e urbanismo, São Paulo, nº 165, p.75, dez.2007.

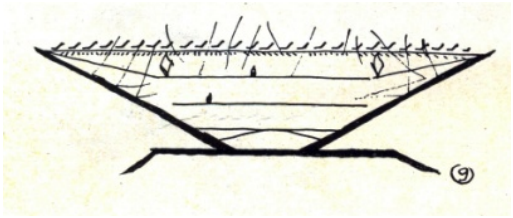


FIGURA 329: Corte ilustrando o aproveitamento da luz natural entre os pavimentos e o fechamento para o exterior.

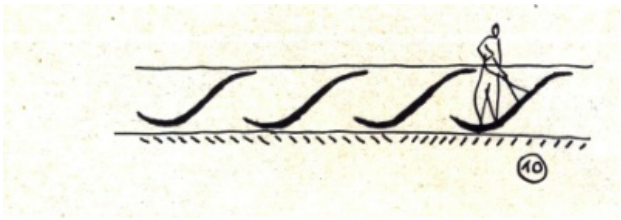


FIGURA 330: detalhe do sistema de iluminação da cobertura.

O programa de necessidades era composto por:

- serviços gerais: depósitos, carpintaria, pintura, restauração;

- auditório;

- direção: sala de recepção, catálogo, informações, pinacoteca, secretaria, direção, depósitos, arquivos etc.;

- área de exposições: salão principal – 1.600m², entrepiso – 1.200m², terraço – 600m²

- escola de arte: aulas e biblioteca.

O nível do terreno seria rebaixado em seis metros com relação ao passeio público, conforme Niemeyer (alguns autores consideram essa informação errônea, sendo de oito metros a altura do desnível, FRAGA, 2006. p. 117). O edifício localizar-se-ia na extremidade oposta ao acesso, em balanço sobre a encosta, conformando uma praça seca entre passeio e edifício. As circulações internas e externas aconteceriam principalmente através de rampas. A ligação entre o passeio e o acesso ao museu se daria por uma passarela, uma espécie de passeio arquitetural. Por essa passarela, o visitante adentraria o foyer, de onde partiria outra rampa que o conduziria ao salão de exposições, entrepiso e terraço. Pelo foyer, o visitante poderia acessar outra rampa externa que o levaria ao pavimento inferior, onde estaria localizado o auditório.

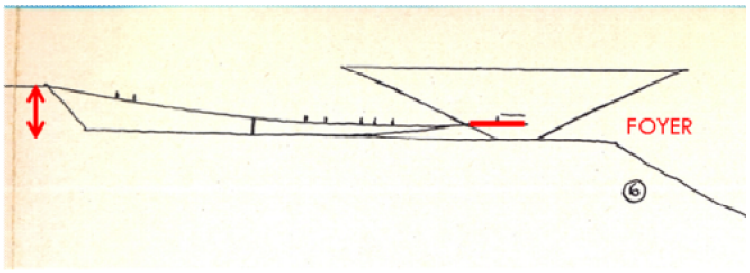


FIGURA 331: Corte ilustrando a implantação do edifício.

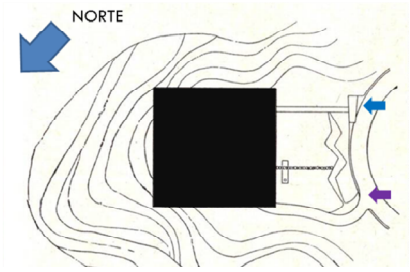


FIGURA 332: Implantação, anteprojeto. Em roxo, o acesso de serviço veicular e em azul, os visitantes.

Os serviços de controle, no subsolo, e direção, no foyer, estariam diretamente ligados aos pisos de exposição, nos andares superiores. Para transporte das obras entre as áreas de exposição e de serviço, haveria uma grua, fixada no terraço. A condução aconteceria, em parte, externamente ao edifício, e, em parte, internamente.

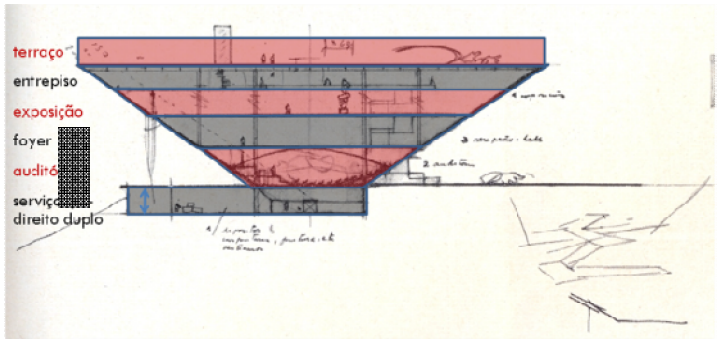


FIGURA 333: Esquema demonstrando os usos conforme os pavimentos. Em verde, o transporte das obras entre os pavimentos, que aconteceria externamente.

A estrutura é simples: uma parede dupla, com placas de seis centímetros cada uma, espaçadas a 90cm por nervos verticais com, por sua vez, espaçamento de 1m. Os pavimentos de exposição seriam atirantados. O entrepiso seria suspenso pelo que Niemeyer chama de vigas pêndulo; uma espécie de tirante na diagonal que deixa livre o pavimento de exposições, no andar inferior. A apresentação das exposições seria feita por muros removíveis de alumínio ocos, a fim de permitir aparatos de luz ligados ao piso.

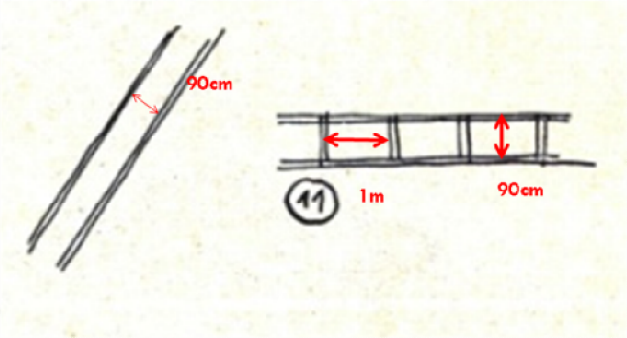


FIGURA 334: Detalhes da estrutura.

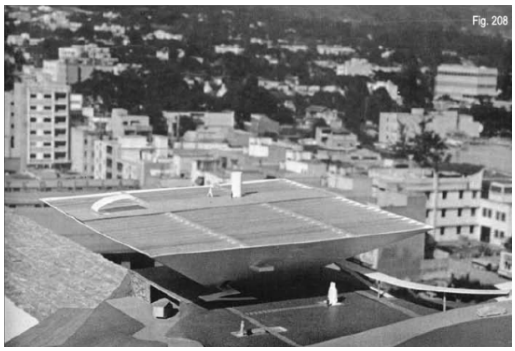


FIGURA 335: Maquete do MAM.

1.4.5 ¿DE QUÉ ÁRBOL SOY RAMA YO?

Niemeyer[68] afirma que o Museu de Caracas e suas obras em Brasília marcaram um novo período em sua arquitetura, pela busca de concisão e pureza. Entretanto, é possível identificar antecessores na sua própria obra e as influências que o levaram a essa arquitetura.

Em 1955, Oscar Niemeyer realiza uma viagem para a Europa, percorrendo de Lisboa a Moscou. Segundo Bruand[69], essa viagem foi fator decisivo para a "reviravolta" na obra de Niemeyer. Outro provável precedente à obra de Caracas são os projetos dos ditos "arquitetos visionários", Boullée e Ledoux, os quais alguns críticos associam com a produção de Niemeyer. "The megalomaniac projects of Claude-Nicolas Ledoux and Étienne-Louis Boullée come to mind, but the project is vintage Niemeyer, rooted in his auditorium at Ibirapuera."[70]

Dentro da arquitetura de Niemeyer, a mudança já havia sido ensaiada no projeto para o Parque do Ibirapuera em São Paulo, nos edifícios do Palácio das Artes (a Oca) e no auditório não construído, como afirmam, primeiramente, Bruand[71], Underwood[72] e Zein[73]. A oca possui uma forma pura como o MAM, porém tectônica. No interior, as semelhanças continuam: no Ibirapuera, há grandes lajes

[68] NIEMEYER, Oscar. Módulo. Rio de Janeiro, nº 9, p. 03-06, fev. 1958.

[69] BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 181.

[70] "The megalomaniac projects of Claude-Nicolas Ledoux and Étienne-Louis Boullée come to mind, but the project is vintage Niemeyer, rooted in his auditorium at Ibirapuera." UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil.** New York: Rizzoli, 1994, p. 97.

[71] BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 182.

[72] UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil.** New York: Rizzoli, 1994, p. 97.

[73] ZEIN, Ruth Verde. Um panorama a partir dos museus. AU – arquitetura e urbanismo, São Paulo, nº 165, p.81, dez.2007.

recortadas, apoiadas em pilares e com uma iluminação de baixo para cima, refletindo nas paredes; enquanto em Caracas, as lajes estão atirantadas e a iluminação, que também se aproveita da inclinação das paredes, agora é zenital. A partir da forma do auditório pode ser feita uma alusão com o museu, ambos atectônicos e prismáticos.

Ainda se pode idealizar que a forma do museu caraquenho há muito participa do imaginário de Niemeyer. Talvez venha das aulas de história da arquitetura, inspirado nas pirâmides egípcias, pois Niemeyer afirma ser possível: "Um dia o arquiteto resolve utilizar uma forma antiga, antiqüíssima, já incorporada ao vocabulário plástico da arquitetura."[74] Mahfuz afirma que Oscar "trabalha com um repertório formal e compositivo fechado, o qual é aplicado a todos os seus projetos"[75,] mas de onde viria esse repertório formal? Talvez o próprio Niemeyer nos dê a resposta: "Daqueles tempos recordo-me apenas dos desenhos que fazia – bules, xícaras, estatuetas, sempre com a nota 10 – e de minha mãe a guardá-los orgulhosa, sem saber que um dia eles me levariam à arquitetura."[76]

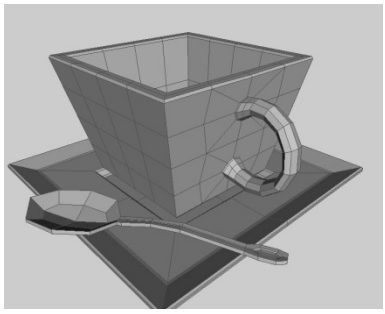


FIGURA 336: Xícara.

1.4.6 E A SEMENTE, GERMINOU?

Se Oscar Niemeyer trabalha com uma espécie de "lego" (um repertório formal fechado), seria possível perceber na sua arquitetura posterior a Caracas uma derivação desta? Ao analisar os espaços com programa semelhante ao museu, com destinação cultural ou expositiva, conclui-se que sim, que a forma não construída na Venezuela se materializa em outros projetos. Seja pela forma

[74] NIEMEYER, Oscar. **Conversa de arquiteto.** Rio de Janeiro: Revan, 1993, p. 11.

[75] MAHFUZ, Edson. O Clássico, o Poético e o Erótico. . AU – arquitetura e urbanismo, São Paulo, v. 3, nº 15, p.60, dez.1987/jan. 1988.

[76] NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias.** 5ª Ed, Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 28.

pura e elementar, um sólido regular buscando a concisão, ou pelo emprego de volumes atectônicos, ou ainda pelo aspecto opaco e fechado[77] circundado por grandes áreas calçadas (composição muito utilizada contemporaneamente por Niemeyer), deduz-se a presença ou a influência do Museu de Arte Moderna de Caracas, que, apesar de não ter sido construído, perpetuou-se no imaginário do arquiteto. O próprio Niemeyer afirma que, em determinados momentos, recorre ao MAM Caracas para buscar soluções, como aconteceu no projeto para o Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

Para Frampton[78], o Museu de Arte Moderna de Caracas marca a aproximação do arquiteto com a tradição clássica, concentrando-se na criação de formas puras. Essa afirmação de Frampton corrobora para a importância desse projeto na arquitetura de Oscar e no seu crescimento como arquiteto. Bruand também destaca sua relevância para a carreira de Niemeyer: "o projeto que inaugurou essa nova etapa de uma carreira frutífera foi o Museu de Arte Moderna de Caracas (1955)."[79]

Passados quase quarentas anos, o projeto de Caracas é retomado, com grande vitalidade, para a cidade de Niterói; um programa semelhante em uma área semelhante: um promontório na Baía de Guanabara, com visuais espetaculares da cidade do Rio de Janeiro. O próprio Niemeyer afirma que recorreu a o MAM Caracas para buscar soluções para Niterói:

> Não raro o próprio terreno nos dá o caminho a seguir. No Museu de Niterói, por exemplo, ele me guiou – como no projeto do Museu de Caracas que elaborei muitos anos antes – ao apoio central.
>
> E evitei a solução usual de dois volumes superpostos, que cheguei a croquizar, voltando ao Museu de Caracas, criando a *superfície* lisa que sem interrupção sobe em curvas e em retas até a cobertura.[80]

[77] Para saber mais, ver: HOLANDA, Frederico**. Oscar Niemeyer: de vidro e concreto.** Brasília: FRBH, 2011.

[78] FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 313.

[79] BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 182.

[80] NIEMEYER, Oscar. **Conversa de arquiteto.** Rio de Janeiro: Revan, 1993, p. 11.



FIGURA 337: Museu da Fundação de Brasília, 1959

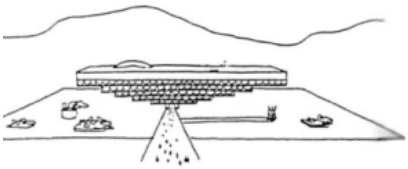


FIGURA 338: Museu Exposição Barra ’72.

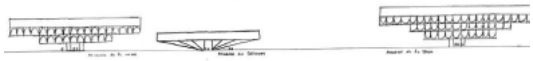


FIGURA 339: Museu da Terra, do Mar e do Ar – Brasília, 1974



FIGURA 340: Memorial Juscelino Kubitschek, 1980.



FIGURA 341: Panteão da Liberdade e da Democracia Tancredo Neves, 1985.

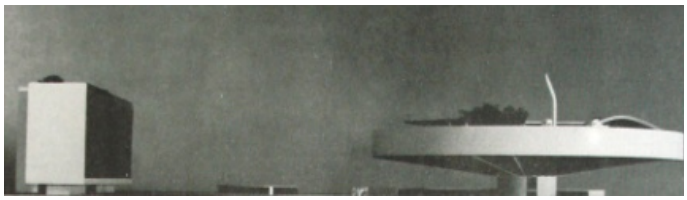


FIGURA 342: Museu Nacional, primeira proposta, 1986.

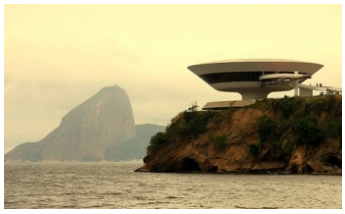


FIGURA 343: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1991.



FIGURA 344: Museu Nacional Honestino Guimarães, 1999.



FIGURA 345: Centro Cultural Oscar Niemeyer, Goiânia, 1999.



FIGURA 346: Museu Oscar Niemeyer.

1.4.7 VENEZUELA HOJE, CINQUENTA ANOS DEPOIS

O Museu de Arte Moderna de Caracas terminou por não ser construído. A queda do General Pérez Jiménez, em 1958, induzindo a paralisação de diversas obras públicas, talvez tenha sido o principal fator que tenha contribuído para a não concretização do projeto. Rómulo Betancourt, que sucedeu o ditador, reclamava da vitrine em que se havia transformado Caracas. Especulam-se outras motivações como a fragilidade tectônica do edifício frente a abalos sísmicos e críticas sobre a funcionalidade do museu, visto que sua rigidez formal impediria o tão almejado “crescimento ilimitado”, proposto por Le Corbusier.

Cinquenta anos depois, a Venezuela passa volta a ser palco de acontecimentos para o mundo. O atual presidente, Hugo Chávez, assemelha-se a uma figura ditatorial, assim como foi Pérez Jiménez. Entretanto, Chávez, não foi brindado com uma capa da revista Time, apesar de ter tido seu momento e ter sido eleito pelos internautas (no site da revista) como personalidade do ano de 2006. Mas, as coincidências entre Chávez e Jimenéz não terminam aí. Novamente, Niemeyer é convidado para realizar um projeto na Venezuela e, outra vez, não foi possível. Pelo visto, as antigas críticas referentes aos abalos sísmicos não abalaram Niemeyer!

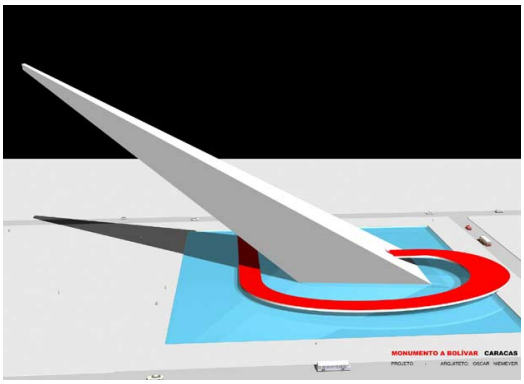


FIGURA 347: Monumento a Simon Bolívar, realizado por Oscar Niemeyer a pedido de Hugo Chávez, no Monte Ávilla.

1.5 BRASÍLIA

> Comecei a pensar em Brasília certa manhã – setembro de 1956 – quando Juscelino Kubitschek, descendo de seu carro na Estrada da Gávea, parou no meu portão e, levando-me para a cidade, expôs o problema. Minha primeira reação correspondeu ao interesse profissional e afetivo, pois via nela empenhado o velho amigo a quem me ligavam outros trabalhos, outras dificuldades e uma antiga e fiel amizade. Daí em diante passei a viver em função de Brasília.[81]

Um ano depois da empreita venezuelana, com o projeto de um museu para Caracas, Oscar Niemeyer recebe um dos mais importantes convites da sua carreira: o desafio de projetar Brasília. Juscelino Kubitschek, então eleito presidente do Brasil em 1956, retoma a promessa feita em campanha: construir a nova capital federal. Muitos já haviam pensado em interiorizá-la, por questões visionárias, políticas ou militares, mas foi JK que, definitivamente, colocou a ideia em prática. O longo processo de migração para o interior remonta a mais de duzentos anos. A ideia mais antiga de

[81] NIEMEYER, Oscar**. Minha experiência em Brasília.** Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1961, p. 12.

transferência da capital para o interior é atribuída ao Marquês de Pombal. Depois dele, houve cerca de seis momentos[82] em que os planos tiveram maior impulso, sendo um deles o último executado: Nova Lisboa, proposta com a chegada da corte portuguesa ao Brasil (1808-21); Cidade Pedrália, proposta por José Bonifácio, no período que o país tornou-se independente de Portugal (1821-1824); Imperatória, de Francisco Adolfo de Varnhagen (1839-78), durante o movimento conhecido como Inconfidência Mineira (1789), que defendia a capital destacado da costa, na cidade de São João del Rei; Vera Cruz, sob o governo de Getúlio Vargas e o Estado Novo (1930-1955) e, finalmente, Brasília (1956-1960).

Niemeyer é o escolhido por Juscelino para realizar a tarefa de projetar a nova capital federal, "aceitando, apenas, a incumbência dos projetos dos prédios governamentais."[83] O plano urbanístico ficou a cargo de um concurso público, com edital lançado em 20 de setembro de 1956 – Edital do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil. No mesmo período, foi criada a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap), cujo presidente era o engenheiro Israel Pinheiro, tendo como chefe do Departamento de Urbanismo e Arquitetura, Oscar Niemeyer. A data final de entrega do projeto foi adiada para 11 de março de 1957, tendo como comissão julgadora André Sive, Stamo Papadaki, William Holford, Israel Pinheiro e Oscar Niemeyer (como membros da Novacap), Paulo Antunes Ribeiro (indicado pelo IAB, que, posteriormente, optou por retirar-se do julgamento) e Luiz Hildebrando Horta Barbosa (indicado pelo Clube de Engenharia). Na noite de 16 de março, foi anunciado Lucio Costa como o autor da proposta vencedora.

> Comunista e, ainda por cima, co-autor de uma capital cujos palácios provavelmente jamais serão absolvidos do pecado original – o malogro de uma ambição política desmesurada que eles carregam como marca de nascença. Na criação de Brasília, os arquitetos Lúcio Costa [sic] e Oscar Niemeyer não se contentaram em tirar do nada uma cidade, o que já seria uma extravagância suficiente para forrar os 50 anos em 5 do presidente Juscelino Kubistchek. O governo, inaugurando a cidade, fez de conta que reinaugurava o Brasil. Os arquitetos, com a rara oportunidade de partir do zero no planejamento de uma capital, tiveram a chance de testar até as últimas consequências a grande veleidade da arquitetura do século xx: fazer edifícios que fatalmente gerariam uma sociedade nova.

[82] VIDAL, Laurent. ***Mazagão:* a cidade que atravessou o Atlântico.** São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 17-18.

[83] NIEMEYER, Oscar. **Minha experiência em Brasília**. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1961, p. 12.

> Parece mentira, poucas décadas depois. Mas essa miragem se alojava sob a abóbada das melhores cabeças, enquanto Brasília tomava forma.[84]

Antes mesmo da conclusão do concurso, Niemeyer recebeu a incumbência de agilizar os processos por meio dos projetos para o Brasília Palace Hotel e o Palácio da Alvorada, residência oficial do Presidente da República. Em seus palácios brasilienses, Niemeyer baseou-se na "fórmula do templo grego de colunas"[85], chegando "aos resultados mais brilhantes da sua carreira."[86] A aproximação à tradição neoclássica levou-o a formas mais puras.

> Como arquiteto minha preocupação em Brasília era encontrar um solução estrutural que caracterizasse a arquitetura da cidade. E me esmerei nas estruturas, procurando fazê-las diferentes e as colunas (...), finíssimas, para que os palácios parecessem apenas tocar no chão.
> Foi em Brasília que minha arquitetura se fez mais livre e rigorosa. Livre, no sentido da forma plástica; rigorosa pela preocupação de mantê-la em perímetros regulares e definidos."[87]

Em 1958, Niemeyer mudou-se para Brasília. Em 1962, foi nomeado coordenador da Escola de Arquitetura da Universidade de Brasília – UnB, onde permaneceu até 1965. Nesse ano, Niemeyer, juntamente com outros duzentos professores, retira-se da UnB em protesto à política universitária realizada pelo governo militar, vigente desde 1964, devido a um golpe de estado. Com seu escritório revirado, a sede da revista Módulo depredada e diversos interrogatórios dos órgãos de repressão (DOPS), Niemeyer decide pelo autoexílio. Em 1967, impedido de trabalhar no país, instala-se em Paris e dá início à sua quarta fase da carreira: a dos projetos internacionais. O longo período no exterior será entrecortado por algumas viagens ao Brasil. Será um momento profícuo de sua carreira, colhendo frutos do prestígio e da fama adquiridos.

A fase do exterior inicia-se com o projeto para a Feira Internacional e Permanente do Líbano, em 1962, e perdura até 1982. Nesse período, Niemeyer projeta cinquenta e um projetos no exterior e setenta e um no país, segundo relação cronológica fornecida pela Fundação Oscar Niemeyer. Alguns projetos reconhecidos do arquiteto são desse período, como: Sedo do Partido Comunista Francês,

---

[84] CORRÊA, Marcos Sá. **Oscar Niemeyer: Ribeiro de Almeida Soares.** Rio de janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 18-19.

[85] BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil.** 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 184.

[86] BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil.** 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 184.

[87] NIEMEYER, Oscar. MÓDULO. Especial Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro

Paris, 1965; Instituto de Educação do Paraná, Curitiba, 1967 (mais tarde, o edifício será ampliado e passará a se chamar Museu Oscar Niemeyer); Ponte Costa e Silva, Brasília, 1967; Centro Cívico de Argel, 1968; Sede da Editora Mondadori (2º projeto), Milão, 1968; Mesquita de Argel, 1968; Quartel General do Exército, Brasília, 1968; Universidade de Constantine (1ª etapa), Argélia, 1969; Bolsa do Trabalho de Bobigny, França, 1972; Centro Cultural Le Havre, Paris, 1972; Terminal Rodoferroviário de Brasília, 1973 e a Sede da Fata Engineering, Turim, 1975.

2. ESPAÇOS EXPOSITIVOS EM BRASÍLIA

2.1 MUSEU DA FUNDAÇÃO DE BRASÍLIA

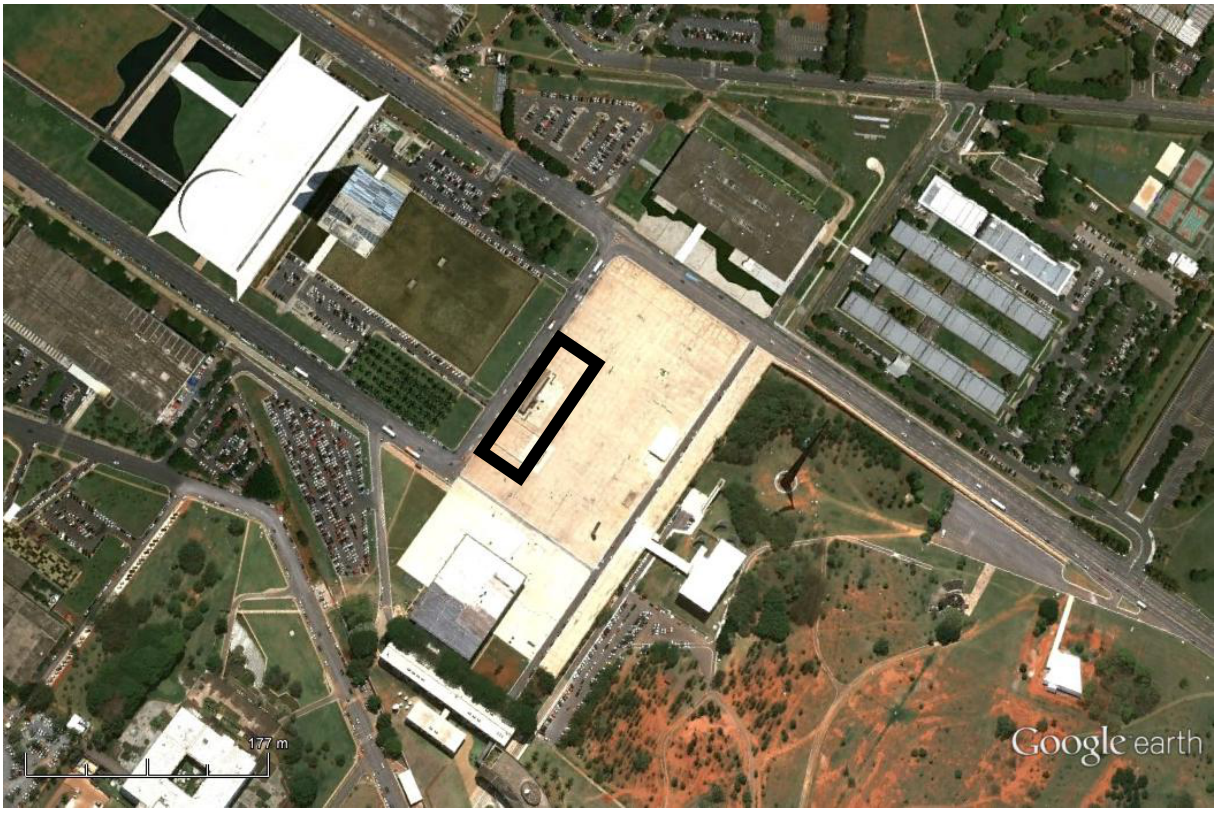


FIGURA 348: imagem aérea da localização do museu, junto à Praça dos Três Poderes.

2.1.1 CONTEXTO

Projetada por Lucio Costa para o Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, a Praça dos Três Poderes é constituída pelos poderes fundamentais da república brasileira: legislativo, judiciário e executivo. O item 9 do relatório do Plano Piloto, apresentado pelo arquiteto ao concurso, descreve como ela deveria ser:

> Destacam-se no conjunto os edifícios destinados aos poderes fundamentais, que, sendo em número de três e autônomos, encontraram no triângulo equilátero, vinculado à arquitetura da mais remota antiguidade, forma elementar apropriada para contá-los. Criou-se, então, um terrapleno triangular, com arrimo de pedra à vista, sobrelevado na campina circunvizinha a que se tem acesso pela própria rampa da autoestrada que conduz à residência e ao aeroporto (fig. 9). Em cada ângulo dessa praça — PRAÇA DOS TRÊS PODERES — localizou-se uma das casas, ficando as do Governo e do Supremo Tribunal na base e a do Congresso no vértice, com frente igualmente para uma ampla esplanada disposta num segundo terrapleno, de forma retangular e nível mais alto, de acordo com a topografia local, igualmente arrimado de pedras em todo o seu perímetro.

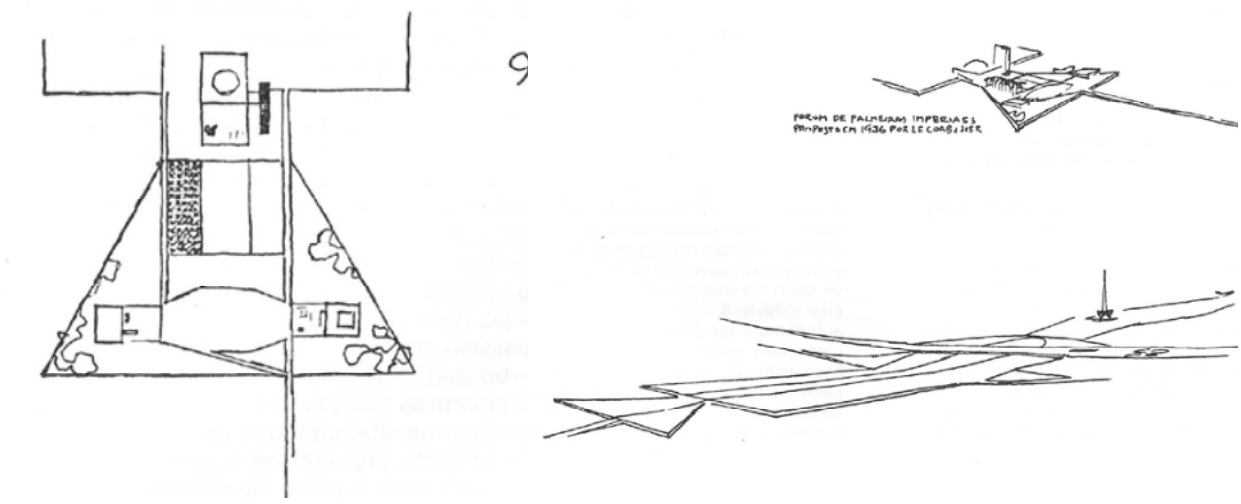


FIGURA 349: A Praça dos Três Poderes ilustrada na Figura 9, descrita no relatório do plano piloto.

2.1.2 PROPOSTAS

O museu está inserido no complexo monumental da Praça dos Três Poderes, em uma posição central no triângulo formado pelas três edificações representativas dos poderes – Palácio do Planalto, Congresso Nacional e Supremo Tribunal Federal. É o único dos elementos secundários previsto originalmente no projeto da praça. Inaugurado em 21 de abril de 1960, é o mais antigo museu da capital federal.

Durante as pesquisas realizadas no Arquivo Público do Distrito Federal, foram encontrados desenhos relativos a três projetos, assim denominados: MC-2; M (calota) e MC-3 (construído). Os projetos possuem datas diferentes, sendo, respectivamente, realizados em 1957, 1958 e 1959.

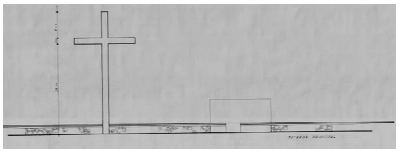


FIGURA 350: MC-2.

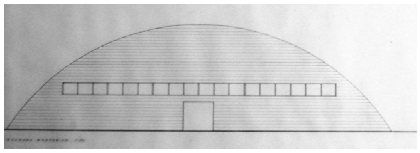


FIGURA 351: M (calota)

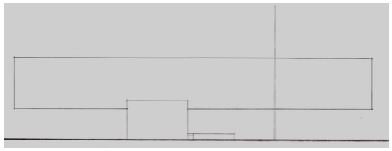


FIGURA 352: MC-3.

O MC-2 é de outubro de 1957. O fato de denominar-se “2” leva a concluir que, muito provavelmente, existiu uma proposta anterior. Essa versão apresentava uma edificação retangular, de 15 metros por 50 metros, semissubsolo, de salão único, pé-direito de quatro metros, com cobertura plana, de provável função de mirante, visto que na nomenclatura está descrita como “esplanada”. A cobertura apresentaria um balanço de dez metros no sentido longitudinal e dois metros e meio no transversal, totalizando, portanto, 70 metros por 20 metros. Nas laterais, o fechamento presumível seria o vidro, enquanto que, na frente e nos fundos, seria de pedra. O acesso seria realizado por duas rampas – uma conduziria ao salão expositivo, enquanto a outra, ao mirante – que atravessariam uma lâmina de água, descrita como “lago”. Não são descritos quais os materiais estruturais a serem empregados; provavelmente, seria concreto armado para a laje de cobertura, visto espessura de quarenta centímetros. As paredes poderiam ser em alvenaria, com pilares ocultos, ou todas em concreto armado, com espessura de trinta centímetros. O museu seria marcado por um grande cruzeiro, de vinte metros de altura. Este estaria situado à frente da edificação, no espelho d’água, em uma posição de seção áurea da fachada. Outro elemento sinalizador estaria localizado sobre a esplanada: um retângulo com quatro metros de altura, com possível função de comunicação.

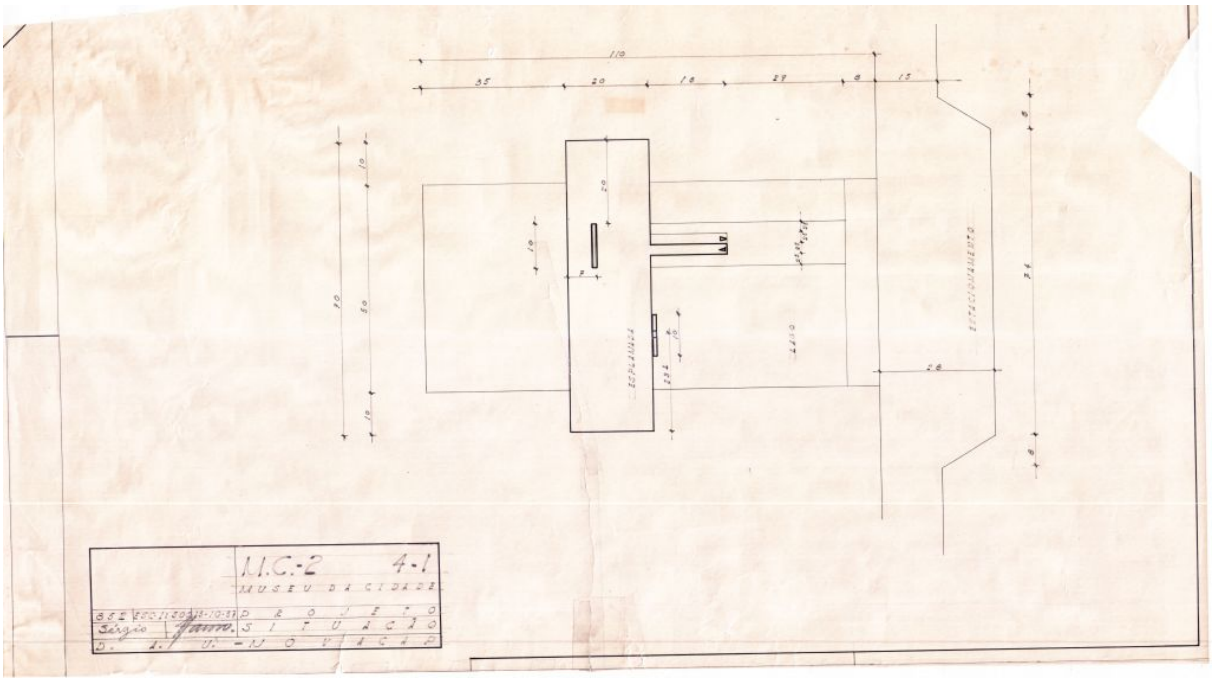


FIGURA 353: MC – 2, planta de situação.

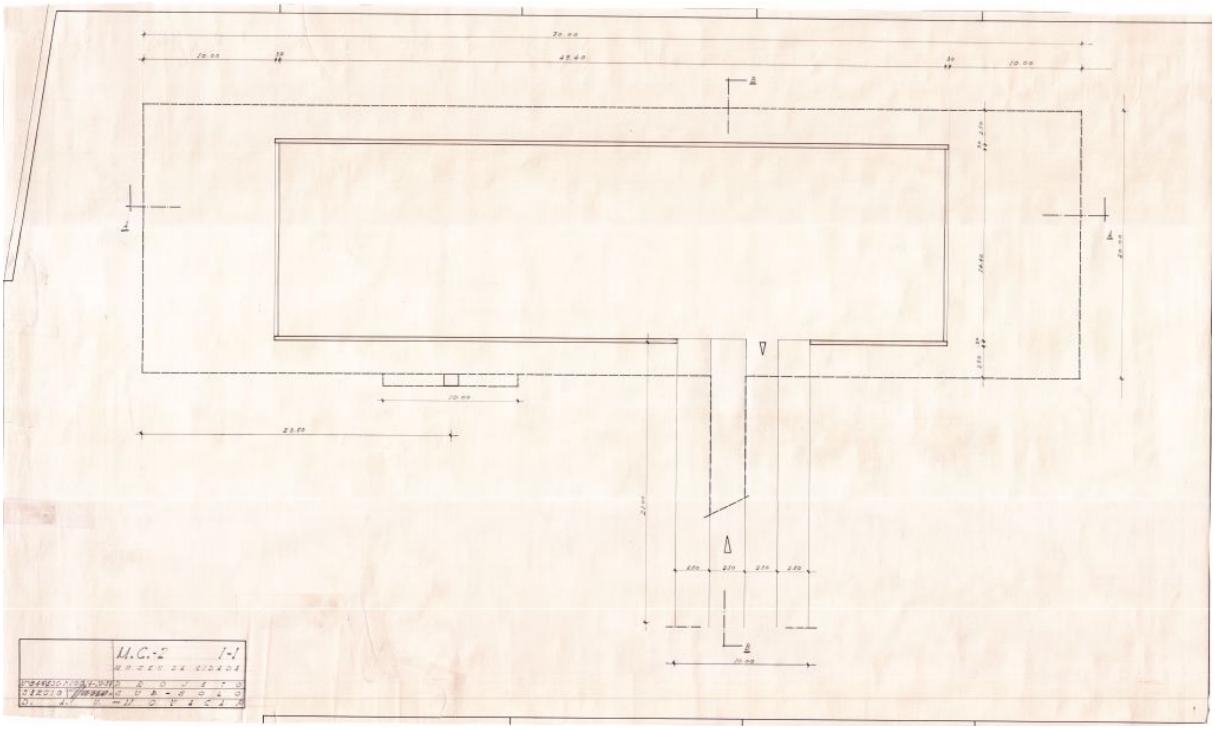


FIGURA 354: MC – 2, planta baixa do semissubsolo.

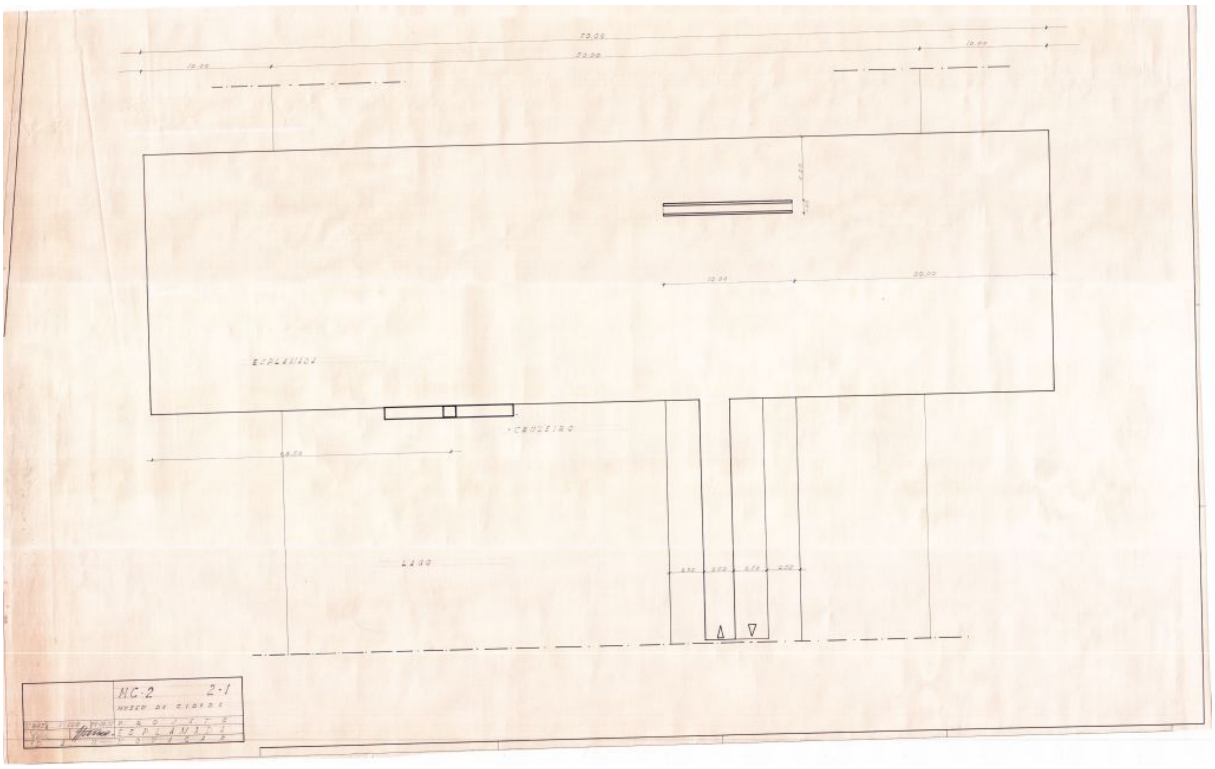


FIGURA 355: MC -2, esplanada.

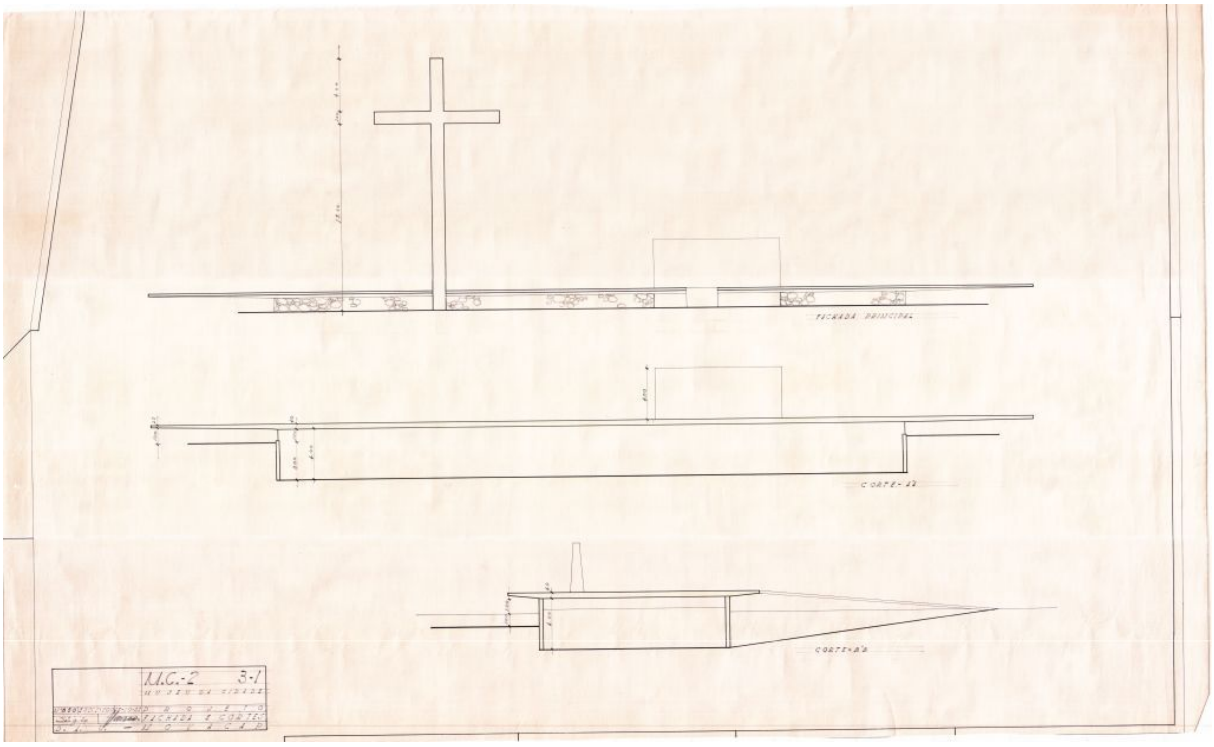


FIGURA 356: MC – 2, cortes e fachada.

M (calota) é datado de 25 de fevereiro de 1958. Conforme o desenho, a estrutura lembra uma calota, como no Palácio das Artes do Ibirapuera, ou apenas um arco. Entretanto, não há mais referências sobre ela, nem de autoria, nem de localização.

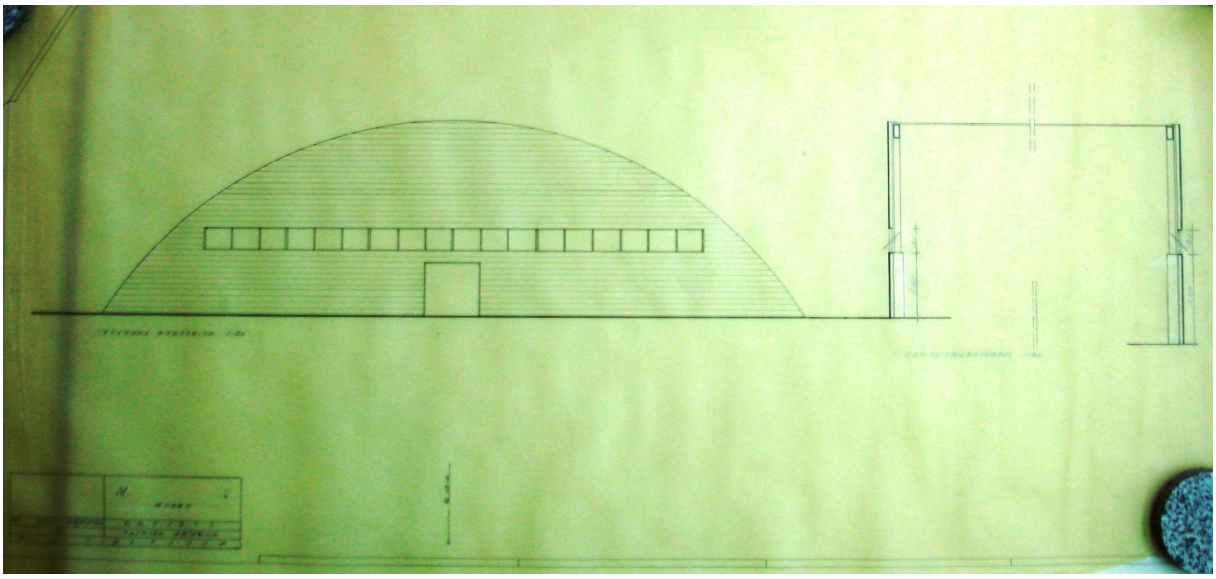


FIGURA 357: M (calota).

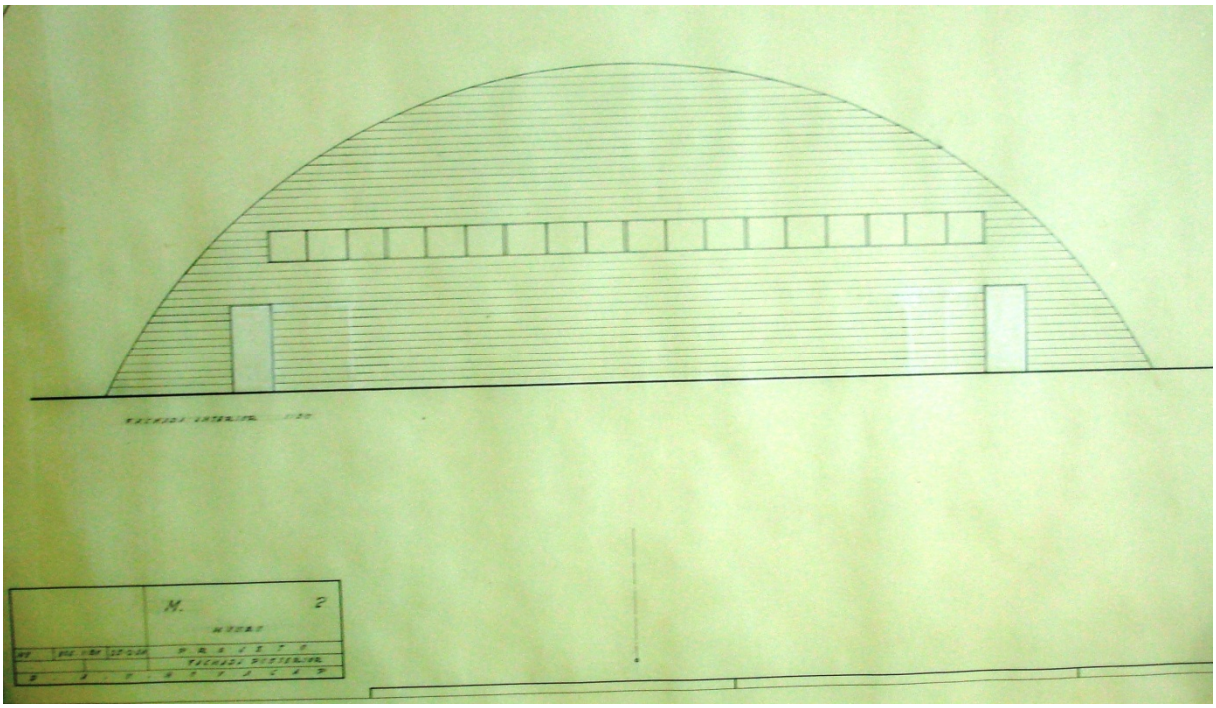


FIGURA 358: M (calota).

O MC-3 é de abril de 1959. Possui uma volumetria sintética, com forma retangular, com poucos elementos que se sobressaem: o busto de ex-presidente Juscelino Kubitscheck e o prisma que serve de apoio para o pavimento superior. O edifício possui dois pavimentos, sendo o primeiro somente o acesso, enquanto que o segundo está suspenso. Seu acesso está voltado para o Palácio do Planalto e está circundado em três dos seus lados pela pavimentação da praça seca e, no outro, por uma via.

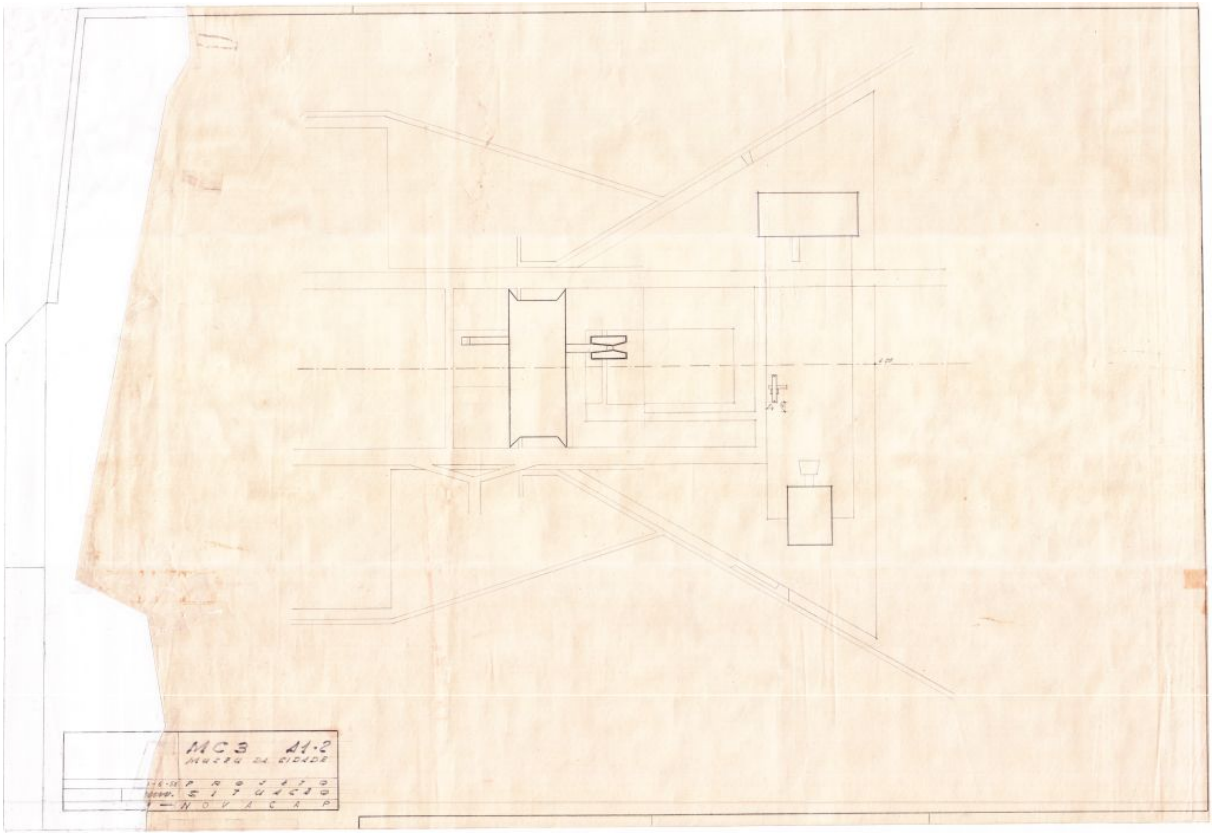


FIGURA 359: MC – 3.

A volumetria é composta por duas barras de 35 metros, com 5 metros de altura, paralelas e suspensas por apoios excêntricos ao seu eixo transversal. Esses apoios possuem 3,20m de altura por 6m de largura frontal, transpassando em 80cm o volume da barra, que é recuada em também 80cm do plano frontal. A excentricidade dos apoios cria balanços de dimensões diferentes em cada lado; 11m no lado menor e 18m no maior. A dupla barra e os apoios fazem função de vedação e de estrutura. O afastamento entre as barras e os apoios permite a localização das aberturas e da escada de acesso ao edifício, antecedida por uma rampa que dobra transversalmente, saindo da projeção da barra suspensa em direção ao centro da praça. Fixado à coluna-parede está um busto de Juscelino Kubitschek, presidente

responsável pela construção de Brasília, ao invés do cruzeiro da proposta anterior. Nas plantas fornecidas pelo Arquivo Público do Distrito Federal, observa-se que, anterior ao busto, houve outra proposta como elemento simbólico. Não fica claro se seria um mastro de bandeira ou uma espécie de obelisco. O busto aponta o olhar através da praça, na direção do Palácio do Planalto. Confeccionado em pedra-sabão pelo artista plástico José Alves Pedrosa, com 1,30 metros de altura, pesa quinze toneladas.

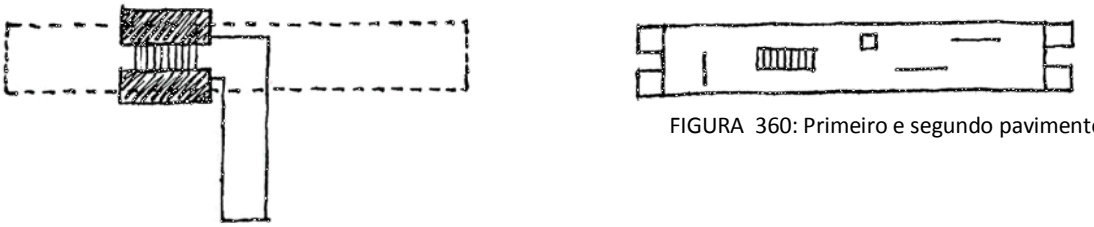


FIGURA 360: Primeiro e segundo pavimento – MC-3

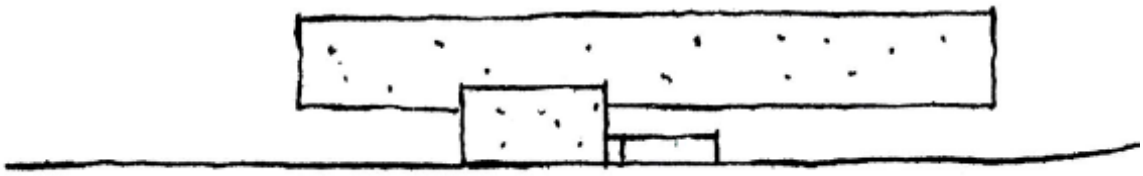


FIGURA 361: croqui.

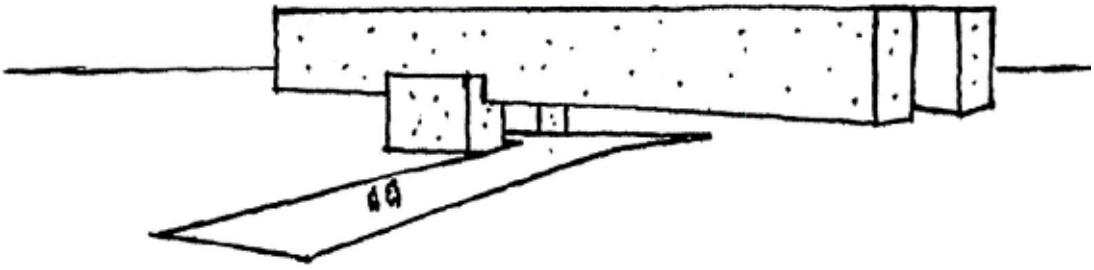


FIGURA 362: croqui.

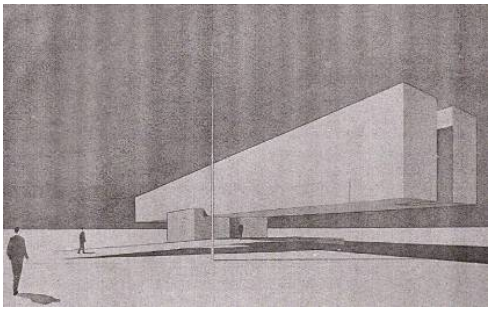


FIGURA 363: perspectiva.

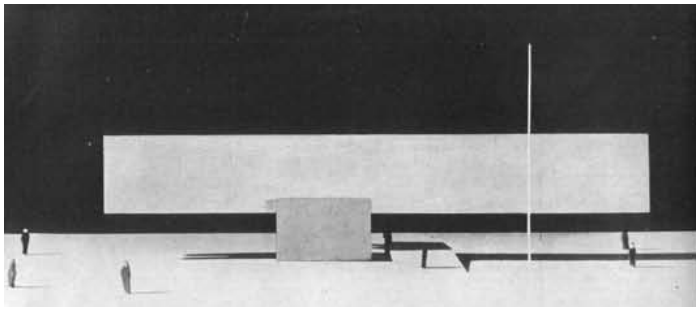


FIGURA 364: Imagem da maquete.

O acesso ao edifício se faz sob a área de exposições, onde o visitante logo se depara com uma escada para o segundo pavimento. A configuração interna é muito simples, correspondendo a um espaço retangular, revestido em mármore, onde estão inscritos os principais episódios da mudança da capital para o interior do país. O pé-direito do salão de exposição é de 3,20 metros. O *piano nobile* está situado no pavimento superior, na imensa barra retangular, elevada em três metros em relação à praça. A edificação possuía iluminação zenital.

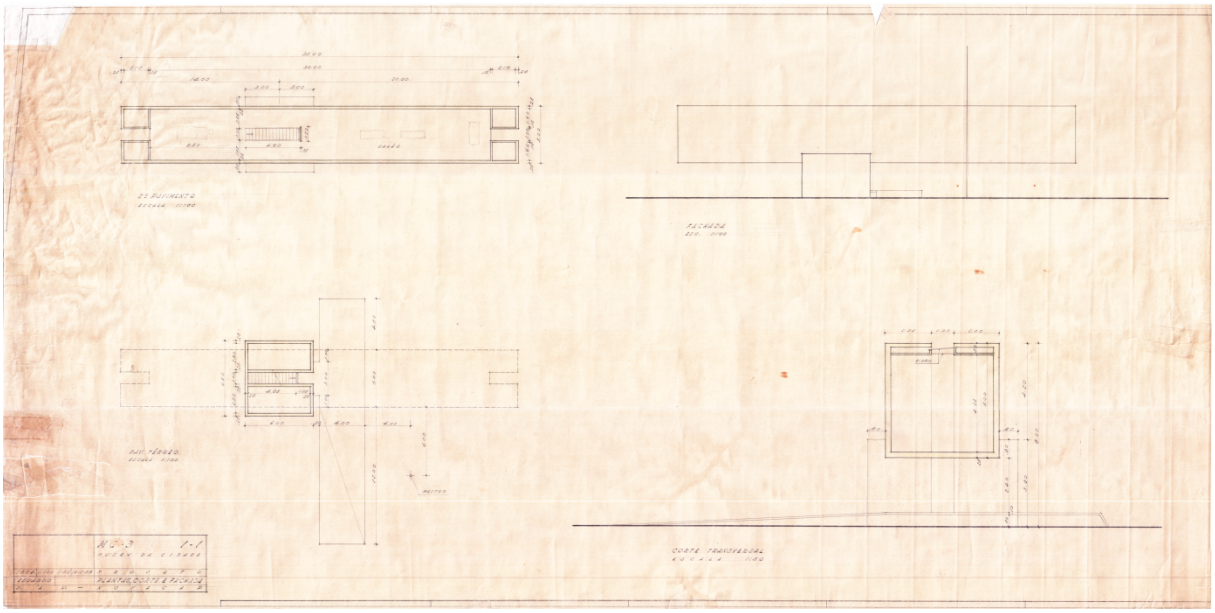


FIGURA 365: MC – 3, planta, corte e fachada.

A área expositiva é composta por um único salão de 30x5m, totalizando 150m^2, destinado a preservar a história referente à construção da nova capital. Nas paredes, em dezesseis painéis em mármore, estão gravados trechos de documentos sobre o processo de interiorização da capital brasileira. O primeiro registro é do século XVIII, passando pela primeira sugestão do nome de Brasília

por José Bonifácio, em 1823, sendo o último o decreto 3.273, de 1º de outubro de 1957, que sanciona a mudança da capital em 21 de abril de 1960.

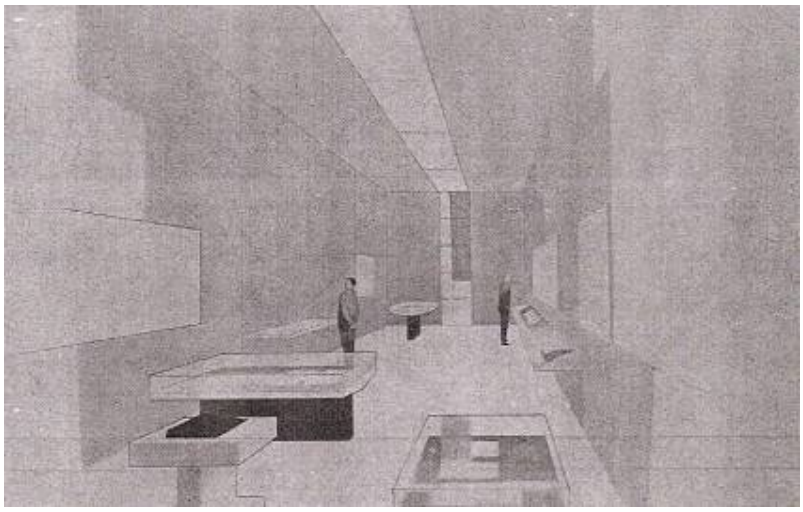


FIGURA 366: perspectiva interna.

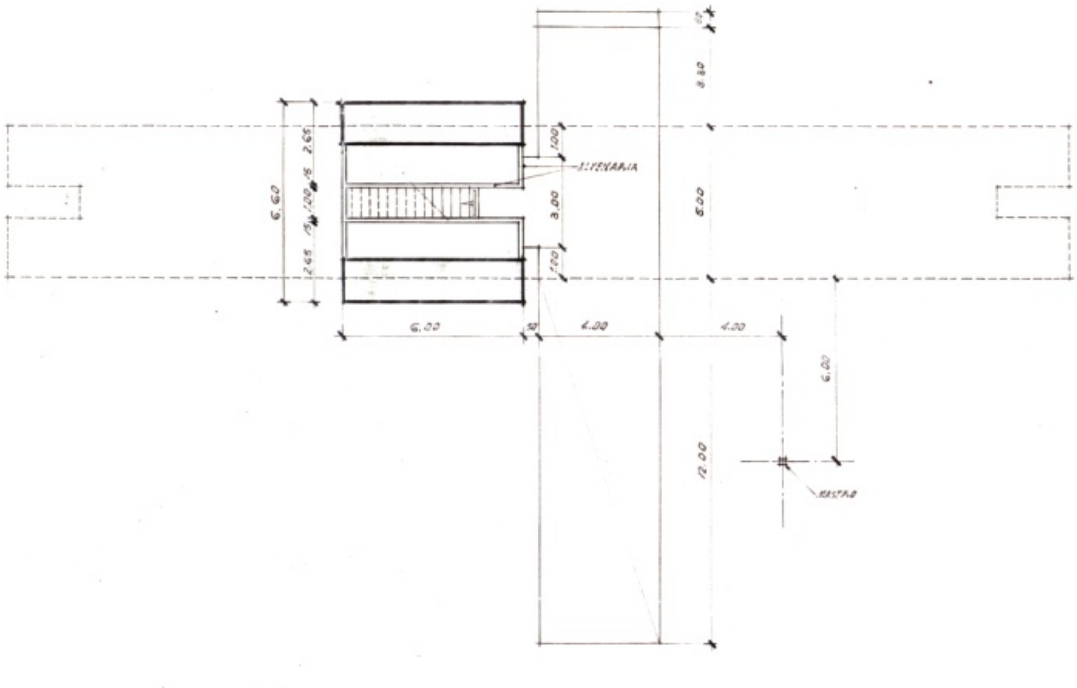


FIGURA 367: Planta baixa do térreo.

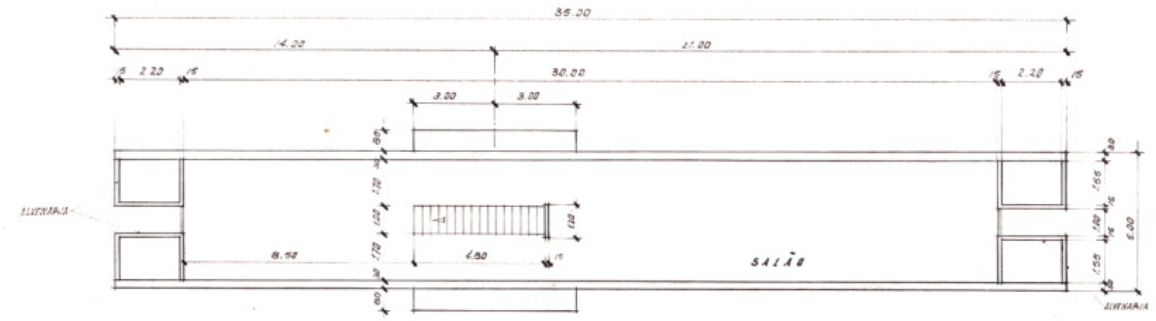


FIGURA 368: Planta baixa do segundo pavimento.

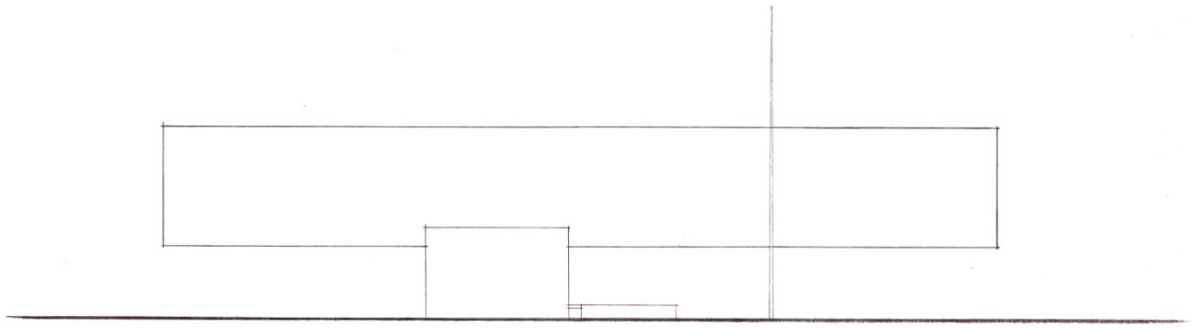


FIGURA 369: MC – 3, fachada.

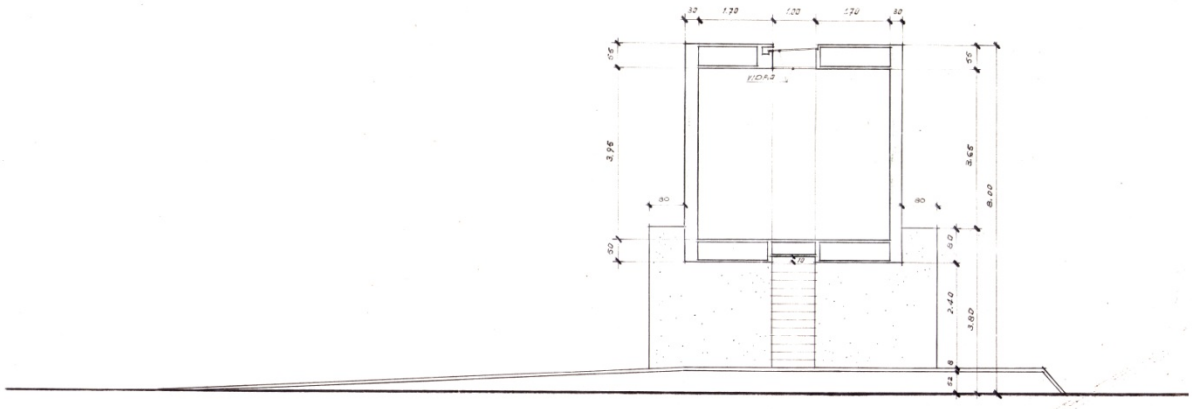


FIGURA 370: MC – 3, corte.

O prédio é predominante opaco, com revestimento em mármore, estando mais próximo da escultura, da obra de arte, do que da arquitetura em si (talvez por isso, muitas pessoas não percebam o edifício como arquitetura). É difícil reconhecer os elementos tradicionais da arquitetura (paredes, portas), reforçando a aproximação com monumento plástico. As transparências e aberturas são extremamente limitadas. No segundo pavimento, o vidro parece mais ter a função de

separação das vigas-paredes do que função de iluminação. Também para as fachadas, Niemeyer imaginou uma versão diferente do atual mármore branco com uma frase dedicatória dos pioneiros e dos candangos ao presidente Juscelino; estas seriam recobertas pelos principais elementos que compõem a arquitetura e o urbanismo da capital federal, como a catedral, as colunas do Alvorada, do Planalto e do Supremo Tribunal Federal, as cúpulas do Congresso Nacional e o dois eixos que se cruzam, de Lucio Costa.

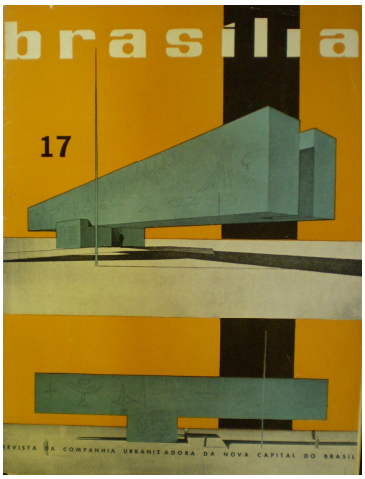


FIGURA 371: Capa da revista Brasília.

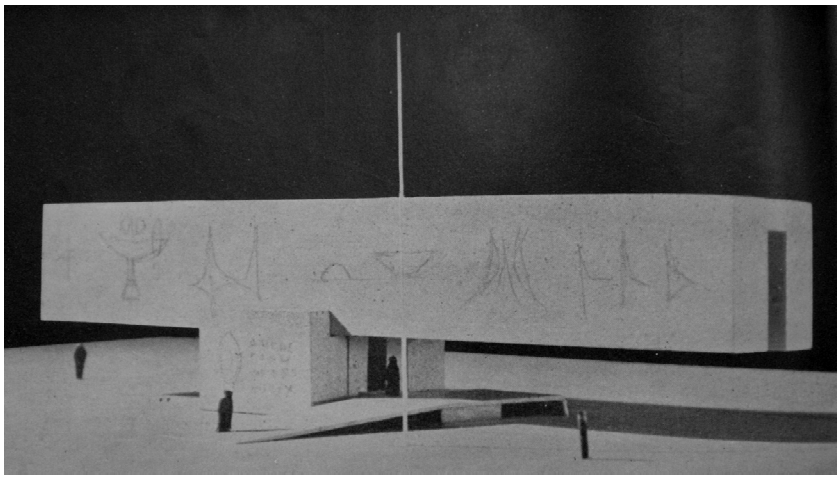


FIGURA 372: Essa versão mostra que Niemeyer tinha uma proposta diferente para a fachada.

Em 1979, o próprio Niemeyer escreveu no jornal comentando o estado de descaso e abandono em que o museu se encontrava:

> O pequeno Museu de Brasília, construído na Praça dos Três Poderes, tinha como objetivo dar aos visitantes uma idéia do que representou para nós brasileiros a construção desta cidade em 4 anos apenas. A cruzada heróica que, contra todos os obstáculos, permitiu inaugurá-la na data fixada, as campanhas negativas que surgiam, a terra vazia, hostil, perdida naquele velho sertão. Uma história que demonstra a capacidade de determinação do nosso povo quando o problema é fundamental, servido de criação e idealismo.
>
> Durante anos – vinte anos – o pequeno museu permaneceu abandonado embora os turistas da Praça dos Três Poderes sempre o visitassem como prova o livro de presença nele existente. E a idéia

de concluí-lo, de fazê-lo uma boa fonte de informações ficou esquecida nestes longos anos de desinteresse e incompreensão.[88]

Ainda no mesmo ano, os jornais denunciavam o descaso e o mau estado de conservação em que se encontrava o museu. (Correio Braziliense – 04 de jan. 1979). Infiltrações e teto descascando eram um dos problemas que o afligiam. As infiltrações provocavam manchas nos mármores, tornando incompreensíveis os dizeres dos painéis, que outrora contavam a história da mudança da capital. Em 28 de abril de 1982, é tombado como patrimônio pelo então governador do Distrito Federal, Aimé Alcibíades Silveira Lamaison, juntamente com a igrejinha Nossa Senhora de Fátima. Em 1990, teve início a restauração do museu, com patrocínio da Companhia Atlantic, distribuidora de petróleo. Primeiramente, a edificação possuía iluminação zenital longitudinal, na zona de separação das grandes barras, mas deve ter sido removida em função das infiltrações.



FIGURA 373: restauração da escultura de JK.

2.1.3 REFERENCIAIS

A volumetria da proposta MC-2 lembra o que foi proposto para a “Casa de Chá”, também na Praça. Segundo a Fundação Oscar Niemeyer, o projeto do restaurante é de 1958, entretanto, na cronologia das obras do arquiteto divulgadas em seu site, o texto descritivo que acompanha o projeto, também de autoria de Niemeyer, relata que a data é entre 1965 até 1966: “Minha estada estendeu-se de

[88] NIEMEYER, Oscar. O Museu da Praça dos Três Poderes**. Correio Braziliense**, 06 de jul. 1986.

outubro de 1965 até junho de 1966, demorando-me primeiro em Brasília, onde elaborei o projeto do restaurante da Praça dos Três Poderes e o plano do Algarve, em Portugal."[89]

O edifício MC-3 caracteriza-se mais como um monumento, como uma obra de arte, tendo uma aproximação com o campo da escultura, o que justificaria a sua opacidade (muitas visitantes da praça não percebem que é possível "entrar" no edifício), "caracterizado como um objeto escultórico, abstrato, que de modo algum compete com os palácios, devido a sua escala reduzida, em que as referências de edifício são rarefeitas devido a sua caracterização como monumento"[90]. A volumetria proposta por Niemeyer recorda muito a proposta de Le Corbusier para o Monumento a Vaillant-Couturier, 1938, em que a estrutura adquire importância.

A questão do apoio único e a opacidade do volume já haviam sidos explorados por Niemeyer para o Museu de Caracas, na Venezuela. Mas o fechamento para o exterior, fachadas cegas, volumetria única ou monolítica estavam presentes há mais tempo, desde a proposta do Palácio das Artes, no Parque do Ibirapuera.

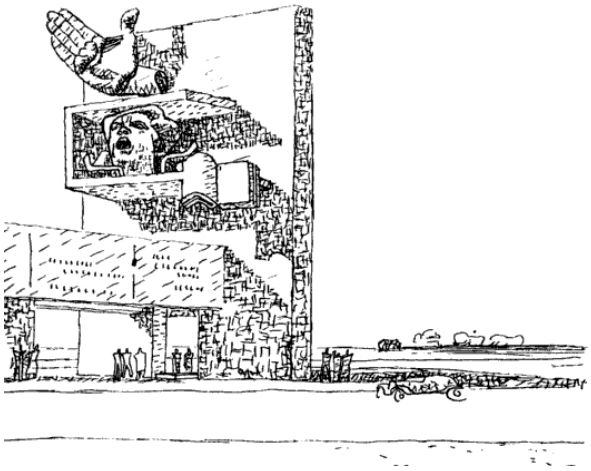


FIGURA 374: Monumento a Vaillant-Couturier, de Le Corbusier.

[89] NIEMEYER, Oscar, disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro126>. Acessado em: nov. 2013.

[90] FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 147.

2.1.4 REPERTÓRIO

Edifícios de apoio único, arrojos estruturais e desafios da gravidade foram uma constante na arquitetura de Oscar Niemeyer, integrando o seu vocabulário arquitetônico a partir de então. O conceito da viga-parede utilizado no Museu da Cidade (ou Museu da Fundação de Brasília) foi utilizado em obras posteriores do arquiteto como o Museu da Civilização, na Praça Maior da Universidade de Brasília, de 1962, o Instituto de Educação do Paraná (Edifício Castello Branco), de 1967, na Universidade de Constantine, Argélia, de 1969, e no terminal rodoferroviário, de 1973, em Brasília.



FIGURA 375: Placa da construção do museu.

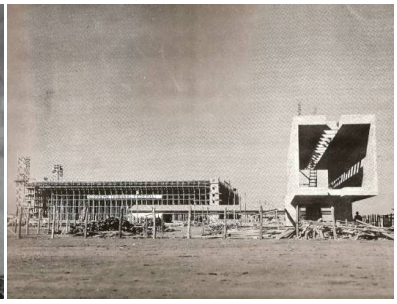


FIGURA 376: edifício em construção.

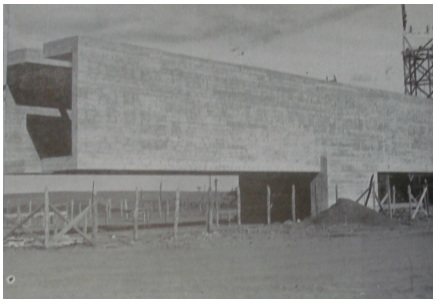


FIGURA 377: Construção do museu.



FIGURA 378: Museu da Fundação de Brasília.



FIGURA 379: Museu da Fundação de Brasília.



FIGURA 380: Vista da praça, Palácio do Planalto ao fundo.



FIGURA 381: Vista da praça.



FIGURA 382: detalhe do busto de Juscelino Kubitschek.



FIGURA 383: Vista da praça, ao fundo Supremo Tribunal Federal.



FIGURA 384: Vista do interior.

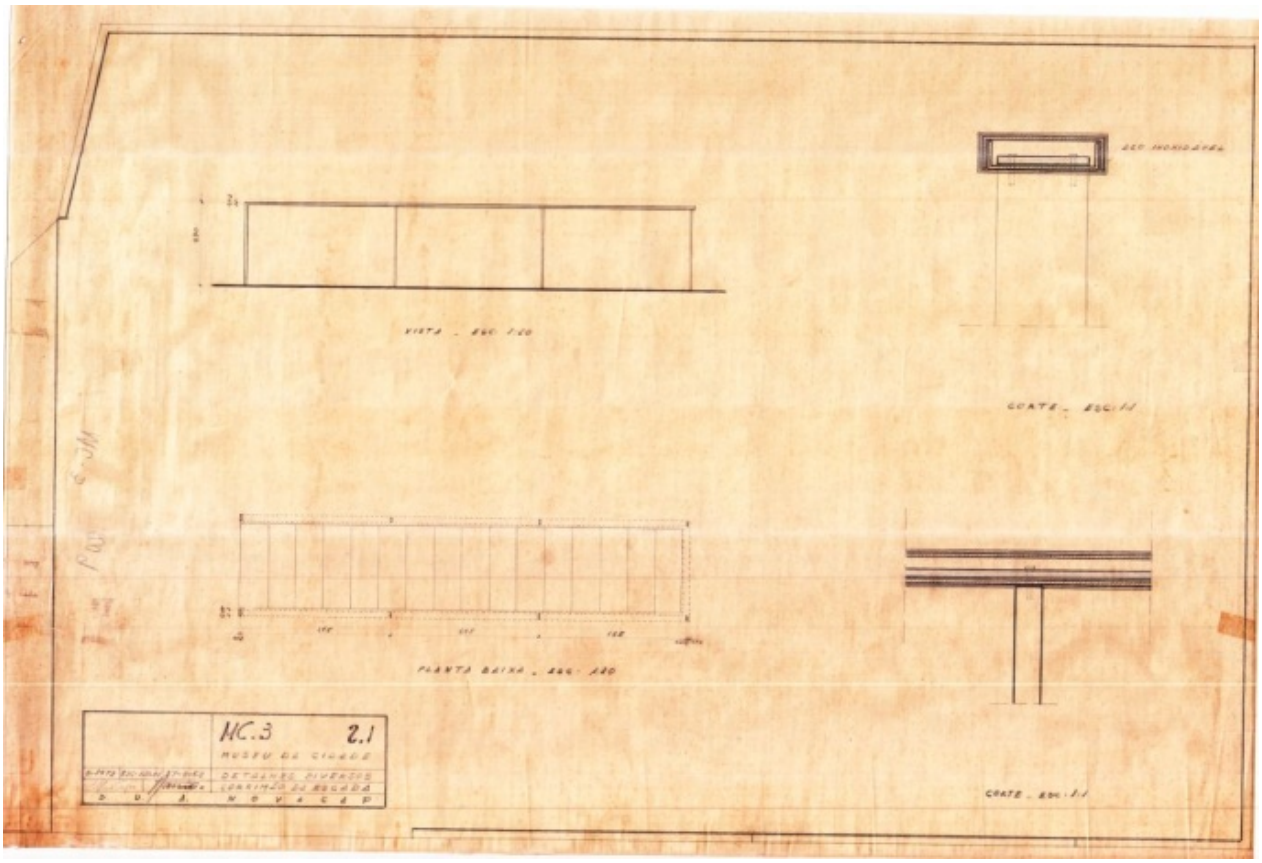


FIGURA 385: MC-3, detalhamento do projeto.

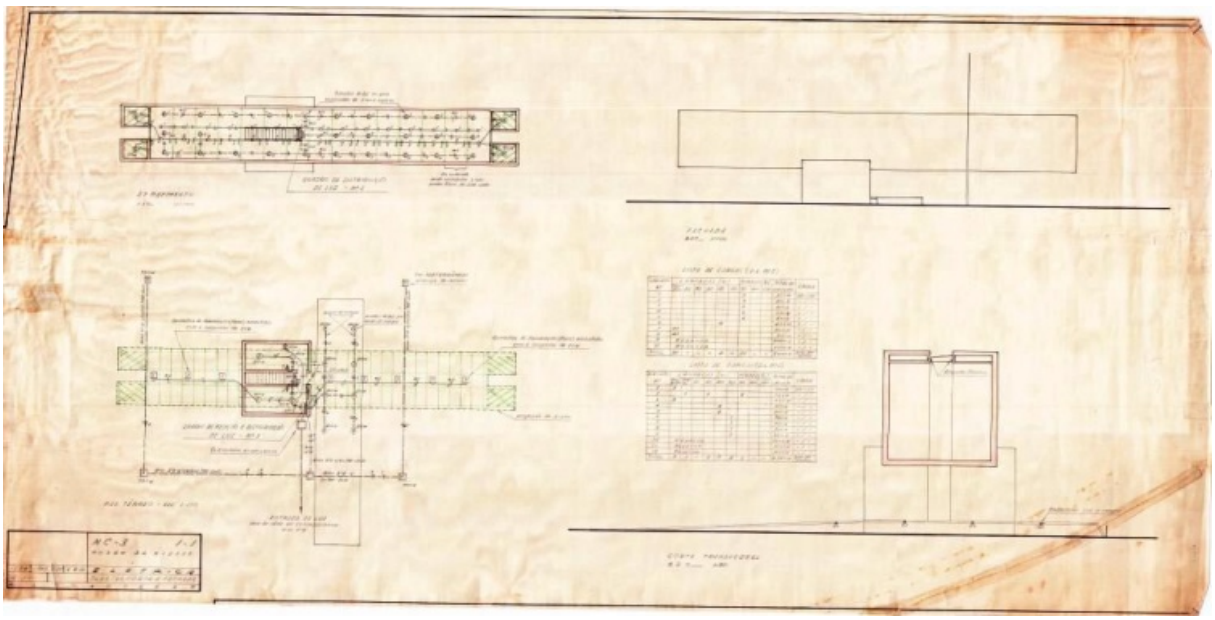


FIGURA 386: MC-3, detalhamento do projeto.

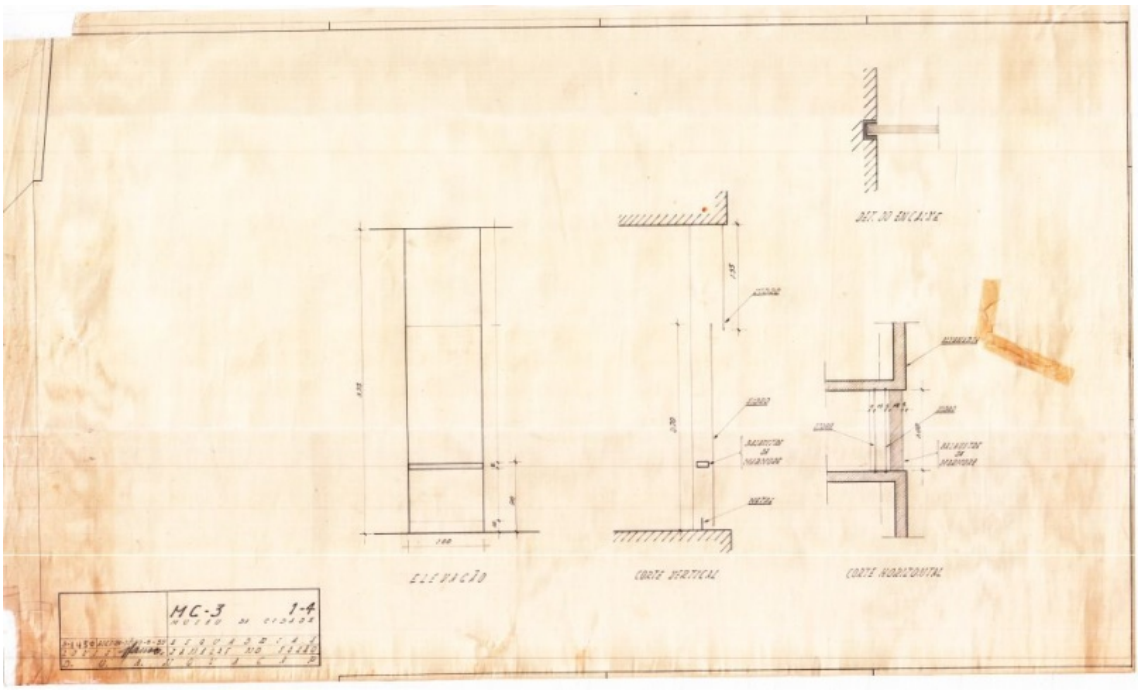


FIGURA 387: MC-3, detalhamento do projeto.

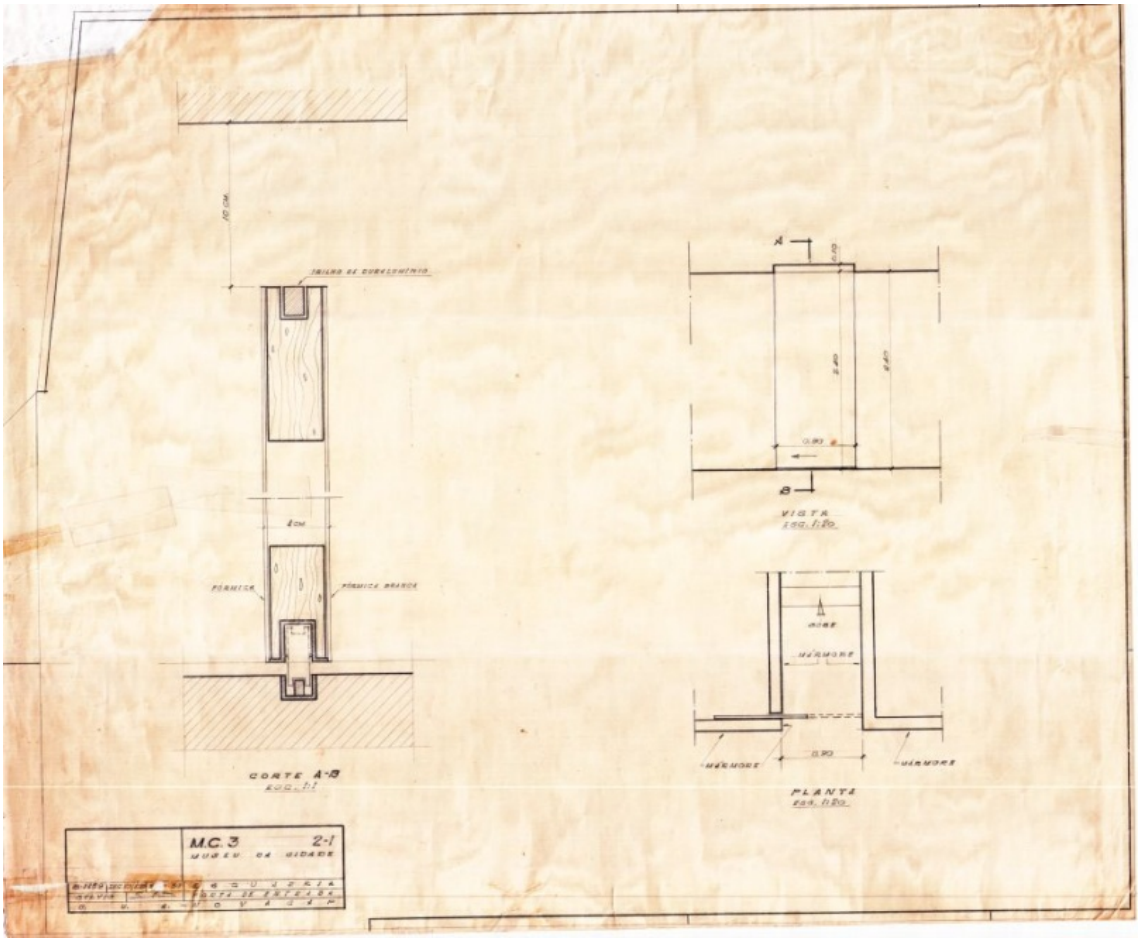


FIGURA 388: MC-3, detalhamento do projeto.

MUSEU DA FUNDAÇÃO DE BRASÍLIA

Brasília – 1957/1959



TIPO DE INTERVENÇÃO

☐ projeto ☒ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 170 m2 exposição, total cerca de 220 m2

número pavimentos: 2 (pilotis + primeiro)

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☒ espaço para exposições permanentes
	☐ espaço para exposições temporárias
	☐ átrio de ingresso
	☐ área de informações
	☐ chapelaria
	☐ auditório
	☐ lojas, livraria
	☐ sala de audiovisual
	☐ bar, café
	☐ restaurante
	☐ terraço, pátio, jardim, varanda
	☐ visita virtual
	☐ biblioteca
SERVIÇOS	☐ laboratórios
	☐ reserva técnica
	☐ escola, ateliês, sala de aulas
	☐ serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☐ estacionamento
ADMINISTRATIVO	☐ escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: monumento

2.2 PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES

Em 1960, em meio às comemorações e as exaltações da façanha brasileira de inaugurar a nova capital em apenas quatro anos, Oscar Niemeyer segue projetando novas edificações para Brasília. Um dos temas desenvolvidos foi o pavilhão de exposições. Niemeyer chegou a desenvolver três propostas em períodos diferentes para essa temática; entretanto, nenhuma chegou a ser construída.

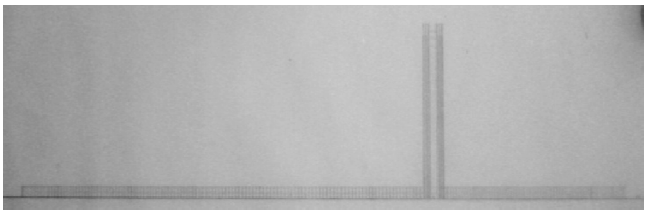


FIGURA 389: 1960.

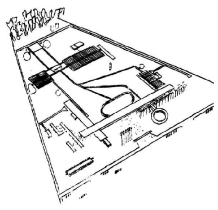


FIGURA 390: 1968.

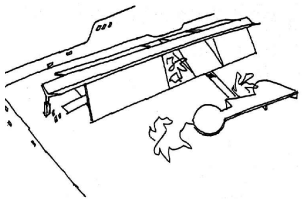


FIGURA 391: 1983.

2.2.1 1960

Não foram encontradas muitas informações a respeito desse projeto, apenas algumas plantas técnicas disponibilizadas pelo Arquivo Público do Distrito Federal. O projeto é composto por dois blocos, um com formato quase semicircular, onde estaria localizada a área expositiva, e outro, uma torre, tendo a planta formato de duas parábolas contrárias, unidas nas extremidades, assemelhando-se ao olho humano, em que estaria o restaurante. Conforme a planta de localização, o empreendimento estaria situado à margem da rodovia intitulada "SIMW". Devido à setorização adotada no plano piloto, provavelmente "S" refira-se a setor e "M", militar[91]. Acredita-se que o "W" pode-se referir a oeste, sendo, portanto, situado acima do eixo rodoviário, que divide a cidade de Brasília em leste e oeste. O atual SMU – Setor Militar Urbano, situa-se na porção noroeste do plano piloto.

O edifício dedicado às exposições seria constituído por um único salão semicircular, de 30 metros por 350 metros de comprimento. Teria dois pavimentos, cada um com quatro metros de pé-direto. O sistema estrutural, em concreto, seria constituído por um porticado, com espaçamento de dois em

[91] BRITO, Jusselma Duarte de. **De Plano Piloto a metrópole: a mancha urbana de Brasília.** 2009. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2009.

dois metros. Internamente, no eixo longitudinal, o espaçamento adotado seria diferente, sendo constituído por uma fileira de pilares com distâncias entre si de dez em dez metros. A única planta existente desse pavilhão não faz referências aos acessos ou aos demais serviços que contemplariam o programa. A planta ainda apresenta duas escadas internas, localizadas cada uma a cerca de ¼ da extremidade. A edificação assemelha-se muito, tanto no formato quanto na composição das fachadas, com a proposta para o Instituto Central de Ciências – ICC, o "minhocão", da Universidade de Brasília, projetado em 1962. A principal diferença entre os dois edifícios seria que o ICC é constituído por um duplo porticado, separado por um pátio, que percorre todo o eixo longitudinal do edifício, enquanto que o pavilhão é um porticado simples.

Apesar de não construído, o projeto provavelmente serviria de inspiração para propostas posteriores de Oscar Niemeyer. Conforme cortes apresentados, o pavimento superior seria constituído por módulos expositivos de 10 metros por 12,40 metros, contendo cada um, lavabo. A ideia é semelhante à que viria a ser utilizada, dois anos mais tarde, para a Feira Internacional e Permanente do Líbano, onde uma grande estrutura (também semicircular) abriga todos os expositores. Estes teriam seus espaços modulados dentro da grande estrutura. Isso garantiria que o projeto tivesse unidade e harmonia, problema criticado por Niemeyer nas feiras internacionais, em seu texto publicado na revista Módulo.[92]

O anexo ao bloco principal de exposições seria uma torre, que abrigaria apenas o restaurante e seus espaços de serviço, além de uma espécie de mirante ou terraço. Teria cem metros de altura, com a cozinha a 90 metros e o restaurante a 93,50 metros. Sobre este ficaria o mirante. Não há especificações sobre a estrutura, mas, devido às suas dimensões na planta, provavelmente seria em concreto armado. Conforme projeto, o comprimento é de 16 metros, com largura de 11 metros. A torre seria composta por pilares enfileirados, não havendo vedações.

[92] Feira Internacional e Permanente no Líbano em Trípoli. MÓDULO, Rio de Janeiro, nº 30, out. 1962, p. 1-24.

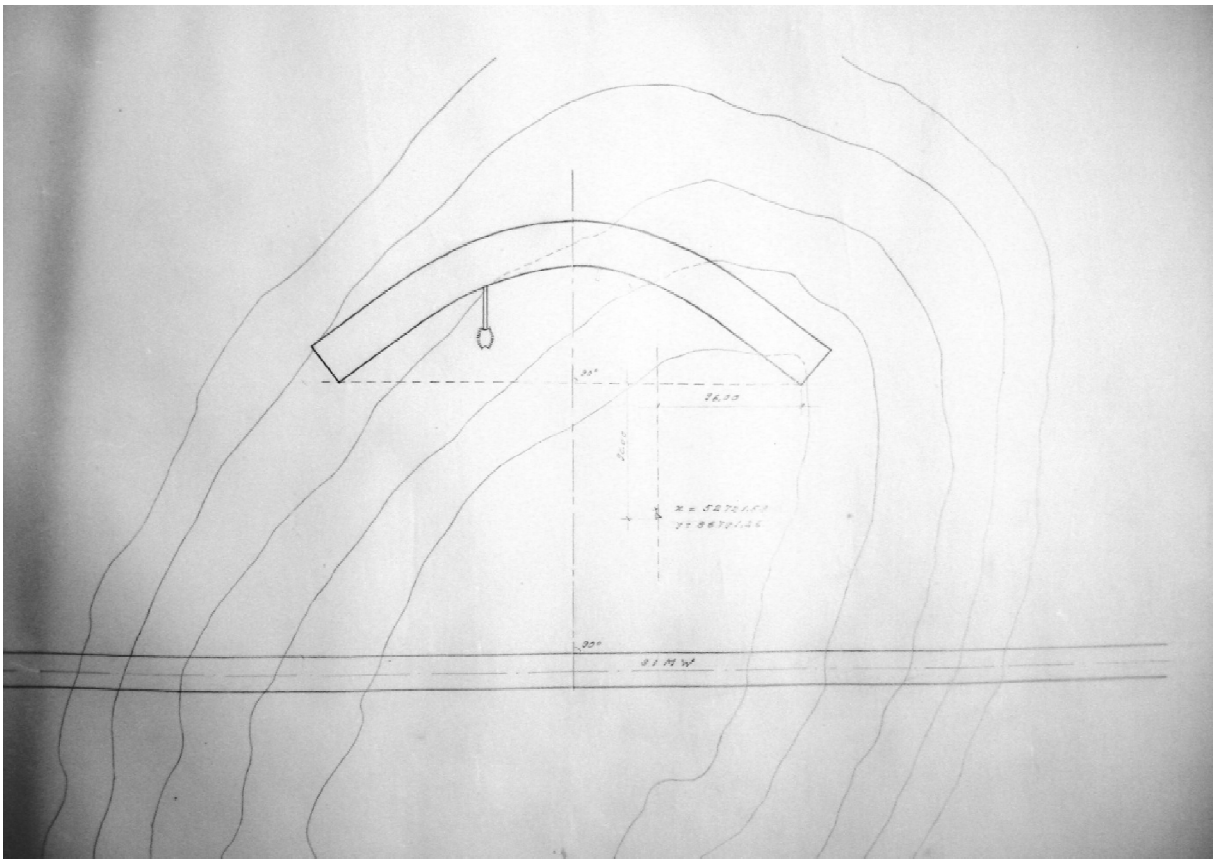


FIGURA 392: Implantação do Monumento pavilhão de exposições 26/11/1960.

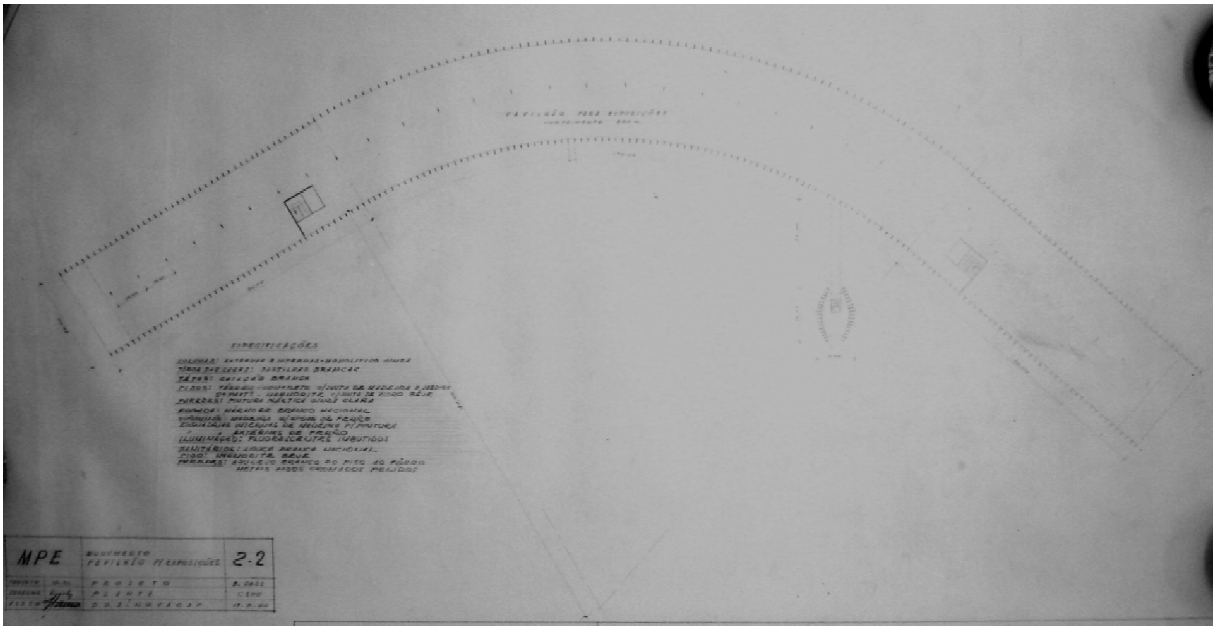


FIGURA 393: Monumento pavilhão de exposições 17/08/1960..

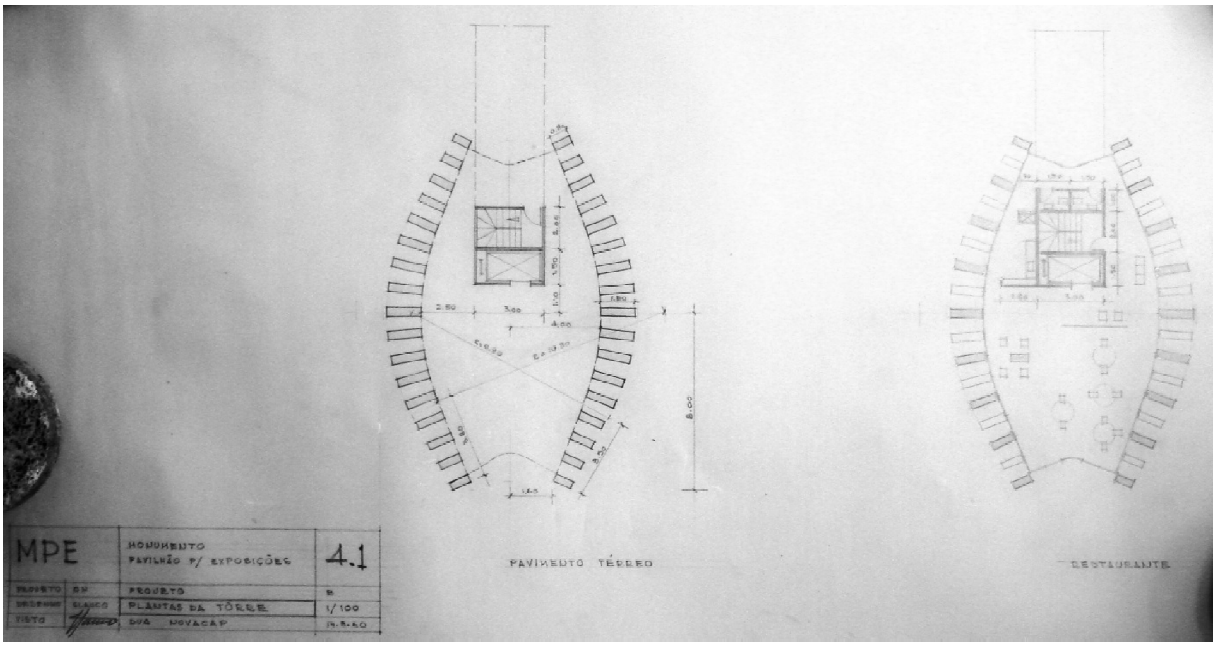


FIGURA 394: Monumento pavilhão de exposições 17/08/1960.

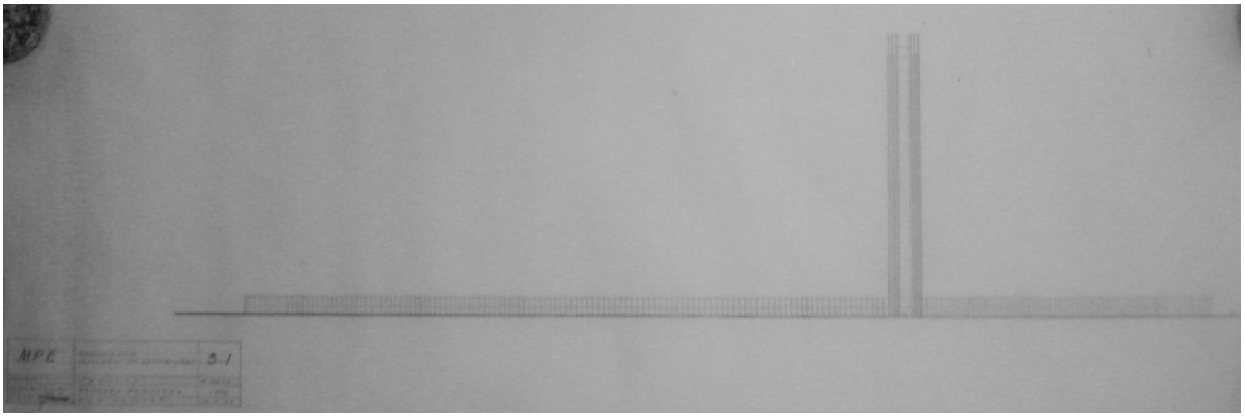


FIGURA 395: Fachada principal Monumento pavilhão de exposições.

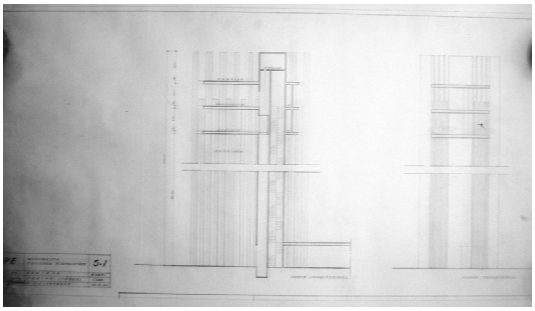


FIGURA 396: Corte da torre do Monumento pavilhão de exposições .

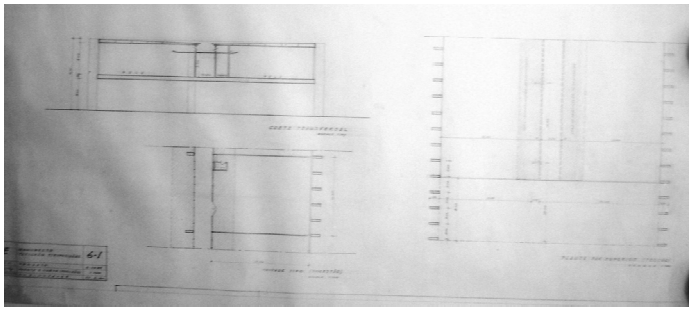


FIGURA 397: Planta e corte da unidade tipo.

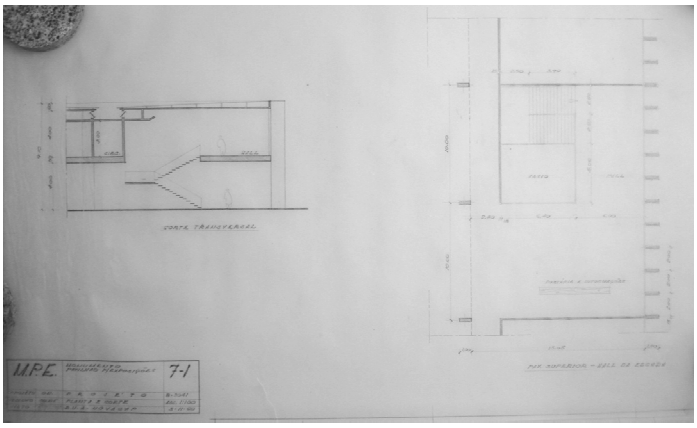


FIGURA 398: Monumento pavilhão de exposições.

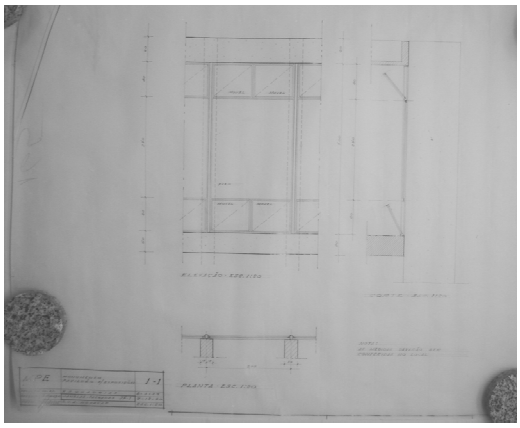


FIGURA 399: Monumento pavilhão de exposições.

2.2.2 1968

Em 1968, Niemeyer realiza o projeto para a Exposição Agropecuária de Brasília. A única informação, além do croqui fornecido pela Fundação Oscar Niemeyer é que o edifício seria "projetado em módulos pré-fabricados."[93] Provavelmente, a feira seguiria os moldes da Feira Internacional e Permanente do Líbano, em que um grande pavilhão abriga os estandes de exposição.

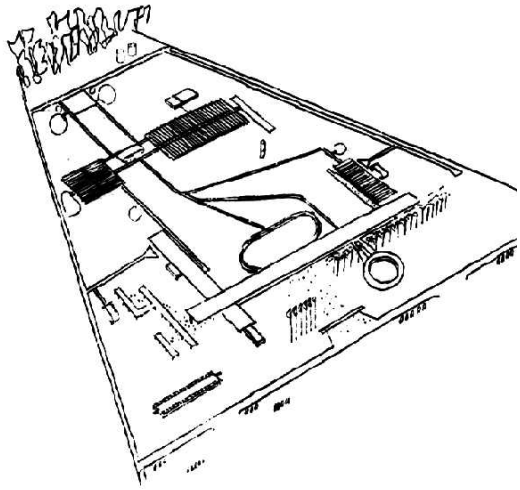


FIGURA 400: Pavilhão de 1968.

[93]Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro141>. Acessado em: jan. 2013.

2.2.3 1983

Com os dois projetos anteriores não construídos, Niemeyer inicia o projeto para um terceiro pavilhão em Brasília, em 1983. A localização do empreendimento é duvidosa. Textos publicados pela Fundação Oscar Niemeyer[94] e nota do Jornal de Brasília[95] apresentam áreas diferentes para a implantação do projeto, indicando o Eixo Monumental, próximo ao Centro de Convenções (entre este e o Museu do Índio) ou o Parque da Cidade, inclusive com a consulta de Lucio Costa para localização. O Pavilhão deveria abrigar a IV Feira Nacional de Informática e o VIII Congresso Regional de Informática.

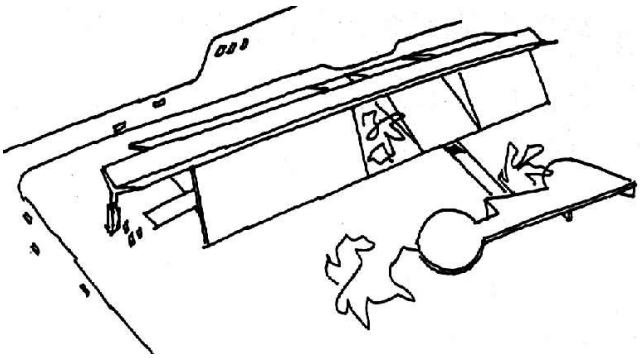


FIGURA 401: Pavilhão de exposições, 1983.



FIGURA 402: Pavilhão de exposições, 1983.

Conforme Niemeyer, a edificação seria construída "com estrutura de ferro e vidro nos moldes dos antigos Pavilhões"[96], provavelmente com inspiração no célebre Palácio de Cristal, realizado para a Grande Feira, de 1851. Em 25 de setembro de 1984, o Jornal de Brasília noticiou a entrega da maquete do projeto para o pavilhão, com 10.000m², para abrigar feiras e eventos. As entradas seriam subterrâneas. Atrás da edificação haveria duas cúpulas, abrigando lanchonetes, bilheteria, salas de apoio e de imprensa.

[94] Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro257>. Acessado em: jan. 2013.

[95] Jornal de Brasília, 25 de setembro de 1984.

[96] Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro257>. Acessado em: jan. 2013.

Um pavilhão de exposições... Para nós a solução é um grande espaço vazio onde as exposições possam organizar-se livremente.

E a solução que propomos é simples, tão simples que em 5 meses o pavilhão poderia estar concluído.

Afinal, trata-se apenas de uma grande viga de concreto armado durante a execução da qual seriam construídos os elementos pré-fabricados de ferro e vidro.

Depois, adaptá-los na viga e o pavilhão pronto para ser utilizado.

Agrada-nos particularmente este projeto.

Como ficaria bonito em Brasília este pavilhão todo envidraçado! Seria uma volta aos antigos pavilhões de vidro que ainda hoje encontramos pela Europa e tanto nos entusiasmam.

E sua arquitetura é correta e diferente como deveriam ser todas as obras da Nova Capital. Complementam o pavilhão as salas previstas no programa, o restaurante e a churrascaria.[97]

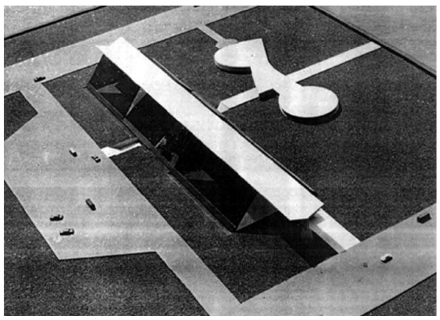


FIGURA 403: Maquete.

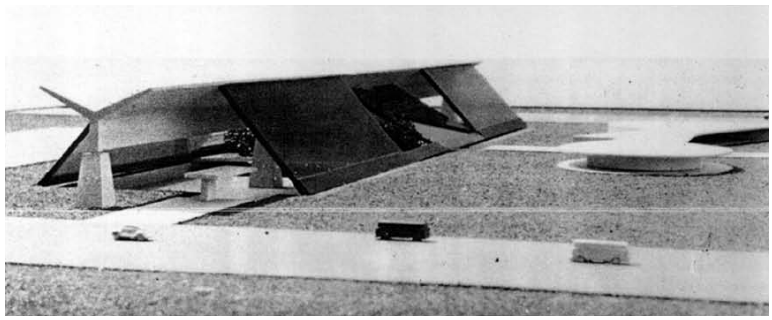


FIGURA 404: Maquete.

Assim como seu primeiro pavilhão para Brasília, seu último seria constituído por dois blocos, sendo o principal dedicado às exposições e o secundário para o restaurante. O edifício principal seria linear. Caso fosse implantando no Eixo Monumental, provavelmente a edificação seria perpendicular a este. O edifício seria praticamente só cobertura, sendo implantando a uma cota de -3,5 metros em relação ao terreno, com as extremidades e o centro abertos. Essa cobertura seria composta por dois grandes planos inclinados envidraçados que estariam apoiados em uma enorme viga calha e diretamente no solo. Não há menção sobre proteção solar, como brises. A viga teria formato em "Y" e percorreria o edifício longitudinalmente, recebendo as cargas desses planos envidraçados e, por sua vez, seria apoiada por cinco pilares em concreto, com altura de sete metros. Esses pilares distariam entre si

[97] Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro257>. Acessado em: jan. 2013.

quarenta metros e estariam alinhados no eixo longitudinal do pavilhão. A estrutura ainda contemplaria cabos tensionados que ligariam a base dos planos de fechamento aos pilares.

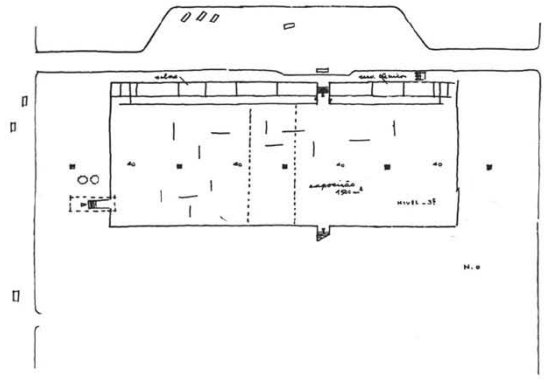


FIGURA 405: Planta baixa nível -3,5.

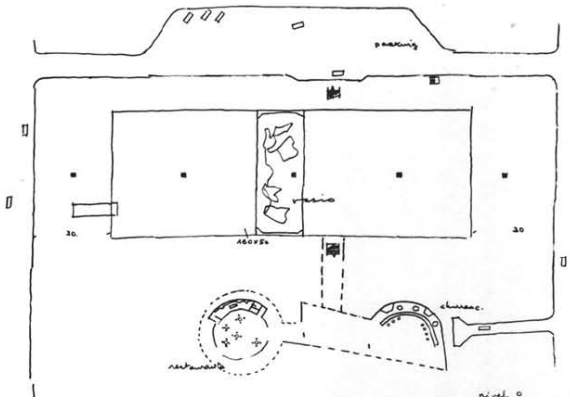


FIGURA 406: Planta baixa nível zero.

O pavilhão seria composto por um salão único, totalmente flexível, para as exposições. Os espaços de serviço e de apoio estariam localizados no sentido longitudinal, na extremidade da edificação. Os acessos seriam feitos por três escadarias, duas que ligariam a edificação à área externa e outra daria acesso direto ao restaurante. O anexo teria apenas um pavimento, implantado na cota zero. Seria uma cobertura plana, que relembra propostas anteriores de Niemeyer como a Casa de Baile, para a Pampulha.

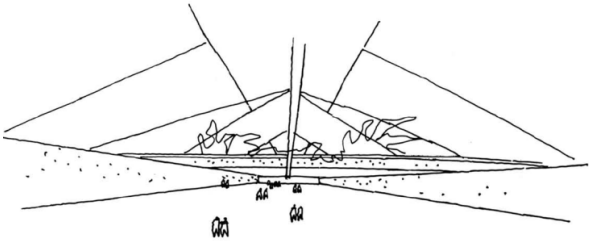
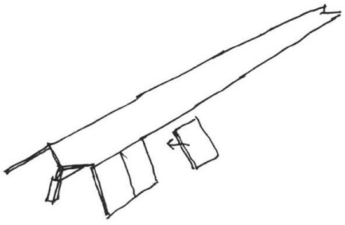


FIGURA 407: Perspectiva do pavilhão.



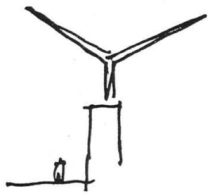


FIGURA 408: Detalhes.

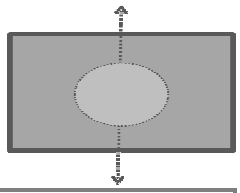
2.2.4 EPÍLOGO

As três propostas de pavilhão de Niemeyer para Brasília apresentam particularidades em comum. Primeiramente, não foram idealizados para serem transitórios. Uma das características de um pavilhão é a efemeridade, entretanto, as três propostas realizadas para Brasília não contemplam esta questão. Com relação ao de 1960 e ao de 1983, foram concebidos como salões únicos, com total flexibilidade, assim como o projeto para a Feira Internacional e Permanente do Líbano, em que tal

característica preserva a unidade do evento. Aparentemente, o projeto de 1968 também contemplava essa particularidade, mas possui um programa maior, havendo, portanto, mais edificações.

PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES

Brasília – 1960



TIPO DE INTERVENÇÃO

☒ projeto ☐ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 2100 m2 exposição

número pavimentos: 2

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☐	espaço para exposições permanentes
	☒	espaço para exposições temporárias
	☐	átrio de ingresso
	☐	área de informações
	☐	chapelaria
	☐	auditório
	☐	lojas, livraria
	☐	sala de audiovisual
	☐	bar, café
	☒	restaurante
	☐	terraço, pátio, jardim, varanda
	☐	visita virtual
	☐	biblioteca
SERVIÇOS	☐	laboratórios
	☐	reserva técnica
	☐	escola, ateliês, sala de aulas
	☐	serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☐	estacionamento
ADMINISTRATIVO	☐	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: pavilhão

PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES

Brasília – 1963

TIPO DE INTERVENÇÃO

☒ projeto ☐ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: não há informações

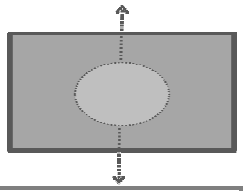
PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☐ espaço para exposições permanentes
	☒ espaço para exposições temporárias
	☐ átrio de ingresso
	☐ área de informações
	☐ chapelaria
	☐ auditório
	☐ lojas, livraria
	☐ sala de audiovisual
	☐ bar, café
	☐ restaurante
	☐ terraço, pátio, jardim, varanda
	☐ visita virtual
	☐ biblioteca
SERVIÇOS	☐ laboratórios
	☐ reserva técnica
	☐ escola, ateliês, sala de aulas
	☐ serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☐ estacionamento
ADMINISTRATIVO	☐ escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: pavilhão (não há informações suficiente)

PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES

Brasília – 1983



TIPO DE INTERVENÇÃO

☒ projeto ☐ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 6500 m^2 exposição, total cerca de 8300 m^2

número pavimentos: 1

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☐	espaço para exposições permanentes
	☒	espaço para exposições temporárias
	☐	átrio de ingresso
	☐	área de informações
	☐	chapelaria
	☐	auditório
	☐	lojas, livraria
	☐	sala de audiovisual
	☒	bar, café
	☒	restaurante
	☒	terraço, pátio, jardim, varanda
	☐	visita virtual
	☐	biblioteca
SERVIÇOS	☐	laboratórios
	☐	reserva técnica
	☐	escola, ateliês, sala de aulas
	☐	serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☒	estacionamento
ADMINISTRATIVO	☒	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: pavilhão

2.3 MUSEU DA CIVILIZAÇÃO

2.3. CONTEXTO

A Universidade de Brasília – UnB foi fundada em uma data histórica para a capital, no dia da sua inauguração, em 21 de abril de 1960, por solicitação do ainda então presidente, Juscelino Kubitschek. Em dezembro de 1961, o presidente João Goulart sancionou o decreto 3.998, que deliberou sobre a criação da Fundação de Brasília. Já em 1962, no mesmo dia da sua fundação, era a vez do oficialmente o *campus* ser aberto. No mesmo ano, foi publicado o Plano Orientador da Universidade de Brasília, que, entre outras determinações, apresentou Darcy Ribeiro como reitor e Lucio Costa e Oscar Niemeyer como coordenadores do Curso de Arquitetura e Urbanismo.

O Plano contém outras informações relevantes como o Plano Piloto da Universidade de Brasília, realizado por Lucio Costa. Conforme a proposta, a praça maior seria composta por cinco edifícios: reitoria, aula magna, museu da civilização, rádio e biblioteca. De frente para a rua, estariam localizados o museu e a rádio, sendo o acesso à praça uma provável marquise que interligaria rádio e museu, semelhante ao que Lucio Costa já havia proposto para a Central Universitária do Brasil.[98]

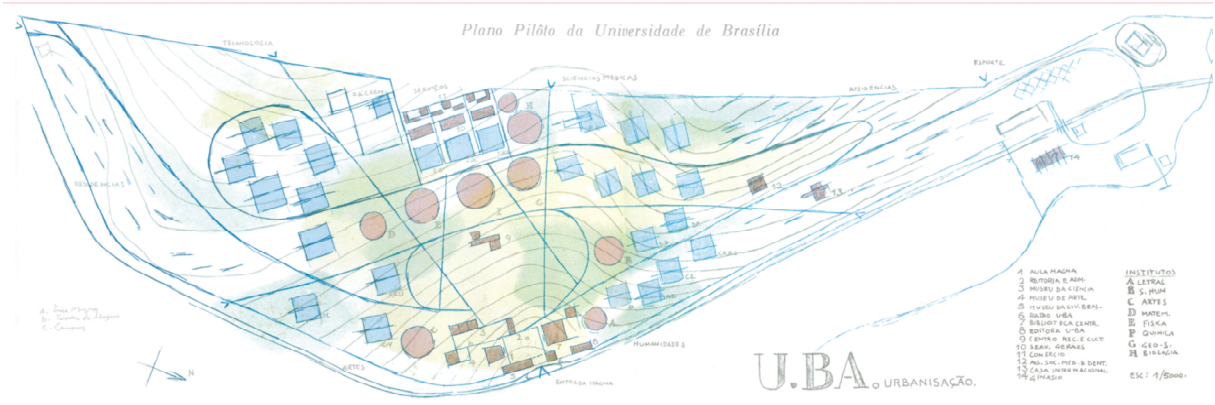


FIGURA 409: Plano Pilôto da Universidade de Brasília.

[98] Mais informações em: SCHLEE, Andrey Rosenthal. **A praça maior da UnB.** 9° Seminário docomomo brasil, Brasília, abr. 2011.



FIGURA 410: Detalhe da Praça Maior no Plano Piloto da Universidade de Brasília. 1- aula magna, 2, reitoria, 3 – museu da ciência, 4 – museu de artes, 5 – museu da civilização, 6 – rádio, 7 – biblioteca e 8 – editora.

Niemeyer realizou duas propostas para praça, sendo as modificações entre elas referentes ao gabarito da reitoria. Ambas as sugestões do arquiteto para a praça maior alteravam algumas questões sugeridas por Lucio Costa, não constando o edifício destinado à rádio, permanecendo o museu da civilização, a reitoria, a aula magna e a biblioteca. A implantação permitiria maior relação com o lago, tendo a praça um dos lados praticamente aberto para este, "sendo que o museu, elevado quatro metros do solo, atuaria como pórtico ou porta para o restante da Universidade."[99] Conforme Schlee[100], a maior alteração em relação ao projeto de Costa foi a praça propriamente dita, transformando-se em uma grande base retangular, com edificações de volumes distintos sobre ela, dispostos ortogonalmente e na periferia do retângulo.

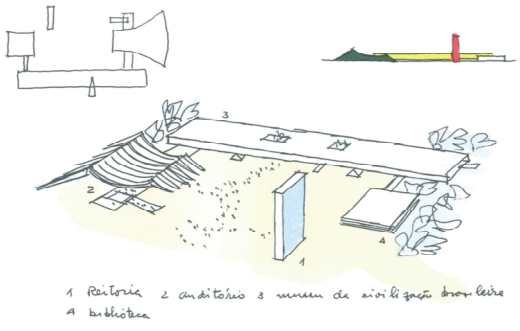


FIGURA 411: Praça – primeira proposta.

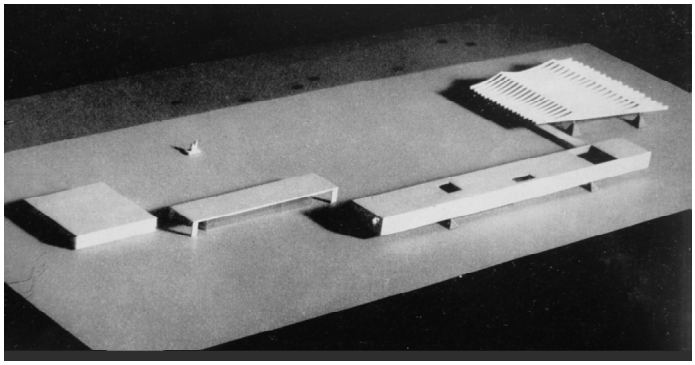


FIGURA 412: Implantação da Praça Maior – segunda proposta.

[99] SCHLEE, Andrey Rosenthal. **A praça maior da UnB.** 9° Seminário docomomo brasil, Brasília, abr. 2011.

[100] Idem.

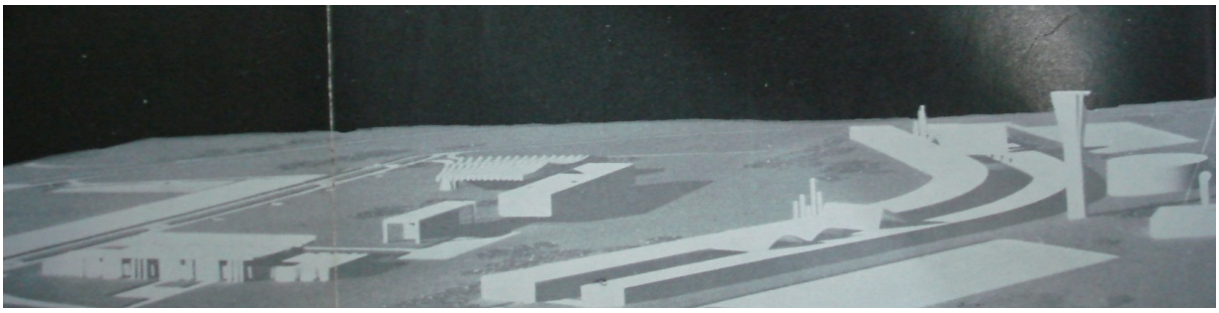


FIGURA 413: A relação da Praça Maior e o campus (segunda proposta para a praça).

2.3.2 PROPOSTA

O Museu da Civilização Brasileira atuaria como uma espécie de pórtico de acesso à universidade. Uma barra longitudinal, elevada sobre pilotis, marcaria o acesso à instituição. Niemeyer realizou duas propostas para o museu com pequenas variações entre elas (aqui denominadas de P1 e P2). Volumetricamente, as propostas assemelhavam-se, diferenciadas na questão de números de apoio, comprimento da barra elevada e forma de acesso.

A ideia designada "P1", em relação ao número de apoios, teria oito pilares piramidais. Estes sustentariam duas estruturas de viga-parede, com 10 metros de altura, que conformariam a barra elevada, com 230 metros de comprimento e 30 de largura. A edificação seria composta pelo térreo mais dois andares, sendo o primeiro acessado através de rampa semi-helicoidal.

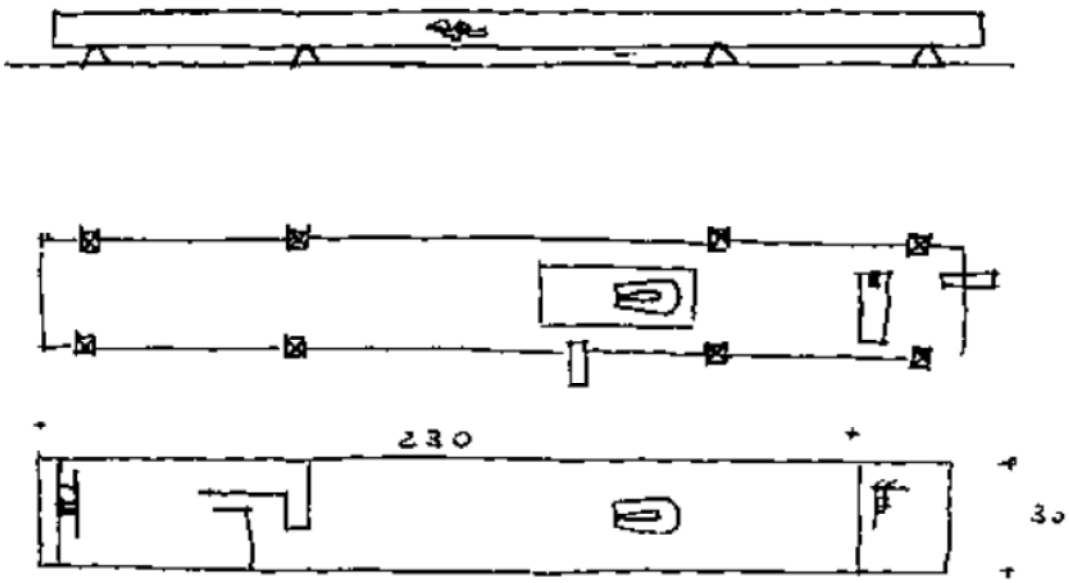


FIGURA 414: Plantas baixas do térreo e primeiro pavimento – P1.

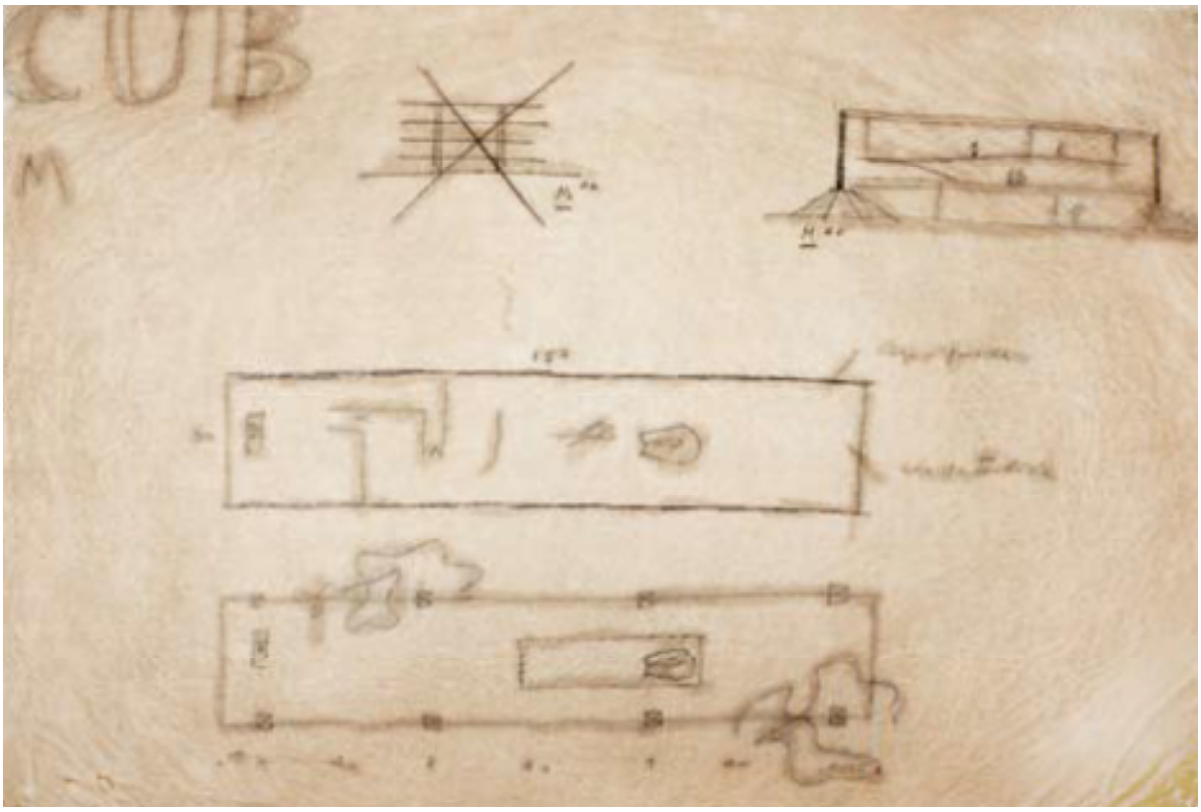


FIGURA 415: Proposta para o Museu da Civilização, P1.

No projeto denominado “P2”, o museu teria em torno de 140 metros de comprimento, com 25 metros de largura e 10 metros de altura, composto pelo térreo mais dois andares. Teria uma área aproximada de 4.000m², com quatro pilotis de formato piramidal, de quatro metros de altura. A barra seria composta por uma estrutura de vigas-parede de 10 metros de altura, por 140 metros de comprimento. O acesso aos pavimentos superiores aconteceria através de escadas. O próprio arquiteto explica o projeto:

> O projeto que apresentamos procura atender esses problemas dentro dos princípios de simplicidade fixados, o que não nos impediu, entretanto, de conceber estruturas atualizadas, nem tampouco os grandes vãos e balanços que a arquitetura solicitava, quando o sistema estrutural se apresentava natural e intuitivo. Assim, (...) vãos e balanços que assumem aspeto surpreendente no prédio do Museu - 80 e 30 metros - e que o exame das plantas demonstra como foi fácil para o calculista obtê-los, transformando as paredes longitudinais em vigas-paredes, com 10 metros de altura. Preocupou-nos ainda no estudo da Praça Maior que todos os seus edifícios tivessem, internamente, grande flexibilidade. Daí a solução fixada para o Museu que é constituído de um enorme salão com 140

metros por 25, dentro do qual se distribuirão, desmontáveis e removíveis, as sobrelojas necessárias, sobrelojas que se modificarão de acordo com a evolução contínua do material a expor.[101]

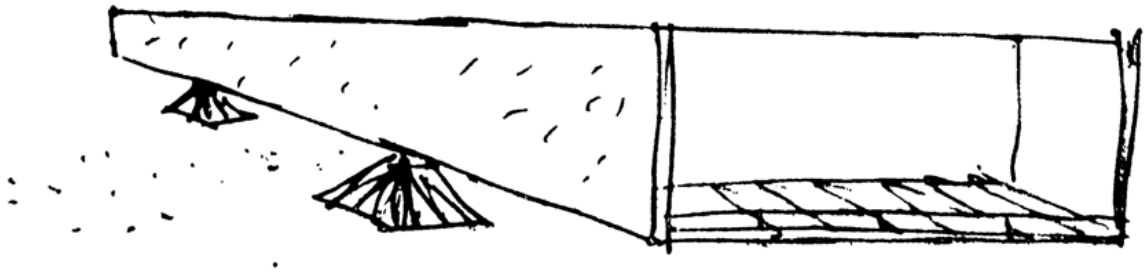


FIGURA 416: Perspectiva - P2.

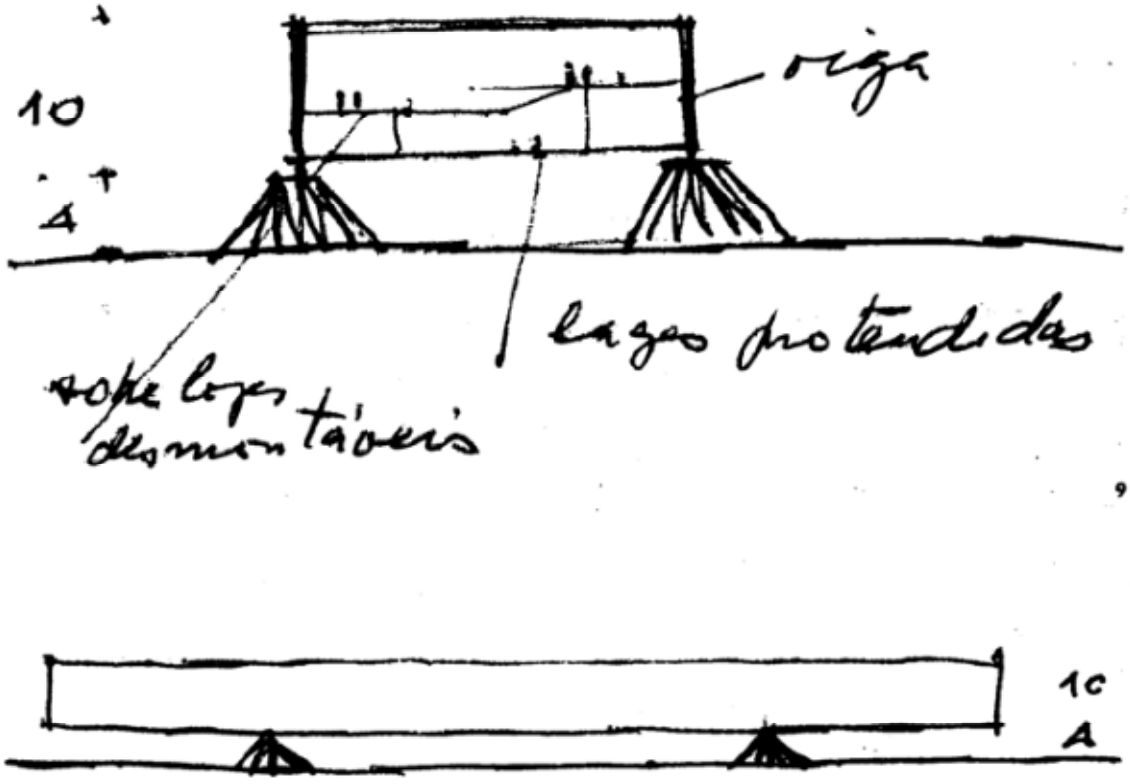


FIGURA 417: Corte e fachada - P2.

[101] Oscar Niemeyer in MÓDULO, 1962, p. 08.

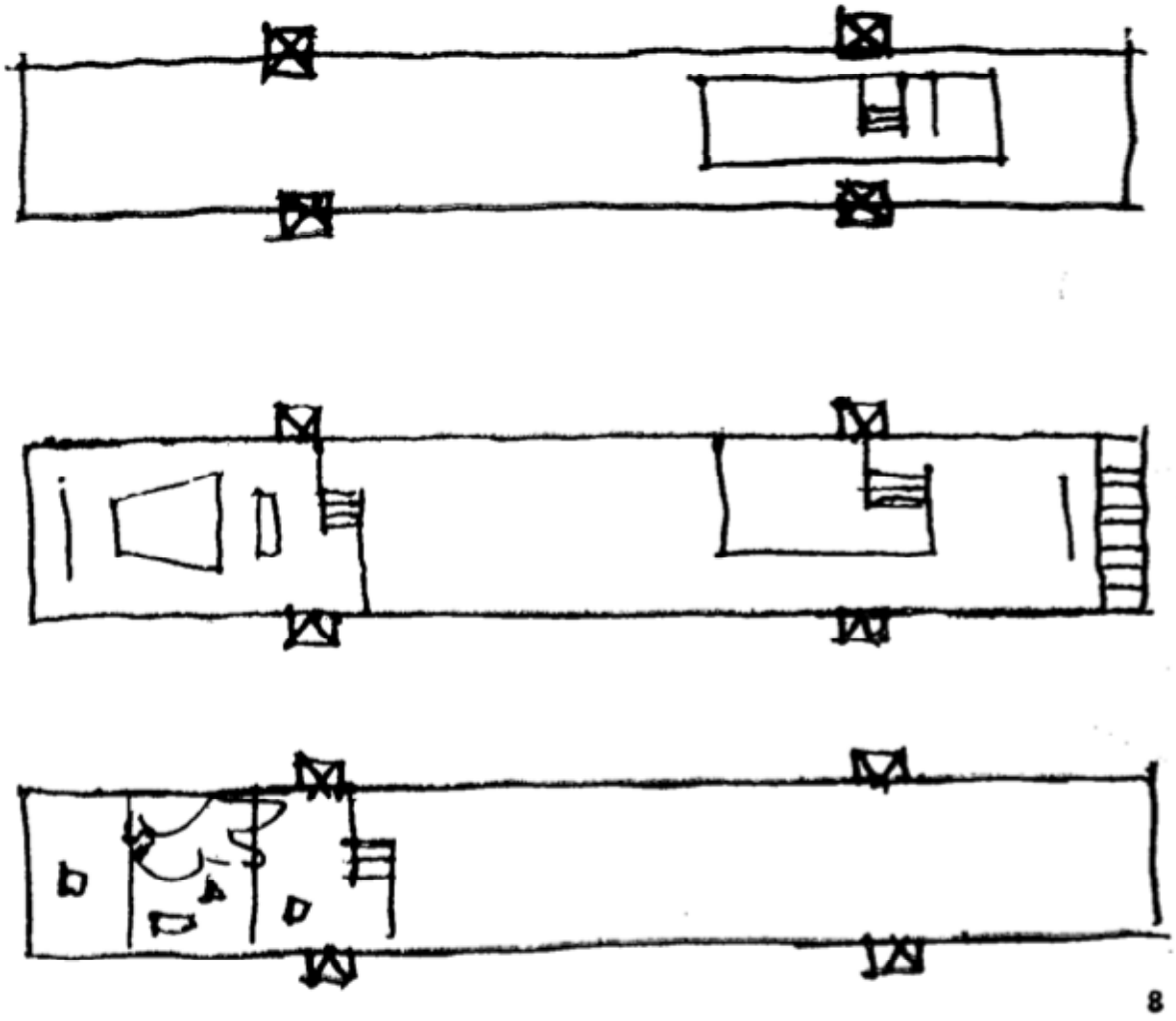


FIGURA 418: Plantas - P2.

A documentação disponível leva a crer que o espaço seria extremamente flexível, pois não é possível visualizar divisórias fixas e o próprio autor descreve esse critério como uma preocupação projetual. O fato de não haver aberturas nas vigas-parede permite uma maior liberdade de composição das exposições. Não é possível averiguar se haveria áreas de serviço. Analisando as plantas, imagina-se que o museu seria composto de modo semelhante a um pavilhão ou galeria, em que as áreas expositivas ganham destaque sobre as demais, sendo composto por um único salão de exposições. Em ambas as propostas, verifica-se que o acesso se daria de forma descolada ao centro da edificação, sob seu corpo principal, dentro da grande praça coberta criada pelo museu. Na proposta com quatro pilares, percebe-se uma estrutura semelhante a um auditório e, sobre esta, um jardim ou pátio de esculturas. Este seria iluminado zenitalmente. Também haveria aberturas nas extremidades, algo análogo a varandas.

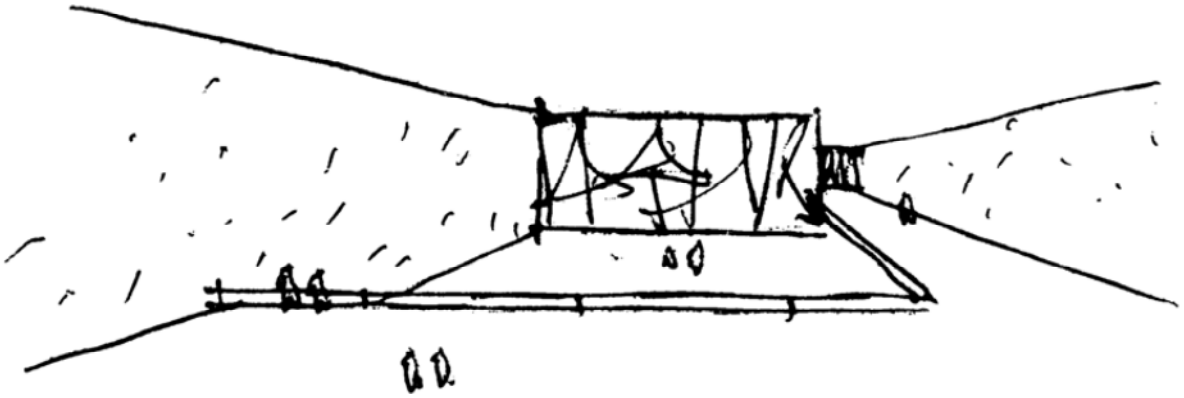


FIGURA 419: Interior do museu - P2.

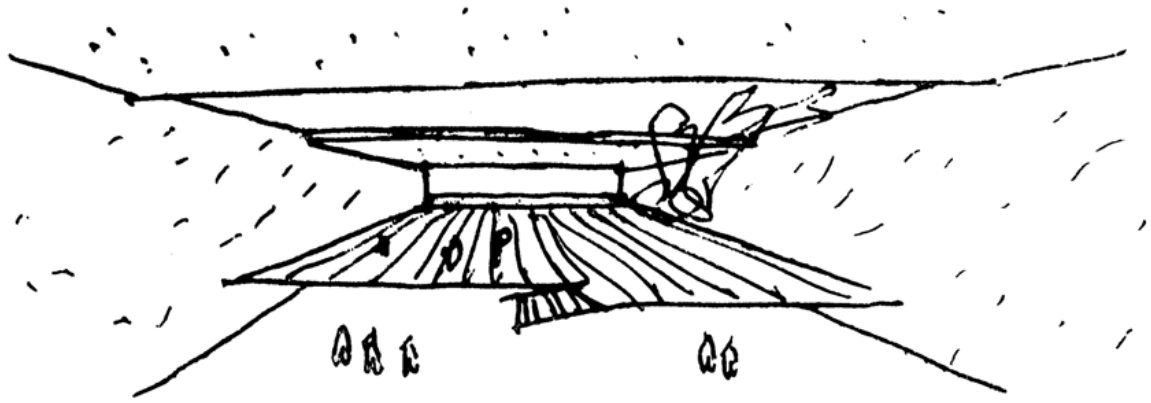


FIGURA 420: Interior do museu - P2.

2.3.3 REFERENCIAIS

Sobre o projeto para a Praça Maior, Niemeyer já havia utilizado estratégias semelhantes em projetos anteriores. Para o Centro de Treinamento da Aeronáutica, em São José dos Campos, de 1947, o arquiteto utilizou uma proposta de base pavimentada que compreende todas as edificações. No mesmo ano, o arquiteto utiliza-se novamente de tal implantação, no conjunto da Organização das Nações Unidas, em 1947. Nessa proposta, os edifícios também estavam dispostos de forma periférica, em formato de “U”, e apresentavam volumetrias diferentes.

A solução estrutural da viga-parede já havia sido utilizada pelo arquiteto em outra proposta para museu, mas em escala reduzida, no Museu da Cidade (ou da Fundação de Brasília), em Brasília. Posteriormente, esse recurso continuou fazendo parte do repertório arquitetônico de Niemeyer,

integrando projetos como a sede do Instituto de Educação do Paraná, em 1967, a Universidade de Constantine, em 1969, na Argélia; e no terminal rodoferroviário, de 1973, em Brasília.

2.3.4 EPÍLOGO

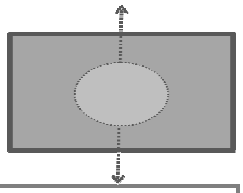
Nem a praça, nem o museu foram implantados conforme o projeto de Niemeyer. Em 1964, houve o golpe militar no Brasil e, no ano seguinte, Niemeyer e mais duzentos professores da Universidade de Brasília demitem-se em protesto contra a invasão da instituição e contra a política universitária instaurada com o governo militar. Com isso, os projetos acabaram por ser abandonados e novos arquitetos foram chamados para realizar a tarefa. No lugar do projeto de Niemeyer, foram construídos estacionamentos, Biblioteca Central e Reitoria. A autoria do projeto para a biblioteca foi de José Galbinski e Miguel Pereira, em 1973 e do edifício administrativo ficou a cargo de Paulo Zimbres, em 1975.



FIGURA 421: Imagem atual da localização da Praça Maior. No lugar, estacionamentos e os edifícios da Biblioteca Central e da Reitoria da Universidade de Brasília.

MUSEU DA CIVILIZAÇÃO

Brasília – 1960



TIPO DE INTERVENÇÃO

☒ projeto ☐ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 3000m² a 6400 m² exposição

número pavimentos: 2

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☐	espaço para exposições permanentes
	☒	espaço para exposições temporárias
	☐	átrio de ingresso
	☐	área de informações
	☐	chapelaria
	☒	auditório
	☐	lojas, livraria
	☐	sala de audiovisual
	☐	bar, café
	☐	restaurante
	☒	terraço, pátio, jardim, varanda
	☐	visita virtual
	☐	biblioteca
SERVIÇOS	☐	laboratórios
	☐	reserva técnica
	☐	escola, ateliês, sala de aulas
	☐	serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☐	estacionamento
ADMINISTRATIVO	☐	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: pavilhão

2.4 MUSEU DA TERRA, DO MAR E DO AR

2.4.1 CONTEXTO

Desde 1964, o Brasil vivia sob o regime militar, devido a um golpe de estado. Em razão da sua posição política assumidamente comunista, não foi um período tranquilo para Oscar Niemeyer, que teve seu escritório no Rio de Janeiro revirado, a sede da revista Módulo depredada e foi submetido a diversos interrogatórios em órgãos de repressão (DOPS). Em 1967, impedido de trabalhar no país, Niemeyer decidiu pelo autoexílio e instalou-se em Paris e dá início à fase dos projetos internacionais, em sua carreira.

Em 1969, era nomeado o militar Hélio Prates da Silveira como o primeiro governador do Distrito Federal. Prates, laureado arquiteto, parece não ter sido um grande admirador da obra de Niemeyer. Foi durante o seu governo que a primeira (e por enquanto, a única), obra que não pertence à Niemeyer, foi construída. Em 1969, desrespeitando a concepção original da Praça dos Três Poderes, de Lucio Costa, Sergio Bernardes projeta o Mastro da Bandeira Nacional, formado por 24 tubos de aço, representando os estados e territórios então existentes. No alto de seus cem metros está a bandeira do Brasil, com 286m², que nunca é hasteada.

> Durante o governo de Emílio G. Médici, o arquiteto Sérgio Bernardes realizou uma série de trabalhos para Brasília. Entre eles, o mais polêmico foi o Mastro da Bandeira Nacional (1969). Um punhal cravado no coração do cerrado, ostentando – patrioticamente – um símbolo nacional (no local onde Lucio Costa imaginara o povo brasileiro). Assim, o braço estendido deixou de oferecer os três poderes ao povo e passou a segurar, explicitamente, uma bandeira. Ou mesmo um punhal...[102]

[102]SCHLEE, Andrey Rosenthal. **A praça do *maquis.*** Anais do Seminário DOCOMOMO, Porto Alegre, 22 a 24 de outubro de 2007. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/001.pdf>. Acessado em: 17 jul. 2010.

Em 1974, conforme bibliografia existente[103], Oscar Niemeyer projetaria o Museu da Terra, do Mar e do Ar. Entretanto, em pesquisa no Arquivo Público do Distrito Federal, foi possível encontrar plantas de um projeto de Niemeyer para o Museu da Terra e da Energia. O Arquivo somente dispõe das plantas da biblioteca. Os documentos datam de abril de 1973. Não há uma planta de implantação, mas é possível verificar que se localizaria no setor cultural norte, no eixo monumental, pois essas informações constam nas indicações das fachadas. A biblioteca seria composta por dois pavimentos, havendo no térreo um sistema de arcadas e sendo o segundo pavimento totalmente opaco. Não foi possível encontrar outras informações a respeito desse projeto.

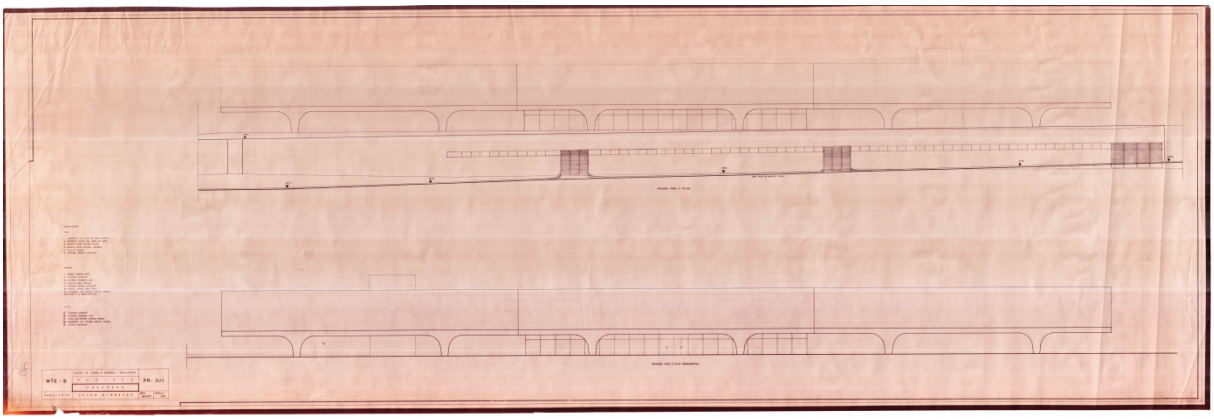


FIGURA 422: Fachadas (para a via N2 e para o eixo monumental) da biblioteca do Museu da Terra e da Energia.

Durante o governo de Prates, Niemeyer ficou afastado dos projetos para Brasília. O período corresponde também à ocasião do autoexílio. Em 1968, Niemeyer havia projetado o pavilhão da Exposição Agropecuária de Brasília, que não foi construído. Em 1973, desenvolveu um clube para a capital e também o Museu da Terra e Energia, retornando aos projetos públicos. Em 1974, foi a vez do Museu da Terra, do Mar e do Ar.

2.4.2 PROPOSTA

O museu provavelmente seria implantado no setor cultural norte, visto a conformação do terreno e a semelhança de nomenclatura com o projeto de 1973. Seria composto por três edificações de planta

[103] BOTEY, Josep Ma. **Oscar Niemeyer: obras e projetos.** Barcelona: Gustavo Gili; PUPPI, Lionello. Arquitetura de Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro: Revan, 1988; NIEMEYER, Oscar. **Minha arquitetura: 1937-2004.** Rio de Janeiro: Revan, 2004 e cronologia elaborada pela Fundação Oscar Niemeyer, disponível no site: http://www.niemeyer.org.br

quadrada, cada uma abrigando a uma temática diferente. O museu do Mar e o da Terra teriam uma volumetria semelhante, uma espécie de zigurate invertido ou pirâmide escalonada, e estariam posicionados nas extremidades opostas do terreno. A estrutura também é análoga: um apoio central, composto por dois pilares que percorrem toda a altura do edifício. Esses pilares recebem as cargas de vigas mestras da cobertura. Os pavimentos são atirantados nessas vigas. Entre os pilares estariam localizadas as circulações verticais (escadas e rampas), juntamente com os serviços (como banheiros).

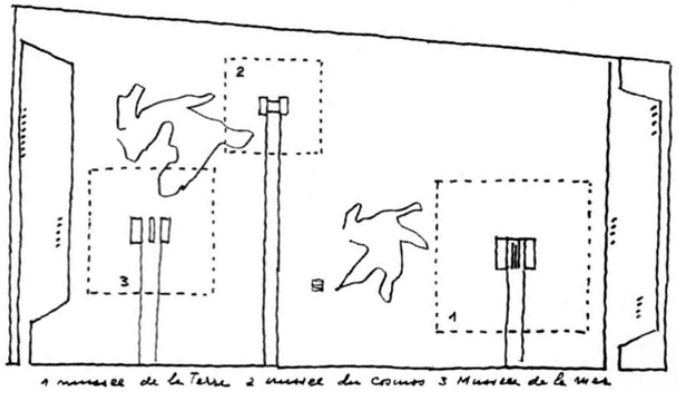


FIGURA 423: Implantação do Museu do Mar, do ar e da Terra, da esquerda para a direita.

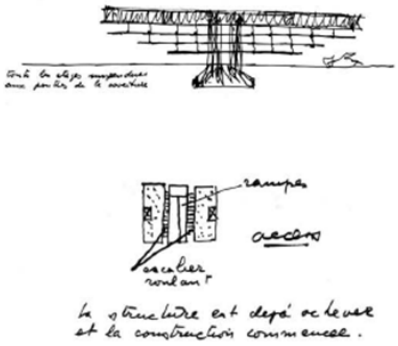


FIGURA 424: Croquis..

As edificações possuíam diferentes gabaritos. O do Mar teria dois pavimentos, enquanto o da Terra teria três. Outra diferenciação entre os dois é a arcada externa, que, no Museu da Terra, seria invertida, semelhante ao Palácio da Alvorada. O Museu da Terra (de maiores dimensões) seria um quadrado de lado igual a 88 metros.[104] O espaçamento entre os tirantes é de oito metros. A planta é totalmente livre. Não há indicação de outras áreas no museu, como biblioteca, administração, loja, restaurante e demais serviços. O Museu da Terra é o único que apresenta plantas. O Museu do Ar localizar-se-ia entre os outros dois e teria uma arquitetura diferenciada dos demais, com apenas um pavimento. A estrutura também seria de apoio central e, dela, aparentemente, partiriam vigas radiais. Na perspectiva publicada na revista Módulo, em 1983, as três edificações assemelham-se, sendo todas compostas por arcadas invertidas.

[104] Há divergências sobre essa informação. Nas plantas, a dimensão apresentada é 88 metros, enquanto que, no texto, Niemeyer declara que seria 100m.

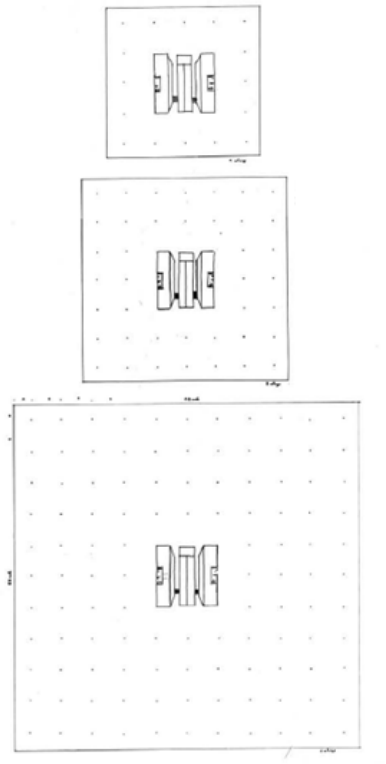


FIGURA 425**:** Planta baixa – Museu da Terra.



FIGURA 426: Fachadas do Museu do Mar, do Ar e da Terra (respectivamente).

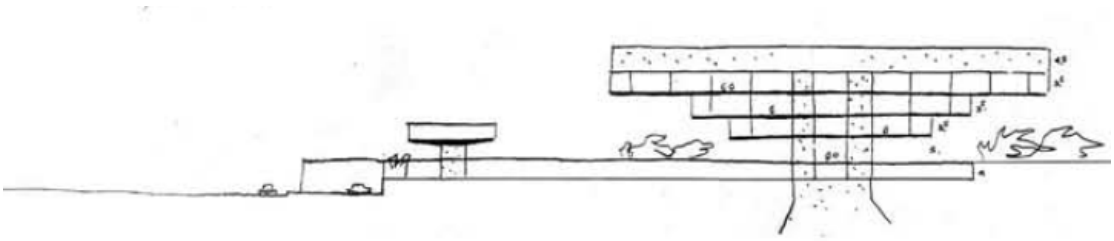


FIGURA 427: Cortes.

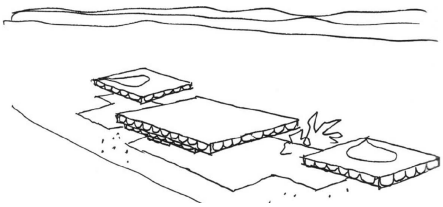


FIGURA 428: Perspectiva.



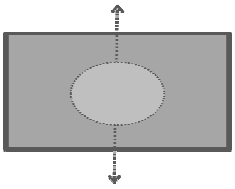
FIGURA 429: Maquete.

2.4.3 EPÍLOGO

Essa volumetria de pirâmide invertida ou de zigurate já havia sido utilizada em outros projetos para museus, por Niemeyer, que não foram construídos. Primeiramente, para a Venezuela, no Museu de Arte Moderna de Caracas, em 1954. Depois, foi retomada para o Museu Barra 72, com pavimentos escalonados, aumentando as dimensões conforme se afasta do solo. Neste, também haveria uma arcada nas fachadas. A ideia do apoio central e da volumetria atectônica será retomada no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1991.

MUSEU DA TERRA DO MAR E DO AR

Brasília – 1974



TIPO DE INTERVENÇÃO

☐ projeto ☐ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 32.000m^2 exposição, sendo 33.000 m² total

número pavimentos: do mar, 2 pavimentos; do ar, 1 pavimento e da terra, 3 pavimentos

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☐ espaço para exposições permanentes
	☐ espaço para exposições temporárias
	☐ átrio de ingresso
	☐ área de informações
	☐ chapelaria
	☐ auditório
	☐ lojas, livraria
	☐ sala de audiovisual
	☐ bar, café
	☐ restaurante
	☐ terraço, pátio, jardim, varanda
	☐ visita virtual
	☐ biblioteca
SERVIÇOS	☐ laboratórios
	☐ reserva técnica
	☐ escola, ateliês, sala de aulas
	☐ serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☐ estacionamento
ADMINISTRATIVO	☐ escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: pavilhão

2.5 MUSEU TIRADENTES

2.5.1 CONTEXTO

Em 1980, Oscar Niemeyer propõe um novo projeto de edificação para a Praça dos Três Poderes. Desde o projeto para a Casa de Chá, em 1965-1966[105], o arquiteto não havia mais realizado propostas para o local, sendo a última intervenção concretizada no local o mastro da bandeira de Sérgio Bernardes, de 1969. "A construção do 'bandeirão' – parece – incentivou (ou provocou) Oscar Niemeyer a projetar novamente para a Praça. E o Memorial Tiradentes foi a oportunidade inventada."[106]



FIGURA 430: Painel Tiradentes, de Cândido Portinari.

A maioria dos museus é criada para abrigar uma determinada coleção existente, salvo casos raros, como o Guggenheim de Bilbao. O Museu Tiradentes também surgiu de uma forma inovadora: da ideia de se transferir o painel *Tiradentes*, de Cândido Portinari, para Brasília. O museu de uma única obra foi uma necessidade idealizada. Composto por três telas justapostas, totalizando 17,70x 3,09m, em têmpera, e concluído em 1949, é considerado uma "das mais importantes de Candido Portinari."[107] O painel foi uma encomenda de Francisco Inácio Peixoto, por sugestão de Niemeyer, para ornar o saguão de entrada do Colégio de Cataguases (Niemeyer, 1949), em Minas Gerais. Em 1975, foi vendido para o Estado de São Paulo. Atualmente, está exposto permanentemente no Salão de Atos Tiradentes, no Memorial da América Latina (Niemeyer, 1987).

[105] Há divergências sobre a data do projeto, segundo a Fundação Oscar Niemeyer. A instituição aponta duas datas distintas: 1958 e 1965/1966. Acreditamos que a última esteja mais próxima da realidade, pois segundo consta, a única intervenção de Niemeyer para a Praça até a sua inauguração seria o Museu da Cidade (ou Museu da Fundação de Brasília).

[106] SCHLEE, Andrey Rosenthal. **A praça do *maquis.*** Anais do Seminário DOCOMOMO, Porto Alegre, 22 a 24 de outubro de 2007. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/001.pdf>. Acessado em: 17 jul. 2010.

[107] Disponível em: <http://www.memorial.sp.gov.br/memorial/AgendaDetalhe.do?agendaId=626>. Acessado em: 25 mar. 2013.

> A idéia de criar um Museu Tiradentes na Praça dos Três Poderes me parece magnífica. Enriquece a praça, cria um novo ponto de atração, homenageando Tiradentes e os que lutaram pela nossa independência.[108]

Niemeyer e Portinari já haviam trabalhado diversas vezes em conjunto. A parceria que se iniciou com o desenho dos azulejos para o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro, continuou com outras obras como: o painel externo e o mural interno para a Igreja São Francisco de Assis; na Pampulha, o painel "A primeira missa no Brasil", para o Banco Boa Vista; os painéis "Paz" e "Guerra" para a sede da ONU; a série "Cenas Brasileiras" para a sede da Revista O Cruzeiro e os painéis "Peixes" e "Frevo" para o Iate Clube da Pampulha.[109]

2.5.2 PROPOSTA

A proposta para o museu constituía-se de um volume oblongo, com 28 metros de extensão. Seria implantado junto à Praça dos Três Poderes, sendo que a "localização do monumento deve ser submetida a Lucio Costa"[110] para a sua apreciação. Estaria posicionado no lado leste do triângulo equilátero, conectado à praça por meio de uma passarela (posição atualmente ocupada pelo Panteão da Pátria e da Independência). Niemeyer justificava que o projeto adapta-se "plasticamente à arquitetura de Brasília"[111], acreditando que ele não viria a interferir plasticamente na Praça; ao contrário, poderia "enriquecê-la como um novo ponto de atração e turismo."[112] À frente, a escultura da cabeça de Tiradentes, projetada por Alfredo Ceschiatti:

> Fora do museu ficaria ainda uma grande cabeça de Tiradentes e ao lado, gravada no mármore, a sentença que o condenou: "enforcado, decapitado e esquartejado; a cabeça exibida em Vila Rica no alto de um poste, e os quatro quartos pregados em postes, pelo caminho de Minas Gerais, que ele

[108] Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro248>. Acessado em: 19 fev. 2013.

[109] Para saber mais ver: SCOTTÁ, Luciane. **Portinari e Niemeyer no Alvorada.** 9 Seminário DOCOMOMO, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/164.pdf>. Acessado em: 19 fev. 2013.

[110] NIEMEYER, Oscar. Museu Tiradentes. **Módulo**, Rio de Janeiro, n. 59, Jul. 1980, p.72.

[111] Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro248>. Acessado em: 19 fev. 2013.

[112] NIEMEYER, Oscar. Museu Tiradentes. **Módulo**, Rio de Janeiro, n. 59, Jul. 1980, p.72.

tantas vezes percorrera; seus bens confiscados, as casa em que morava arrasadas e salgadas, para que nunca mais naquele chão se edificasse; e sua memória declarada infame.[113]

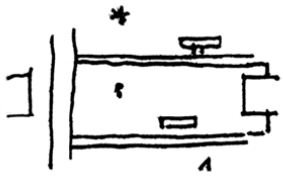


FIGURA 431: Implantação.



FIGURA 432: Detalhe.

O museu seria constituído por dois pavimentos, sendo que apenas um se sobressairia na Praça, pois há um desnível considerável entre o térreo da edificação e seu nível. Dessa forma, pode-se considerar que a edificação é formada por subsolo mais o térreo. Com formato tubular horizontal e paralelo a praça, o museu seria uma estrutura provavelmente em concreto laminar, como uma casca, em que a marcação definida do encontro das arestas dos planos verticais e horizontais seria eliminada, não sendo possível distinguir elementos básicos como paredes, tetos e pilares. Seria um salão único. Não há informações sobre outros serviços dentro do museu.

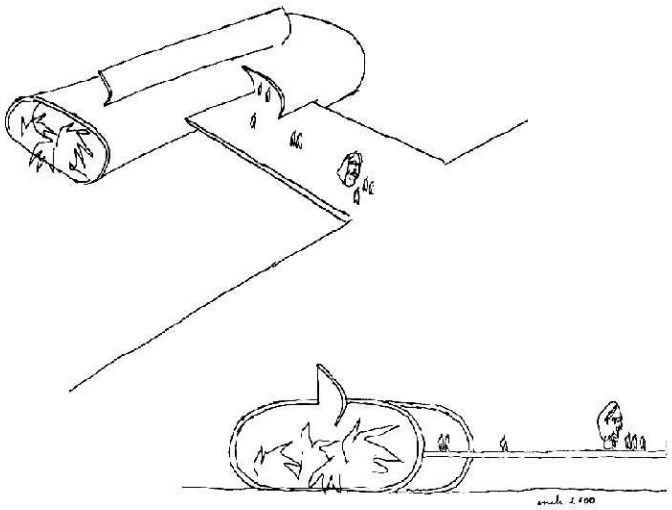


FIGURA 433: Museu Tiradentes.

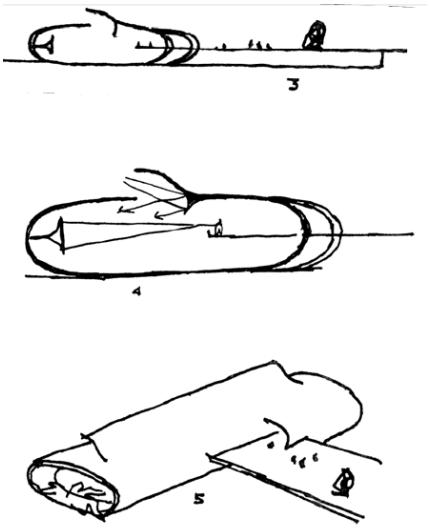


FIGURA 434: croquis

Niemeyer descreve a edificação como "um grande salão envidraçado, tendo no fundo um painel sobre Tiradentes e no subsolo, os autos e a biblioteca da inconfidência."[114] Portanto, provavelmente

[113] Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro248>. Acessado em: 19 fev. 2013.

[114] Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro248>. Acessado em: 19 fev. 2013.

os fechamentos laterais seriam em vidro. O primeiro pavimento seria apenas um mezanino para a observação do mural. Um sistema de iluminação zenital, uma deformação longitudinal da cobertura, permitiria uma iluminação direcionada para o painel de Portinari. Quanto a este, caso não fosse possível a sua transferência para a capital federal, Niemeyer recomendava que houvesse uma encomenda do painel ao artista João Câmara, pintor da preferência do arquiteto.

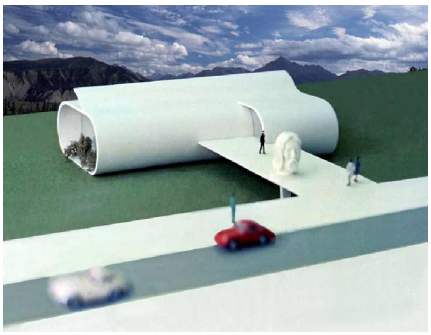


FIGURA 435: Maquete

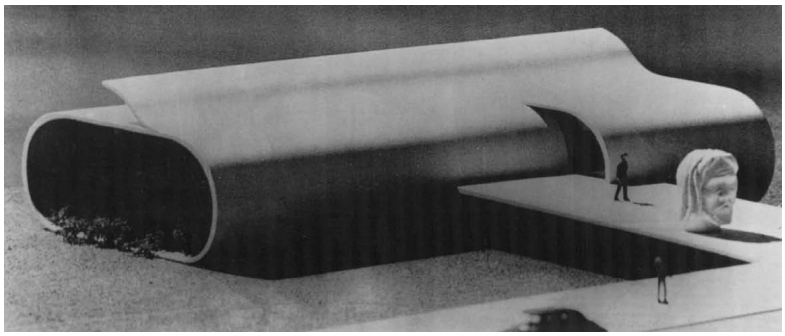


FIGURA 436: Maquete.

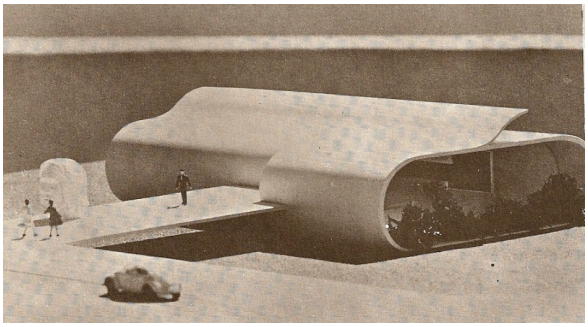


FIGURA 437: Maquete.

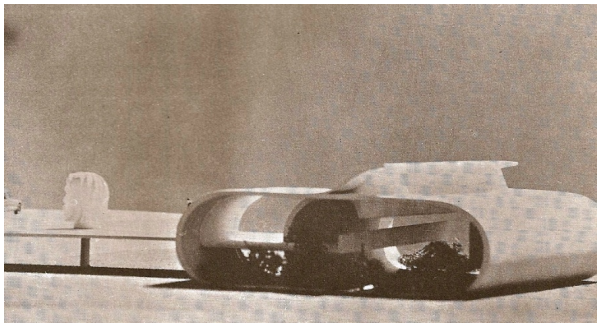


FIGURA 438: Maquete.

2.5.3 REFERENCIAIS

O arquiteto já havia utilizado volumetria semelhante para os abrigos de pontos de ônibus para o Setor de Divulgação Cultural, no canteiro central do Eixo Monumental, de 1969. Niemeyer aproveitou uma forma parecida para o Memorial da Coluna Prestes, em Palmas, de 1992.

O Museu Tiradentes não foi construído, mas o painel de Câmara foi executado. Cinco anos após o projeto, Niemeyer realiza o projeto para o Panteão no mesmo local, que abrigará a obra do referido artista. O Panteão também tem como finalidade a homenagem aos homens que lutaram pela liberdade no Brasil.

MEMORIAL TIRADENTES

Brasília – 1980



TIPO DE INTERVENÇÃO

☒ projeto ☐ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 500 m^2 exposição

número pavimentos: 2

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☒	espaço para exposições permanentes
	☐	espaço para exposições temporárias
	☐	átrio de ingresso
	☐	área de informações
	☐	chapelaria
	☐	auditório
	☐	lojas, livraria
	☐	sala de audiovisual
	☐	bar, café
	☐	restaurante
	☐	terraço, pátio, jardim, varanda
	☐	visita virtual
	☐	biblioteca
SERVIÇOS	☐	laboratórios
	☐	reserva técnica
	☐	escola, ateliês, sala de aulas
	☐	serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☐	estacionamento
ADMINISTRATIVO	☐	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: memorial

2.6 MEMORIAL JK



FIGURA 439: Vista aérea do Memorial Juscelino Kubitschek.

2.6.1 CONTEXTO

Fundador de Brasília, Juscelino Kubitschek talvez tenha sido o político mineiro de maior influência no século XX, chegando a ser capa da revista estadunidense Time, em 1956. Nascido em Diamantina, em 1902, trinta e poucos anos depois, já era o deputado federal mais votado em Minas Gerais. Em 1940, foi nomeado prefeito de Belo Horizonte, iniciando a parceria com Oscar Niemeyer, que viria a culminar em Brasília. Em 1960, inaugurou a nova capital federal e deixou o cargo da presidência da república. Vinte seis anos depois, faleceu tragicamente em um acidente de automobilístico, na rodovia Presidente Dutra.

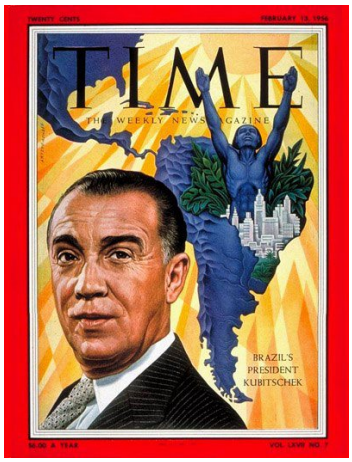


FIGURA 440: Capa da revista Time, em 1956.

A morte do ex-presidente causou comoção, levando 350 mil pessoas a acompanhar o cortejo fúnebre em Brasília. Foi sepultado no cemitério Campo da Esperança. A pedido de dona Sarah Kubitschek, Niemeyer apresentou a primeira proposta para um memorial em homenagem a JK, em 1976. Outra providência a ser tomada era sobre o terreno para abrigar a edificação. O general João Figueiredo, então presidente, sensibilizou-se com a questão, oferecendo seis terrenos para a implantação do projeto: no Lago, na Praça dos Três Poderes, na Asa Sul, na Asa Norte, na Praça do Cruzeiro e outro próximo à Catedral.[115] Também sugeriu o terreno da Praça do Cruzeiro, pois foi o local onde a primeira missa foi rezada. Nas pesquisas realizadas, foram encontradas três propostas de espaços destinados a homenagear a memória do ex-presidente: primeira proposta memorial JK (1976), segunda proposta memorial JK (1980) e monumento a JK (sem data).



FIGURA 441: Primeiro.

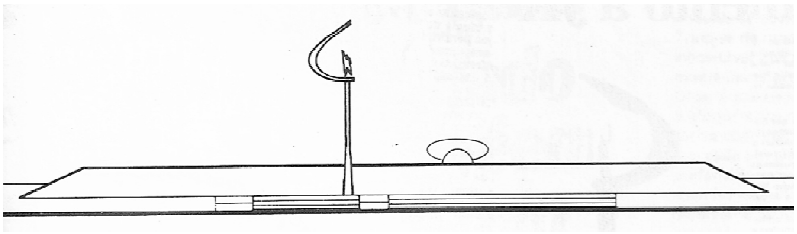


FIGURA 442: Projeto construído..

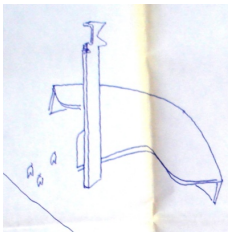


FIGURA 443: Monumento a JK.

[115] Informações publicadas em: Correio Braziliense, 17 de abr. 1980.

2.6.2 PROPOSTA

Sobre a primeira proposta para o memorial JK (1976), poucas informações foram obtidas. A Fundação Oscar Niemeyer divulgou em seu *site* uma imagem do possível projeto, bem como a justificativa necessária. O desenho apresentado no site é extremamente semelhante ao construído, apenas diferindo a escultura de JK. O jornal Correio Braziliense publica em 17 de abril de 1980 uma fotografia da maquete do memorial, demonstrando a mesma solução do *site* da fundação adotada para a escultura de Kubitschek, porém não informa se se trata realmente do primeiro projeto. A descrição do arquiteto é compatível com o projeto apresentado:

> O memorial do presidente Juscelino Kubitschek compreende: museu, biblioteca, auditório e salas de leitura, cursos, etc. (...).
>
> No memorial do presidente Juscelino Kubitschek a beleza arquitetural devia ser procurada, se possível, se criando surpresa, monumental, revestida de mármore branco como sempre preferiu. Assim ele construiu Pampulha e depois Brasília, essa contribuição maior e inesquecível.
>
> Tudo isso explica a solução adotada, a exclusão de aberturas nas fachadas e o aspecto deliberadamente monolítico e monumental. Internamente é uma grande área, livre de colunas, possível de ocupar e dividir com inteira liberdade. Apenas o auditório fica isolado. Constitui com o bloco principal a placa de (...) e a escultura, o conjunto projetado.[116]

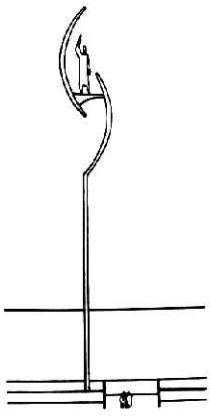


FIGURA 444: Primeiro projeto para o Memorial JK.

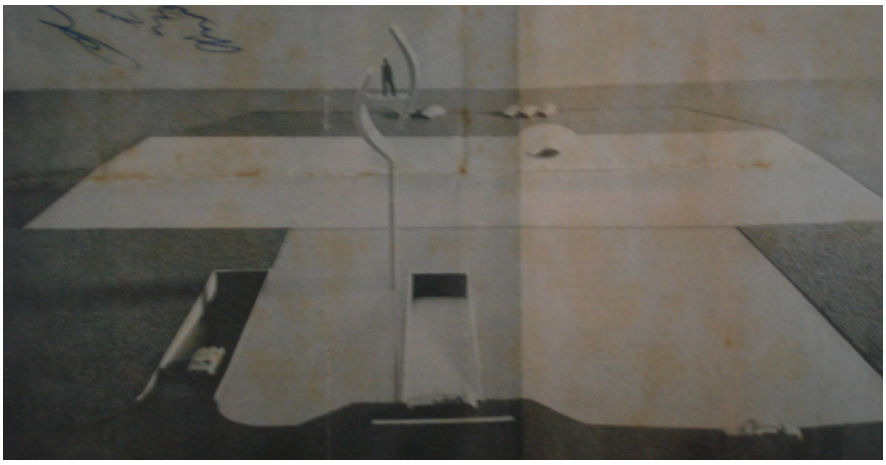


FIGURA 445: Primeira proposta para o Memorial JK.

[116] Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro365>. Acessado em: 15 jan. 2013.

O segundo projeto para o memorial foi idealizado por volta dos anos 1980, sendo inaugurado em 12 de setembro de 1971. Localizado no Eixo Monumental, em sua porção oeste, seu acesso principal fica defronte a uma rua local, que liga as vias do eixo N1 e S1. À sua frente está localizado o Museu do Índio. O edifício está circundado por amplos gramados e espelhos d'água. Possui uma volumetria sintética, com forma trapezoidal acrescida de uma grande estátua do ex-presidente e da câmara mortuária, com forma ovalada, que pousa sobre esse trapézio. A volumetria do edifício remete a antigas edificações fúnebres egípcias, conhecidas como "mastaba", com formato de tronco de pirâmide e função de mausoléu, como o memorial.

O acesso ao prédio se faz por uma rampa em descida, que atravessa os espelhos d'água em desnível. Esses espelhos impedem ao visitante a aproximação ao edifício da maneira convencional, reforçando a ideia do acesso subterrâneo proposto. Após descer a rampa, já no interior do edifício, o visitante percorre uma pequena galeria com objetos pessoais do presidente e então chega ao *hall*. Neste, ele possui duas opções: ou subir as escadas e continuar a visita ou prosseguir em linha reta em direção à saída do edifício (nesta, diferentemente da entrada, para vencer o desnível, o arquiteto optou por uma escada). Nesse *hall* também é feito o acesso para quem chega de carro.

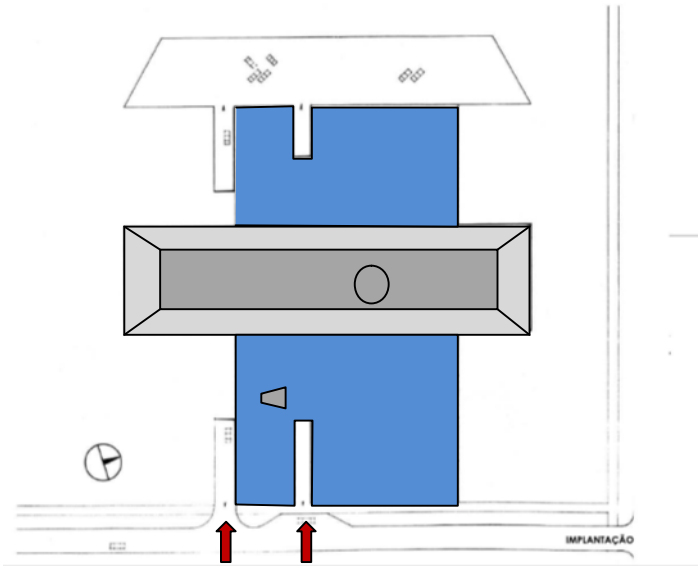


FIGURA 446: Implantação.

No segundo pavimento, que é o principal, estão localizados a área de exposições, o auditório e a câmara mortuária. A área de exposições é um ambiente sem divisórias e escuro, já que não apresenta aberturas. Na câmara, elemento que justifica a função do edifício, ganha destaque a volumetria (forma ovalada, que pode ter o significado simbólico da vida, representada pelo ovo, e

não da morte,). O seu interior também tem destaque, sendo envolta por murais do Athos Bulcão e encimada pelos vitrais de Marianne Peretti, que projetam uma luz zenital vermelha, dando uma valorização especial para o local.



FIGURA 447: Planta subsolo.

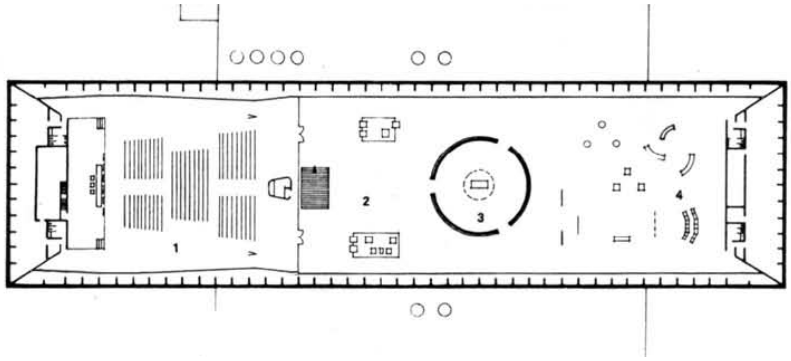


FIGURA 448: Planta baixa do térreo.

Analisando o local à luz da categoria de fechamento, pode-se observar que os elementos como o jardim frontal e o espelho d'água afastam a proximidade entre interior e exterior. Outro recurso nessa categoria é a situação do pavimento de acesso em um nível inferior, utilizando-se de rampas e de escadas para adentrar a edificação, criando uma área de transição entre interior e exterior, o que leva o visitante a introspecção e a reflexão. Tais soluções adotadas fazem com que a edificação ganhe a monumentalidade e elegância que o programa exige. A acessibilidade ao edifício se dá apenas de duas maneiras: ou pelo acesso de veículos ou pela rampa de pedestres. A edificação é um volume cego, sem aberturas, enquanto que a opacidade é composta por planos inclinados, revestidos de mármores branco, lembrando as pirâmides do Egito.

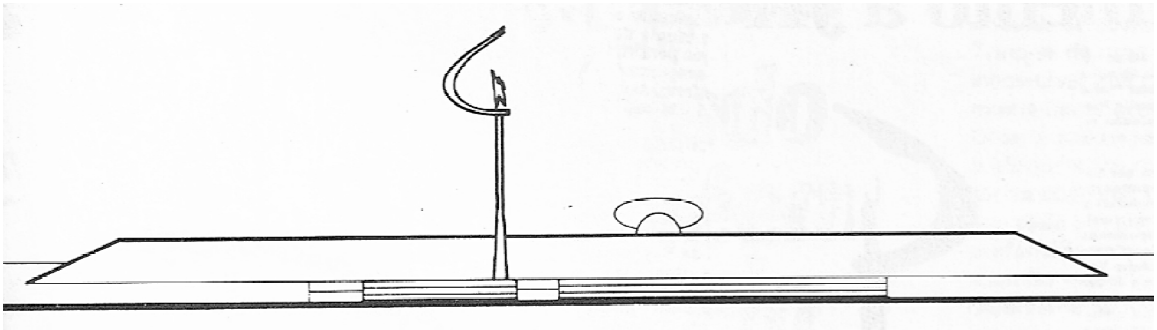


FIGURA 449: Fachada principal.

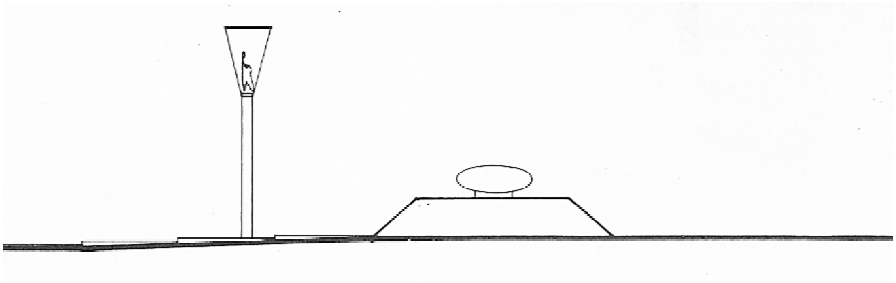


FIGURA 450: Fachada lateral.

O programa do memorial é diversificado e rico para uma edificação com essa temática. Memoriais possuem programas de necessidades e dimensões bastante variadas. Muitas vezes, constituem-se apenas de uma escultura comemorativa, sendo portanto, um monumento. No caso do Memorial JK, o programa é composto por: auditório, câmara mortuária, área para exposições permanentes e temporárias, biblioteca, bar, administração e áreas de serviço. Alguns museus de Niemeyer, como o Museu da Fundação da Cidade, não constam de um programa tão extenso.



FIGURA 451: Acesso entre os espelhos d'água em desnível.



FIGURA 452: fachada posterior, por onde o visitante termina o percurso da visita.



FIGURA 453: Acesso ao edifício.

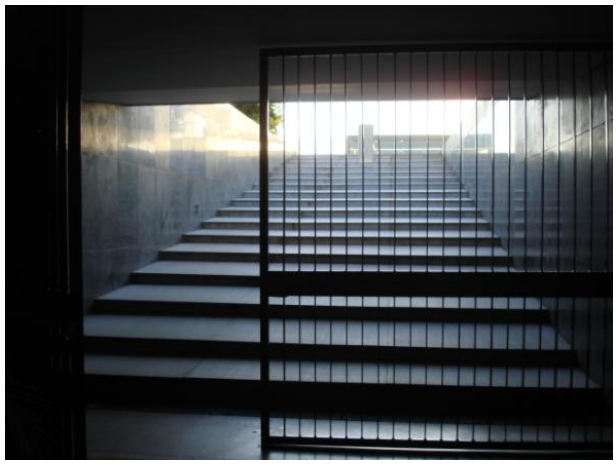


FIGURA 454: escada que conduz a saída do prédio.

2.6.3 OUTRAS PROPOSTAS

Em pesquisa junto ao Espaço Oscar Niemeyer, em Brasília, onde está situada a Fundação Oscar Niemeyer, encontrou-se um projeto para um monumento a JK. Não há indicação da sua possível localização. O projeto não é compatível com a descrição apresentada no site da Fundação (acima transcrita). Trata-se de uma cobertura curvilínea, com um anexo retangular para exposições. No centro da composição, haveria um mastro de vinte metros de altura com as iniciais do ex-presidente, que lembra a ideia de marco urbano utilizada no memorial através da escultura.

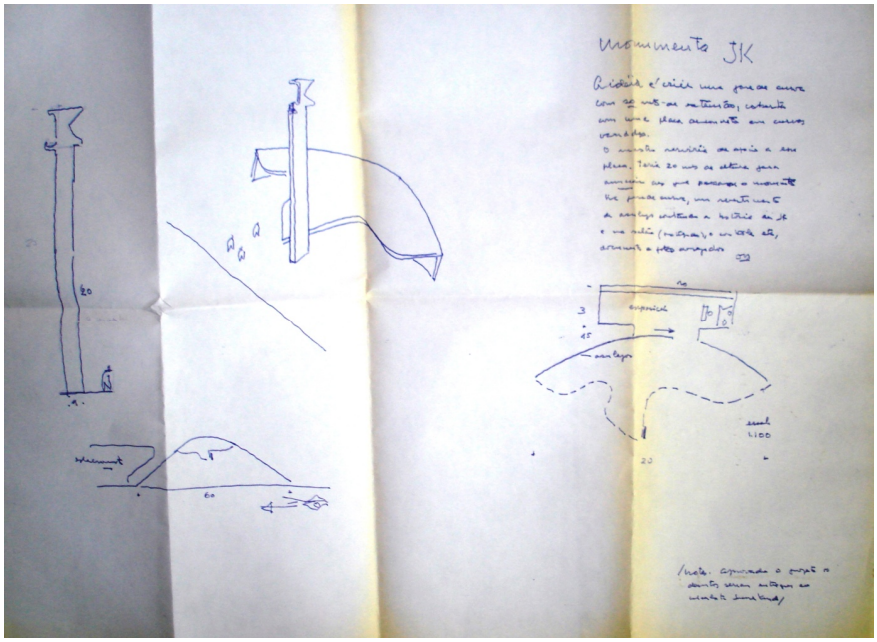


FIGURA 455: Monumento a JK.

2.6.4 ESCULTURA

A grande escultura de Juscelino Kubitschek sobre o pedestal com trinta metros de altura causou muita polêmica na época. O formato da concha que abrigaria a estatua era associado a uma foice, símbolo do comunismo. Uma das justificativas para o golpe militar era proteger o país de uma possível invasão comunista; portanto, os militares não aceitavam tal analogia. A escultura é de autoria de Honório Peçanha. O arquiteto afirma que a construção do elemento curvo, que protegeria a estátua e que, para os militares, representaria a foice, era indispensável à composição da obra, pois "não podia deixar a figura de JK solta na ponta do fuste, perdida no céu imenso da nova capital. A 'foice' era a moldura indispensável."[117] Niemeyer esclarece que tal afirmação relacionada à simbologia é injusta, não passando de uma fantasia do governo:

> Quando localizei a figura de Juscelino Kubitschek 30 metros acima do solo, previ à sua volta para realçá-la no imenso céu de Brasília uma forma curva de concreto. Imaginando que eu deliberadamente desenhara uma foice e que o braço de Juscelino Kubitschek seria o martelo do emblema comunista, os militares durante muitos dias não permitiram que a figura de JK fosse levada para o alto fuste desenhado. O que fazer diante de tanta fantasia? E ele ali ficou até que o presidente Figueiredo desfizesse o lamentável equívoco.[118]

Com o impasse criado devido ao formato do abrigo para a escultura, Niemeyer resolve alterar o projeto. Entretanto, o arquiteto justifica que a alteração ocorreu por uma questão técnica:

> Enquanto se discute o problema do Memorial JK, é necessário definir responsabilidades e acabar com esse ambiente confuso, propositalmente estabelecido. No primeiro desenho que fiz do Monumento, a haste que sustentava a figura de JK era diferente, acabando com duas formas curvas – duas conchas, vamos dizer – entre as quais ficava a escultura. Depois, surgiram alguns boatos, achavam as formas parecidas com foice e martelo, o que Dona Sarah comento com meu colega Carlos Magalhães, constrangida de me incomodar com coisa tão ridícula. E continuamos tranquilamente a desenhar o projeto que foi aprovado em Brasília pelos órgãos competentes. Mas depois, verificando com o engenheiro Sussekind, diretor da Projectum, as seções que aquelas formas exigiam, vendo que na ligação entre elas não poderíamos manter as espessuras desejadas, resolvi modificá-las, tirando uma das conchas, torando assim o projeto mais simples e exeqüível. O fato da

[117] NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias.** 5ª ed, Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 208.

[118] KATINSKY, Júlio**. Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na capital.** Rio de Janeiro: Revan, 1991, p.54.

> segunda solução não constar do projeto aprovado é secundário. Uma escultura que nada tem a ver com o prédio, propriamente dito, com posturas legais, etc.[119]

Ainda assim, apesar da alteração do formato, as críticas dos militares permaneceram:

> Durante várias semanas a figura de JK ficou sobre o terreno, à espera de uma solução. Um dia, do gabinete do prefeito Lamison, Bloch me telefonou: "Oscar, estou aqui com dona Sarah e temos uma solução: fechar a 'foice' com uma parede de tijolo". Resisti: "Se fizerem isso, eu vou protestar". E ele, assustado: "Você não pode protestar. O prefeito é nosso amigo" respondeu. E eu consertando: "Protestar contra os militares". Adolpho Bloch desligou, a solução ficou suspensa e, dias depois, Figueiredo resolvia o impasse e a escultura subia para o seu lugar.
>
> Não fosse a minha recusa, hoje a figura de JK estaria encostada numa parede de tijolo, se a leveza e o destaque desejados.[120]

Por fim, Oscar Niemeyer comemorou a aprovação da escultura, afirmando que o objetivo da escultura de JK "foi contestar a ditadura existente, os mais reacionários obrigando-os a vê-lo todos os dias, sorrindo vitorioso sobre a cidade que Lúcio [sic] inventou e ele construiu."[121]. O arquiteto e dona Sarah também têm outros motivos para comemorar. Em 26 de julho 1987, o Caderno Dois do Correio Braziliense divulgava que o Memorial JK é o segundo museu mais visitado no país, ou seja, o mais visitado da capital federal. Ficava atrás apenas do Museu Imperial, em Petrópolis.

2.6.5. REFERENCIAIS

Apesar de Niemeyer ser reconhecido por reutilizar elementos e formas na sua arquitetura, aparentemente, não encontramos precedentes à volumetria do memorial em sua cronologia. O Teatro Nacional de Brasília, 1958, seria o que mais se aproximaria do memorial, com seu formato trapezoidal. As referências a outras obras do arquiteto podem ser encontrados em elementos singulares, como a estratégia compositiva de acesso, que já havia sido utilizada em outros projetos seus, como a Catedral de Brasília, e foi empregada no memorial:

[119] NIEMEYER, Oscar. Memorial JK. MÓDULO. Rio de Janeiro, n. 67, p. 31, out. 1981.

[120] NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias.** 5ª ed, Rio de Janeiro: Revan, 1999, p.208-209.

[121] NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias.** 5ª ed, Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 208.

Se o arquiteto desejar dar ao volume interior que criou maior imponência, uma das soluções é o contraste espacial, isto é, projetar um acesso mais estreito, dando ao visitante – pelo contraste – a impressão da amplitude desejada.

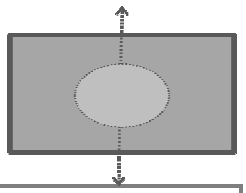
É a explosão da qual nos falava Le Corbusier, princípio que se repete por toda a arquitetura.

Quando projetamos a Catedral de Brasília desenhamos como acesso uma galeria estreita. O objetivo era dar aos que a visitam, ao entrarem na nave, uma impressão de grandeza multiplicada e, fazendo-a escura, acentuar a luminosidade e o colorido previstos.[122]

[122] NIEMEYER, Oscar. **Conversa de arquiteto.** Rio de Janeiro: Revan, 1993, p. 23.

MEMORIAL JUSCELINO KUBITSCHEK

Brasília – 1980



TIPO DE INTERVENÇÃO

☐ projeto ☒ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 1850 m^2 exposição, total cerca de 4100 m^2

número pavimentos: 4 + 1 semienterrado + 1 terraço

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☒	espaço para exposições permanentes
	☐	espaço para exposições temporárias
	☒	átrio de ingresso
	☒	área de informações
	☐	chapelaria
	☒	auditório
	☒	lojas, livraria
	☐	sala de audiovisual
	☒	bar, café
	☐	restaurante
	☐	terraço, pátio, jardim, varanda
	☒	visita virtual
	☒	biblioteca
SERVIÇOS	☒	laboratórios
	☐	reserva técnica
	☐	escola, ateliês, sala de aulas
	☐	serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☒	estacionamento
ADMINISTRATIVO	☒	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: memorial

2.7 MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS



FIGURA 456: Vista aérea do Museu do Índio.

2.7.1 CONTEXTO DARCY

O Museu do Índio foi idealizado pelo antropólogo Darcy Ribeiro. Darcy e Niemeyer possuem uma longa história de parcerias de trabalho e de amizade, que se iniciou com o planejamento da Universidade de Brasília, na década de 1960, passando pelo Museu do Homem, em 1977, projeto para Belo Horizonte, e foi intensa durante os anos oitenta. Com a volta de Niemeyer ao Brasil, após seu "autoexílio", ele e Darcy desenvolveram uma série de projetos em conjunto, como: o sambódromo, no Rio de Janeiro, em 1983; os Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs), também no Rio de Janeiro, em 1984, ambos com a parceria de Leonel Brizola, então governador daquele Estado; o Memorial da América Latina, em São Paulo, em 1987; e, ainda, a Universidade Estadual do Norte Fluminense – UENF, de 1992, em Campos - RJ. Niemeyer também projetou a residência do antropólogo, em 1983, na cidade de Maricá - RJ.

Niemeyer desenvolveu duas propostas para a instituição, pois, em um determinado período, houve a intenção de transformar o espaço destinado aos índios em um museu de arte. Dessa forma, o arquiteto projetou um memorial, que seria implantado na UnB, destinado à cultura indígena, e determinou as alterações necessárias para a transformação do espaço original. Por fim, abandonou-se a ideia de mudança, permanecendo apenas, o Museu do Índio.

2.7.2 PROPOSTA

O museu começou a ser construído em 1987, em terreno doado pela Terracap (Companhia Imobiliária de Brasília), durante o governo de José Aparecido de Oliveira (um dos maiores incentivadores da obra de Niemeyer, depois que ele retornou do autoexílio). Segundo o diário porto-alegrense Zero Hora, de 25 de julho de 1982, Niemeyer não cobrou pelo projeto. O museu está localizado no Eixo Monumental, na sua porção oeste, defronte ao Memorial Juscelino Kubitschek. Seu acesso principal fica em frente a uma rua local, que liga as vias do eixo. O edifício está circundando por gramados e árvores, que dão um aspecto de “ambiente natural”. O prédio possui volumetria sintética, de forma cilíndrica e com um pátio central, configurando as atividades em seus arredores. Esse pátio possui uma cobertura com formas curvas que se sobressai na volumetria. O anel em torno de um pátio central relembra a forma das aldeias Yanomamis, que possuem uma configuração semelhante.



FIGURA 457: Aldeia Yanomami.

O acesso ao museu se dá por uma rampa em curva. Adiante, está situada a entrada ao edifício a 90° à esquerda. No hall externo, é revelada ao visitante a organização formal do edifício: um pátio central semicoberto, lembrando as rodas indígenas, enquanto que a área expositiva se organiza em torno desse pátio, em uma espiral descendente. O museu possui dois pavimentos; o inferior destinado aos serviços e o superior às exposições. O *piano nobile* é no segundo pavimento, um salão anelar helicoidal descendente. Ao terminar o percurso de exposições é que surge o acesso para o pátio, avistado no hall externo, a 180° deste.

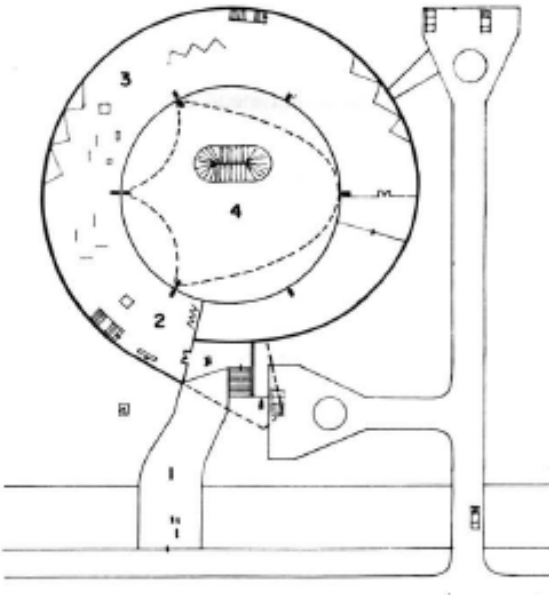


FIGURA 458: Planta baixa térreo.

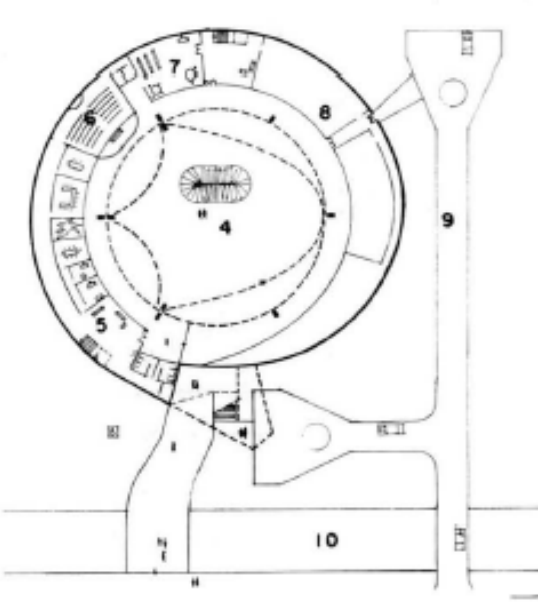


FIGURA 459: Planta baixa primeiro pavimento.

As características do edifício externamente são o fechamento e a opacidade. Em sua parte inferior, há pequenas aberturas circulares que não diminuem a percepção de cerramento exterior do edifício. A distância entre exterior e interior é acentuada pela rampa, reforçando a categoria de fechamento, juntamente com a entrada principal, que não se desvenda em um primeiro momento. O espelho d'água que enfatizaria o fechamento não foi construído. Na parte externa, a opacidade é predominante com as paredes curvas e superfícies brancas, enquanto que a transparência é praticamente nula. Entretanto, no interior voltado para o pátio central, a característica de opacidade é substituída pela transparência, pois a área interna é totalmente envidraçada. Os acessos e aberturas para o exterior são poucos.

A descrição do programa pelo arquiteto é bastante similar ao encontrado na publicação da Módulo, bem como as plantas encontradas no Arquivo Público, à exceção das salas de aula, que não são indicadas em nenhum dos dois. Pode-se considerar que, para um museu de pequenas dimensões, o programa atenderia bem as funções descritas pela ICOM – Conselho Internacional de Museus. Niemeyer descreve seu projeto:

> Uma larga rampa levará os visitantes ao primeiro andar. Aí ele entrará em contato com os serviços de recepção, controle fichários e a seguir, com o museu propriamente dito.
> Pelos grandes espaços curvos que constituem o Museu ele verá sucessivamente as diversas seções que representam o roteiro de exposição: exposição temporária, origem e evolução, índios selvícolas, índios campineiros, nossa herança e índios e a civilização.
> E tudo isso com a utilização de filmes, microfilmes, dispositivos, maquetes, fotos e textos, dentro portanto, dos mais modernos sistemas de comunicação.
> Em baixo, diretamente ligados ao primeiro pavimento, ficarão a direção, os serviços gerais, as salas de aulas, o auditório, a biblioteca e os arquivos.
> É a parte, vamos dizer, dinâmica e viva do Museu, promovendo palestras, cursos e debates, trazendo ao público e aos interessados os problemas que o índio brasileiro ainda enfrenta nessa fase de integração inevitável.[123]

2.7.3 EXPLICAÇÕES NECESSÁRIAS

Em sua "explicação necessária", publicada na revista Módulo[124], Niemeyer afirma que o museu deverá ter em torno de 70 metros de diâmetro. Entretanto, as plantas disponíveis junto ao Arquivo Público do Distrito Federal, datadas de 1988 (quando o museu já se encontrava em construção), informam um raio de 26,75 metros, o que resultaria em um diâmetro de 53,50 metros. Outras diferenças são encontradas ao se analisar a publicação da Módulo e as plantas fornecidas pelo Arquivo Público. Primeiramente, no periódico, o museu possuiria um formato como uma espiral, conforme um caracol, em que a curva abre-se, aumentando as dimensões do raio. Já nas plantas obtidas junto ao Arquivo Público, a planta do museu é um círculo perfeito. Outra divergência também é que na proposta publicada há uma escada de acesso junto à rampa e que foi suprimida nas plantas da instituição e não foi construída. Os documentos do arquivo estão mais próximos do

[123] NIEMEYER, Oscar. Museu do Índio. MÓDULO, Rio de Janeiro, n. 72, 1982, p. 58.

[124] Idem.

realizado; entretanto, nestes, a denominação passa a ser Museu de Arte (ver explicação abaixo) e recebe um anexo, de formato retangular e um pouco mais baixo que a edificação em andamento, em que estariam localizadas a área de reserva técnica, máquinas de ar condicionado e expedição das obras de arte. No térreo, estariam a administração, a biblioteca, os banheiros, a cafeteria e o acesso de serviço, ao lado da cafeteria (que estaria localizada sob o acesso ao museu e a chegada da rampa). As divergências nesse pavimento, conforme a Módulo, são um espelho d'água, retangular, sob a rampa de acesso, o auditório e o acesso de serviço, que é localizado nos fundos do prédio. O segundo pavimento, em ambos, está destinado às exposições; a diferença é que, nos documentos do arquivo, aí está localizado o auditório (assim como é hoje o museu). Uma questão de destaque é o corte publicado na revista Módulo (também publicado em BOTEY, Josep M. **Oscar Niemeyer**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997, p. 187) em que a inclinação do salão de exposições não aparece.

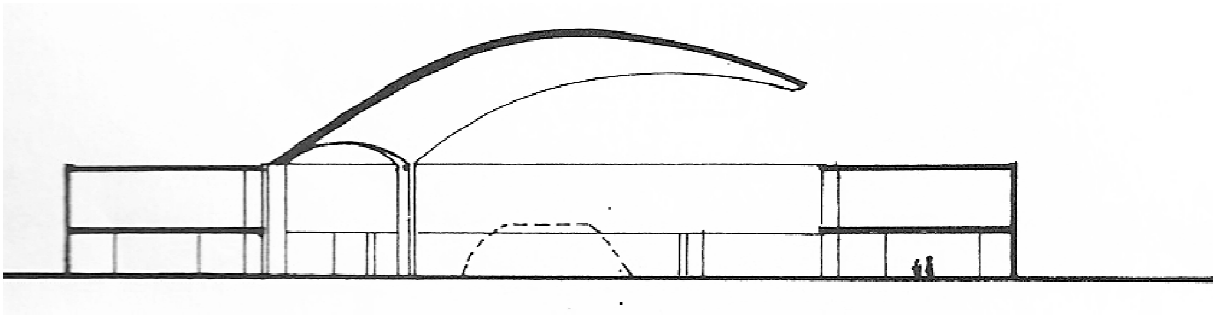


FIGURA 460: Corte.

O livro de Botey apresenta outras curiosidades. A primeira é em relação à data do projeto. Botey indica como 1981, juntamente com Luigi[125], enquanto que a Fundação Oscar Niemeyer apresenta o ano de 1982. A outra questão é com relação às imagens do museu. Na primeira fotografia, o museu, ainda em construção, apresenta-se na sua posição correta, com o Palácio dos Buritis ao fundo, à sua esquerda. A segunda imagem é uma fotografia espelhada, não representando, portanto, a situação real, pois à edificação à esquerda não é a sede do governo do Distrito Federal, o Buritis, mas sim o Tribunal de Justiça do Distrito Federal.

[125] LUIGI, Gilbert. **Oscar Niemeyer: une esthétique de la fuidité.** Marseille : Parenthèses, 1987.

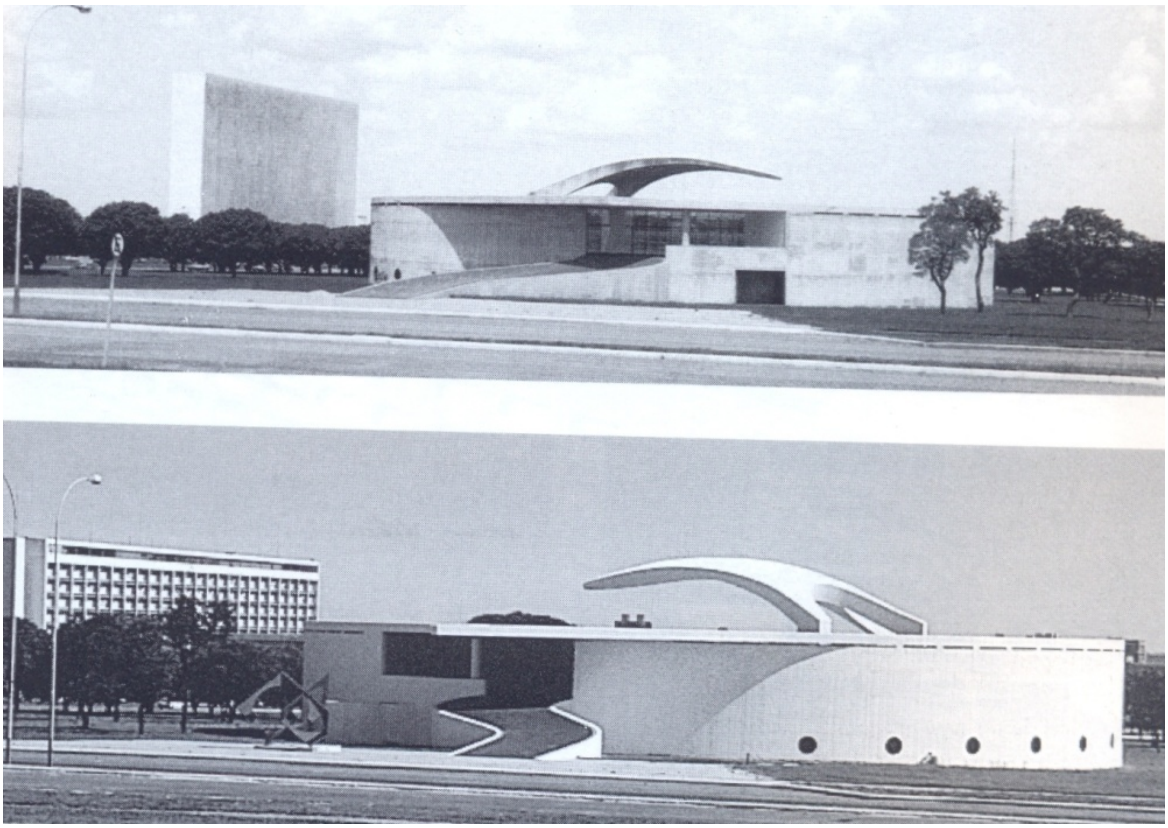


FIGURA 461: Imagens do museu.

2.7.4 MAM

O edifício é construído todo em concreto, portanto, uma vez desenformada a estrutura, já é possível identificar a forma do museu. Quando isso ocorreu, segundo o periódico Jornal do Brasil de 6 de junho de 1988, o Museu do Índio, ainda não inaugurado, seria transformado em museu de artes por sugestão de Oscar Niemeyer, acatada pelo então governador, José Aparecido. Para apaziguar o clima de descontentamento entre os indígenas, o governador prometeu um centro cultural da etnia na UnB, com projeto de Niemeyer. O fato criou uma enorme polêmica, que só viria a ser resolvida dez anos depois. A antropóloga Berta Ribeiro (responsável conceitual pelo projeto do museu e ex-esposa de Darcy Ribeiro) defendia a manutenção da instituição no local. Já em 1986, Niemeyer havia desenhado a proposta de alteração de *layout*, de Museu do Índio para Museu de Arte Moderna, como comprovam as plantas localizadas no Arquivo Público do Distrito Federal.

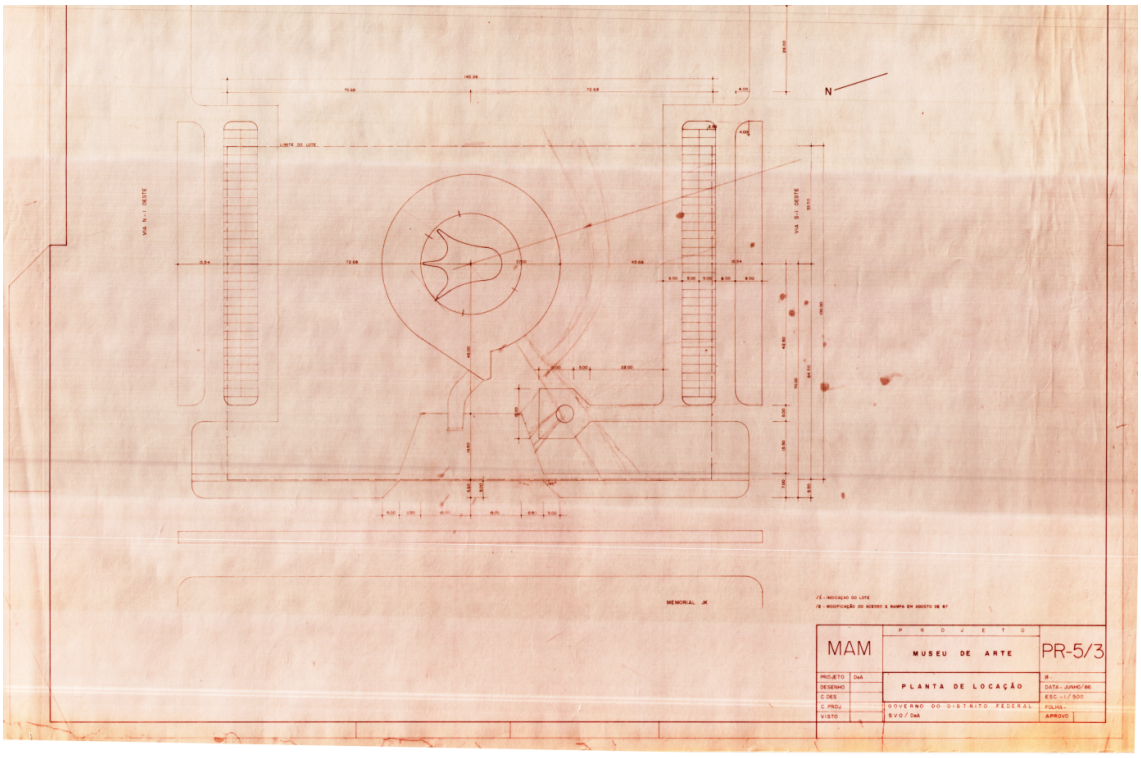


FIGURA 462: Planta de locação.

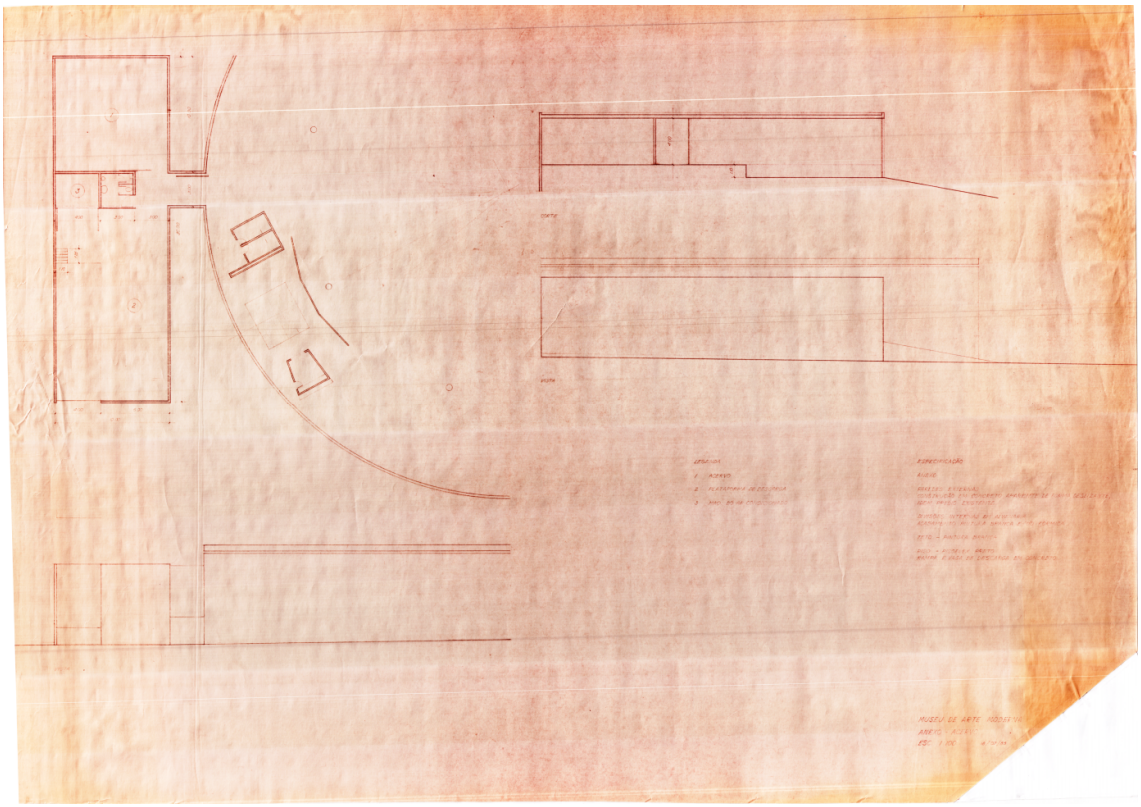


FIGURA 463: Planta do anexo.

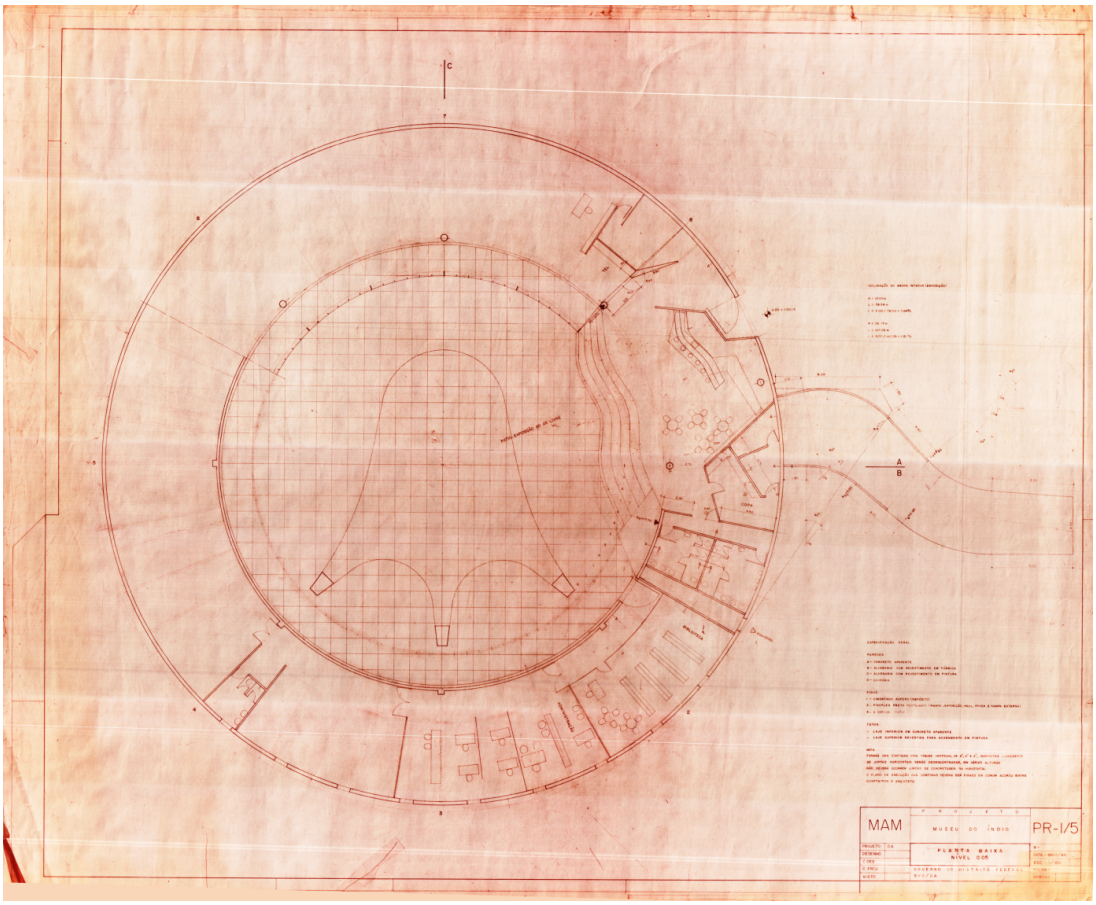


FIGURA 464: Planta nível 0.05, maio de 1986.

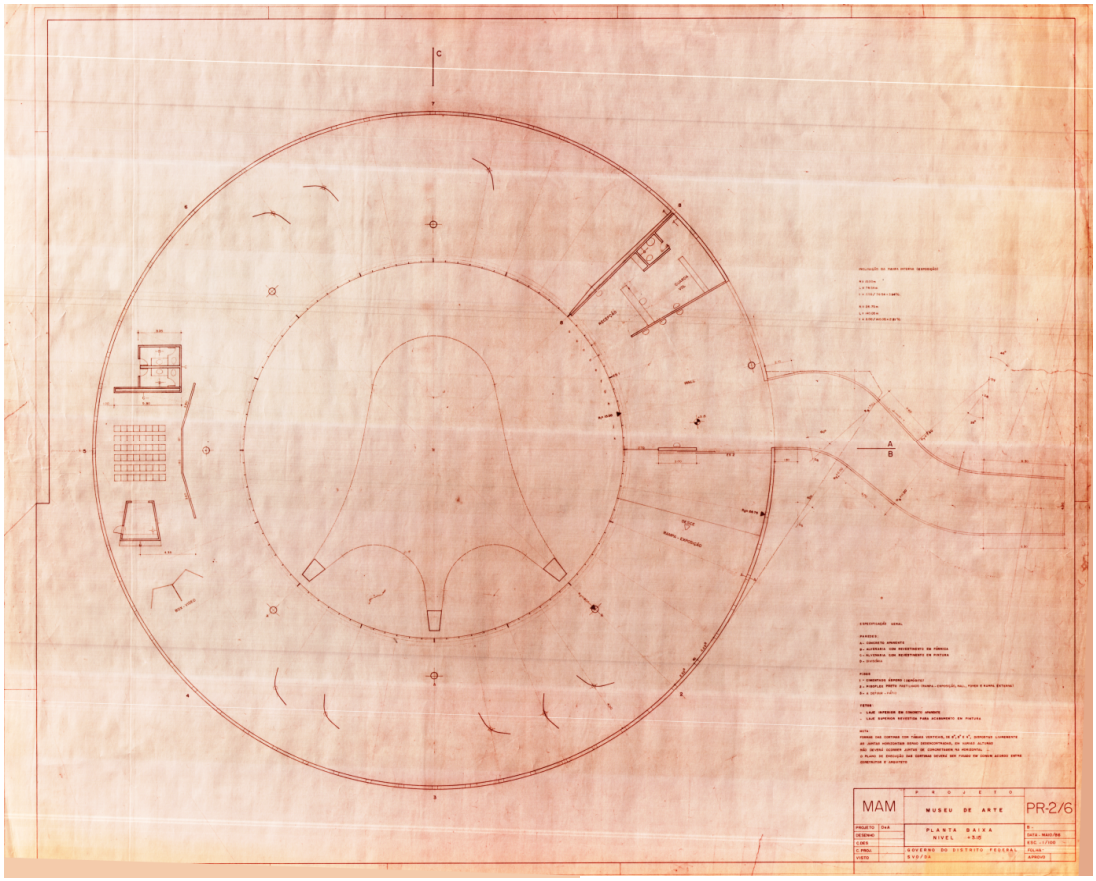


FIGURA 465: Planta nível 3.15, maio de 1986.

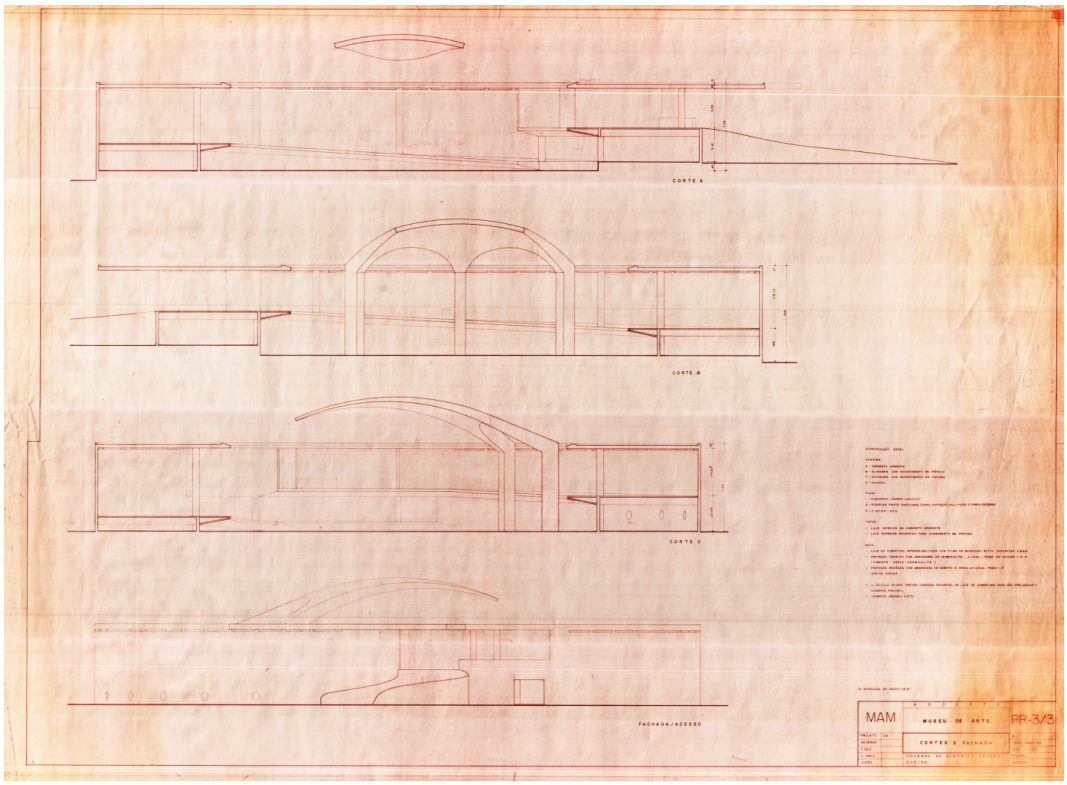


FIGURA 466: Cortes e fachadas.

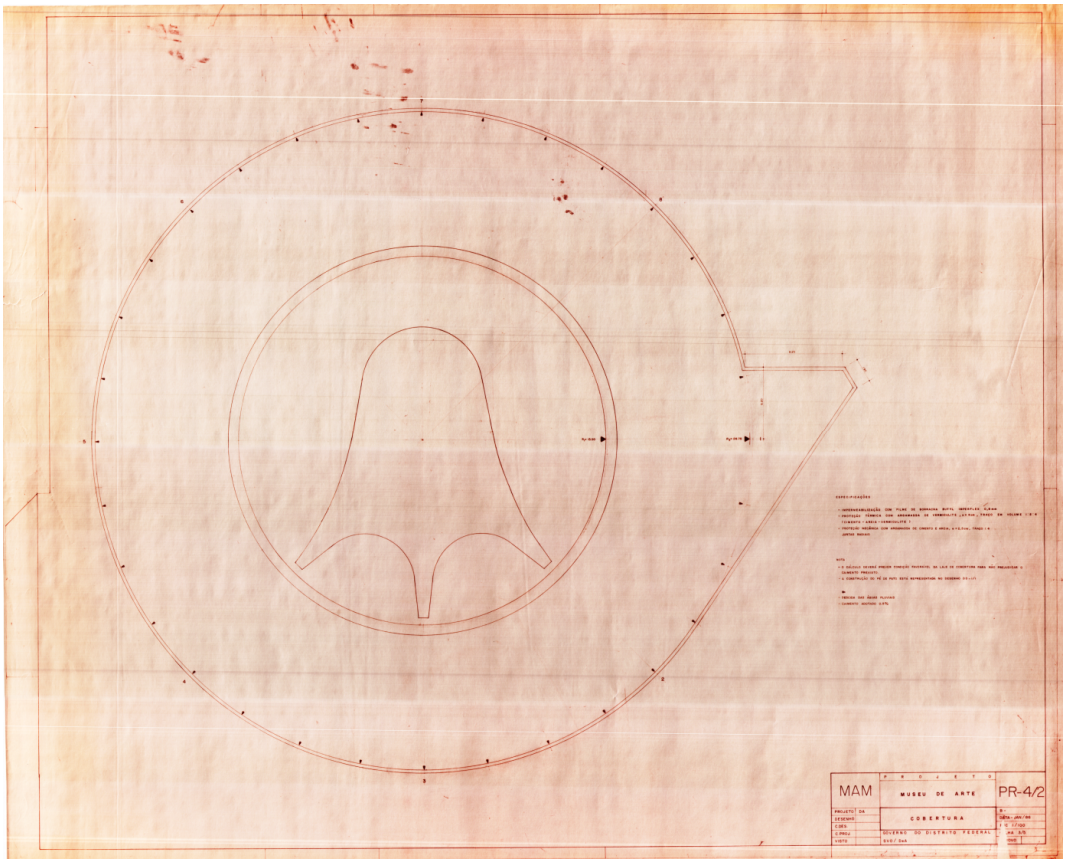
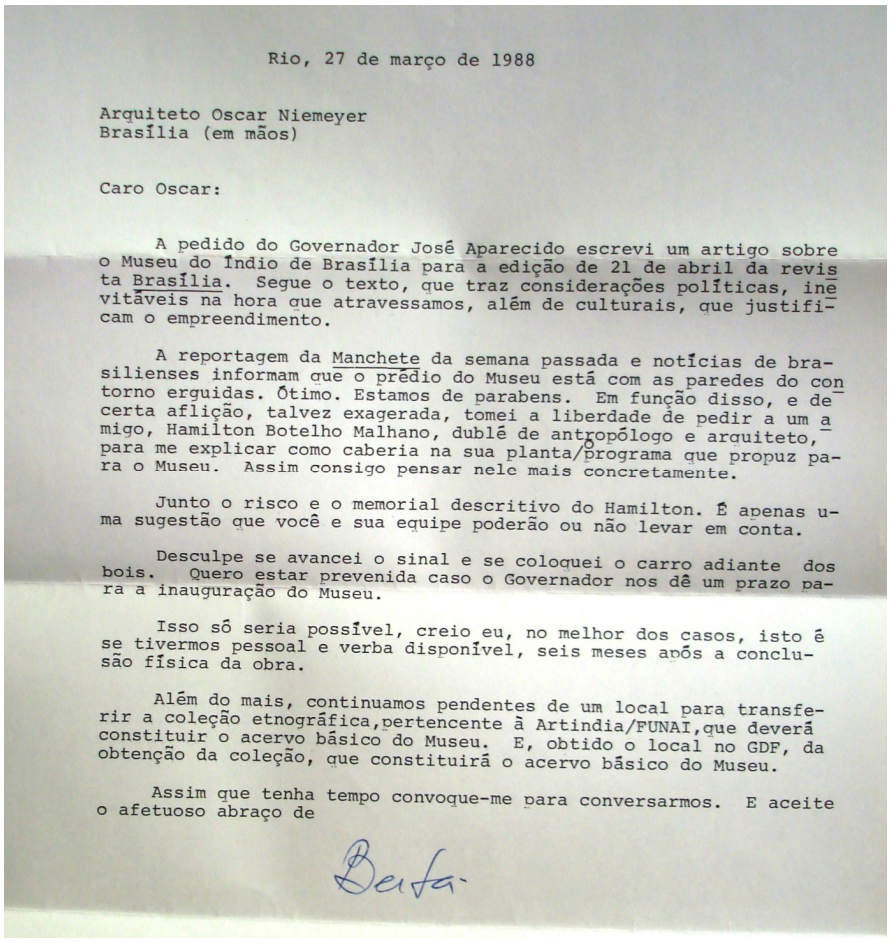


FIGURA 467: Planta de Cobertura.

2.7.5 CONTEXTO BERTA

Enquanto os planos de transferência não eram postos em prática, Berta Ribeiro, antropóloga, estudava o programa museológico e a adequação do edifício de Niemeyer. Em artigo para a revista Caderno Rioarte[126], Berta Ribeiro esclarece outras especificações do museu, como: espaço externo para Jardim Botânico; área para a construção de uma maloca indígena; locais para serviços gerais (recepção, portaria, sanitário e cantina); reserva técnica climatizada; laboratório fotográfico e de registros visuais e sonoros; auditório; salas administrativas e para o corpo técnico (antropólogos, museólogos, bibliotecários e animadores culturais); sala para a catalogação e indexação do acervo, arquivo e documentação das coleções; biblioteca especializada e sala de leitura; sala para pessoal administrativo (guardas) e pessoal de conservação; oficina de montagem das exposições; área para exposições temporárias (onde serão exibidos artesanatos que poderiam ser vendidos); restaurante e local para estacionamento. Berta escreve ao arquiteto comentando sua proposta e anexa duas plantas, desenvolvidas com o apoio de Hamilton Botelho Mariano:



Rio, 27 de março de 1988

Arquiteto Oscar Niemeyer
Brasília (em mãos)

Caro Oscar:

A pedido do Governador José Aparecido escrevi um artigo sobre o Museu do Índio de Brasília para a edição de 21 de abril da revista Brasília. Segue o texto, que traz considerações políticas, inevitáveis na hora que atravessamos, além de culturais, que justificam o empreendimento.

A reportagem da Manchete da semana passada e notícias de brasilienses informam que o prédio do Museu está com as paredes do contorno erguidas. Ótimo. Estamos de parabens. Em função disso, e de certa aflição, talvez exagerada, tomei a liberdade de pedir a um amigo, Hamilton Botelho Malhano, dublê de antropólogo e arquiteto, para me explicar como caberia na sua planta/programa que propuz para o Museu. Assim consigo pensar nele mais concretamente.

Junto o risco e o memorial descritivo do Hamilton. É apenas uma sugestão que você e sua equipe poderão ou não levar em conta.

Desculpe se avancei o sinal e se coloquei o carro adiante dos bois. Quero estar prevenida caso o Governador nos dê um prazo para a inauguração do Museu.

Isso só seria possível, creio eu, no melhor dos casos, isto é se tivermos pessoal e verba disponível, seis meses após a conclusão física da obra.

Além do mais, continuamos pendentes de um local para transferir a coleção etnográfica, pertencente à Artindia/FUNAI, que deverá constituir o acervo básico do Museu. E, obtido o local no GDF, da obtenção da coleção, que constituirá o acervo básico do Museu.

Assim que tenha tempo convoque-me para conversarmos. E aceite o afetuoso abraço de

Berta.

FIGURA 468: Carta de Berta G. Ribeiro à Oscar Niemeyer, em 27 de março de 1988.

[126] RIBEIRO, Berta. Museu do índio, Brasília. Caderno Rioarte, ano III n.7: 84-95. Instituto Municipal de Arte e Cultura, Rio de Janeiro, p. 89.

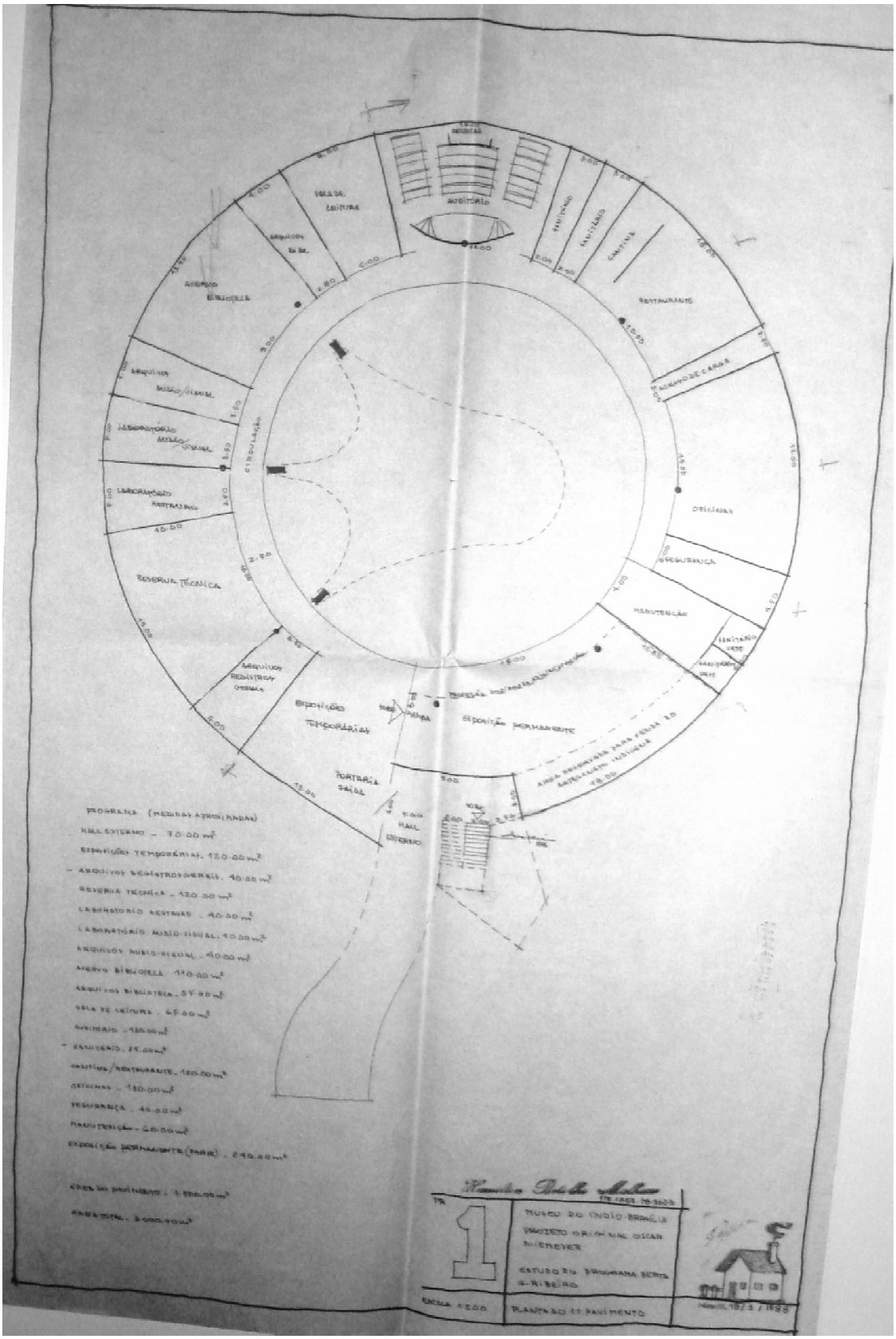


FIGURA 469: Proposta museográfica realizada por Berta G. Ribeiro.

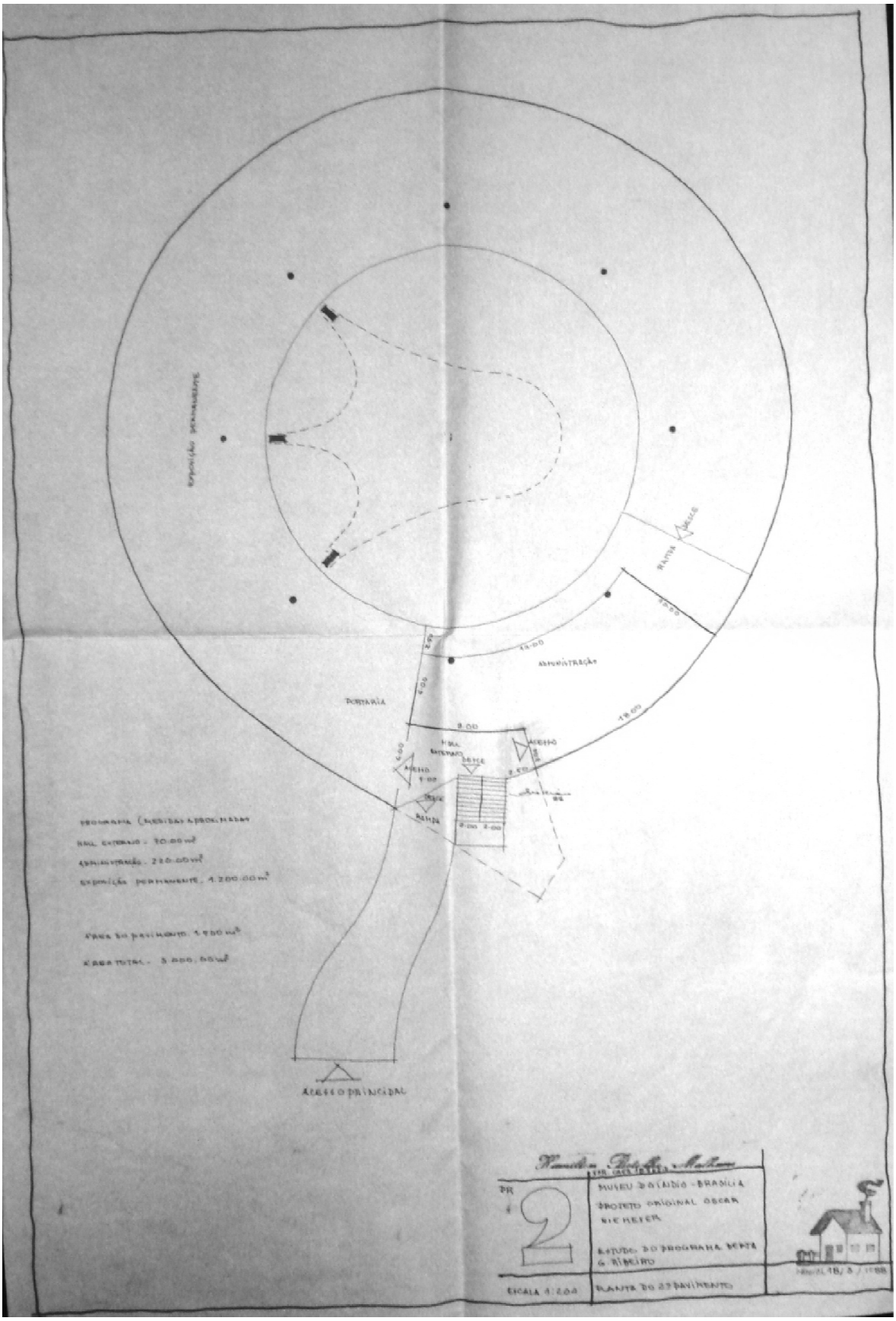


FIGURA 470: Proposta museográfica realizada por Berta G. Ribeiro.

Niemeyer defendia a mudança de local, esclarecendo que seu projeto não atendia plenamente a uma instituição dedicada ao tema indígena:

> 1. Verifiquei que o projeto não atendia o novo programa, exigindo modificações impossíveis de realizar, como criar salas no belo salão circular.
>
> 2. No térreo era também impossível localizá-las. O espaço útil pequeno demais.
>
> 3. A construção de um corpo independente desvirtuaria a composição.
>
> 4. A casa do índio que se pretendia construir no pátio também não era viável. O pátio tem 30 mts. de diâmetro. A casa encostaria nas fachadas de vidro e como se pretendia ter 9 mts de altura, subiria até a cobertura que a deveria proteger.
>
> E pensei que o prédio se prestaria para um belo Museu. O Museu de Arte Moderna que a cidade reclama.
>
> O Museu do Índio – a sugestão vai depois – seria construído na Universidade que o Darcy criou. Era uma homenagem ao nosso irmão.
>
> E fiz o projeto do novo Museu do Índio com o maior carinho. Uma estrutura espetacular, lembrando a casa do índio. Arrojada, com o piso suspenso em tirantes, dentro do programa atual. A construção teria 15 mts de altura e os dois espaços 42x16.
>
> Aparecido promete iniciá-lo ainda esta semana e o Presidente garante o financiamento.[127]

2.7.6 OUTRA PROPOSTA

Devido à possível transferência do Museu do Índio para a UnB, Niemeyer projeta uma segunda proposta para a instituição, agora para o *campus* da universidade, em 1988, e denominada Memorial Indígena ou Centro de Estudos da Cultura Indígena. O arquiteto mantém a ideia da releitura da oca indígena, conforme o próprio afirma: "a idéia foi encontrar uma solução que lembrasse as casas de índios, mas que fosse, ao mesmo tempo, uma expressão da técnica de hoje."[128] , mas agora, inspirado na oca Karajá. A edificação possuiria altura de 15 metros e a planta seria um retângulo de

[127] Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro296>. Acessado em: 20 fev. 2013.

[128] Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro296>. Acessado em: 20 fev. 2013.

42 metros comprimento por 16 metros de largura. Seria composta por dois pavimentos, sendo o térreo dedicado aos serviços e aos espaços de estudos e administrativos e o segundo para exposições e auditório.

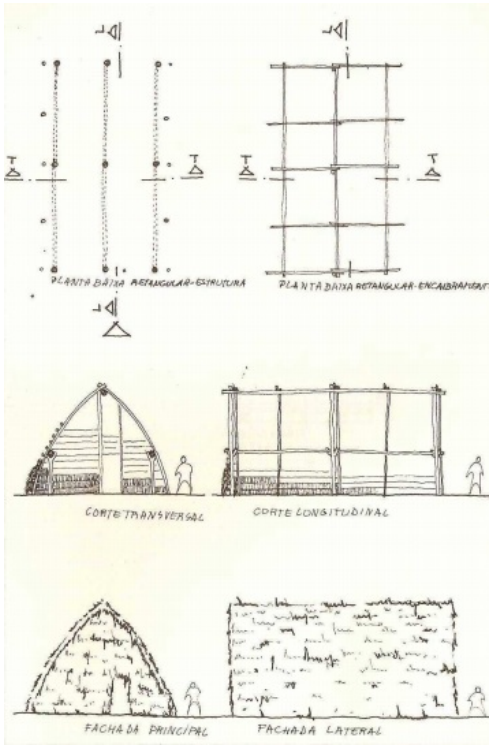


FIGURA 471: Oca Karajá.

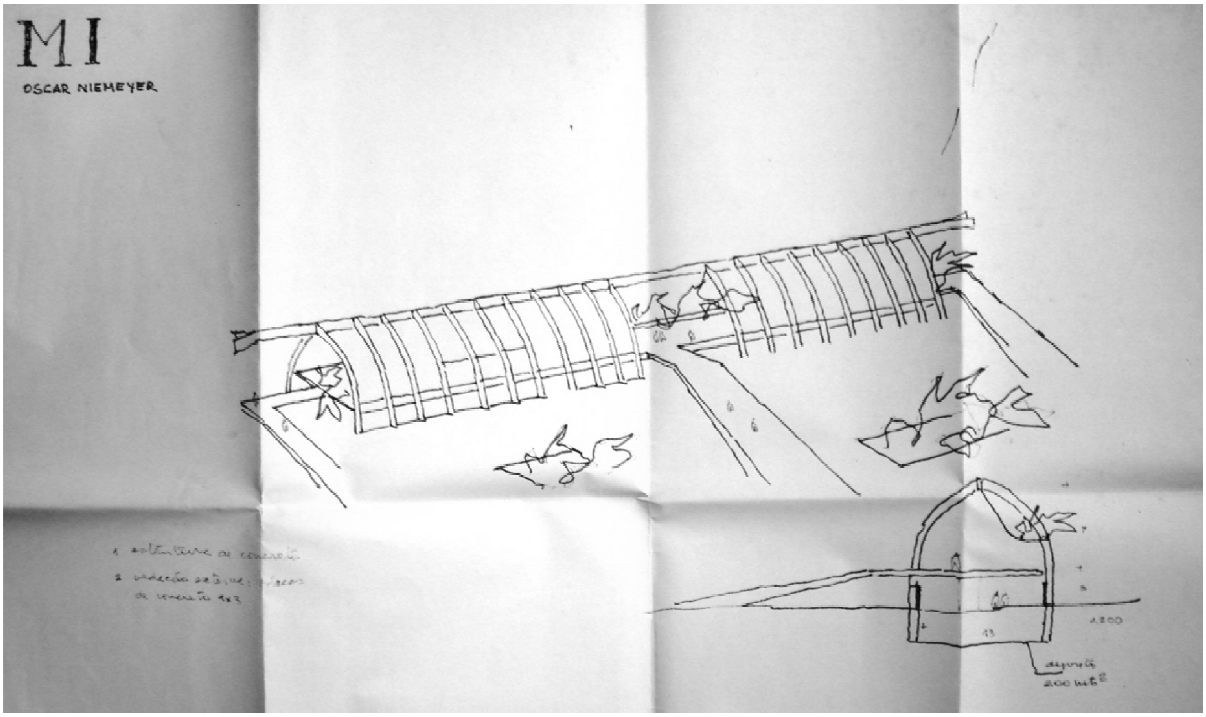


FIGURA 472: proposta para o memorial indígena.

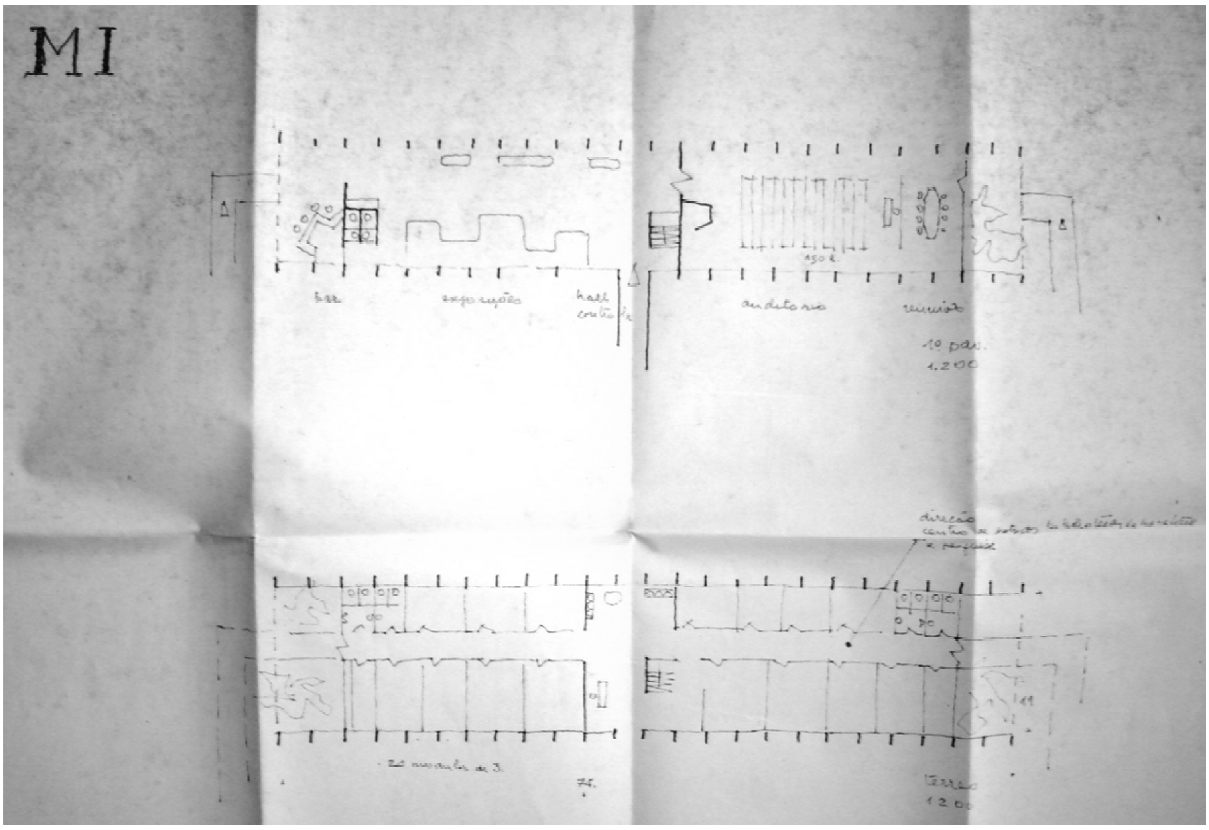


FIGURA 473: proposta para o museu do índio na UnB.

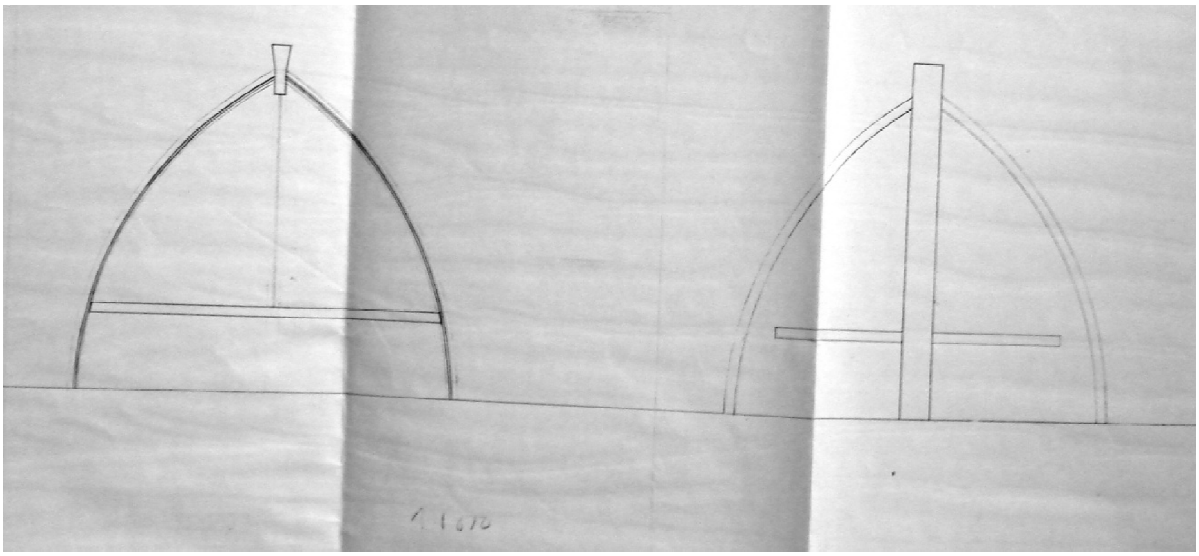


FIGURA 474: Cortes transversais da proposta para o museu do índio na UnB, 15 de julho de 1988.

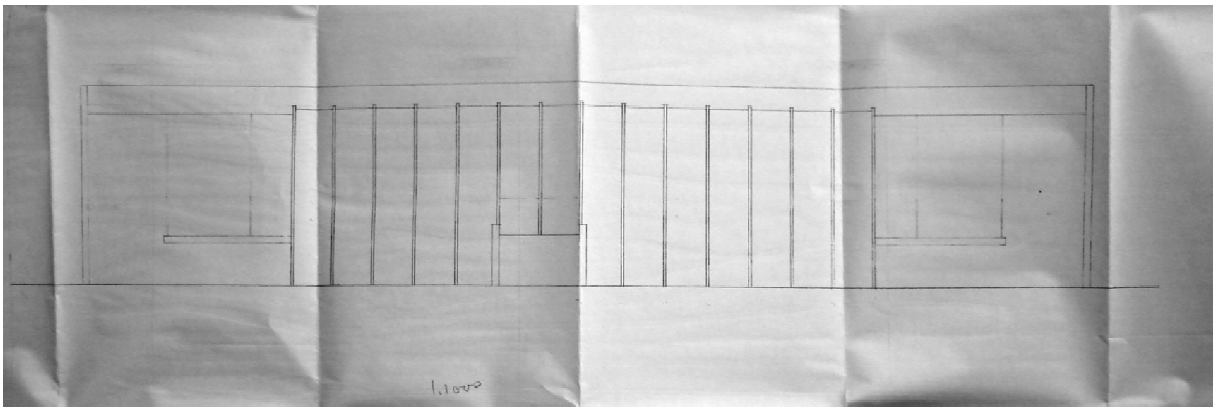


FIGURA 475: Fachada da proposta para o museu do índio na UnB, 15 de julho de 1988..

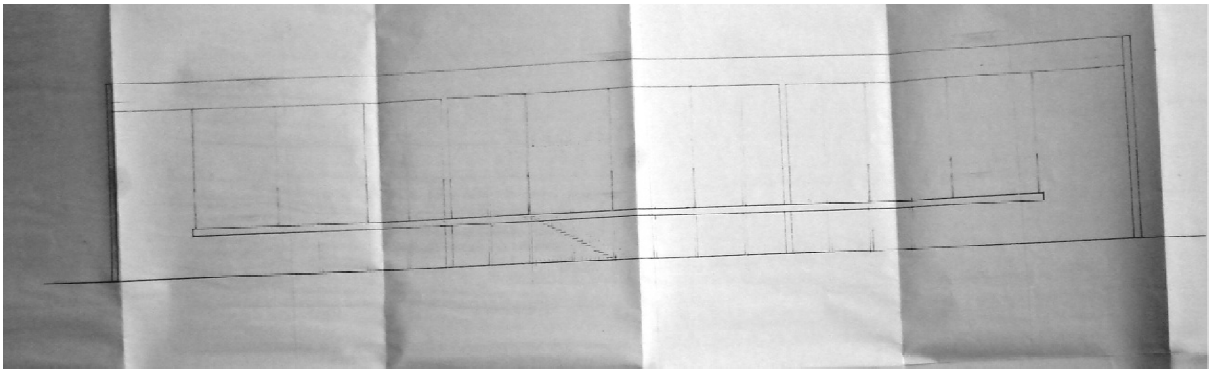


FIGURA 476: Corte longitudinal da proposta para o museu do índio na UnB, 15 de julho de 1988.

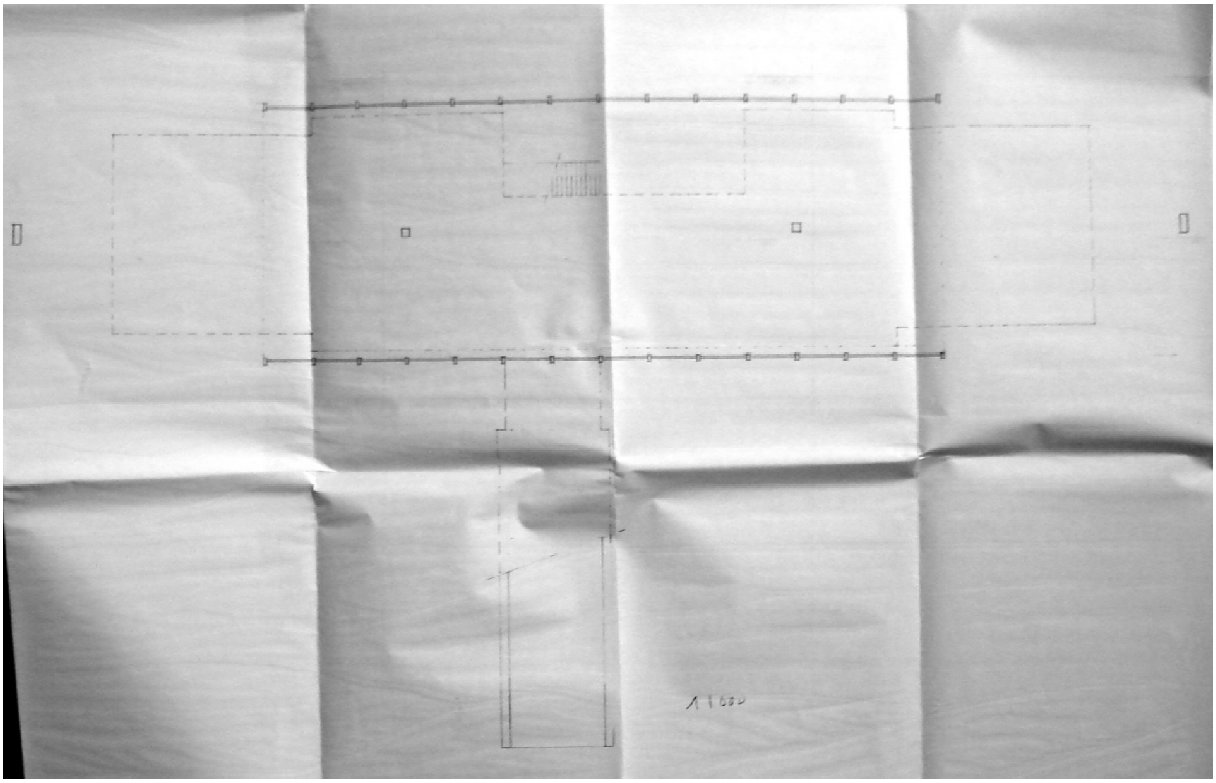


FIGURA 477: Planta baixa do térreo da proposta para o museu do índio na UnB, 15 de julho de 1988.

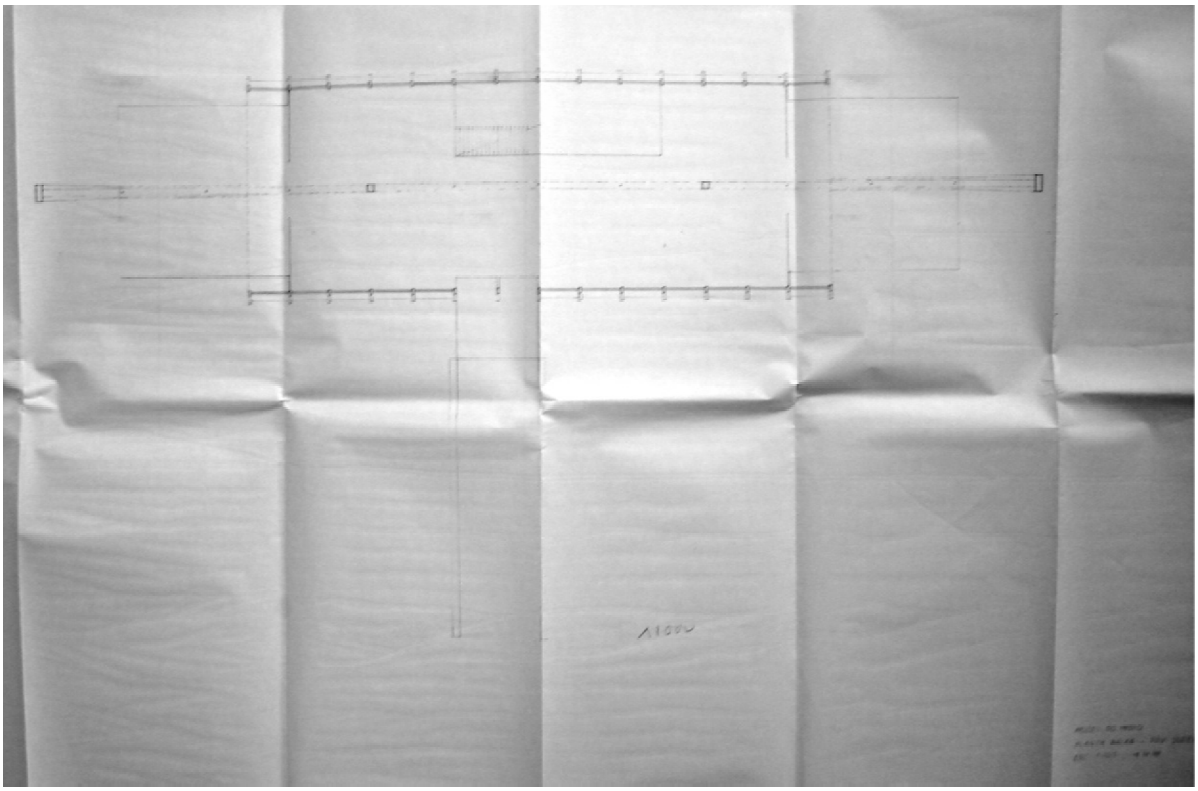


FIGURA 478: Planta baixa da proposta para o museu do índio na UnB, 15 de julho de 1988.

Niemeyer era a favor da troca de local. Segundo sua argumentação, o projeto para a Universidade de Brasília seria um centro de estudos da cultura indígena, muito além de um grande salão de exposições:

> O problema do Museu do Índio volta aos jornais e eu, como arquiteto desse projeto, quero mais uma vez esclarecer o assunto.
>
> Durante muito tempo o projeto do Museu do Índio ficou na papel e, quando o ex-governador José Aparecido resolveu iniciar sua construção e ela já estava adiantada, surgiu o novo programa construtivo.
>
> Não se tratava de mais um grande salão de exposição, mas criar um verdadeiro centro de estudos, com salas para direção, aulas, pesquisas, auditório, biblioteca etc. Sua tarefa principal seria defender os problemas do índio, discuti-los e analisá-los.
>
> É claro que a idéia era correta e atualizada, mas não para ser aplicada numa obra em conclusão, cujos espaços – tão bonitos – seriam transformados em salas de todos os tipos.
>
> Como arquiteto, o problema passou a me preocupar e, na primeira visita que fiz ao local com José Aparecido, expus ao meu amigo minhas inquietudes. E ele logo compreendeu o problema, criando o Museu de Arte Moderna, pedindo-me para fazer um novo projeto para o Museu do Índio.

> Em poucos dias, cumpri a tarefa e o local escolhido para sua construção foi a Universidade de Brasília, onde se integraria muito bem nos programas de estados e pesquisas já existentes.
>
> O projeto de Museu do Índio atende a todos os requisitos do novo programa, é fácil e rápido de construir, exprimindo na sua arquitetura as características das velhas construções indígenas em nosso País.
>
> É o que me cabe dizer, lembrando que o Museu do Índio será construído e o de Arte Moderna, já inaugurado, representa uma nova etapa na divulgação das artes plásticas em nosso País, o que aos artistas e a todos que pelo assunto se interessam só deve entusiasmar.[129]

Em 1989, o prédio foi transferido para a esfera federal. Fernando Collor de Mello, então presidente da República, mantinha a intenção de transformar o prédio em museu de arte, chegando o espaço, um ano depois, a ser inaugurado como Museu de Arte Moderna de Brasília, com uma exposição do venezuelano Armando Reverón, considerado um dos mais importantes artistas plásticos da América Latina. O presidente da Venezuela na época, Carlos Andrés Peres, participou da *vernissage*. Durante o período da exposição, uma forte chuva caiu em Brasília, e o prédio apresentou várias goteiras, colocando em risco as obras expostas. Em meio a todos esses acontecimentos, várias manifestações eram realizadas, reivindicando o retorno do Museu do Índio. Até a Câmara Legislativa do Distrito Federal solicitou a instalação no lugar. Em 1994, o espaço abrigou durante três meses o Museu de Brasília, sobre a memória candanga. Em 1995, a administração do espaço retornou ao Distrito Federal e o então governador Cristovam Buarque decide pelo museu no eixo institucional. Em 21 de abril do mesmo ano, Dia do Índio, o museu foi aberto como Museu do Índio. Mesmo depois da retomada, o local permaneceu fechado por muitos anos, passando a funcionar efetivamente em 1999 como Memorial dos Povos Indígenas.

[129] Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1992.



FIGURA 479: Museu do Índio.



FIGURA 480: única transparência no exterior, que comunica-se com o pátio central. Acesso a 90° à esquerda.

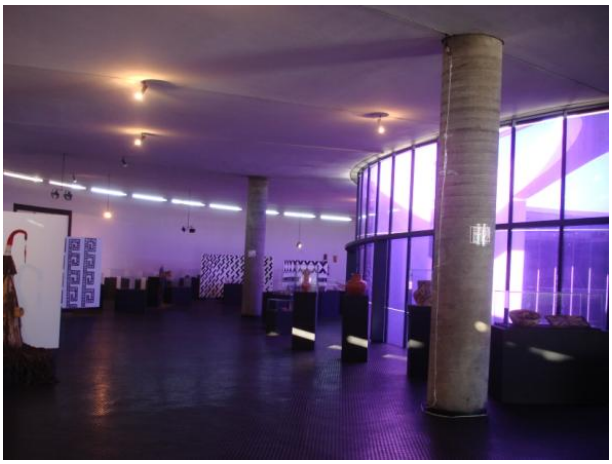


FIGURA 481: área de exposições.



FIGURA 482: Pátio central e o interior envidraçado. Reparar no detalhe da rampa helicoidal da área de exposições.

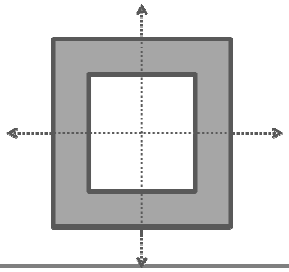
2.7.7 REFERENCIAIS

Sobre o repertório arquitetônico de Niemeyer, a rampa do Museu do Índio pode ser associada à rampa do Pavilhão de Nova Iorque e, posteriormente, ao MAC de Niterói. A forma circular com pátio central já havia sido proposta pelo arquiteto para o Museu do Homem, em 1977, que contou com a participação de Darcy Ribeiro e também para o anexo da seda da Cartiere Burgo, em Turim, de 1978. Mas a tipologia de museus circulares com salas expositivas em rampa não é nenhuma novidade. O

Museu Guggenheim de Nova Iorque, de Frank Lloyd Wright, apresenta solução semelhante de salão de exposições helicoidal, aberto para um vazio central (talvez daí tenha surgido a proposta de alterar o tema do museu para artes). Mas talvez a inspiração do arquiteto tenha sido mesmo familiar, das velhas intenções de reunir a família debaixo de um mesmo teto:

> Laranjeiras marcou Niemeyer até na tendência a criar a família no confinamento de um mesmo teto, seja o da casa, seja o do escritório. "Se pudesse, ele botava todos nós numa taba", diz sua filha, Anna Maria. Taba mesmo, sem forçar a expressão. Chegou a rascunhar uma casa em que coubessem todos os Niemeyer – mulher, filha, seis netos, nove bisnetos, uma trineta – sem excluir os colaterais. Uma planta circular, com a tribo vivendo unidades domésticas dispostas ao redor do fogo de uma cozinha central. Niemeyer argumenta: "Sou pessoa simples, aberta para a vida, apta a aceitar todas as mudanças que os tempos estabelecem. E, por isso mesmo, compreendo a evolução da família, o triste e inevitável afastamento entre pais e filhos, a liberdade que a juventude exige para assumir seus próprios destinos. Mas lembro com saudade e reservas, é claros, os nossos velhos tempos."[130]

[130] CORRÊA, Marcos Sá. **Oscar Niemeyer:** Ribeiro de Almeida Soares. Rio de janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 65.



MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS

Brasília – 1982

TIPO DE INTERVENÇÃO

☐ projeto ☒ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 1500 m^2 exposição, total cerca de 3000 m^2

número pavimentos: 2

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☒	espaço para exposições permanentes
	☒	espaço para exposições temporárias
	☒	átrio de ingresso
	☒	área de informações
	☐	chapelaria
	☒	auditório
	☒	lojas, livraria
	☐	sala de audiovisual
	☒	bar, café
	☐	restaurante
	☒	terraço, pátio, jardim, varanda
	☐	visita virtual
	☒	biblioteca
SERVIÇOS	☒	laboratórios
	☒	reserva técnica
	☐	escola, ateliês, sala de aulas
	☒	serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☒	estacionamento
ADMINISTRATIVO	☒	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: museu

2.8 PANTEÃO DA LIBERDADE E DA DEMOCRACIA TANCREDO NEVES



FIGURA 483: Imagem aérea da localização do Panteão.

2.8.1 CONTEXTO

Em maio de 1985, José Aparecido de Oliveira assumiu o governo do Distrito Federal. Naquele período, esse cargo era outorgado por nomeação do governo federal, que, na época, era representado pelo então presidente José Sarney. A administração de José Aparecido garantiu a Oscar Niemeyer uma intensa atuação em Brasília. Somente para a Praça dos Três Poderes e seus arredores, foram cerca de quatro projetos: o Panteão da Pátria, Liberdade e da Democracia (1985); o marco comemorativo Brasília Patrimônio Cultural da Humanidade (1988); o Espaço Cultural Oscar Niemeyer (1988) e o Espaço Lucio Costa (1989).

2.8.2 PROPOSTA

O projeto para o Museu Tiradentes, em 1980, localizado na Praça dos Três Poderes, não chegou a ser realizado, mas Niemeyer não desistiu de realizar um projeto para o local. Em 1985, o arquiteto começa a trabalhar no projeto para o Panteão da Liberdade e da Democracia, designado para comemorar a redemocratização do país e homenagear os heróis nacionais. Assim como deveria ser o Museu Tiradentes, o Panteão foi idealizado para apenas poucas obras, sem exposições temporárias ou reserva técnica. O acervo consta de apenas o Livro dos Heróis da Pátria, com os nomes gravados de Tiradentes, Zumbi, Marechal Deodoro e D. Pedro I, e o Painel da Inconfidência, de João Câmara.

> O Panteão vai homenagear de forma impessoal e simbólica os que neste país lutaram pela liberdade e pela Democracia e, num sentido ainda indefinido a figura de Tancredo Neves.
> Situado diante da Praça dos Três Poderes, num local onde estava previsto o Museu Tiradentes que vai substituir, ele deveria se integrar plasticamente nos palácios que a compõem.
> Daí a minha preocupação de estudá-lo dentro desse critério, imaginando-o como se da Praça o estivesse olhando ou vendo-o de longe cercado pelos palácios do Congresso, do Planalto e do Supremo.
> E logo nos primeiros croquis, ensaiei uma forma compacta e leve, qualquer coisa que se entrelaçasse como uma flor.
> E elaborei muitos croquis; tentando as soluções mais variadas. Não queria o Panteão retangular, por ex, acompanhando paralelamente a Praça dos Três Poderes, nem que a contrariasse perpendicularmente.
> E a idéia da forma compacta – mais apurada – acabou prevalecendo.
> Será uma construção praticamente fechada – toda de concreto aparente – uma escultura que nasce e se expande para os céus de Brasília.
> No nível do acesso fica o hall, em cima, o grande salão que o programa estabelece, alto de 15 metros, enriquecido por uma pintura mural de 2x4 e um vitral de, mais ou menos, 22x15. Embaixo, no nível do chão, um auditório para 100 pessoas.
> Uma das fachadas laterais está o vitral, na outra um baixo-relevo contido no concreto armado.
> Releio o texto, examino cuidadoso as maquetes e sinto que a solução é correta, que o interior do Panteão é bonito, que o Panteão se insere harmoniosamente nos palácios da Praça e que ela se enriquecerá e terá mais vida como se impõe. [131]

[131] NIEMEYER, Oscar. Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro195>. Acessado em: 15 nov. 2012.

O Panteão da Liberdade e da Democracia está localizado em um apêndice à Praça dos Três Poderes, em Brasília, construído na "base" do triângulo isósceles formado pelos palácios governamentais, em frente ao Museu da Fundação de Brasília. Originalmente, no projeto de Lucio Costa, não havia previsão de ocupação do local com qualquer construção, sendo a face leste da Praça aberta para apreciação da paisagem natural do cerrado. Dessa forma, o Panteão altera a concepção de Lucio Costa. O edifício liga-se à Praça por uma passarela elevada e está construído depois do muro de arrimo que delimita o final da Praça. O volume é composto por duas formas que se interpenetram.

O acesso principal é realizado por uma passarela, que afasta o edifício da Praça. Após percorrer essa passarela, é preciso vira 90° à direita, pois a passagem elevada termina perpendicularmente no ofuscante paredão cego, revestido em mármore. O acesso é uma perfuração no desvão entre os dois grandes corpos volumétricos. O *hall* de acesso apenas é um intermediário entre a área de exposições, no pavimento superior, e o auditório, no pavimento inferior. O Panteão não possui muitos objetos expostos, sendo o ponto alto da visitação o vitral de Marianne Peretti, na fachada noroeste, que filtra a luz para o escuro espaço.

> As superfícies externas são paredões brancos opacos, à exceção de vitral na fachada norte que pouco interfere. Em tudo contradiz os edifícios do entorno: faltam as sutis modulações de luz e sombra, a delicadeza dos elementos estruturais, a relação direta com a praça, a transparência das fachadas de vidro.[132]

Novamente, tem-se a abstração do campo da arquitetura, sendo o objeto mais próximo da escultura, assim como o foi no Museu de Cidade. O prédio é quase ausente de aberturas e transparências, sendo opaco e fechado. O fechamento/barreira está presente na passarela e no acesso a 90°. O edifício é praticamente impermeável. A transparência se dá no grande vitral de Marianne Peretti, que é a única abertura na imensa pele de concreto/mármore.

[132] HOLANDA, Frederico de. **De vidro e concreto.** Brasília: FRBH, 2011, p. 127.

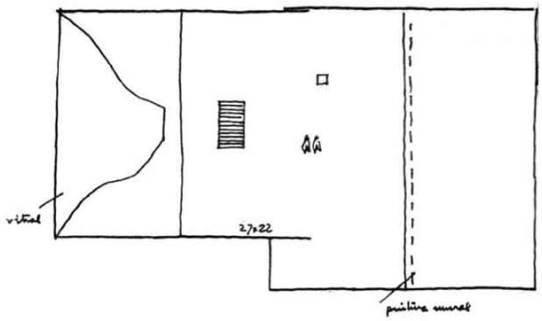


FIGURA 484: Planta baixa do segundo pavimento.

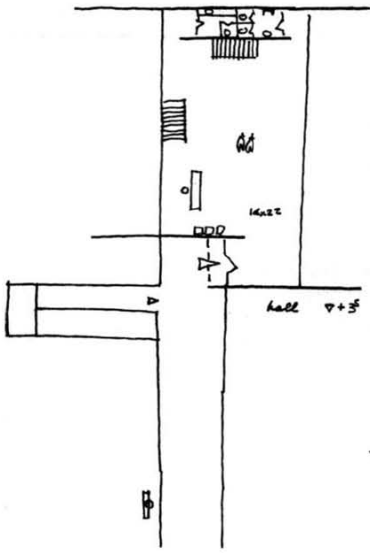


FIGURA 485: Planta baixa do primeiro pavimento, nível da Praça dos Três Podres.

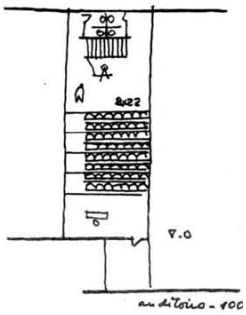
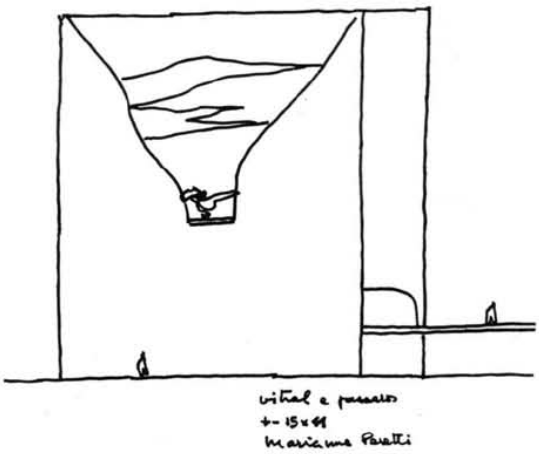


FIGURA 486: Planta baixa do térreo.



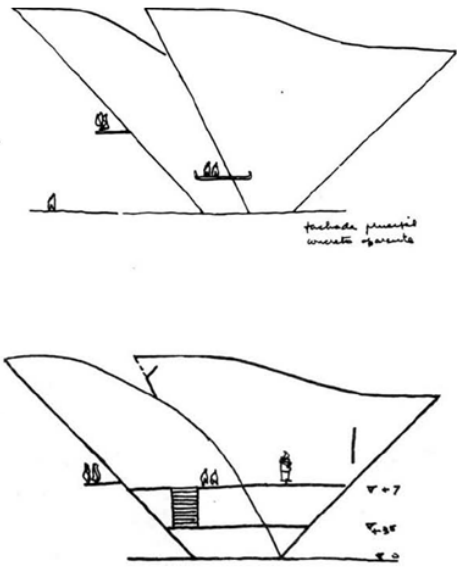


FIGURA 487: Fachada leste.

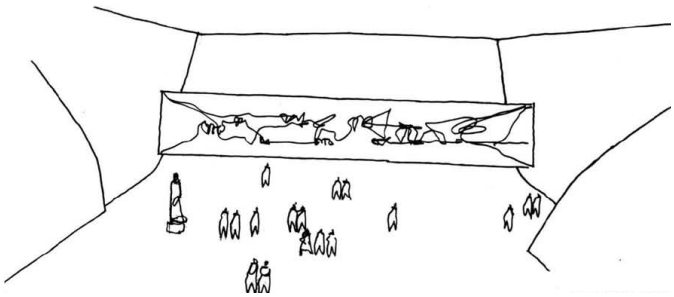


FIGURA 488: Mural sobre a inconfidência mineira, de João Câmara.

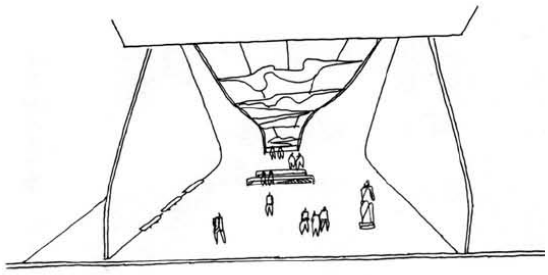


FIGURA 489: Croqui sobre o vitral de Mariani Perretti.

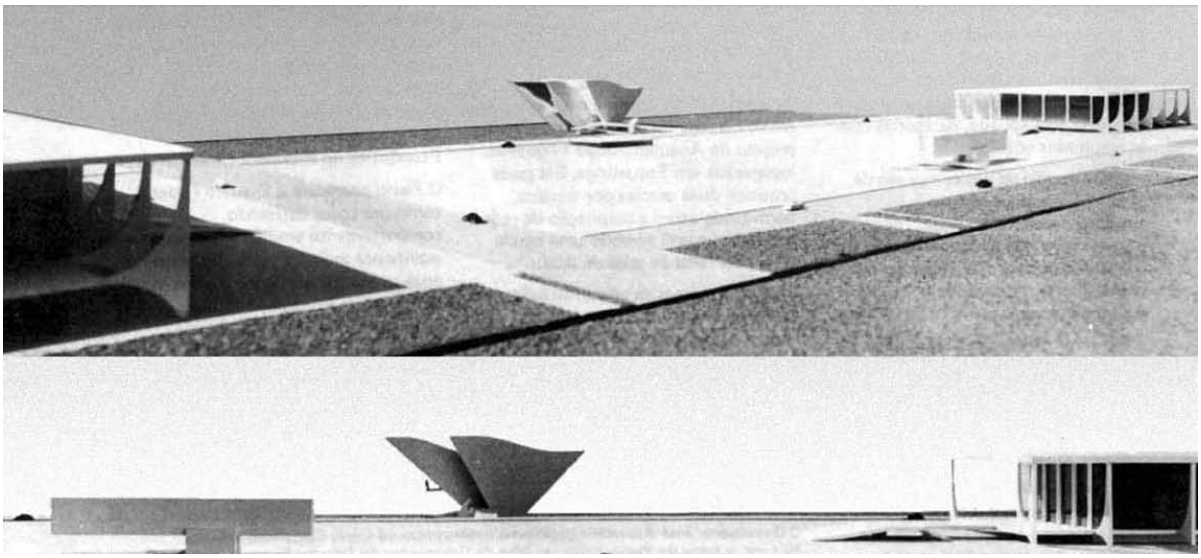


FIGURA 490: Maquetes.

2.8.3 TIRADENTES

O Panteão possui outras semelhanças com o Museu Tiradentes, além da localização. A ideia de homenagear o herói da pátria, Joaquim José da Silva Xavier, permanece. Uma escultura do herói já havia sido realizada por Bruno Giorgio, em 1957, a pedido do Itamaraty para doação ao governo do Equador. Segundo documento encontrado junto à Fundação Oscar Niemeyer, a ideia era aproveitar o gesso dessa escultura. Niemeyer então desenvolve o projeto para o monumento. Vale ressaltar que o acesso ao Museu Tiradentes também contava com uma escultura da cabeça do herói mineiro.

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

Em 21 de abril de 1992 comemora-se o Bicentenário da Morte de Tiradentes - O Martir da Inconfidência - cujo idealismo e fé num brasil independente o levou à morte por enforcamento. Cabe ao Governo Federal, através da Secretaria da Cultura da Presidência da República, duzentos anos após a morte de Tiradentes, restaurar histórica e culturalmente a dimensão do herói nacional.

Nesse sentido, duas providências poderiam ser tomadas: a primeira, é a inclusão do nome de Tiradentes no livro dos Heróis da Pátria do Panteão da República, em obediência a Decreto de 1989.

A segunda, seria a colocação de uma efígie de Tiradentes em lugar público, para permitir uma cerimônia de oferendas florais por ocasião do aniversário do herói e quando da vinda a Brasília de visitantes ilustres, monumento cuja falta foi lembrada pelo MRE.

O assunto foi levado ao conhecimento do arquiteto Oscar Niemeyer que apresentou o esboço anexo, em que a cabeça de Tiradentes seria colocada no Parlatório do Planalto.

Para doação ao Governo do Equador, a cabeça do herói foi encomendada, em 1957, pelo Itamaraty, ao escultor Bruno Giorgio e é, sem dúvida, das mais vigorosas representações de Tiradentes no momento de sua execução. O gesso está em excelentes condições, não havendo dificuldades técnicas para uma nova tiragem do rosto, que é de grande dimensão, medindo 0,95 de altura 0,80 de largura.

FIGURA 491: Documento encontrado no acervo da Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

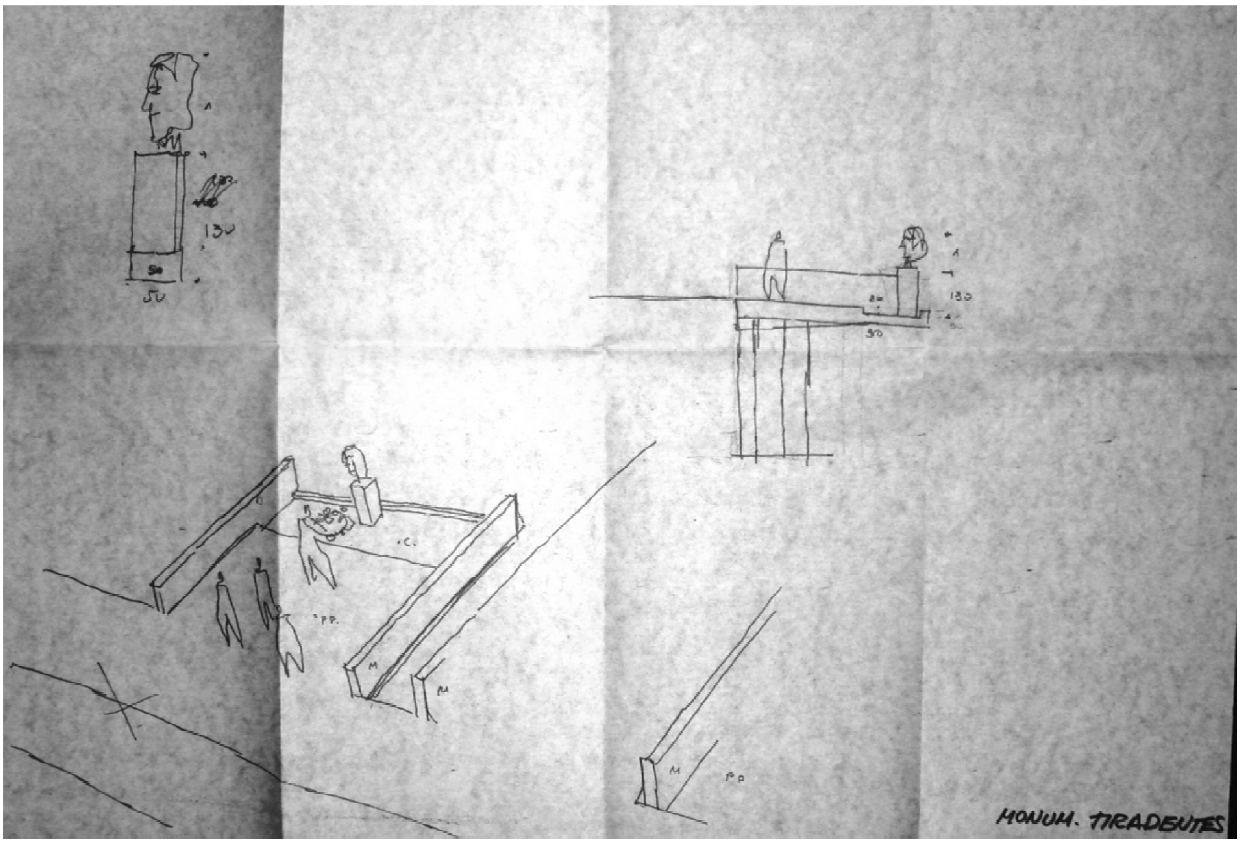


FIGURA 492: Projeto do espaço que abriga a cabeça de Tiradentes, em frente ao Panteão..

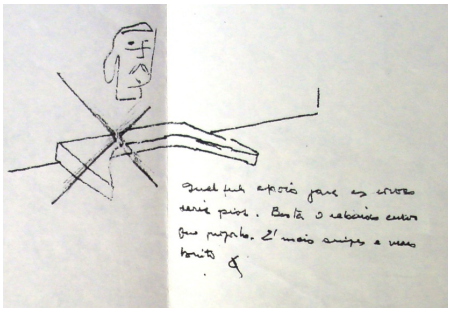


FIGURA 493: Estudos do espaço que abriga a cabeça de Tiradentes, em frente ao Panteão.

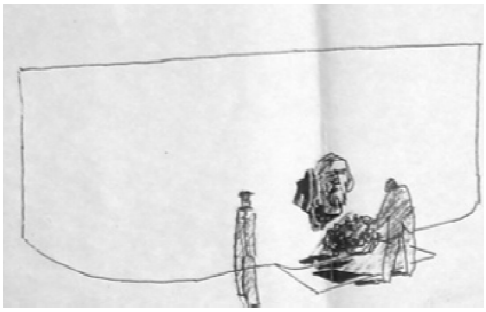


FIGURA 494: Estudos do espaço que abriga a cabeça de Tiradentes, em frente ao Panteão.

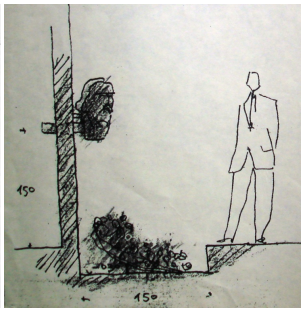


FIGURA 495: Estudos do espaço que abriga a cabeça de Tiradentes, em frente ao Panteão.

2.8.4 CRÍTICAS

O projeto de Niemeyer recebeu críticas por alterar a concepção da Praça dos Três Poderes. Uma das principais, além da volumetria escultórica de grande escala, é a localização do edifício, que feriria a concepção inicial de Lucio Costa para o local. Niemeyer considera que o Panteão vem "enriquecer como um pássaro branco a Praça dos Três Poderes."[133] Em um artigo seu, publicado no Jornal de Brasília[134], o arquiteto afirma que o conjunto do Panteão viria a reabilitar a praça, que estava desmerecida. Entretanto, nem todos compartilham dessa ideia:

> O monumento é desconfortável em todos os sentidos. Não tem força para atuar como símbolo da nação, não se justifica como programa – simbólico e arquitetônico – e é desagradável para os sentidos. Um erro, tal qual o mastro do "bandeirão". Infelizmente, lado a lado a comprometer a Praça, o monumento da democracia, faz o monumento da ditadura parecer menos pior… Punhal ou cunha, ambos foram incorporados ao imaginário da Praça e do país.[135]

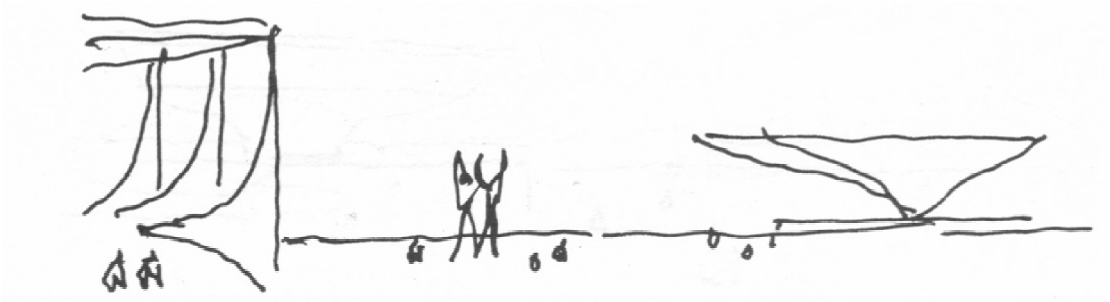


FIGURA 496: Croqui.



FIGURA 497: Croqui.

[133] NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias.** 5ª ed, Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 273.

[134] NIEMEYER, Oscar. Jornal de Brasília, 15 de set. 1985.

[135] SCHLEE, Andrey Rosenthal. **A Praça dos Maquis.** 7 Seminário DOCOMOMO, Porto Alegre. 2007, disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/001.pdf>

2.8.5 REFERENCIAIS

Dentro do repertório formal arquitetônico de Oscar Niemeyer, encontra-se outros exemplares com redução e centralização da área de apoio e expansão da edificação em sentido ascendente. O exemplar mais célebre é o não construído Museu de Arte Moderna de Caracas. Ao analisar os espaços com programa semelhante ao museu, com destinação cultural ou expositiva, conclui-se que sim, que a forma não construída na Venezuela se materializa em outros projetos, como no Panteão. Seja pelo emprego de volumes atectônicos, ou ainda pelo aspecto opaco e fechado[136] circundado por grandes áreas calçadas (composição muito utilizada contemporaneamente por Niemeyer), deduz-se a presença ou a influência do Museu de Arte Moderna de Caracas, que, apesar de não ter sido construído, perpetuou-se no imaginário do arquiteto.



FIGURA 498: Panteão e a Praça dos Três Poderes.

[136] Para saber mais, ver: HOLANDA, Frederico. **Oscar Niemeyer: de vidro e concreto**. Brasília: FRBH, 2011.

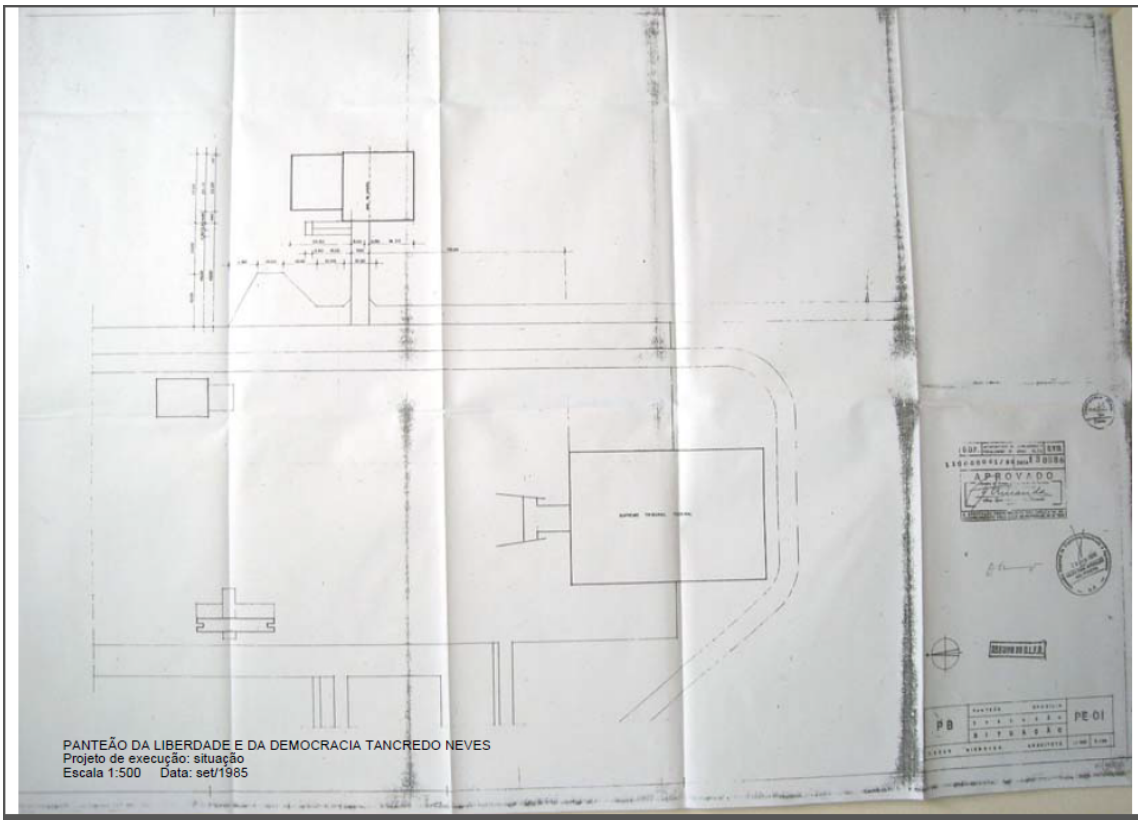


FIGURA 499: Situação.

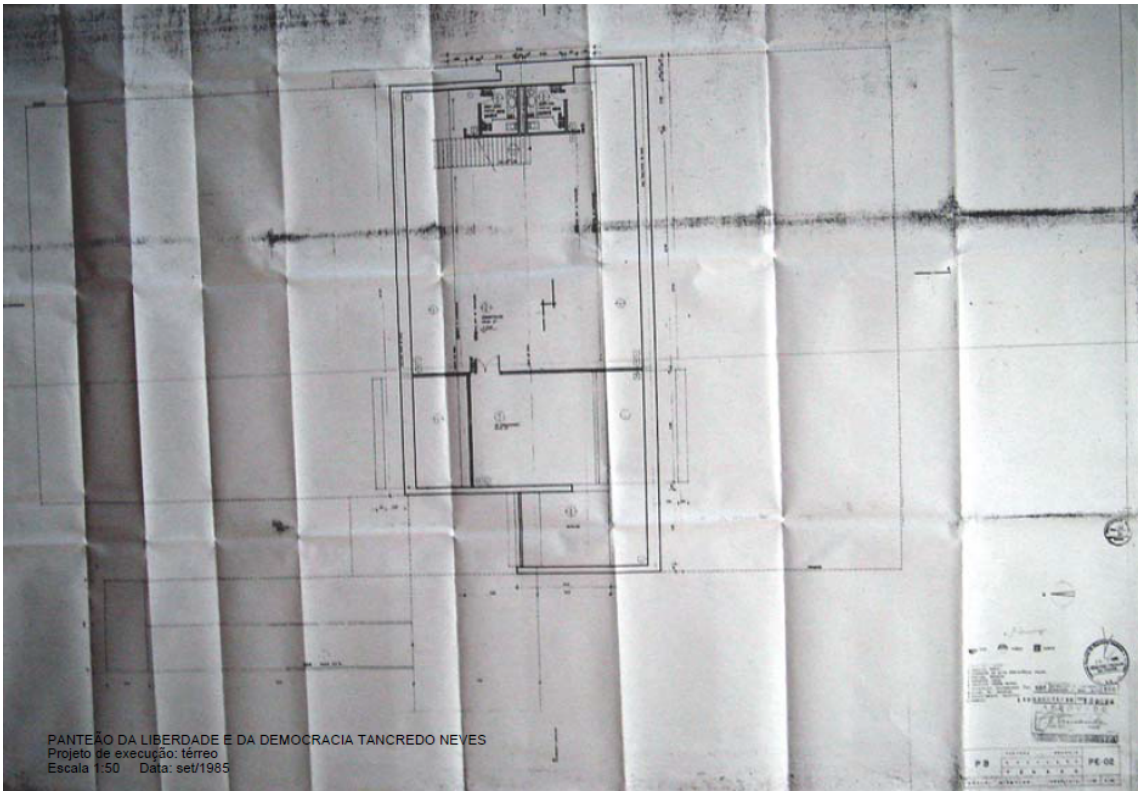


FIGURA 500: Planta baixa subsolo.

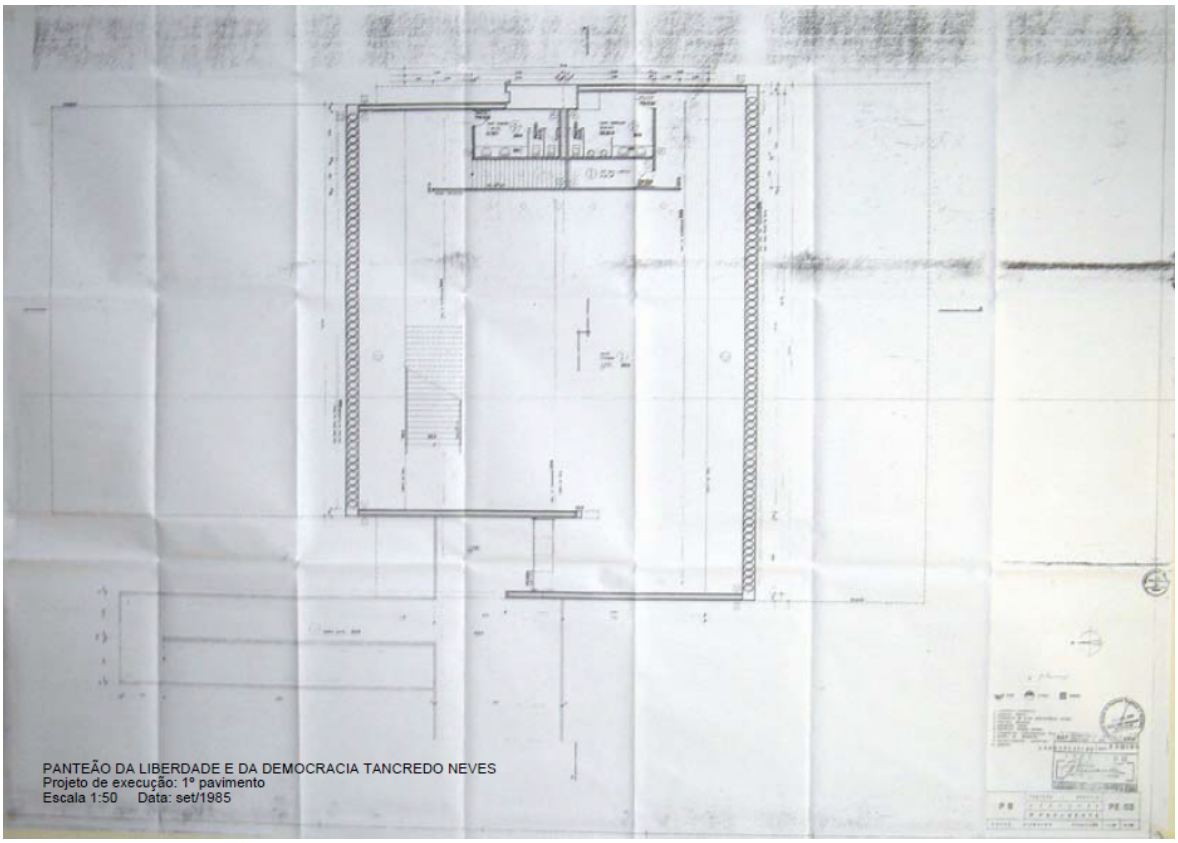


FIGURA 501: Planta baixa primeiro térreo.

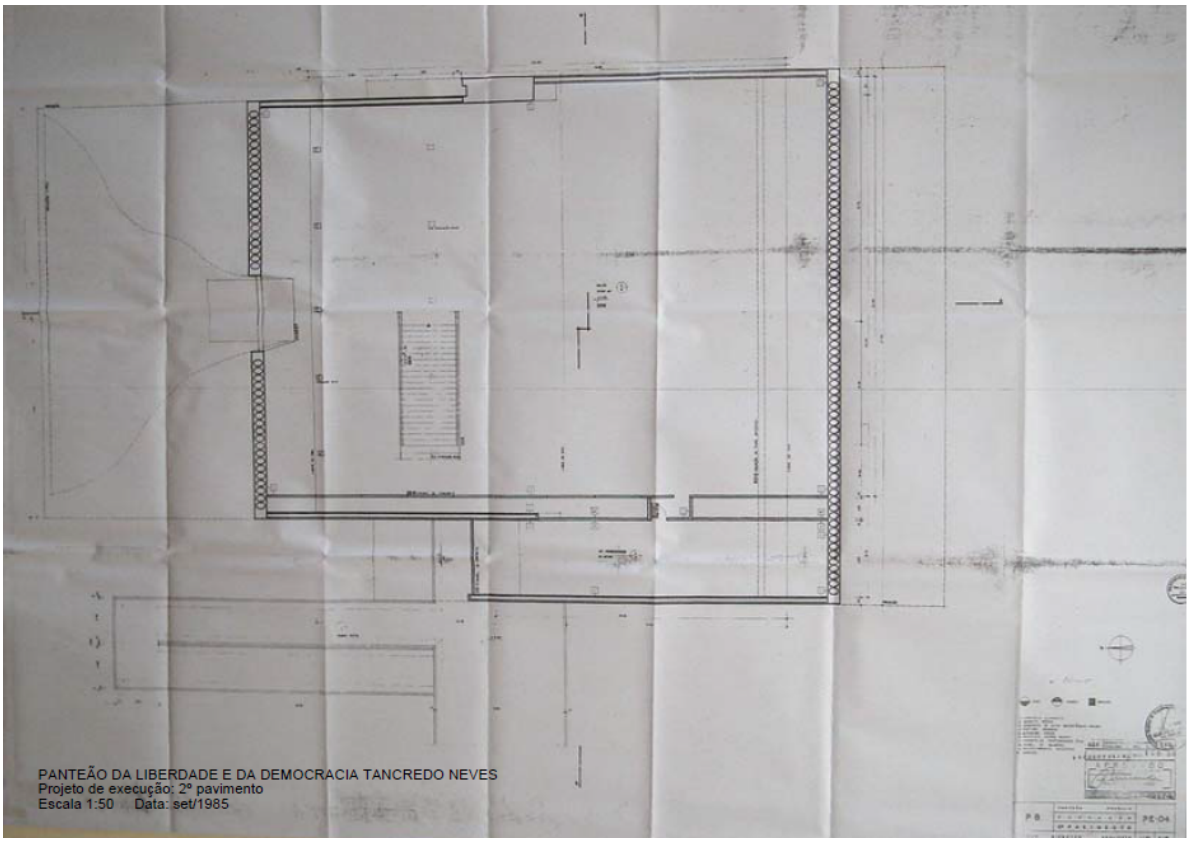


FIGURA 502: Planta baixa primeiro pavimento.

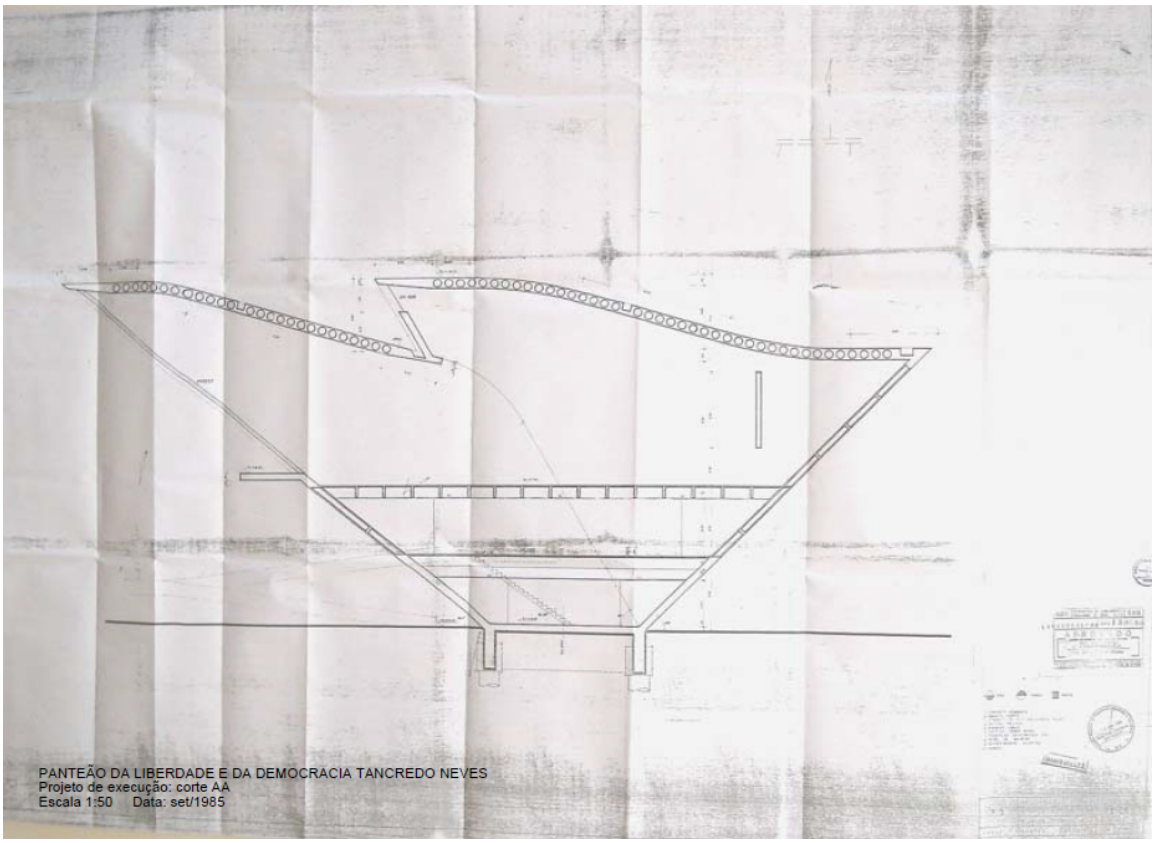


FIGURA 503: Corte.

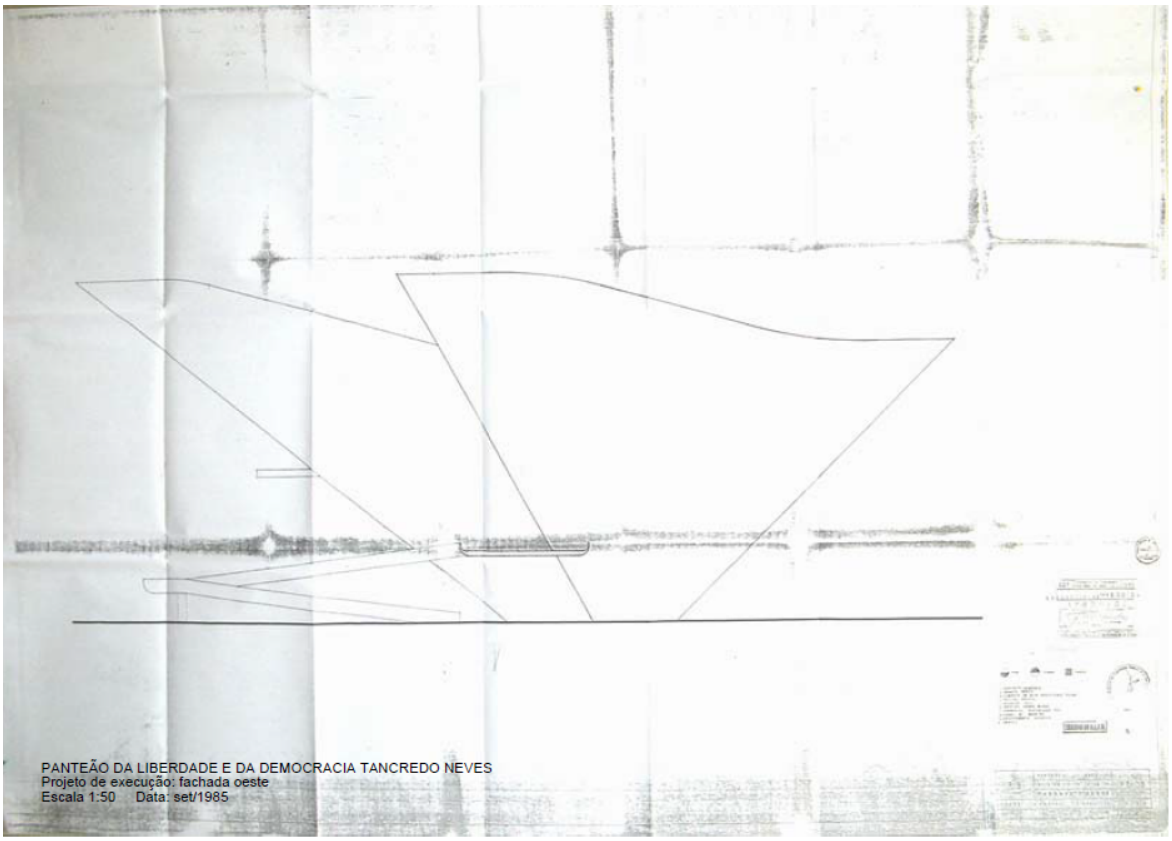


FIGURA 504: Fachada leste.

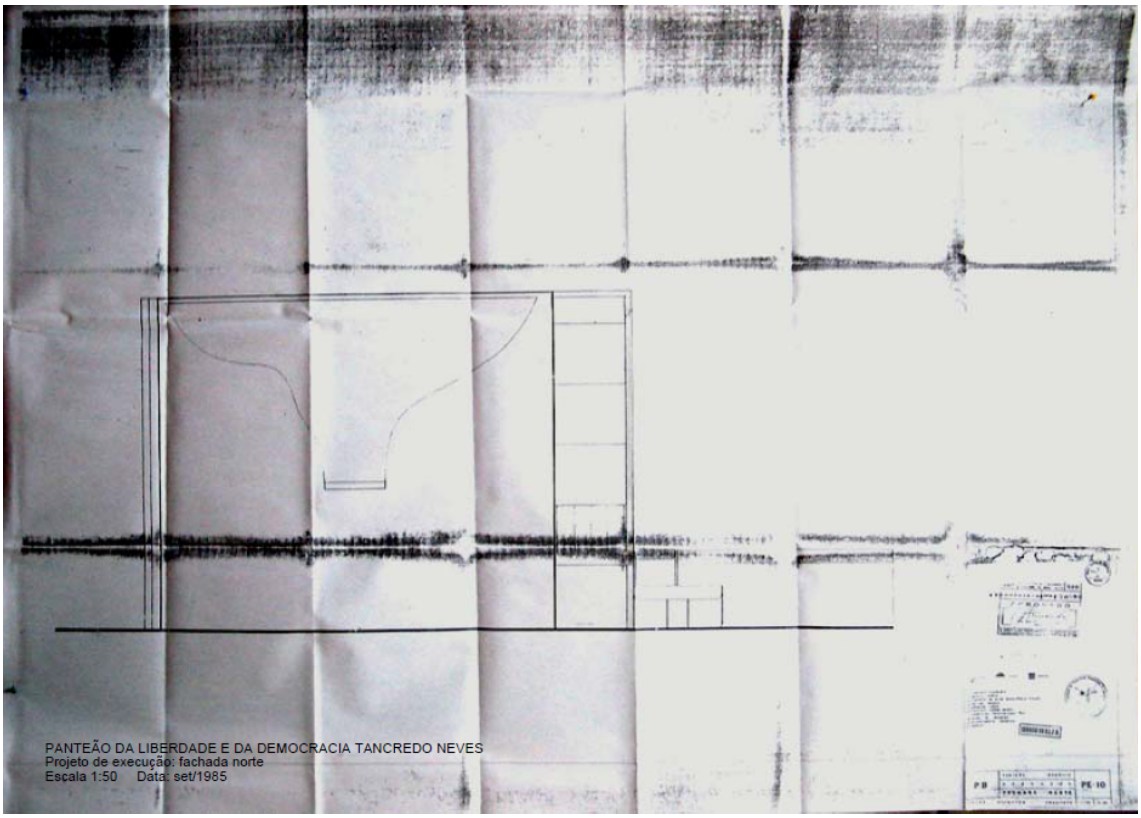


FIGURA 505: Fachada norte.

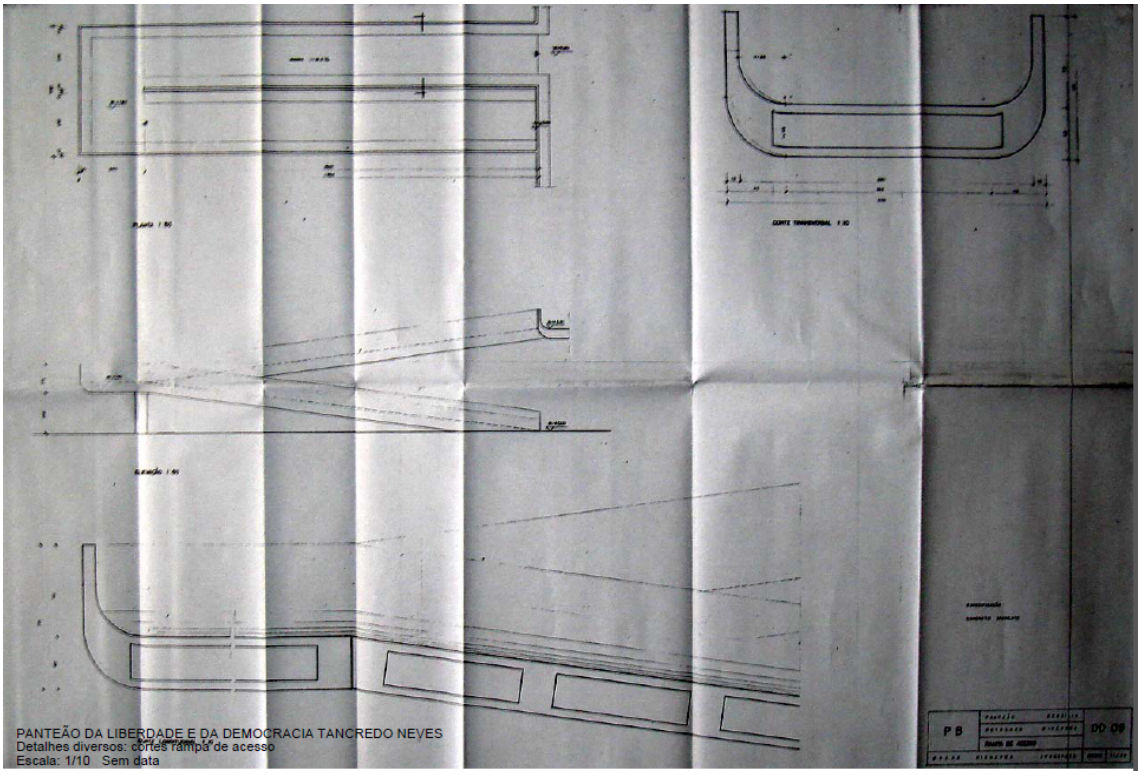
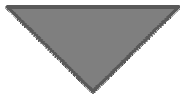


FIGURA 506: Detalhes rampa de acesso.

PANTEÃO DA LIBERDADE E DA DEMOCRACIA TANCREDO NEVES

Brasília – 1985



TIPO DE INTERVENÇÃO

☐ projeto ☒ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 900 m^2 exposição, total cerca de 1100 m^2

número pavimentos: 3

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☒	espaço para exposições permanentes
	☐	espaço para exposições temporárias
	☒	átrio de ingresso
	☐	área de informações
	☐	chapelaria
	☒	auditório
	☐	lojas, livraria
	☐	sala de audiovisual
	☐	bar, café
	☐	restaurante
	☐	terraço, pátio, jardim, varanda
	☐	visita virtual
	☐	biblioteca
SERVIÇOS	☐	laboratórios
	☐	reserva técnica
	☐	escola, ateliês, sala de aulas
	☐	serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☐	estacionamento
ADMINISTRATIVO	☐	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: monumento

2.9 MUSEU DE BRASÍLIA

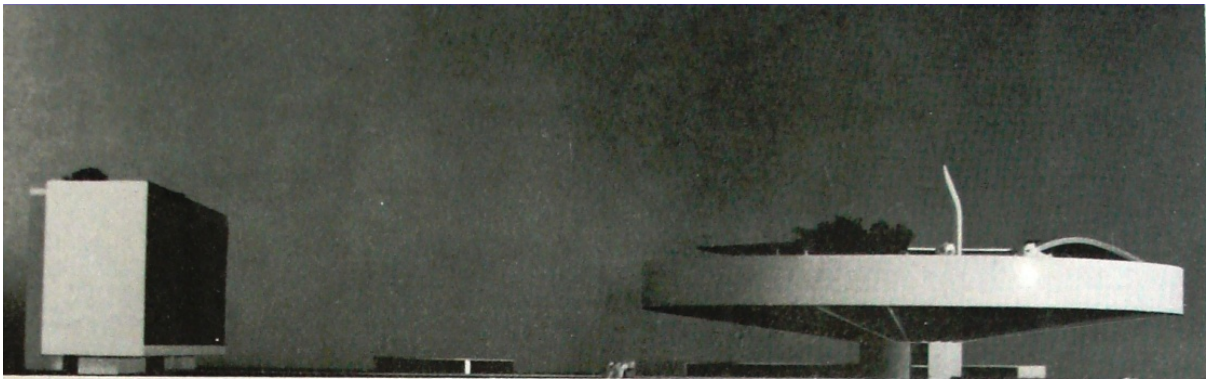


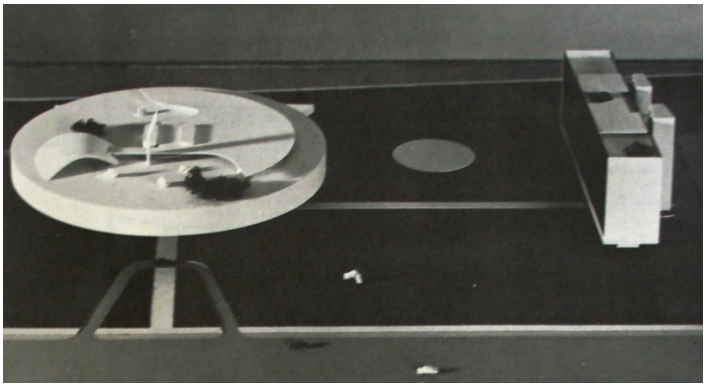
FIGURA 507: Museu de Brasília.

2.9.1 CONTEXTO

José Aparecido de Oliveira, governador do Distrito Federal, de 1985 a 1988, foi um grande incentivador dos projetos de Oscar Niemeyer. Durante seu governo, foram dezoito projetos desenvolvidos para Brasília, além de projetos anteriores postos em execução. Depois, como ministro da cultura, o número reduziu-se a três (Aparecido foi ministro de 1989 a 1990). No afã de complementar o conjunto para Eixo Monumental, concretizando o Setor Cultural (sul e norte), Niemeyer realizou mais um projeto para o local (provavelmente, o Museu da Terra e Energia, de 1973, situar-se-ia nesse setor, ou, ainda, o Museu da Terra, do Mar e do Ar, de 1974).

2.9.2 PROPOSTA

O Museu de Brasília, de 1986, faz parte de um complexo composto por quatro edificações: museu, ateliês (ou escola), secretaria de cultura (ou ministério) e escola de balé. O mesmo localizar-se-ia na porção norte do Eixo Monumental, destinada ao Setor Cultural Norte (entre o Teatro Nacional e os Ministérios). O edifício para o ministério estaria situado na posição oeste do terreno, enquanto que o museu ficaria na parte leste, a escola de balé estaria entre os dois, e os ateliês, próximos ao museu, em uma posição secundária em relação a ele e ao eixo monumental. O museu e o ministério se interligariam através de passagem subterrânea. Já a ligação entre museu e ateliê seria feita por uma passarela no térreo. A escola de balé estaria isolada.



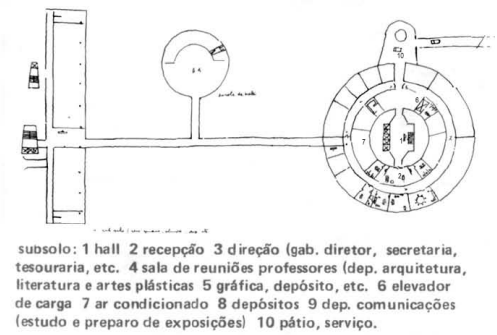


FIGURA 508: Museu de Brasília.

FIGURA 509: Planta baixa do subsolo, Museu de Brasília.

À semelhança de outros projetos de Niemeyer, o museu seria uma estrutura atectônica, sustentando dois pavimentos mais terraço de planta circular. Estaria elevado cinco metros do solo, tendo o apoio central um diâmetro de 28 metros e o pavimento, 110 metros. Teria quatro pavimentos: subsolo, primeiro pavimento, mezanino e terraço-jardim, na cobertura.

No subsolo, localizar-se-iam-se os setores administrativos e de serviço, como: sala do diretor, secretaria, tesouraria, sala de professores, expedição, ar condicionado, depósitos, gráfica, elevador de cargas e departamentos de comunicação, arquitetura, artes plásticas e literatura. No térreo estariam situados os acessos e a circulação vertical. No primeiro pavimento estão localizados a área expositiva, área para computadores, o auditório e os espaços de serviço. As exposições concentram-se na área mais externa, em formato anelar seccionado pelo volume do auditório, enquanto que os serviços (ar condicionado, depósitos, copa e sanitários), o audiovisual os computadores estariam centralizados em torno da circulação vertical, sendo posicionados tipo ilha no salão. O mezanino é recortado, de formato curvilíneo, abrigando também exposições, audiovisual, computadores, serviços, além de biblioteca. O vazio proporcionado pelo mezanino permite a exposição de obras de maior altura. A área expositiva não possui aberturas para o exterior, caracterizando-se por um volume fechado, tanto no primeiro pavimento, quanto no mezanino. A cobertura apresenta bar, restaurante, cozinha, jardim e auditório aberto. Estes são cobertos por uma laje de concreto, que se prolonga e se curva para proteger também o auditório.

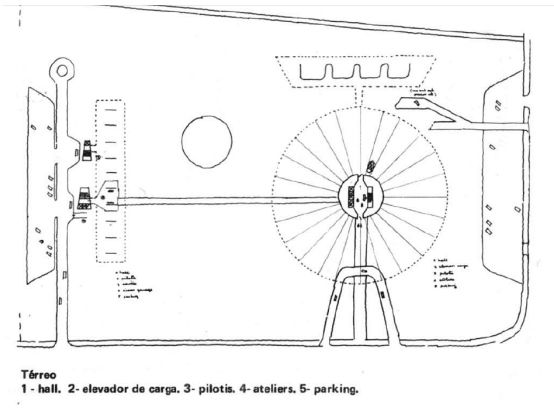


FIGURA 510: Planta baixa do térreo, Museu de Brasília.

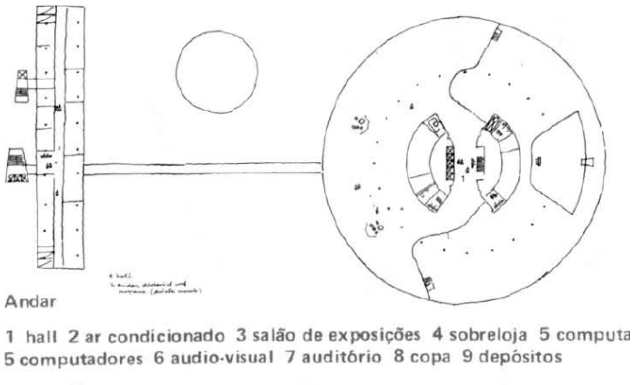


FIGURA 511: Planta baixa do primeiro andar, Museu de Brasília.

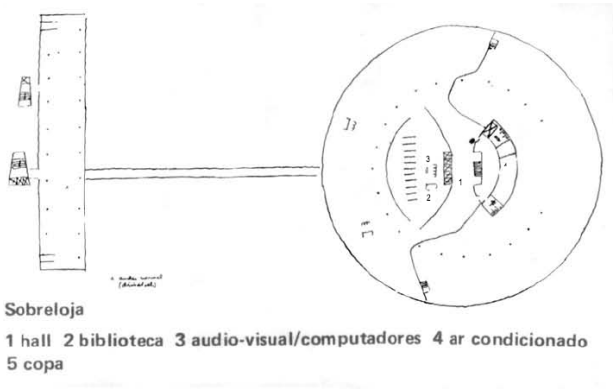


FIGURA 512: Planta baixa da sobreloja. Museu de Brasília.

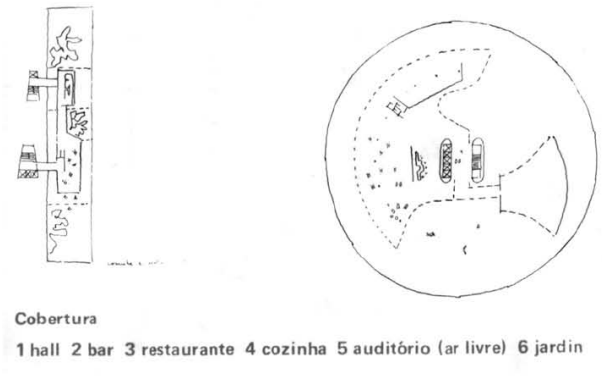


FIGURA 513: Planta baixa da cobertura, Museu de Brasília.

2.9.3 REFERENCIAIS

Novamente, Niemeyer utiliza-se de um salão único para exposições, apesar de seu formato anelar. Não há definição do percurso dos visitantes. O formato do mezanino assemelha-se ao empregado no Palácio das Artes, no Ibirapuera, de 1951, e no Museu de Arte Moderna de Caracas, de 1954. A volumetria adotada pela edificação pode ser considerada uma continuidade do MAM Caracas, seja pela forma pura e elementar, um sólido regular com apoio central recessivo, buscando a concisão, ou pelo emprego de volumes atectônicos, ou ainda pelo aspecto opaco e fechado[137] circundado por grandes áreas calçadas (composição muito utilizada contemporaneamente por Niemeyer), ou ainda, pela escola ateliê situada em um anexo. O desenvolvimento desse projeto, que se inicia em Caracas, ganha diversas derivações, chegando até o Museu de Arte Contemporânea, de Niterói, de 1991 e o Museu Oscar Niemeyer, de Curitiba, de 2001.

[137] Para saber mais, ver: HOLANDA, Frederico. **Oscar Niemeyer: de vidro e concreto**. Brasília: FRBH, 2010.

MUSEU DE BRASÍLIA

Brasília – 1986



TIPO DE INTERVENÇÃO

☒ projeto ☐ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 18.500 m^2 exposição, total cerca de 28.500 m^2

número pavimentos: subsolo, primeiro, mezanino e terraço

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☒	espaço para exposições permanentes
	☒	espaço para exposições temporárias
	☒	átrio de ingresso
	☐	área de informações
	☐	chapelaria
	☒	auditório
	☐	lojas, livraria
	☒	sala de audiovisual
	☐	bar, café
	☒	restaurante
	☒	terraço, pátio, jardim, varanda
	☐	visita virtual
	☒	biblioteca
SERVIÇOS	☒	laboratórios
	☒	reserva técnica
	☒	escola, ateliês, sala de aulas
	☒	serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☒	estacionamento
ADMINISTRATIVO	☒	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: museu

2.10 ESPAÇO FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER



FIGURA 514: Imagem aérea da localização do edifício.

2.10.1 CONTEXTO

O Espaço Oscar Niemeyer está localizado no Eixo Monumental, abaixo da Praça dos Três Poderes. Foi projetado em 1988. A edificação é composta por dois blocos: um cilíndrico, onde estão inseridos a área de exposições e o pequeno auditório; e outro volume curvo, em que estão localizadas as atividades administrativas do espaço, que “abraça” o cilindro.

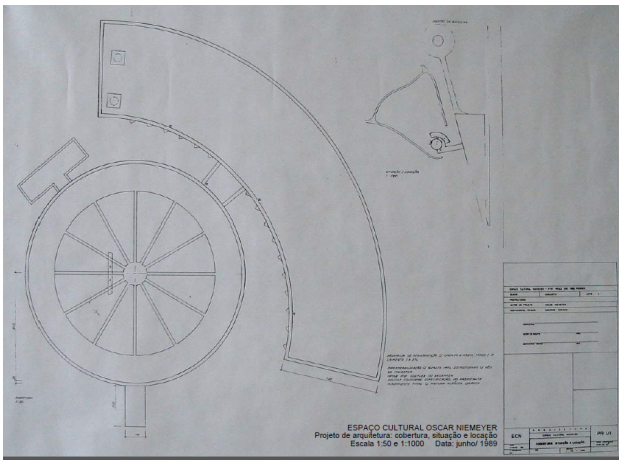


FIGURA 515: Espaço Oscar Niemeyer – Planta de cobertura e implantação

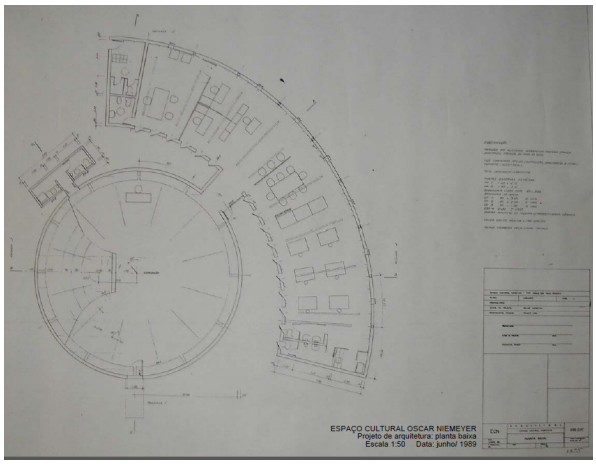


FIGURA 516: Espaço Oscar Niemeyer – Planta baixa.

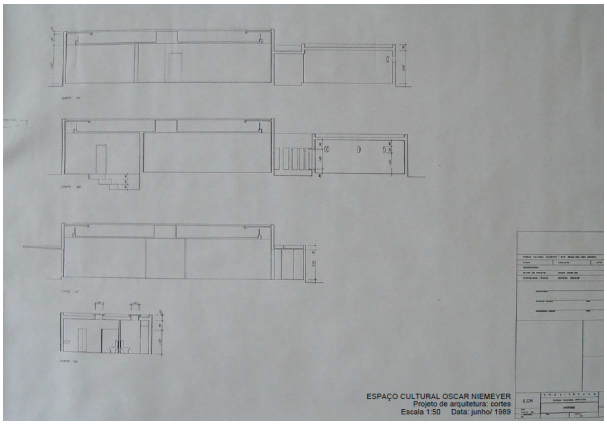


FIGURA 517: Espaço Oscar Niemeyer – Cortes.

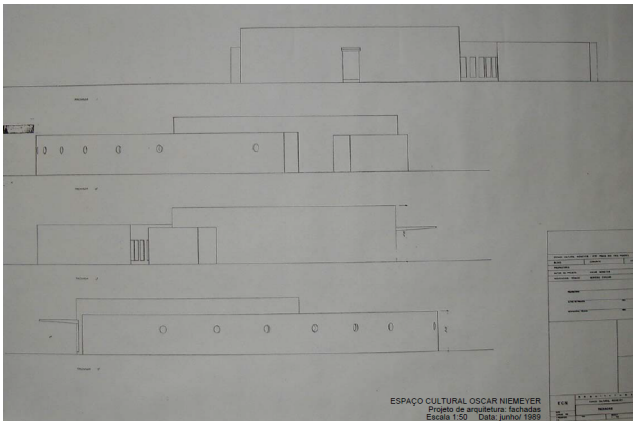


FIGURA 518: Espaço Oscar Niemeyer – Fachadas.

O Espaço conta com dois acessos diretos na área externa: um para a área de exposições e outro para um *hall*, que conduz tanto para a área administrativa, quanto para as exposições. É interessante observar que o edifício curvo serve como uma espécie de anteparo para a entrada de serviço, ocultando-a de um olhar mais apressado. A área de exposições possui organização simples, sendo inserido no cilindro um rebaixo de piso onde fica um pequeno auditório para exposição de filmes e documentários. O espaço administrativo é um ambiente amplo, sem divisórias, onde estão expostas algumas maquetes e fotografias de projetos do arquiteto Oscar Niemeyer.



FIGURA 519: Na imagem, é possível identificar os dois acessos mencionados.

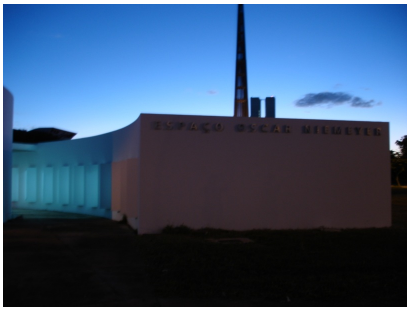


FIGURA 520: Pequenas aberturas que possibilitam maior transparência neste edifício do que nos demais analisados.



FIGURA 521: Espaço Oscar Niemeyer.

2.10.2 CONTROVÉRSIAS

Katinsky[138] afirma que o Espaço Oscar Niemeyer foi primeiramente projetado como uma sala para exposição da arquitetura de Brasília, depois destinada ao Museu do Índio (em função da troca do edifício original para museu de arte) e, por fim, com a decisão à época de o museu ir para a Universidade de Brasília, o edifício foi destinado à Fundação Oscar Niemeyer. O *site* da fundação traz poucas informações a respeito do espaço e as informações não coincidem:

> É uma construção circular 40 mts de diâmetro. A área isolada terá parede de concreto a outra dois apoios. Um, na placa da entrada; outra, [uma] coluna apenas. A [construção] terá [vigamentos] de 2mts(...); iluminação zenital etc. Os sanitários serão em corpo anexo.[139]

A edificação teria um diâmetro de, no máximo, 20 metros. Também não é possível identificar onde seria a iluminação zenital descrita por Niemeyer. Atualmente, não há esse tipo de iluminação no local. Entretanto, a descrição dos sanitários em anexo é compatível com o Espaço, pois eles estão mesmo situados em um pequeno bloco retangular, situado em anexo. Há outra publicação que retrata a edificação com um anexo curvilíneo, situado defronte à porta de acesso. Não foram encontradas mais informações a respeito.

[138] KATINSKY, Júlio**. Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na Capital.** Rio de Janeiro: Revan, 1991, p. 72.

[139] NIEMEYER, Oscar. Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro211>. Acessado em: 20 dez. 2012.

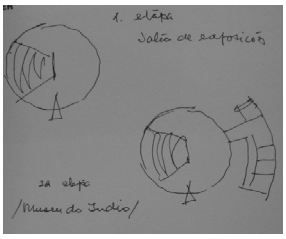


FIGURA 522: Primeira e segunda etapas da edificação antes de tornar-se Espaço Oscar Niemeyer.

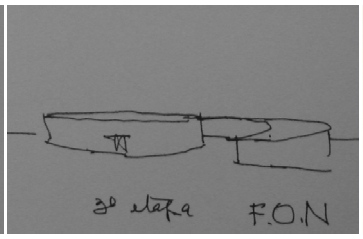


FIGURA 523: Terceira etapa da edificação antes de tornar-se Espaço Oscar Niemeyer

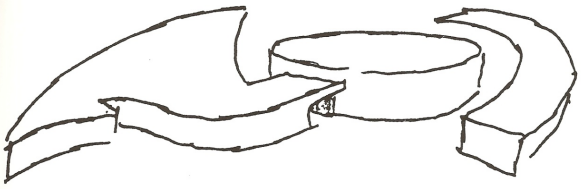


FIGURA 524:croqui de um anexo à edificação.

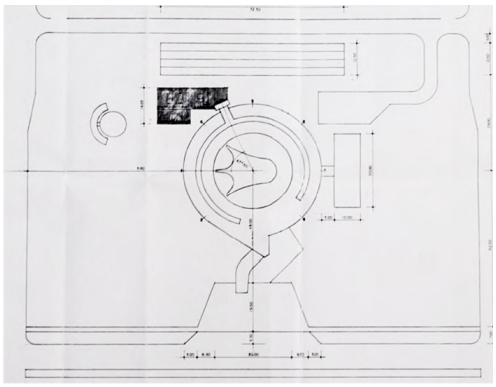


FIGURA 525: Implantação do Museu do Índio..

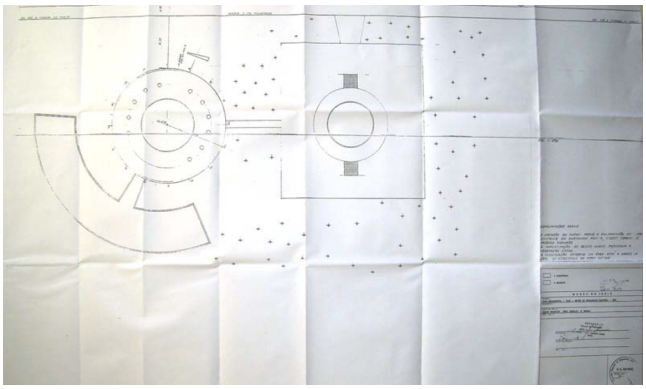


FIGURA 526: Memorial dos povos indígenas.

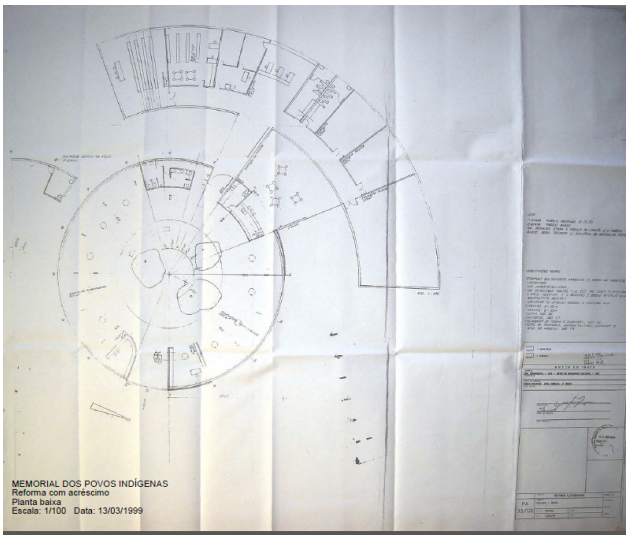


FIGURA 527: Memorial dos povos indígenas.

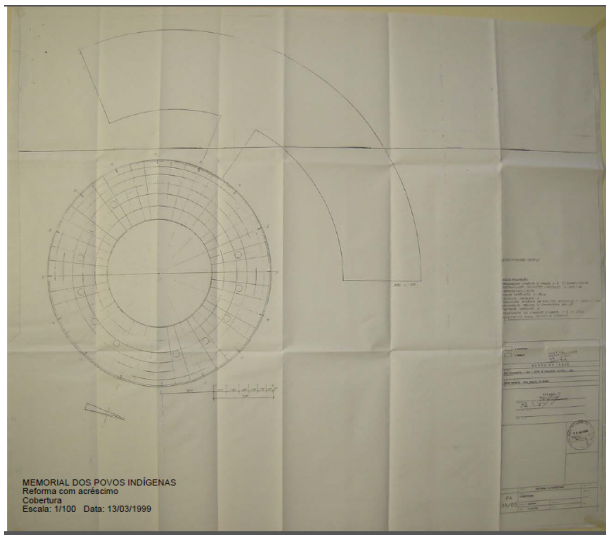


FIGURA 528: Memorial dos povos indígenas.

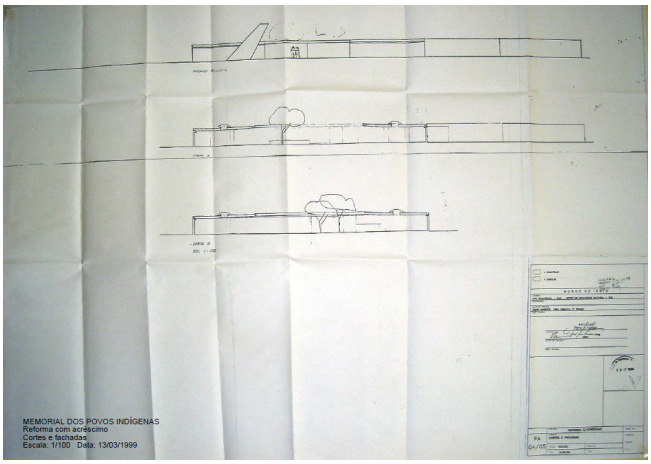
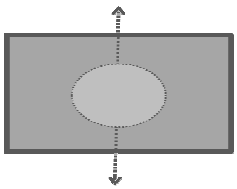


FIGURA 529: Memorial dos Povos Indígenas. FONTE: IPHAN

2.10.3 REFERENCIAIS

Conforme pesquisa junto à Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico – DePHA – GDF, foi possível identificar uma planta de implantação do Museu do Índio, à época transformado em museu de arte, com três anexos não construídos. Um desses anexos tem extrema semelhança formal em planta com a edificação da Fundação Oscar Niemeyer. Documentos obtidos junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN também comprovam essa semelhança. Estes datam de 1999, ano de reabertura do Museu do Índio. Nessa época, o edifício para a Fundação Oscar Niemeyer já estava concluído. Entretanto, a origem da inserção da forma do edifício circular de baixa altura no repertório arquitetônico de Niemeyer é mais antiga. Talvez a primeira vez que tenha sido utilizada pelo arquiteto foi na Casa de Baile, da Pampulha, de 1940. Aqui o tambor sofre uma adaptação com a adição da marquise curvilínea. A forma recebeu algumas adaptações ao longo da carreira do arquiteto, como o acréscimo semicircular no Espaço Oscar Niemeyer ou o pátio central no Museu do Índio. Mas, algumas vezes, foi utilizada pura, como no caso da sede Companhia Energética de São Paulo – CESP, de 1979.

De todas as edificações analisadas, essa é a que possui maior abertura e transparência para o exterior. Não existem barreiras nos acessos, estes se dão de forma direta, no nível solo. Apesar de a permeabilidade não ser intensa, a transparência é maior, com pequenas aberturas na área administrativa. Como no recurso utilizado no Museu do Índio, em que a transparência volta-se para o interior, aqui a transparência está na área entre os dois volumes.



ESPAÇO OSCAR NIEMEYER

Brasília – 1988

TIPO DE INTERVENÇÃO

☐ projeto ☒ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 400 m^2 exposição, total cerca de 500 m^2

número pavimentos: 1

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☒	espaço para exposições permanentes
	☐	espaço para exposições temporárias
	☐	átrio de ingresso
	☐	área de informações
	☐	chapelaria
	☒	auditório
	☐	lojas, livraria
	☐	sala de audiovisual
	☐	bar, café
	☐	restaurante
	☐	terraço, pátio, jardim, varanda
	☐	visita virtual
	☒	biblioteca
SERVIÇOS	☐	laboratórios
	☐	reserva técnica
	☐	escola, ateliês, sala de aulas
	☐	serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☒	estacionamento
ADMINISTRATIVO	☒	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: memorial, monumento

2.11 ESPAÇO LUCIO COSTA

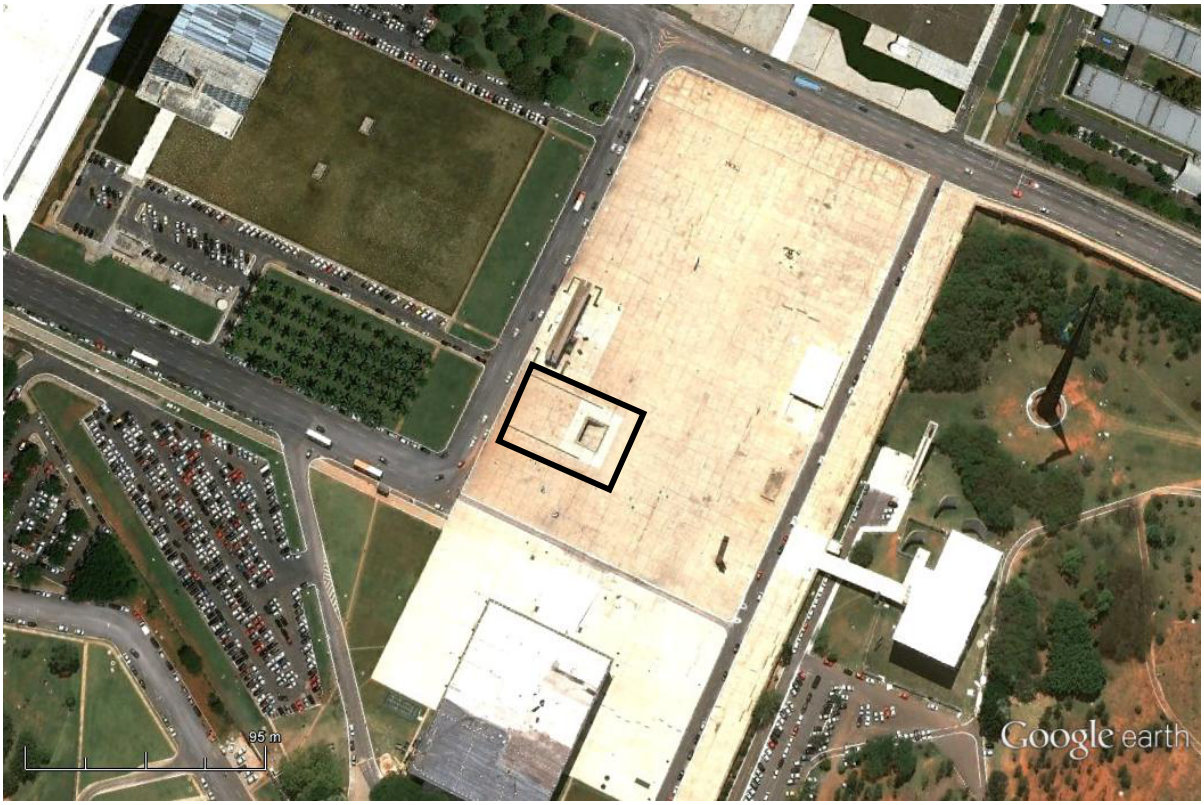


FIGURA 530: Implantação.

2.11.1 CONTEXTO

A parceria entre Oscar Niemeyer e José Aparecido de Oliveira, iniciada em 1985, continuou depois do fim de sua gestão como governador do Distrito Federal. Ao deixar o cargo, Aparecido assumiu o Ministério da Cultura, sob a presidência de José Sarney. Anos depois, o ex-governador tornou-se diretor da Fundação Oscar Niemeyer. Como ministro, José Aparecido consultou Niemeyer sobre a localização que deveria ter a maquete de Brasília, realizada em 1987 para a comemoração do tombamento de Brasília como Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO. O projeto foi patrocinado pela Fundação Bradesco.

> O ministro da cultura, José Aparecido, consultou o arquiteto Niemeyer sobre a localização que deveria ter a maquete de Brasília. Eis a resposta do arquiteto:
> 'Quando você me perguntou onde deveria ser localizada a maquete de Brasília, eu logo propus na Praça dos Três Poderes, num espaço dedicado ao Lúcio Costa.

Seria um grande salão, com a maquete no centro, tendo à volta uma galeria de 6 metros de largura, na qual seriam expostos, devidamente ampliados, os textos e croquis por ele apresentados no projeto.

Com essa solução você daria ao autor do plano de Brasília a homenagem que esta cidade lhe deve.

Para fixar a idéia comecei a pensar no projeto, sentindo que na Praça referida seria inconveniente uma nova construção. A meu ver nada ali deveria ser acrescentado.

Mas como o assunto me atraía, continuei a estudar o problema surgindo a possibilidade de fazer o salão subterrâneo, marcado na Praça por uma larga escadaria.

Mas senti que alguma coisa faltava, alguma coisa que o assinalasse melhor. E ocorreu-me então localizar a entrada junto da placa comemorativa de 'Brasília Monumento da Humanidade'.

E como o vazio da escada deveria ser protegido, imaginei que isso seria feito com triângulos de concreto, evitando peitoril, marcando horizontalmente a presença do espaço projetado.

E a solução me pareceu correta. Simples, fácil de construir, podendo inclusive ser concluída em três meses, se tomadas as providências indispensáveis.

Aí fica, Aparecido, a minha sugestão, satisfeito em contribuir para tão justa homenagem.[140]

2.11.2 PROPOSTA

O Espaço Lucio Costa está localizado no subsolo da Praça dos Três Poderes. É composto por um salão único, tendo ao centro a maquete da cidade e, nas paredes, cópia do Relatório do Plano Piloto e fotografias históricas. O salão mede 24 metros por 50 metros, totalizando uma área de 1.200m². O pé-direito é de 3,80 metros. A estrutura utilizada para vencer os vãos constitui-se por abóbadas em concreto armado, com 1,20 de altura e em 5,50 metros, que descarregam as cargas nas paredes laterais. As abóbadas estão dispostas perpendicularmente ao acesso. Este é único, realizado por uma escadaria de 12 metros de largura, que vence um desnível de aproximadamente 4,10 metros. Nas laterais da escada, no subsolo, estão localizados os sanitários e a administração. A ventilação ocorre através de duas canaletas, dispostas na praça, paralelas às paredes transversais, sendo que estas tem uma altura menor, para a instalação das grelhas de ventilação. A iluminação é artificial.

[140] Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro337>. Acessado em: 20 jan. 2013.

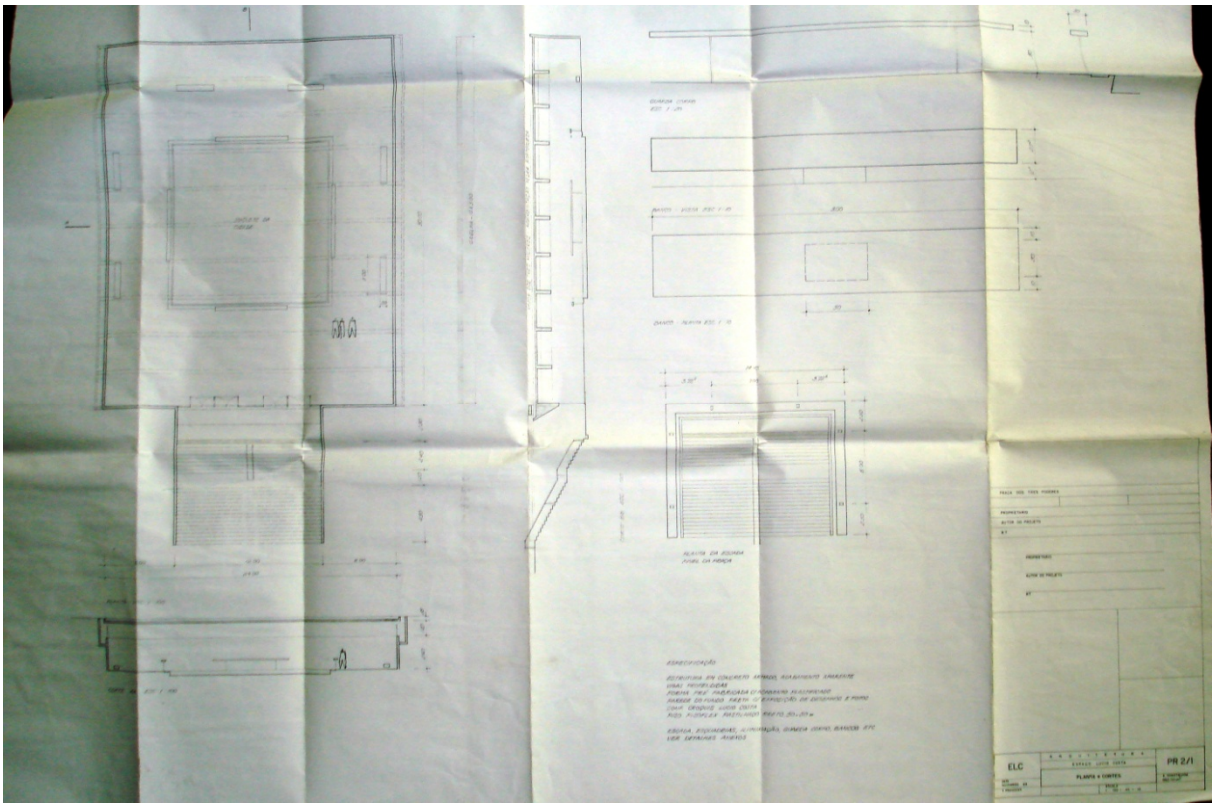


FIGURA 531: Planta baixa e detalhe dos bancos que funcionam como parapeitos.

Um diferencial nesse projeto é a preocupação de Niemeyer com a exposição. Os arquitetos modernos italianos são reconhecidos por esse tipo de detalhamento do projeto, como se pode observar em alguns museus como o Castello Vecchio, de Carlo Scarpa e os Palazzi Rosso e Bianco, de Franco Albini. Conforme croquis, Niemeyer atentou para a museografia, não se preocupando apenas com o projeto arquitetônico. Nessa sua última obra para a Praça dos Três Poderes, o arquiteto não quis interferir na volumetria da praça, chegando a projetar bancos discretos para o vão da escada, com a função de guarda-corpo.

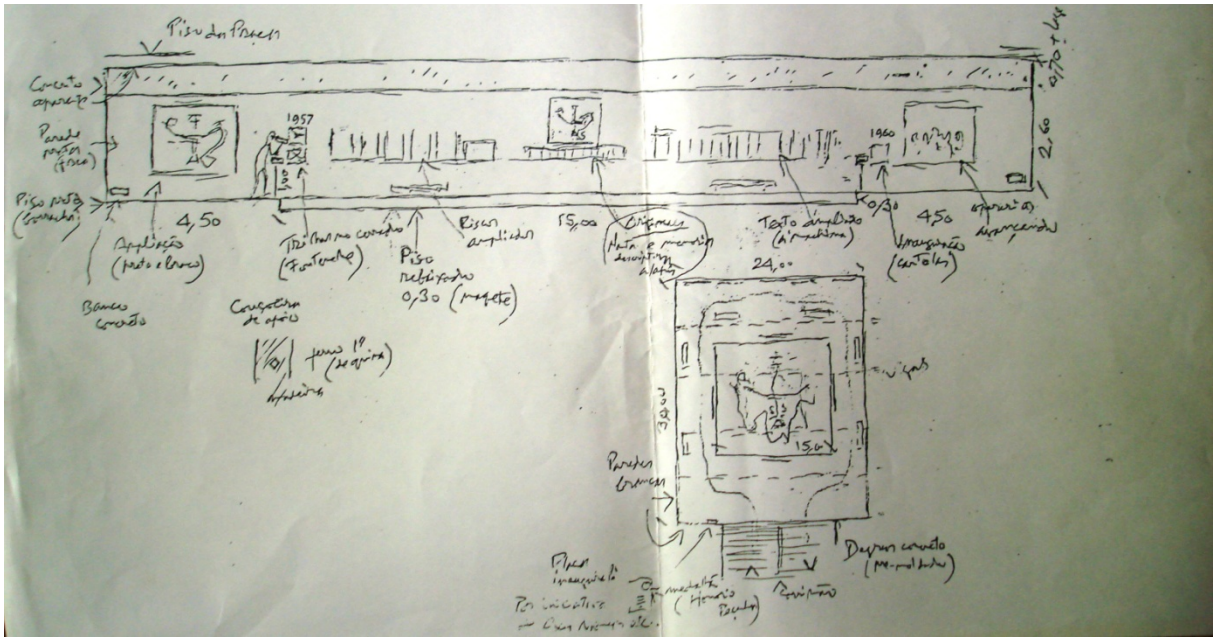


FIGURA 532: Estudos sobre a organização da exposição.

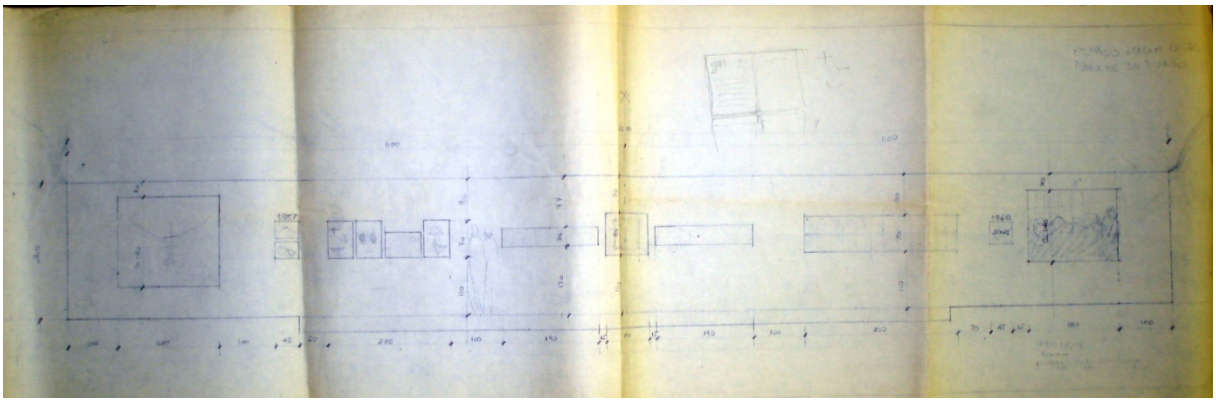


FIGURA 533: Detalhes do projeto museográfico da exposição.

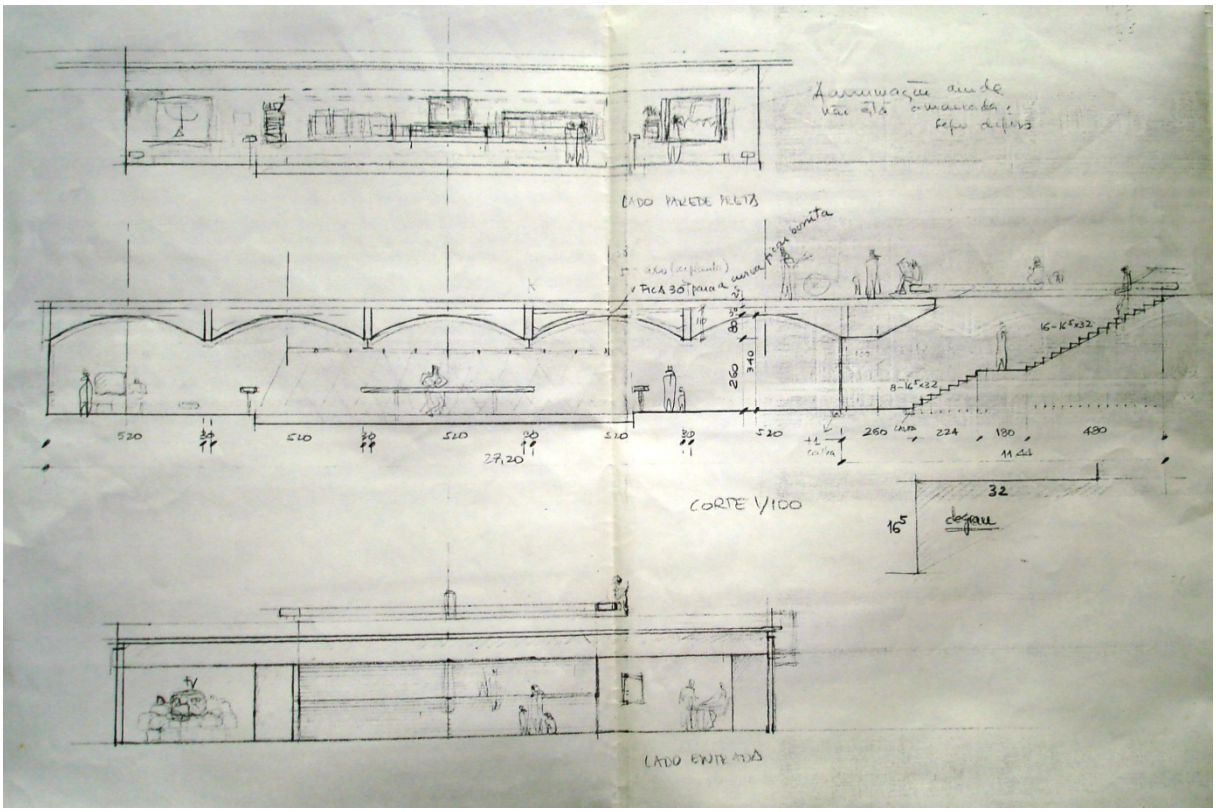


FIGURA 534: Detalhes do projeto museográfico da exposição.

2.11.3 CONTROVÉRSIAS

A ilustração divulgada por Katinsky traz uma perspectiva da posição do Espaço errônea. O seu acesso não está situado no sentido do Supremo Tribunal Federal, como demonstrado no desenho, mas sim, perpendicular a ele.

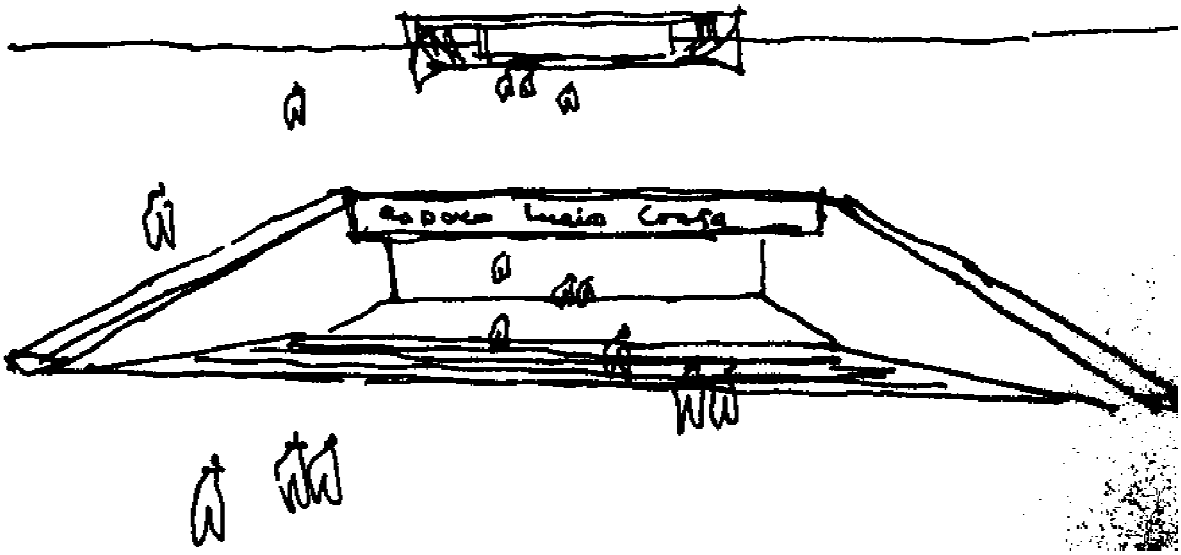


FIGURA 535: Croqui da proposta.

2.11.3 REFERENCIAIS

A utilização de edificação no subsolo é recorrente na obra de Niemeyer. Entretanto, geralmente é apenas uma parte do programa arquitetônico que é tratado desse modo, e não todo o edifício, como ocorre no Espaço Lucio Costa. Para a Feira Internacional e Permanente do Líbano, de 1962, Niemeyer adotou uma solução semelhante à de Brasília. No Museu Espacial e pouso para Helicóptero, o arquiteto localiza no subsolo toda a área expositiva, sobressaindo-se na volumetria o heliporto.

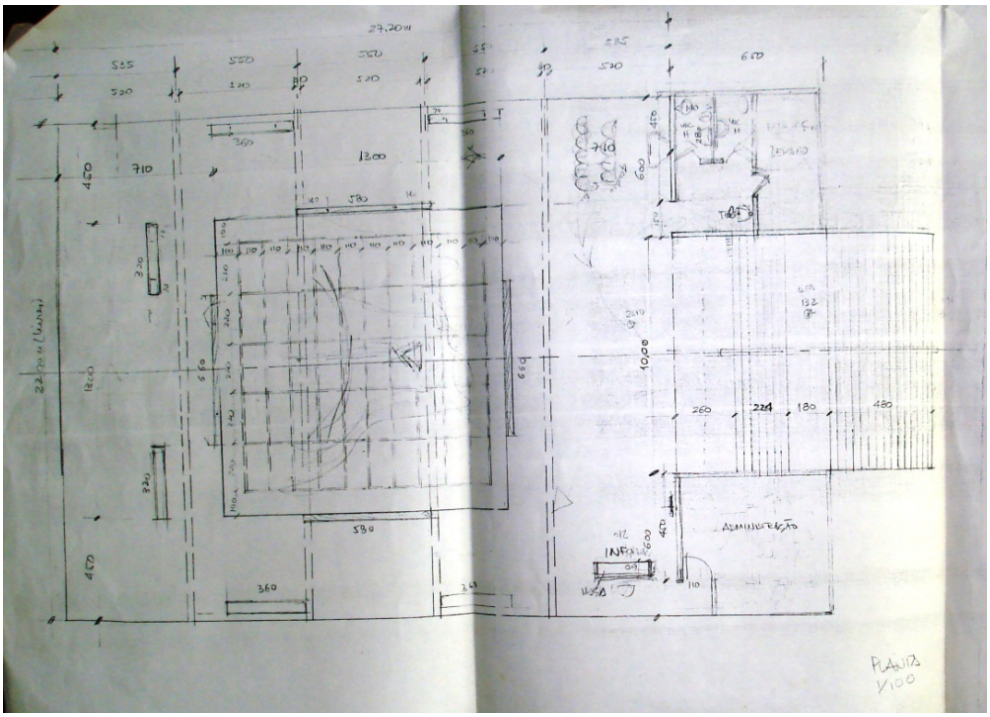


FIGURA 536: Planta baixa com detalhes do estrutural e da exposição.

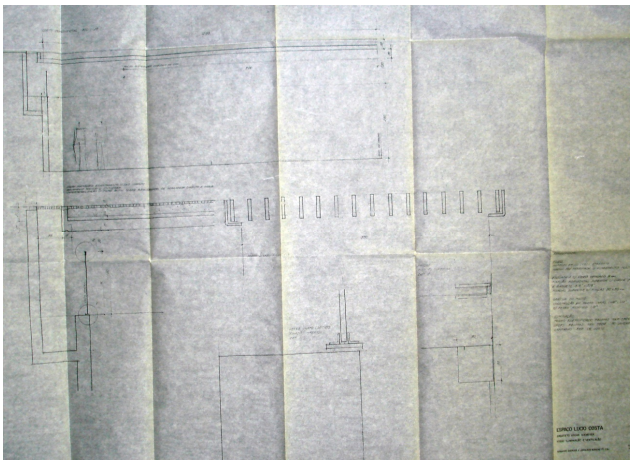


FIGURA 537: Detalhes de iluminação e ventilação.

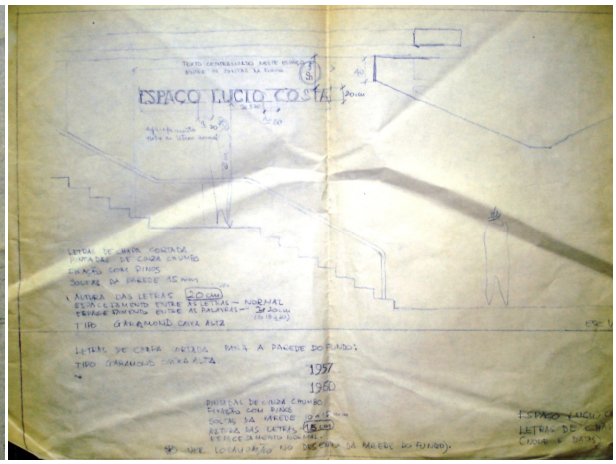


FIGURA 538: Detalhes do acesso.

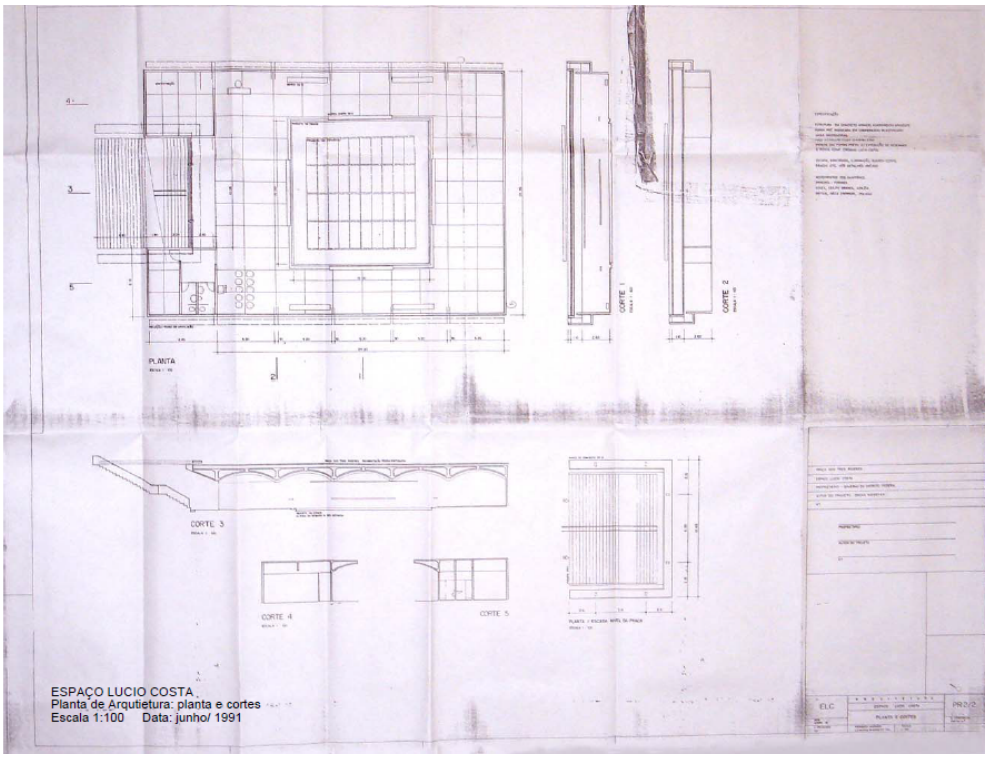


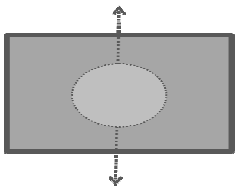
FIGURA 539: Planta e cortes.



FIGURA 540: Espaço Lucio Costa, fotografia de Leonardo Finotti.



FIGURA 541: Espaço Lucio Costa, fotografia de Leonardo Finotti.



ESPAÇO LUCIO COSTA

Brasília – 1989

TIPO DE INTERVENÇÃO

☐ projeto ☒ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 600 m^2 exposição, total cerca de 740 m^2

número pavimentos: 1

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☒ espaço para exposições permanentes
	☐ espaço para exposições temporárias
	☐ átrio de ingresso
	☐ área de informações
	☐ chapelaria
	☐ auditório
	☐ lojas, livraria
	☐ sala de audiovisual
	☐ bar, café
	☐ restaurante
	☐ terraço, pátio, jardim, varanda
	☐ visita virtual
	☐ biblioteca
SERVIÇOS	☐ laboratórios
	☐ reserva técnica
	☐ escola, ateliês, sala de aulas
	☐ serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☐ estacionamento
ADMINISTRATIVO	☐ escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: memorial, monumento

2.12 MUSEU NACIONAL

2.12.1 CONTEXTO

Em 1992, Oscar Niemeyer realiza outro projeto para o Museu de Brasília, também situado no Setor Cultural, e, integrando o conjunto, estavam a Secretaria de Cultura, o Arquivo Nacional e a Biblioteca. Sobre a data do projeto, há divergências. Katinsky publica em "Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na Capital", de 1991, uma fotografia da maquete do conjunto. Fraga[141], em sua dissertação de mestrado, considera que esse projeto é anterior ao de 1986. Entretanto, os documentos obtidos junto ao Arquivo Público do Distrito Federal datam de 1992; portanto, essa foi a data adotada por este trabalho. Em 1996, o Correio Braziliense publica reportagem ilustrada demonstrando que esse seria o novo projeto de Niemeyer para a Esplanada. Também corrobora com essa teoria a "explicação necessária" divulgada pela Fundação Oscar Niemeyer[142], em que o arquiteto afirma que o conjunto foi uma solicitação do então ministro da cultura, José Aparecido de Oliveira. Vale ressaltar que Aparecido foi governador do Distrito Federal até 1988, assumindo o ministério a partir de 1989.

[141] FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 265.

[142] Há um equívoco na informação divulgada pela Fundação, pois o texto publicado está datado de 1986. Entretanto, conforme a descrição das edificações que compõem o conjunto, ele refere-se ao projeto de 1992. O projeto de 1986 não contemplava a Biblioteca e o Arquivo Público. Também sobre o projeto de 1986, ele está localizado em apenas um dos setores, no caso, no norte, enquanto que, no de 1992, o projeto abarca norte e sul. "A idéia de um centro cultural de expressão nacional em Brasília já estava prevista no plano piloto de Lucio Costa para o setor cultural do Eixo Monumental da capital, cuja área (entre o Teatro Nacional e os Ministérios-padrão, de um lado, e no outro, entre a sede do Touring Clube e a Catedral), encontrava-se ainda desocupada." KATINSKY, Júlio. Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na capital. Rio de Janeiro: Revan, 1981. 79p. Ver também: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro202

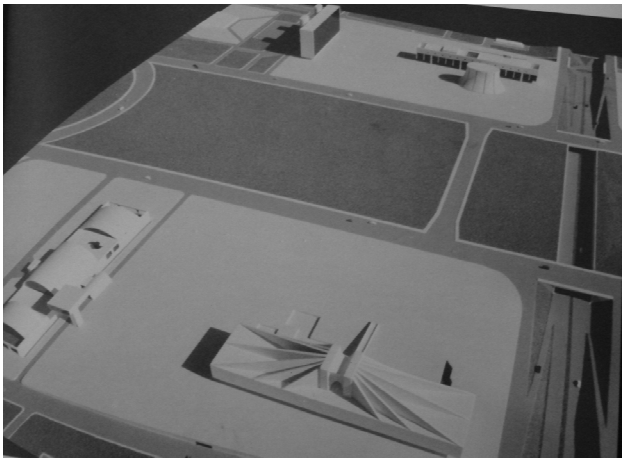


FIGURA 542: Museu Nacional.

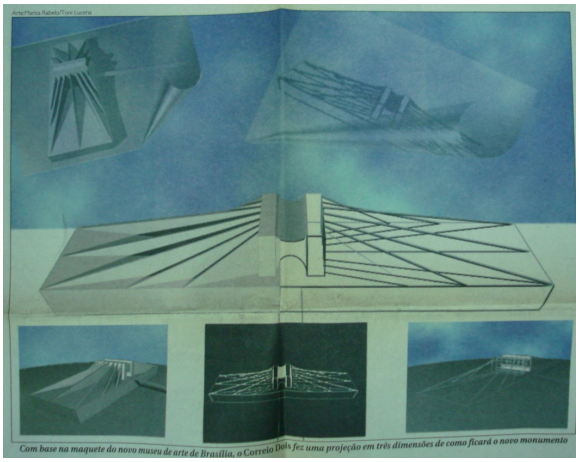


FIGURA 543: Museu Nacional.

O complexo estaria localizado nas duas porções destinadas à cultura, no Eixo Monumental, nos setores norte e sul. Conforme implantação, o museu estaria posicionado no setor sul, entre o prédio do Touring e a Catedral. A biblioteca situa-se no local da atual Biblioteca Nacional, enquanto que o restaurante tem o mesmo formato circular em planta que o construído nesse setor. Niemeyer implanta as edificações nos limites do terreno, criando uma praça voltada para o Eixo Monumental. No conjunto encontra-se ainda uma edificação descrita como “congressistas”, em formato de cunha, mas não há mais referências sobre esse espaço. A implantação das edificações sugere outras propostas suas como a Organização das Nações Unidas – ONU, 1947 e a Praça Maior da Universidade de Brasília, 1960. Niemeyer justifica a razão de projetar o conjunto:

> O objetivo com a elaboração desses projetos foi garantir a unidade arquitetônica desses setores.
> Experiências anteriores, como ocorreu no setor bancário, demonstraram a necessidade dessa decisão. Durante um longo período de desamor e desinteresse pela Nova Capital essa área foi desmerecida com a construção que fugindo às diretrizes urbanísticas do local, gabaritos, volumes e ao próprio espírito da sua arquitetura a comprometeram definitivamente
> Temendo que o mesmo venha a acontecer no eixo monumental até hoje preservado na sua unidade arquitetônica, José Aparecido resolveu, como Ministro da Cultura, determinar fossem projetados os edifícios que compõem a zona cultural no eixo referido, deixando a construção dos mesmos para época mais propícia tendo os problemas econômicos que o país atravessa.
> Tudo isso exigia da nossa parte que os projetos em estudo fossem elaborados de tal maneira que esses edifícios continuem atualizados na ocasião em que forem construídos, isto é, flexíveis nas suas soluções internas e de tal forma que idéias [sic] novas encontrem espaços necessários.

Assim a nossa preocupação não foi definir em caráter definitivo seus acabamentos mas fazê-los tão preparados às necessidades futuras que nelas se adaptem naturalmente.

Na biblioteca, por exemplo, procuramos solução que, guardando seu aspecto tradicional, lhe permitisse ao mesmo tempo transformar-se na biblioteca informatizada de amanhã; o arquivo que atendendo às solicitações dos programas que nos foram entregues, se adapta também às novas formas de trabalho que poderão surgir. Até a sede do Ministério da Cultura segue no seu projeto essa preocupação com os sistemas de divisões internas removíveis, podendo inclusive ser reduzido em altura se novos programas de governo o exigirem.

No Museu o caso era diferente. Dedicado às nossas riquezas naturais ele vai exibí-las de maneira mais lógica e objetiva, levantando, ao mesmo tempo, os problemas de preservação ambiental hoje tão discutidos, assim como os que visam defender nossas riquezas naturais.

Nesse sentido o Museu criará cursos, exposições etc, demonstrando como tudo isso é fundamental num país como o nosso, propondo as soluções necessárias e a urgência que demandam nesse ambiente de pressões externas onde a defesa de nossa soberania muitas vezes se vê ameaçada.

Daí a preocupação especial com que foram estudados os edifícios do Setor Cultural de Brasília, dando aos aspectos referidos importância absoluta.

Agora, passados esses longos meses de trabalho, sentimos satisfeitos que os projetos que apresentamos atendem aos objetivos procurados; que os edifícios são modernos, soltos e leves como desejávamos e se correspondem plasticamente nesse jogo de formas inovadoras que marca a arquitetura da Nova Capital; que guardam na escala desejável os espaços livres com suas estruturas arrojadas essa nova etapa da arquitetura de Brasília.

Como arquiteto de Brasília eu agradeço em nome dos que comigo trabalharam a José Aparecido essa tarefa que com tanta confiança nos ofereceu, esperando tê-la atendido com o melhor dos nossos esforços.[143]

[143] Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro202>. Acessado em: 21 jan. 2013.

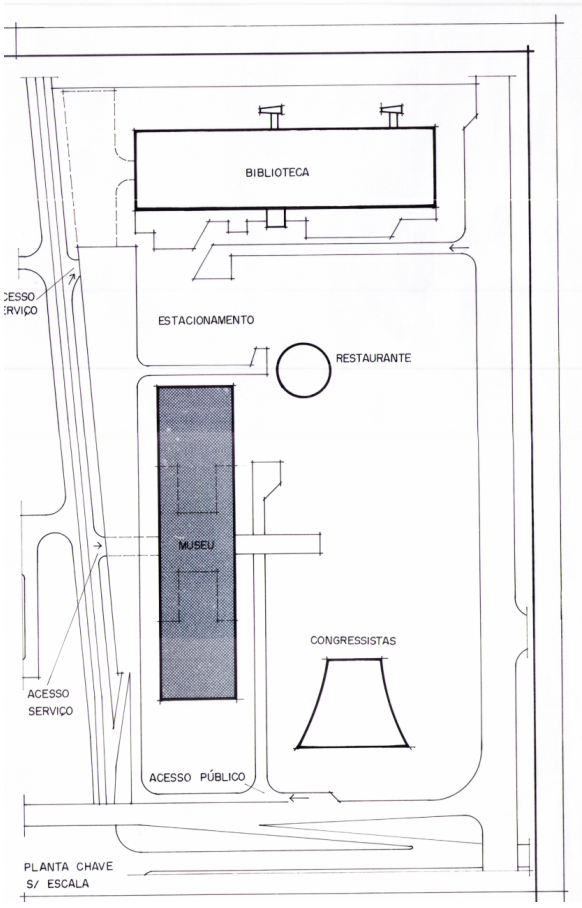


FIGURA 544: Implantação.

2.12.2 CONTEXTO

O museu é constituído de subsolo, térreo, mezanino, pavimento de exposições e cobertura. Sua volumetria é composta por uma enorme barra opaca, de 40 metros por 160 metros, elevada a seis metros do solo por dois apoios centralizados, formando dois balanços de 70 metros, que são sustentados por tirantes. Os apoios centrais são o elemento de maior altura na edificação, com 35 metros do solo à extremidade, justamente para receber os tirantes. Aparentemente, e como é recorrente na carreira do arquiteto, toda a estrutura seria em concreto armado, inclusive os tirantes.

O arquiteto tira partido do desnível do terreno entre o Eixo Monumental e a via S1, que margeia o Setor Cultural Sul. Dessa forma, o subsolo tem acesso direto para essa via, onde então estaria a área de carga e descarga, manobras e expedição. O programa do subsolo consta de: salas de trabalho, salas administrativas, direção, oficina, área técnica, depósitos, sanitários, subestação, monta carga, circulações verticais, casa de máquinas e caixas d'água. Ou seja, todos os setores de serviço e

administrativos estariam localizados nesse pavimento. As circulações verticais estariam localizadas nos dois apoios centrais que percorrem toda a altura da edificação. O térreo conta apenas com as circulações verticais, que partem do subsolo, embutidas no apoio central, e uma grande rampa que se inicia nesse pavimento, posicionada a 90° em relação à Esplanada dos Ministérios, e que termina no mezanino. No mais, o térreo é uma grande praça seca, sem indicações de vegetação ou outros elementos. O mezanino configura-se como um *hall* distribuidor das circulações. A rampa proveniente da esplanada desemboca no mezanino, transformando-se, ao cruzar por ele, em uma grande escadaria em direção ao próximo pavimento, onde estão localizadas as exposições.

No primeiro pavimento está localizada apenas a área expositiva, composta por dois grandes salões, que totalizam uma área aproximada de 6.400m². No centro da planta retangular, no apoio central, se localizam os serviços como sanitários, depósitos e circulações. Não há outras divisões no espaço. Não há aberturas para o exterior. O museu é extremamente flexível, não havendo definições de percursos. A planta da cobertura não apresenta acessos, levando a crer que ela não teria acesso por parte do público em geral.

2.12.3 REFERENCIAIS

Estruturas atirantadas não são novidade na obra de Oscar Niemeyer. O arquiteto já havia recorrido a essa solução, na maioria das vezes na área interna do projeto, na sustentação de mezaninos, como no projeto para o Palácio das Artes, no Ibirapuera, de 1951 ou no Museu de Arte Moderna de Caracas, de 1954. Para estruturas externas, o recurso foi utilizado em projetos como o Centro Atlético Nacional do Rio de Janeiro, de 1941 e Centro Musical, também no Rio de Janeiro, de 1968. A diferença entre estes e a proposta para o Museu Nacional está no material utilizado para os tirantes, que, diverso das anteriores, seriam em concreto armado. A volumetria adotada pela edificação pode ser considerada uma continuidade do MAM Caracas, pois se trata de um sólido regular, com apoio central recessivo, de volumes atectônicos. A semelhança acontece também devido ao aspecto opaco e fechado da edificação, circundada por grandes áreas calçadas (composição muito utilizada contemporaneamente por Niemeyer). O desenvolvimento desse projeto, que se inicia em Caracas, ganha diversas derivações, chegando até o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, de 1991 e o Museu Oscar Niemeyer, de Curitiba, de 2001.

O Museu Nacional que virá a ser construído no Setor Cultural Sul apresenta volumetria totalmente diversa da proposta de 1992, sendo tectônico, com formato de cúpula. Entretanto, algumas

semelhanças entre os dois podem ser observadas, como a rampa retilínea, que leva o visitante até a exposição. Outra analogia é a localização dos serviços no subsolo, bem como a opção pelo grande salão expositivo, sem um percurso prévio definido. O museu tinha pretensões que a versão construída da instituição não consegui alcançar: significar para Brasília o mesmo que o Louvre significa para Paris.[144]

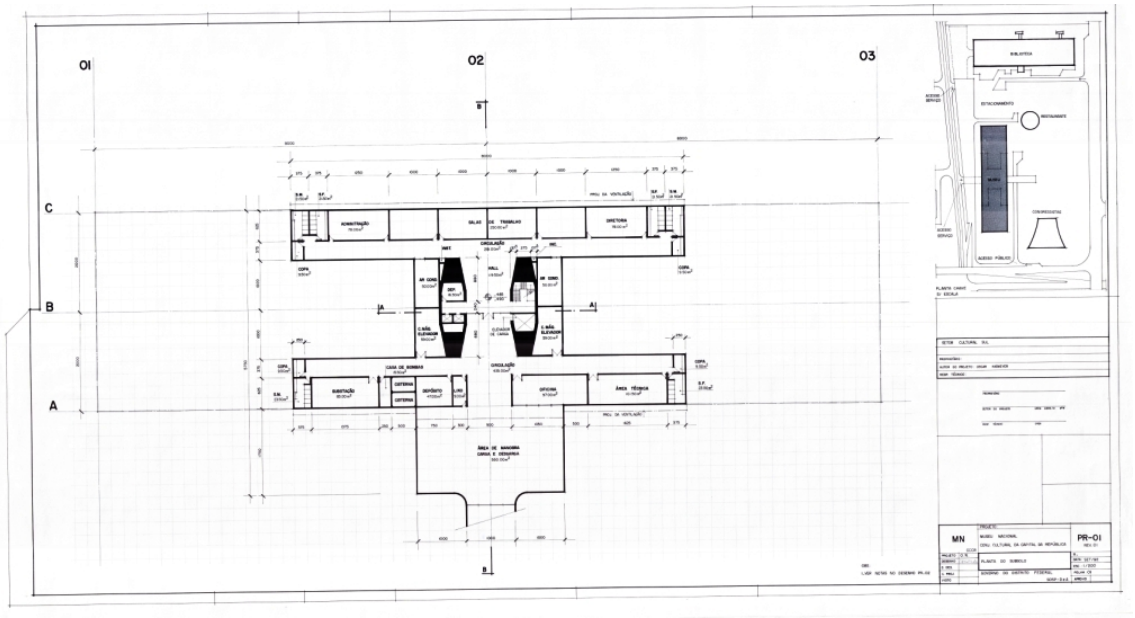


FIGURA 545: Planta do subsolo.

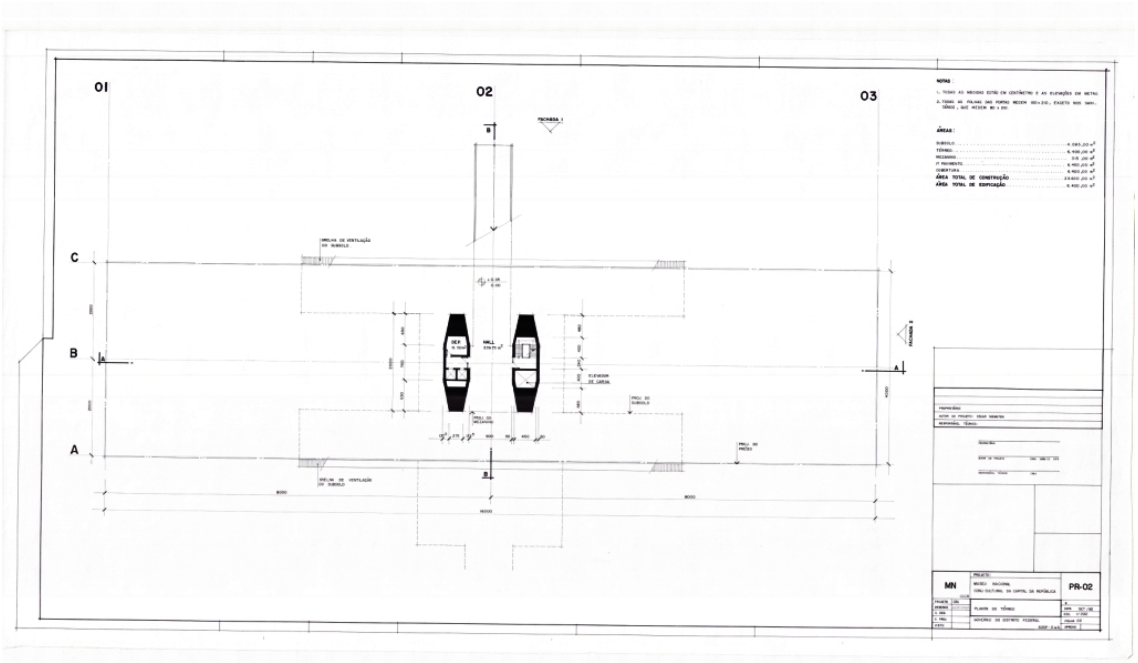


FIGURA 546: Planta do térreo.

[144] CORREIO BRAZILIENSE, Caderno Dois, 14 de agosto de 1996.

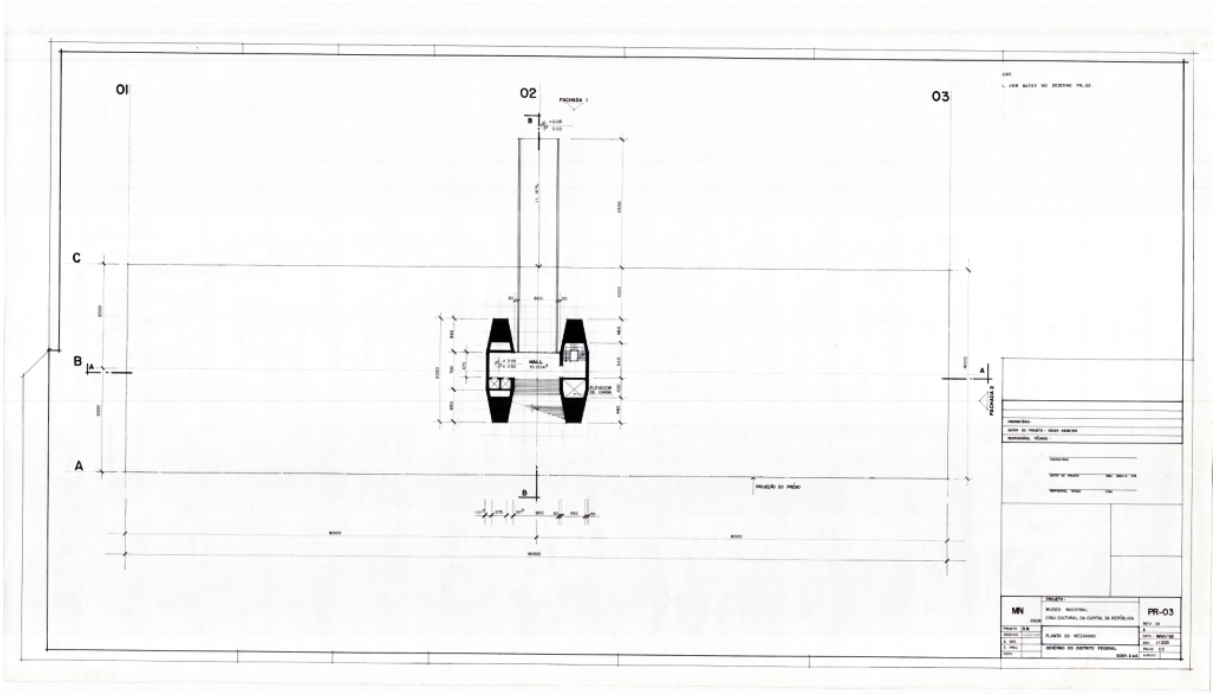


FIGURA 547: Planta do mezanino.

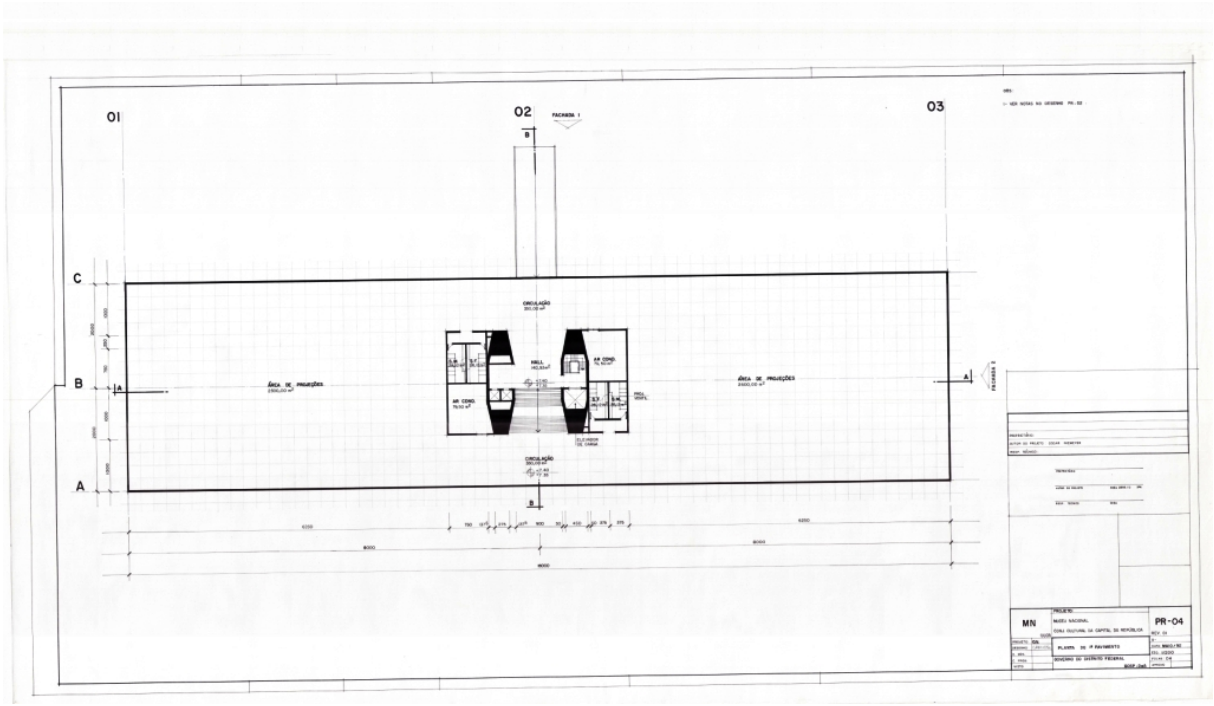


FIGURA 548: Planta do primeiro pavimento.

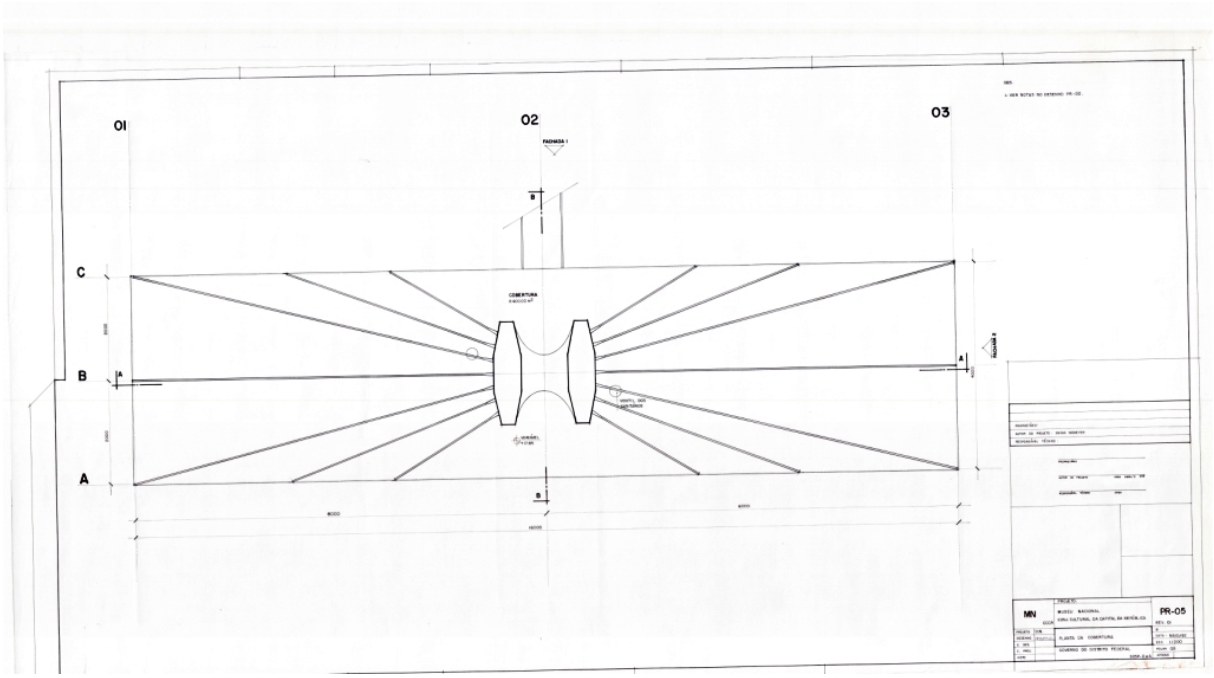


FIGURA 549: Planta da cobertura.

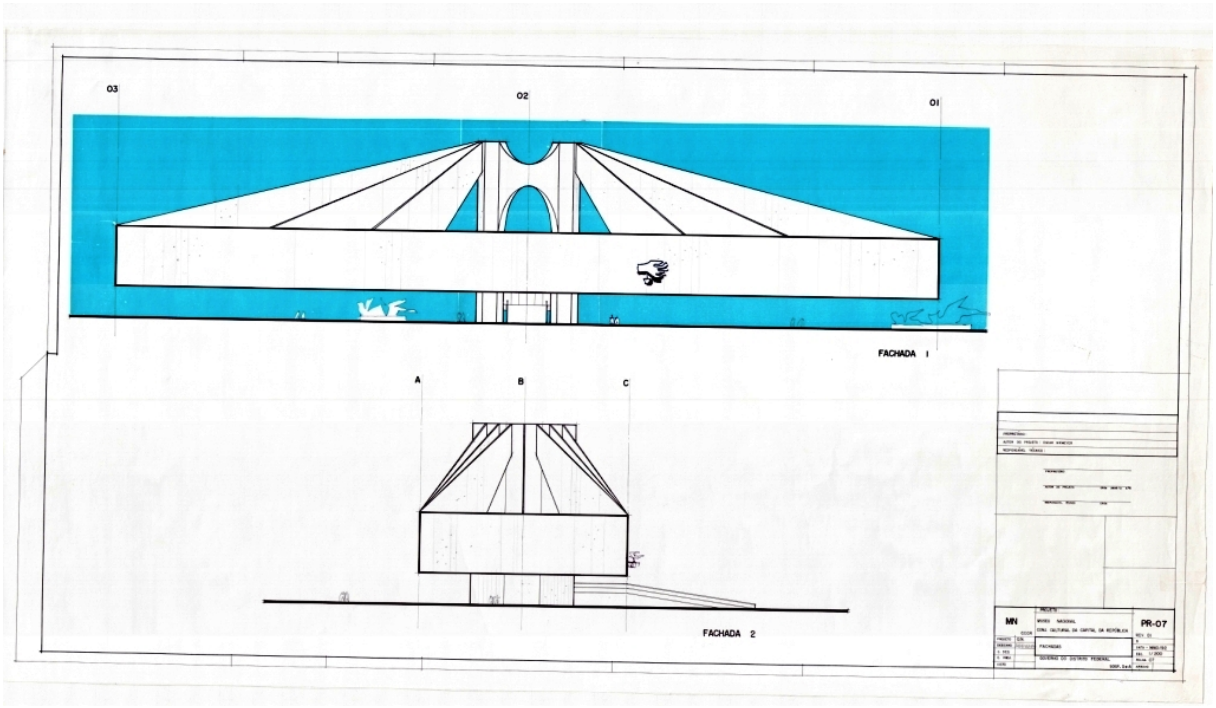


FIGURA 550: Fachadas.

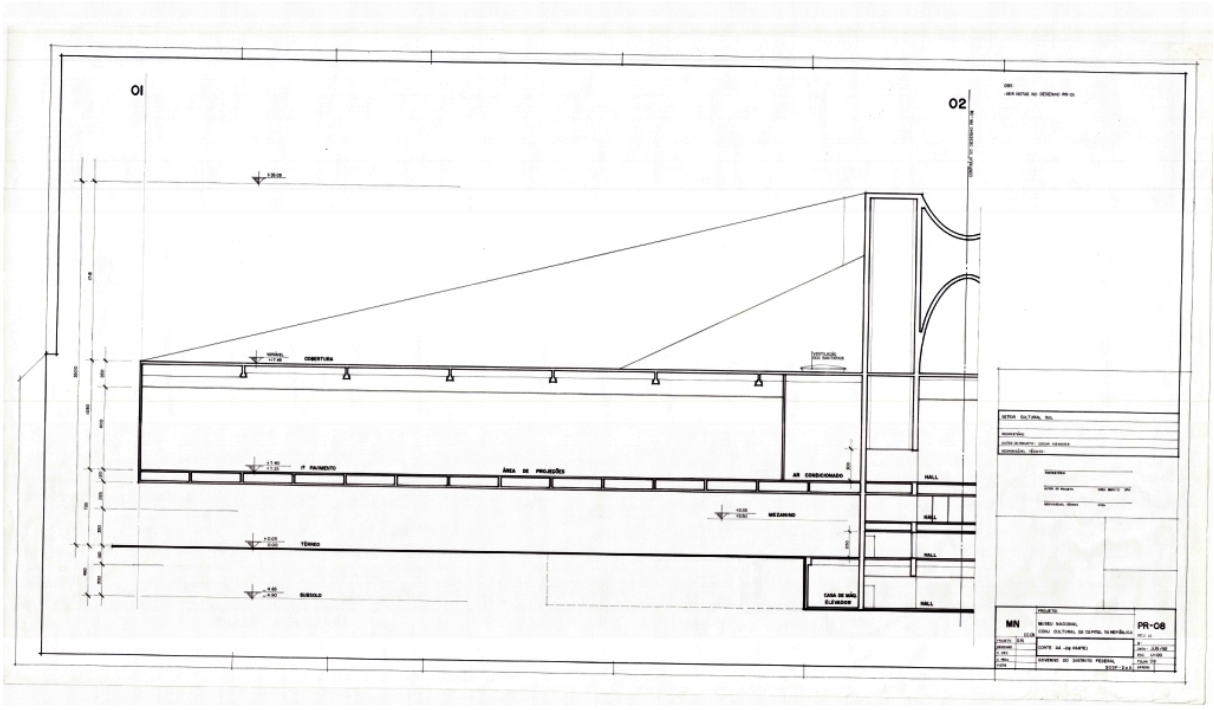


FIGURA 551: Corte.

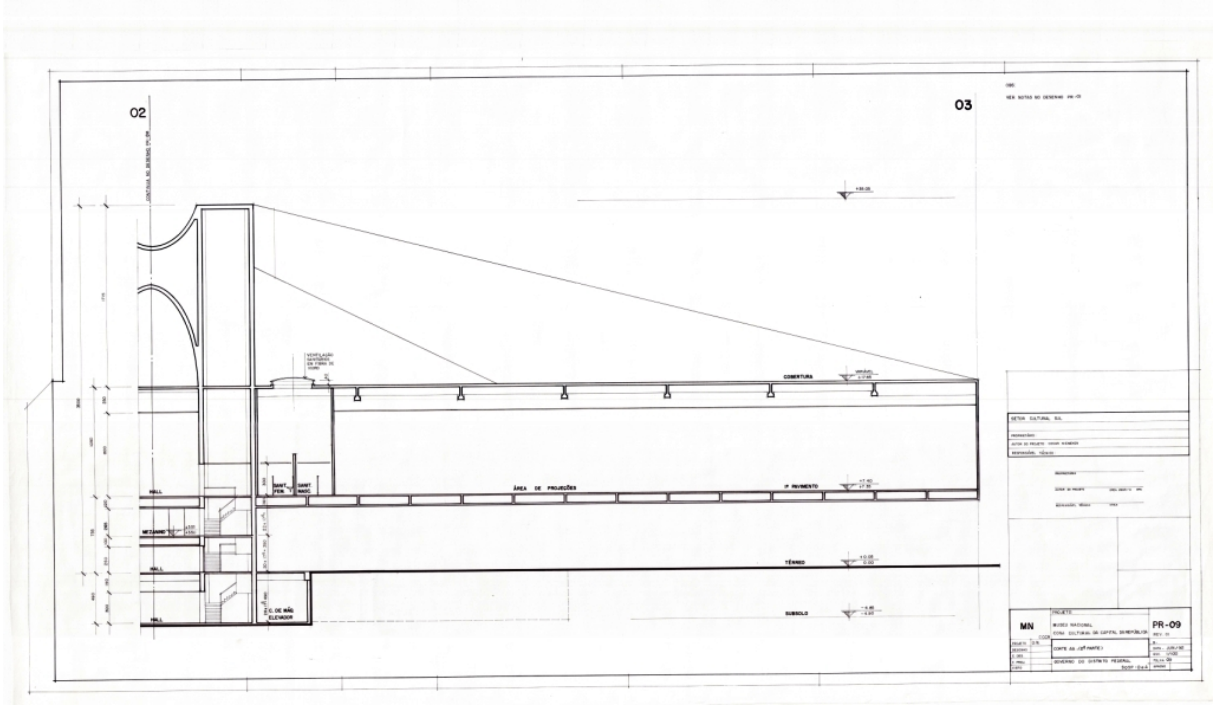


FIGURA 552: Corte.

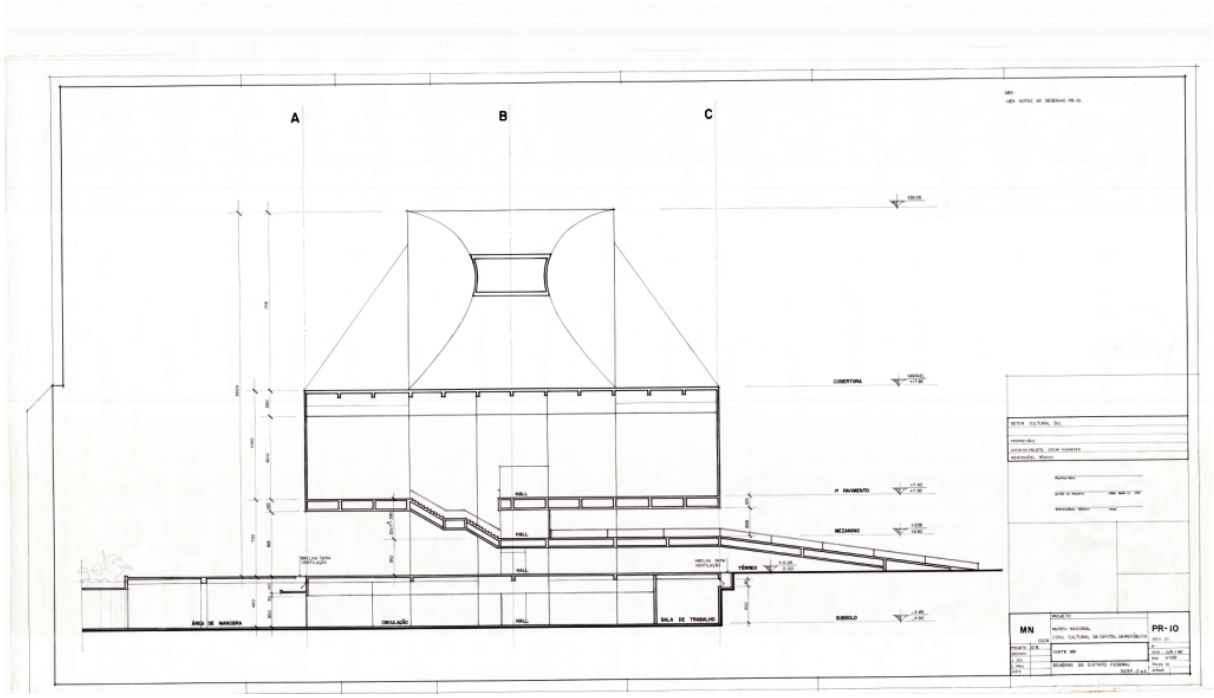
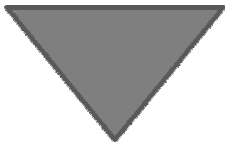


FIGURA 553: Corte.



MUSEU NACIONAL

Brasília – 1992

TIPO DE INTERVENÇÃO

☒ projeto ☐ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 4600 m^2 exposição, total cerca de 740 m^2

número pavimentos: subsolo + primeiro

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☒ espaço para exposições permanentes
	☒ espaço para exposições temporárias
	☒ átrio de ingresso
	☐ área de informações
	☐ chapelaria
	☐ auditório
	☐ lojas, livraria
	☐ sala de audiovisual
	☐ bar, café
	☐ restaurante
	☐ terraço, pátio, jardim, varanda
	☐ visita virtual
	☐ biblioteca
SERVIÇOS	☒ laboratórios
	☒ reserva técnica
	☐ escola, ateliês, sala de aulas
	☒ serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☐ estacionamento
ADMINISTRATIVO	☐ escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: museu incompleto

2.13 MUSEU DO HOMEM E DO UNIVERSO

2.13.1 CONTEXTO

Em 1994, Niemeyer realiza o projeto para o Museu do Homem e do Universo. Segundo Sá[145], José Israel Vargas, então ministro da Ciência e Tecnologia, de 1992 a 1998, desengavetou "uma velha fixação do arquiteto – o museu do Homem e do Universo. Resumindo: 180 metros de comprimento, sessenta de largura, apoio só num eixo central, abóbadas coloridas sob as quais esteiras rolantes percorrem mundos virtuais, do Big Bang à Amazônia." Israel fez parte da equipe angariada por Oscar para realizar o programa da Universidade de Constantine, em 1969, na Argélia.

Não há muitas referências sobre o projeto para o Museu do Homem e do Universo. As informações disponíveis foram encontradas no livro de Jean Petit, *Niemeyer: O poeta da arquitetura*, no site da Fundação Oscar Niemeyer e em algumas publicações de jornais com circulação em Brasília. Apesar da escassez de material de pesquisa, pode-se observar que houve duas propostas diversas para a instituição. A primeira versão é descrita por Petit:

> Cinco grandes cúpulas de concreto para cinco seções: Big Bang, o Universo e o Cosmos, o Fogo e os Vulcões, a Terra e o Mar, o Homem. Cada uma dessas grandes cúplas constitui um espaço visual e sonoro onde são projetadas imagens utilizando o princípio de tipo Geode com o processo Imax. O som é de tipo estereofônico com seis pistas. A idéia é fazer entrara os visitantes dentro de uma cabine circulante suspensa ao trilho que liga as cinco cúpulas. Um bloco anexo reúne a direção, os auditórios, as bibliotecas e os laboratórios.[146]

2.13.2 PRIMEIRA PROPOSTA

Conforme croquis, a primeira proposta seria constituída por cinco cúpulas, unidas por uma marquise linear, de cores diferentes segundo o tema que representariam: Big Bang, em vermelho; o Universo e o Cosmos, em verde; Fogo e Vulcões, em azul; Terra e Mar, em laranja; e o Homem, em amarelo. A

[145] CORRÊA, Marcos Sá. **Oscar Niemeyer: Ribeiro de Almeida Soares.** Rio de janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 137.

[146] PETIT, Jean. **Niemeyer poète d'architecture.** Lugano: Fidia Edizioni d'Arte, 1995, p.173

edificação em anexo que conteria a parte administrativa, serviços e apoio seria uma barra elevada sobre pilotis. Também há o desenho de um museu muito semelhante ao Museu Nacional de 1992, mas não há mais informações a respeito.

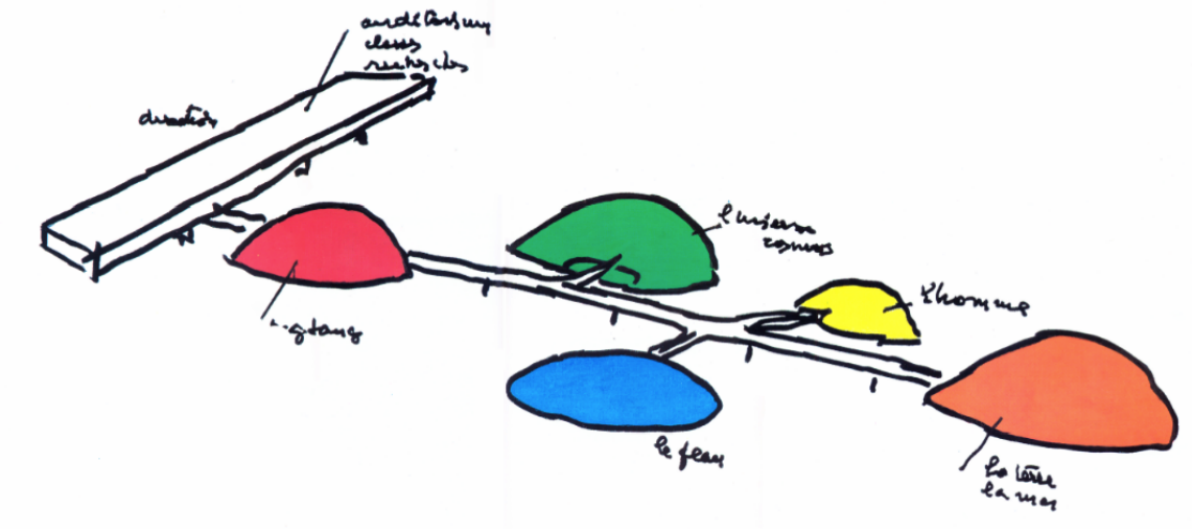


FIGURA 554: Primeira proposta.

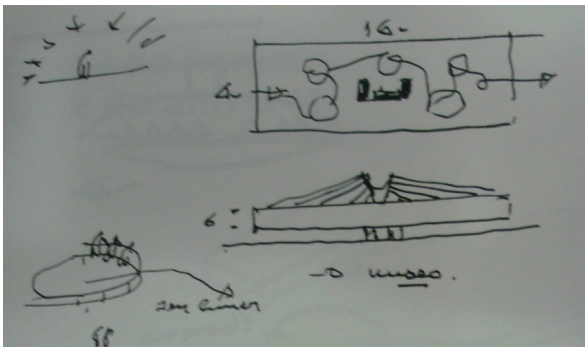


FIGURA 555: Primeira proposta.

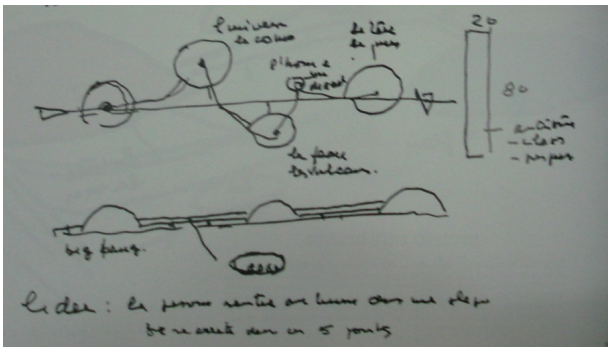


FIGURA 556: Primeira proposta.

2.13.3 SEGUNDA PROPOSTA

A segunda proposta é demonstrada por uma maquete e um único croqui, fornecido pela Fundação Oscar Niemeyer. Na maquete apresentada por Petit, é possível perceber que haveria uma plataforma para conter as cúpulas, sendo essa elevada por um apoio central, com grandes balanços sustentados por vigas triangulares que terminam na seção zero. Desse modo, a volumetria seria composta pelo apoio central, a estrutura de vigamento com formato trapezoidal, a plataforma e, finalmente, as

cúpulas. Petit apresenta essa versão na maquete, mas são verificadas apenas quatro cúpulas, nas cores azul, verde, amarelo e branco. A versão em croqui exibe apenas três cúpulas.



FIGURA 557: Segunda proposta.

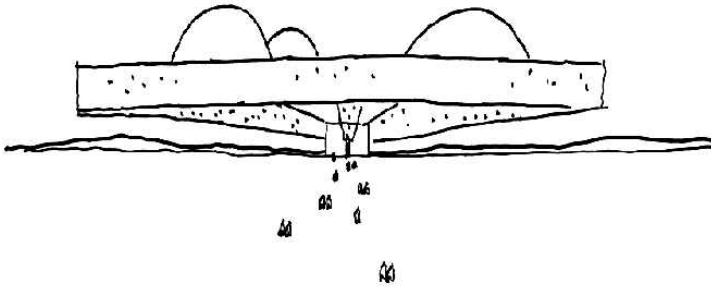


FIGURA 558: Segunda proposta.

O Jornal de Brasília, em 18 de agosto de 1994, noticia a entrega do projeto do Museu do Homem e do Universo, de Niemeyer, ao então Presidente da República, Itamar Franco. O periódico descreve que o museu seria situado na Esplanada dos Ministérios, ao lado da Catedral e que, se viabilizado, seria financiado pela União. Também observa que o museu possuiria três cúpulas, nas cores verde, azul e amarelo. O formato recorda os anteriores, porém mais próximo a um trapézio invertido, com as cúpulas em cima. O Correio Braziliense, em seu *site*, disponibiliza a fotografia da entrega da maquete ao ministro da economia Rubens Ricupero, informando tratar-se do Museu do Índio. Acredita-se que houve um equívoco por parte do periódico, pois, na mesma ocasião, o arquiteto aproveitou para solicitar recursos para a abertura do referido museu, que, na época, encontrava-se fechado.



FIGURA 559: Oscar Niemeyer e Itamar Franco.



FIGURA 560: Niemeyer ao lado do ministro da Fazenda Rubens Ricupero em 17 de agosto de 1994.

2.13.4 EPÍLOGO

Não ficou claro quais foram as razões que levaram ao abandono do projeto, visto que, cinco anos após a sua realização, em 1999, Niemeyer foi procurado novamente para fazer uma proposta para o mesmo local. Nas correspondências entre José Carlos Sussekind, engenheiro calculista de Oscar, e o arquiteto, são citados os custos como impedimento do projeto. Sussekind compara os gastos realizados no Museu de Arte Contemporânea de Niterói e o retorno que este trouxe para a cidade, citando também as altas cifras da proposta de uma filial do Guggenheim no Brasil. No seu texto, Sussekind cita os balanços de setenta metros como a justificativa para a recusa do projeto; entretanto, não se sabe se argumentava sobre o Museu do Homem e do Universo (última proposta para o local até então) ou ainda, sobre o Museu Nacional, de 1992, que também tinha grandes balanços, na casa dos setenta metros.

> Pouco menos de dez anos depois, o MAC, já pronto, é considerado – pela crítica internacional – uma das sete maravilhas da arquitetura de nossos tempos, e Niterói é reconhecida como a primeira cidade do estado em qualidade de vida.
>
> Ao hoje vermos o MAC transformado na logomarca da cidade, em pólo de visitação contínua e numa espécie de logomarca, também, da auto-estima resgatada de sua população, divirto-me relembrando os contestadores de plantão da época, que discutiam a conveniência de o projeto ser seu, bem como a prioridade de se construir um museu, cujo custo final foi de ridículos cinco milhões.
>
> É bom se comparar o MCA com o propalado custo, 60 vezes maior (!), previsto para a eventual construção no Brasil de um Museu Guggenheim (hoje – alguém escreveu isto com muito espírito na semana passada – virando, com a multiplicação, uma espécie de McDonald's da cultura), para o qual

somente os pré-estudos de viabilidade, visando à seleção de uma cidade-alvo, quase custarão o mesmo da obra, pronta, em Niterói.

Comparação, ainda, que me faz lembrar a deplorável Comissão que o atual Governo Federal constituiu para coordenar (ou para impedir?) a construção do Museu Nacional em Brasília, que você projetou; com seus balanços livres de 70 metros seria (provavelmente para todo o sempre) o recorde supremo do concreto armado e o testemunho vivo do nível da competência maior dos brasileiros em arquitetura e engenharia – e cuja conclusão, quase um escárnio, foi a de que o custo de 40 milhões de reais (a sétima parte do eventual Guggenheim) poderia gerar ciúmes nos museus existentes, todos "tão carentes de verbas". Que Comissão, que visão, que prioridade dada à cultura!

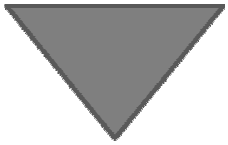
Transformando esta carta numa espécie de crônica, volto a Niterói, onde, certamente animado pelo êxito do MAC, o prefeito o convidou, recentemente, a projetar uma série de prédios e espaços aos quais antecipadamente denominou Caminho Niemeyer.[147]

O museu com essa configuração acabou por não ser construído, mas Niemeyer não abandonou a ideia de completar o Setor Cultural, na Esplanada dos Ministérios. A insistência no formato de cúpula se manterá para o projeto que virá a ser edificado do Museu Nacional Honestino Guimarães. As cúpulas há muito estão presentes no repertório formal de Oscar Niemeyer, desde o Palácio das Artes, no Parque do Ibirapuera, de 1951. Mas só agora, Niemeyer uniu duas volumetrias que pareciam impossíveis de serem trabalhadas em conjunto, em uma mesma edificação: formato atectônico com tectônico.

[147] SUSSEKIND, José in NIEMEYER, Oscar. Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Revan, 2002, p. 23.

MUSEU DO HOMEM E DO UNIVERSO

Brasília - 1994



TIPO DE INTERVENÇÃO

☒ projeto ☐ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 4000 m^2 exposição, total cerca de 15000 m^2

número pavimentos: 3 + subsolo

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☒	espaço para exposições permanentes
	☒	espaço para exposições temporárias
	☐	átrio de ingresso
	☐	área de informações
	☐	chapelaria
	☐	auditório
	☐	lojas, livraria
	☐	sala de audiovisual
	☐	bar, café (em anexo)
	☐	restaurante
	☐	terraço, pátio, jardim, varanda
	☐	visita virtual
	☐	biblioteca (em anexo)
SERVIÇOS	☐	laboratórios
	☐	reserva técnica
	☐	escola, ateliês, sala de aulas
	☐	serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☐	estacionamento
ADMINISTRATIVO	☒	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: as informações disponíveis são insuficientes

2.14 MUSEU NACIONAL HONESTINO GUIMARÃES



FIGURA 561: Imagem aérea da área de implantação do museu.

2.14.1 CONTEXTO

Há várias décadas vinha-se discutindo a respeito dos projetos para complementação dos setores culturais norte e sul, localizados na Esplanada dos Ministérios. Niemeyer já havia realizado diversas propostas para o local, atendendo a pedidos governamentais. Na década de 1970, houve a proposta do Museu da Terra, do Mar e do Ar; na de 1980, o Museu de Brasília; e, na de 1990, houve pelo menos três propostas para área. Em 1995[148], discutia-se que um dos propósitos para a criação de um novo museu seria receber o acervo extraordinário que estava em posse de bancos públicos, como o Banco Central, o Banco do Brasil e a Caixa Econômica Federal, adquiridos como pagamentos de

[148] Anteriormente, já haviam tido outras propostas de museus. Talvez a mais polêmica seja a reciclagem do Palácio da Alvorada, residência oficial do presidente da república, transformado em museu através de decreto presidencial. Mas, felizmente, o então presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992) sofreu um impeachment antes de o decreto ser posto em prática.

dívidas ou espólios de empresas liquidadas judicialmente.[149] Entre as mais de quatro mil obras estavam trabalhos de artistas brasileiros reconhecidos como Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila Amaral, Iberê Camargo e Volpi.

Em 1999, Brasília cogitou a hipótese de receber uma filial do Museu Guggenheim. Thomas Krens, diretor da instituição, em passagem no Brasil para acertar a exposição comemorativa dos 500 anos do Brasil, na sede nova-iorquina, recebeu uma oferta da Secretaria de Cultura do Distrito Federal: um terreno às margens do Lago Paranoá, vizinho ao Palácio Jaburu (residência oficial do vice presidente da república).[150] Brasília foi incluída, juntamente com São Paulo, Salvador e Rio de Janeiro, como uma das possíveis cidades a sediar um museu da Fundação Guggenheim. Apesar de não constar da relação, Curitiba também se candidatou.[151] O Rio de Janeiro foi a cidade escolhida, mas, após diversas críticas, até hoje o museu não saiu do papel.

No mesmo ano, Oscar Niemeyer foi mais uma vez convidado pelo governo do Distrito Federal a realizar o projeto para os setores culturais sul e norte, na Esplanada dos Ministérios. O conjunto seria composto por seis prédios nos setores culturais norte e sul. No lado sul, museu e biblioteca; no norte, centro musical, miniplanetário, cinema 180° e conjunto *multiplex*, com dez salas de projeção e lojas. Entre eles haveria uma passagem subterrânea, com iluminação zenital, que criaria um rasgo serpenteante no gramado da esplanada, com lojas e um estacionamento subterrâneo. O projeto foi diversas vezes modificado até a sua versão final. Na época, a área do museu e da biblioteca estava servindo de estacionamento de ônibus e mais de trezentos ambulantes comercializavam produtos por lá; assemelhava-se a uma favela de ferro e plástico em uma das áreas mais nobres e monumentais da capital federal. Para o museu, Niemeyer realizou quatro propostas. As diferenças entre elas são referentes, principalmente, às dimensões, às aberturas e aos acessos.

---

[149] TORRES, Angélica. MinC tem verba para o projeto da obra. **Jornal de Brasília**, 25 de out. 1995, p.

[150] MARCELO, Carlos. Museu de sonhos, assombros e destroços. Caderno Dois**. Correio Braziliense**. 24 de out. 1999, p. 3.

[151] Curitiba não foi escolhida para ter uma sede do Museu Guggenheim. Em razão disto, o então governador na época, Jaime Lerner, convidou o arquiteto Oscar Niemeyer a realizar o projeto de um museu em substituição à filial estrangeira. Foi então que surgiu o Museu Oscar Niemeyer.

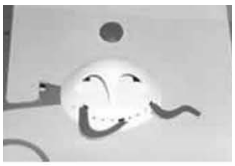


FIGURA 562: Primeira proposta.



FIGURA 563: Segunda proposta.

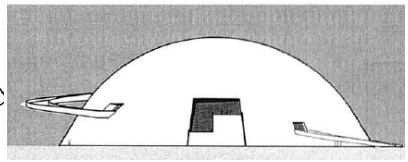


FIGURA 564: Terceira proposta.

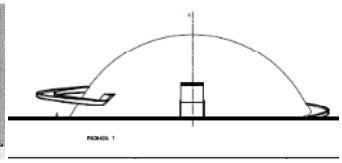


FIGURA 565: Quarta proposta.

2.14.2 PROPOSTAS

Os edifícios – biblioteca e museu – foram implantados no Setor Cultural Sul, cada um posicionado em uma extremidade do terreno, liberando o centro para uma praça. A implantação recorda um projeto anterior para o local – o Museu Nacional, de 1992. O projeto para o Museu Nacional Honestino Guimarães foi modificado desde a primeira versão até a final, que foi construída. A volumetria proposta é uma cúpula, com 25 metros de diâmetro, rodeada por espelho d'água, um auditório no subsolo (com capacidade para mil pessoas), um salão de exposições, um mezanino e, no último pavimento, um restaurante com terraço. Os quatro pavimentos seriam ligados por rampas externas ou elevadores envidraçados. A cobertura abrigaria o restaurante panorâmico, "quebrando corajosamente o rigor técnico da cúpula"[152], diz Niemeyer. As dimensões, o programa, as aberturas e as rampas tiveram modificações ao longo da evolução do projeto.

Na primeira proposta para o museu, seu acesso seria voltado para o Eixo Monumental e se daria através de uma rampa curvilínea. Também haveria outra rampa tipo "alça" presente no projeto. A base da cúpula seria pontuada por aberturas circulares (mais uma vez, no modelo do Palácio das Artes). No térreo, estariam o auditório, o setor administrativo, o acervo, as áreas técnicas e de serviço. No segundo pavimento e no mezanino estariam as exposições e, no último piso, o restaurante, iluminado por dois rasgos no alto da cúpula, formando uma varanda. Um anexo circular, em cota inferior, faria parte do programa, abrigando a escola de artes. O térreo teria acesso direto, enquanto que, para acessar o *piano nobile* da edificação, seria necessário fazer uso da rampa. Uma rampa em forma de alça ligaria o pavimento de exposições ao mezanino. Além disso, elevadores e escadas internas interligariam todos os pavimentos. A área de exposições seria composta por salão

[152] Caderno Grande Brasília, Jornal de Brasília, 24 de março de 2002, p. 3

único, sem definições de percurso e com ampla flexibilidade de exposições. O mezanino seria uma laje curvilínea, com conexões através de rampas.

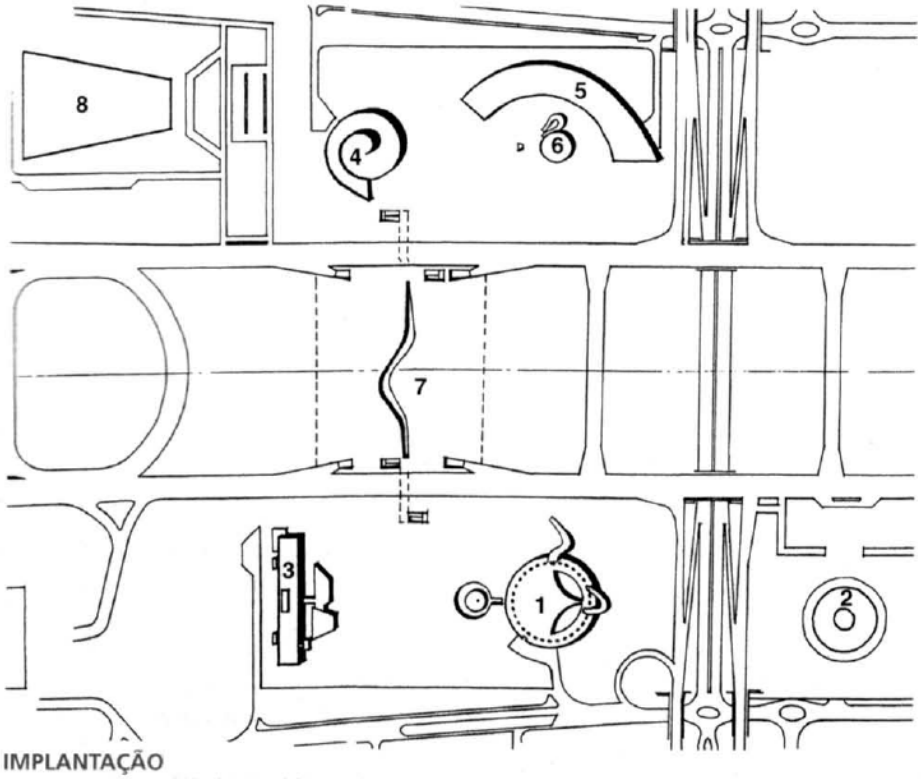


FIGURA 566: Primeira versão para o Museu Nacional Honestino Guimarães.

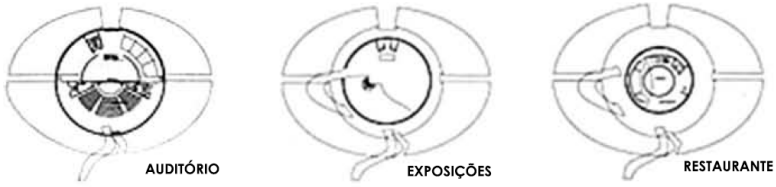


FIGURA 567: Planta baixa térreo, segundo pavimento e quarto pavimento, respectivamente.

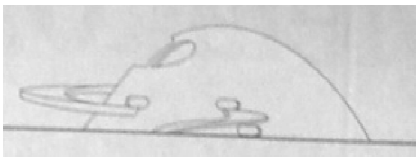


FIGURA 568: Fachada.

Em cartas trocadas com seu engenheiro estrutural, José Carlos Sussekind, Niemeyer lamenta sobre "as dificuldades surgidas, a Comissão que tentou impedir sua construção"[153] e afirma que essa

[153] NIEMEYER, Oscar**. Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind.** Rio de Janeiro: Revan, 2002, p. 27.

comissão foi a responsável pela não realização do projeto anterior (não fica claro sobre qual projeto Niemeyer trata, se a respeito do Museu Nacional, de 1992, ou do Museu do Homem e do Universo, de 1994). Relembra propostas anteriores para a área, como os grandes balanços de setenta metros, mas afirma que a nova volumetria continua audaciosa:

> No caso do Museu de Brasília, não tive alternativa e elaborei um novo projeto, e agora, ao vê-lo desenhado, sinto ser muito melhor do que o outro tão discutido. Não tem os balanços enormes, que o atraíam, mas o interior é mais amplo, com o mezanino a criar um ambiente mais rico e variado. E a estrutura continua audaciosa. Uma cúpula com 80 metros de vão e a rampa externa ligando os dois pisos, solta no espaço, a exibir o nível técnico da nossa engenharia.[154]

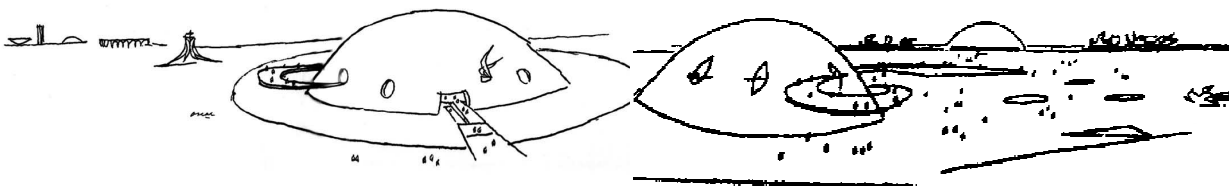


FIGURA 569:Proposta da calota com aberturas.

FIGURA 570: Proposta da calota com aberturas.

Niemeyer esclarece as alterações realizadas no projeto de 1999; entre elas, a retirada do restaurante do edifício, tornando-se uma construção em anexo e, assim, evitando a construção do terraço. Tal modificação é atribuída a uma sugestão de Sussekind:

> Esse, Sussekind, foi um dos projetos em que maiores modificações fiz, e uma delas – me recordo com muito prazer – foi evitar o restaurante no último piso, quebrando a pureza da cúpula, impedindo que do salão de exposições ela pudesse ser vista como um grande céu iluminado.[155]

Nas correspondências trocadas, o Sussekind faz uma pequena narrativa do desenvolvimento do projeto. Também lamenta que o museu dos grandes balanços não tenha sido construído e esclarece algumas questões, como o porquê das alterações do museu:

> Para variar, vamos falar um pouco sobre projetos e coisas por acontecer: aparentemente, está havendo um movimento no governo de Brasília para construir a nova versão que você projetou para

[154] NIEMEYER, Oscar**. Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekin**d. Rio de Janeiro: Revan, 2002, p. 29.

[155] Idem.

o Museu Nacional, no terreno em frente à Catedral, cuja origem explica – em grande parte – a questão estrutural que vou abordar. Esse museu, cuja estrutura tanto anseio em projetar, será, ao mesmo tempo, minha maior dor-de-cotovelo profissional: você o concebeu originalmente com um duplo balanço de 70 metros (para cada lado), suspenso à cobertura; seria o recorde supremo do concreto armado, creio eu que para todo o sempre. Custaria 0,05% do que foi usado para "sanear" o sistema financeiro e ficaria, é claro, como marca perpétua da competência da técnica e da engenharia nacionais. Conforme conversamos em outras cartas, a Comissão encarregada de viabilizá-lo concluiu que outros museus existentes podiam ficar enciumados diante desse gasto de verba. Verba que não ficou com qualquer museu – novo ou velho – e que deve ter acabado indo pelo ralo das Sudam's da vida...

Diante da impossibilidade factual do projeto original e preocupado em completar a Esplanada dos Ministérios, lembro você estudando uma versão minimalista para o Museu, propondo-o sob uma cúpula com 40 metros de diâmetro na base.

Combinamos, na época, de as várias lajes internas vencerem o espaço vazio, apoiando-se apenas nas paredes da cúpula – tínhamos, então, um vão máximo de 40 metros – e, para criar surpresa (e ver se seu calculista ainda estava em forma...), você criou uma rampa encapetada, unindo os níveis da exposição e do mezanino, a romper a cúpula e, ao ar livre, em balanço de 20 metros, oferecer um surpreendente passeio ao visitante (a sensação de sair do interior de uma nave climatizada para uma passarela no espaço aberto); como fazer esse delgado balanço ficar de pé era, então, minha única preocupação no projeto.

Na sua seqüência usual de trabalho, você me contou haver preparado uma maquete quase completa da Esplanada dos Ministérios, constatando aí – creio eu – que o Museu ficara pequeno demais diante do conjunto, tornado-se mandatório crescer seu volume. Com isso, além de espaços indispensáveis que acoplou ao programa, a cúpula teve sue diâmetro dobrado para 80 metros na base e eu passei a achar o balanço da rampa uma brincadeira de criança diante de lajes agora vencendo até 80 metros de vão. Conversamos e chagamos a uma ótima solução, que acho útil registrar: vamos usar e reforçar a cúpula para, também, suportar as lajes do mezanino, do restaurante e do mirante, suspendendo-as (até a cúpula) pro intermédio de tirantes. Com isso, o nível principal (térreo) das exposições exibirá um quase inacreditável diâmetro livre de 80 metros, assim criando um espaço cuja amplitude espantará os visitantes.

Essa decisão de pendurar lajes nas coberturas tem sido, aliás, um excelente recurso para viabilizar grandes espaços e vãos livres nos níveis principais, em muitos de seus projetos; mais uma espécie de marca registrada sua, começando no Mondadori (Itália), passando pelo Parlamento do Memorial da

América Latina, pelo espetacular prédio principal (que parece flutuar, sem apoios, no ar), da Procuradoria Geral da República e, agora, chegando ao Museu de Brasília.[156]

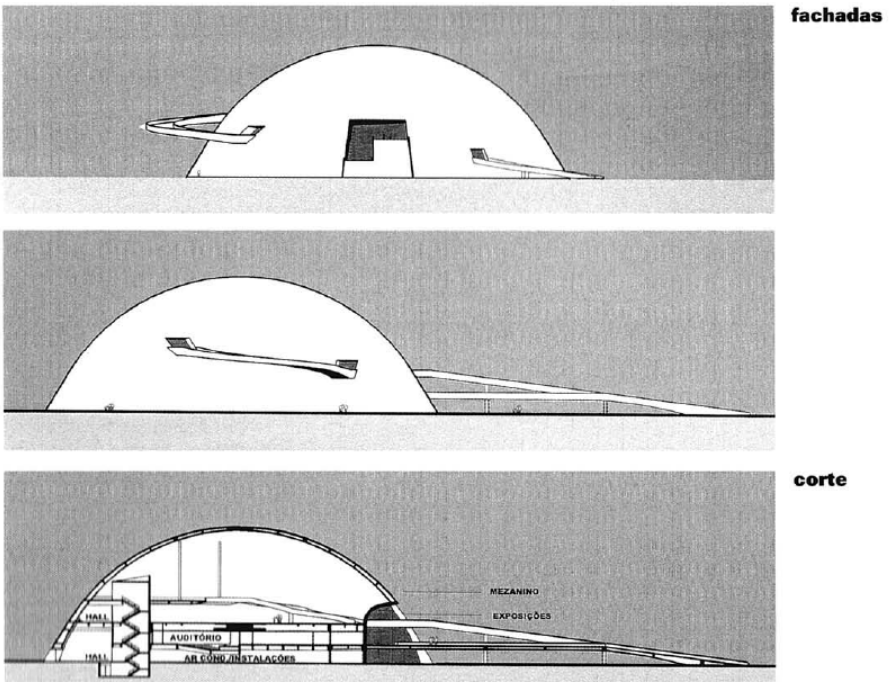


FIGURA 571: cortes e fachada.

2.14.3 PROPOSTA FINAL

Por fim, a versão construída do museu teve seu acesso principal voltado para o interior da praça seca, que circunda todo o prédio. Sua implantação manteve-se no mesmo local, apenas com a alteração do restaurante, que se tornou um volume cilíndrico, situado próximo à via S1. O museu tem volumetria sintética, mantendo-se a forma de cúpula, com duas rampas curvas que se soltam do volume e a rampa linear de acesso principal. A edificação ficou com apenas três pavimentos. No térreo estão dispostos dois auditórios (um para 700 lugares e outro para 85 lugares), reserva técnica, expedição, áreas de restauro, programação visual, museologia, enfim, áreas técnicas e administrativas. No segundo pavimento e no mezanino, figuram apenas áreas expositivas.

[156] NIEMEYER, Oscar. **Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind.** Rio de Janeiro: Revan, 2002, p. 73-74.

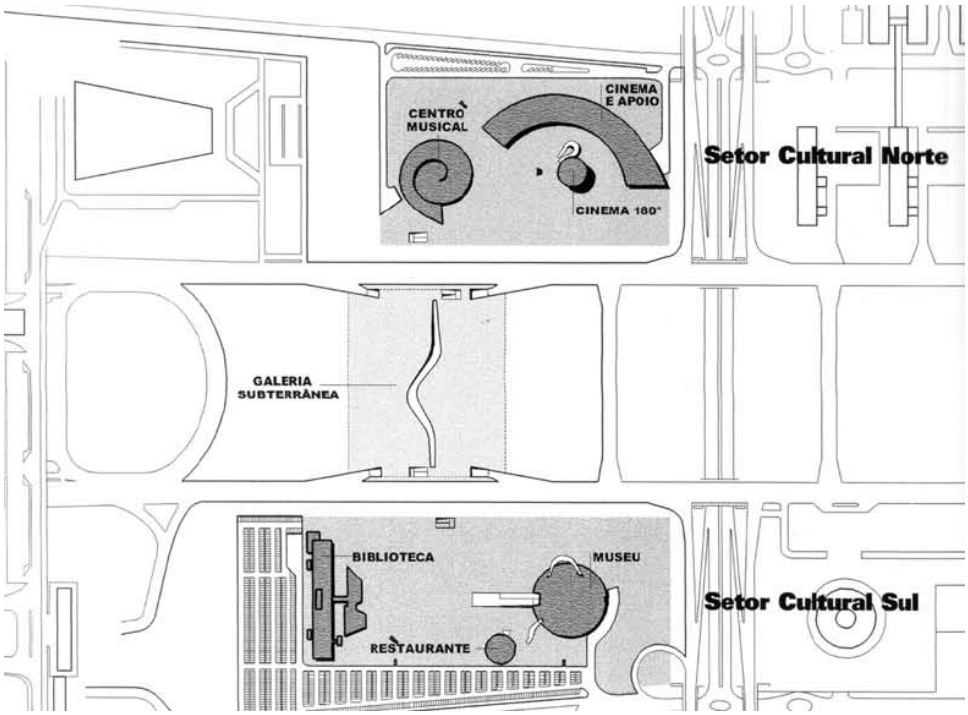


FIGURA 572: Implantação

O acesso à área expositiva acontece pela grande rampa linear. Algumas perspectivas anteriores do projeto ilustram que a rampa de acesso seria semelhante à do Congresso; entretanto, com as alterações, a rampa passou a ser única. O acesso aos auditórios se dá de forma direta, no nível do solo. Ao subir a rampa, o visitante depara com um plano vertical, sendo necessário virar 90° à direita para adentrar no espaço. O mesmo acontece no nível dos auditórios, mas é possível optar se vira à direita ou à esquerda. A organização interna do espaço é bastante simples, composto pela área de exposições e por um mezanino. A grande artimanha do museu são as rampas curvas externas, que propiciam interessantes visuais para a Esplanada dos Ministérios. A iluminação é artificial e indireta, através de uma grande luminária sustentada por tirantes, que projeta a luz para a concavidade da cúpula. O edifício do museu é praticamente fechado, sem aberturas, somente as de acesso, sendo um espaço extremamente impermeável. A rampa de acesso, além de afastar interior do exterior, oculta o acesso aos auditórios, desorientando alguns visitantes que pretendem adentrar esse espaço.

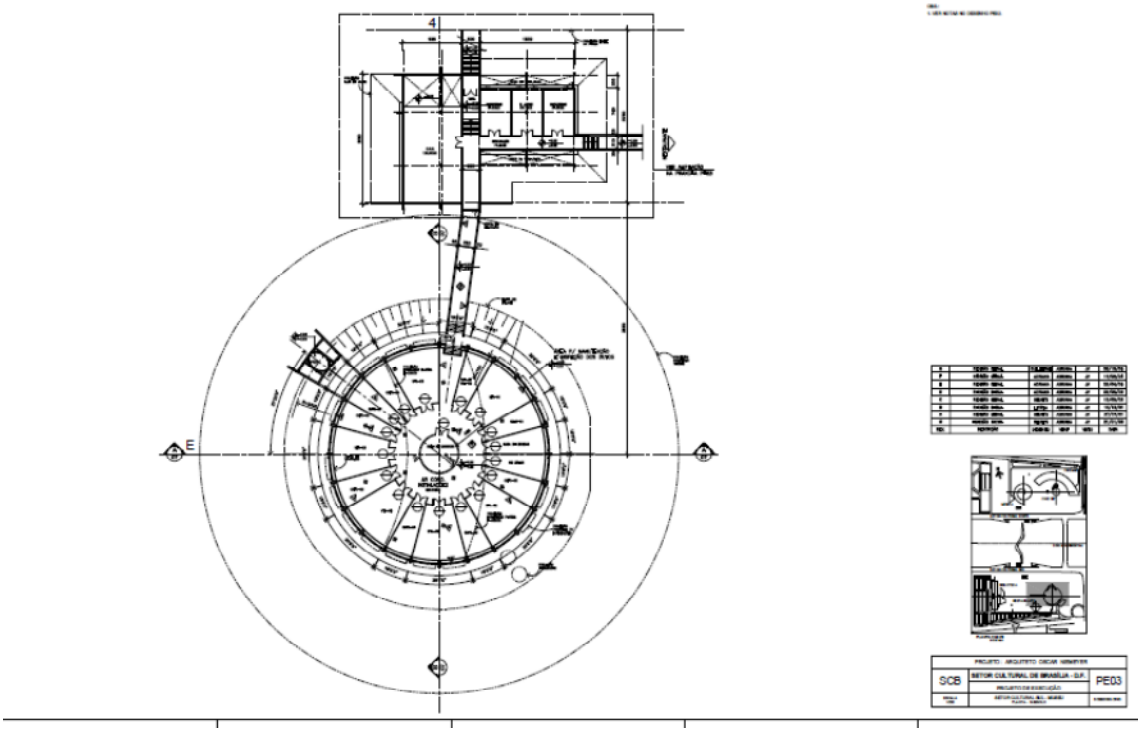


FIGURA 573: Subsolo.

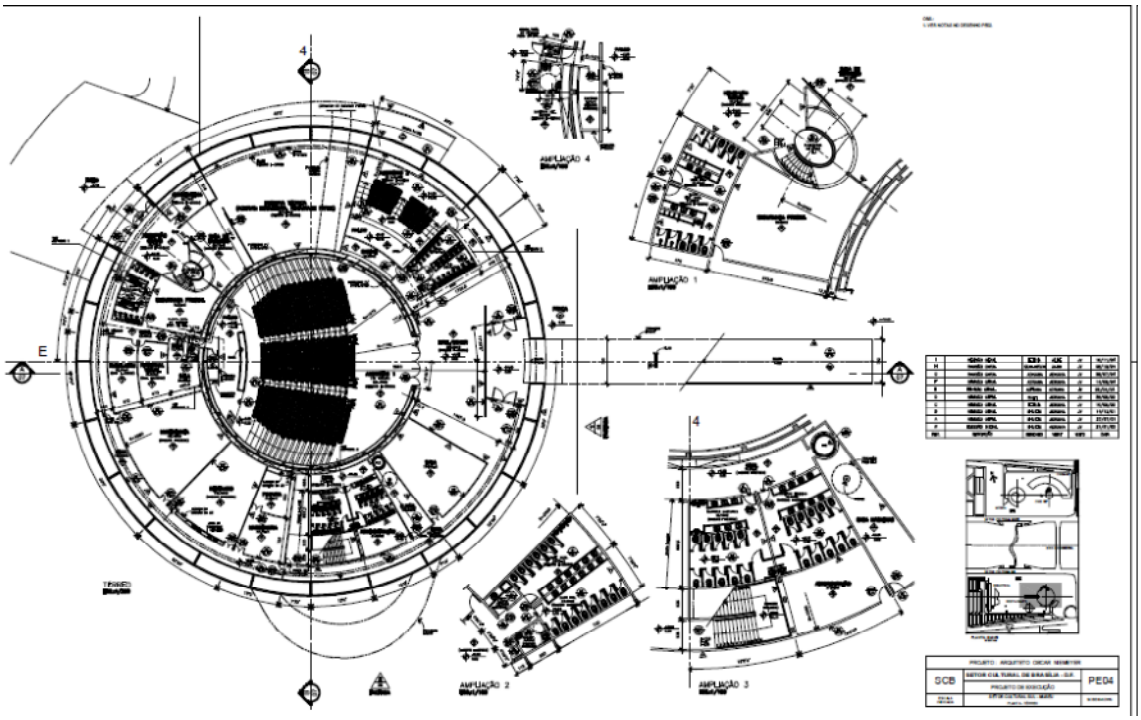


FIGURA 574: Térreo.

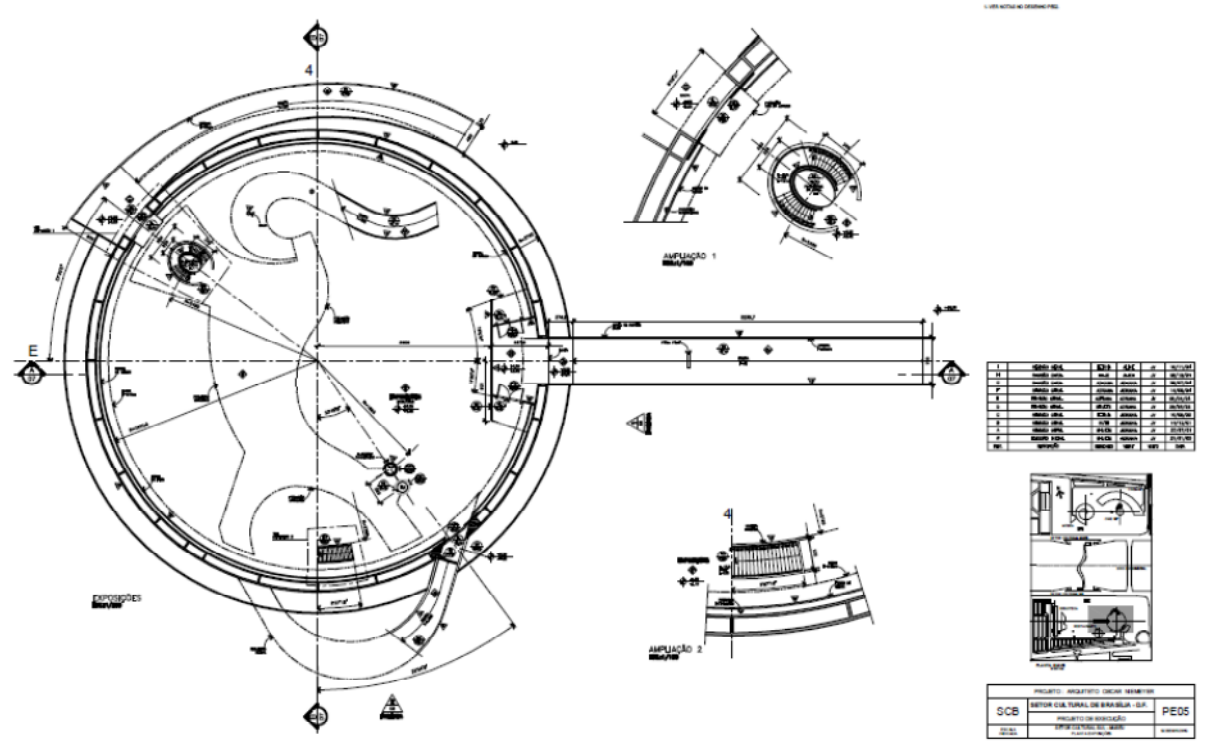


FIGURA 575: Primeiro

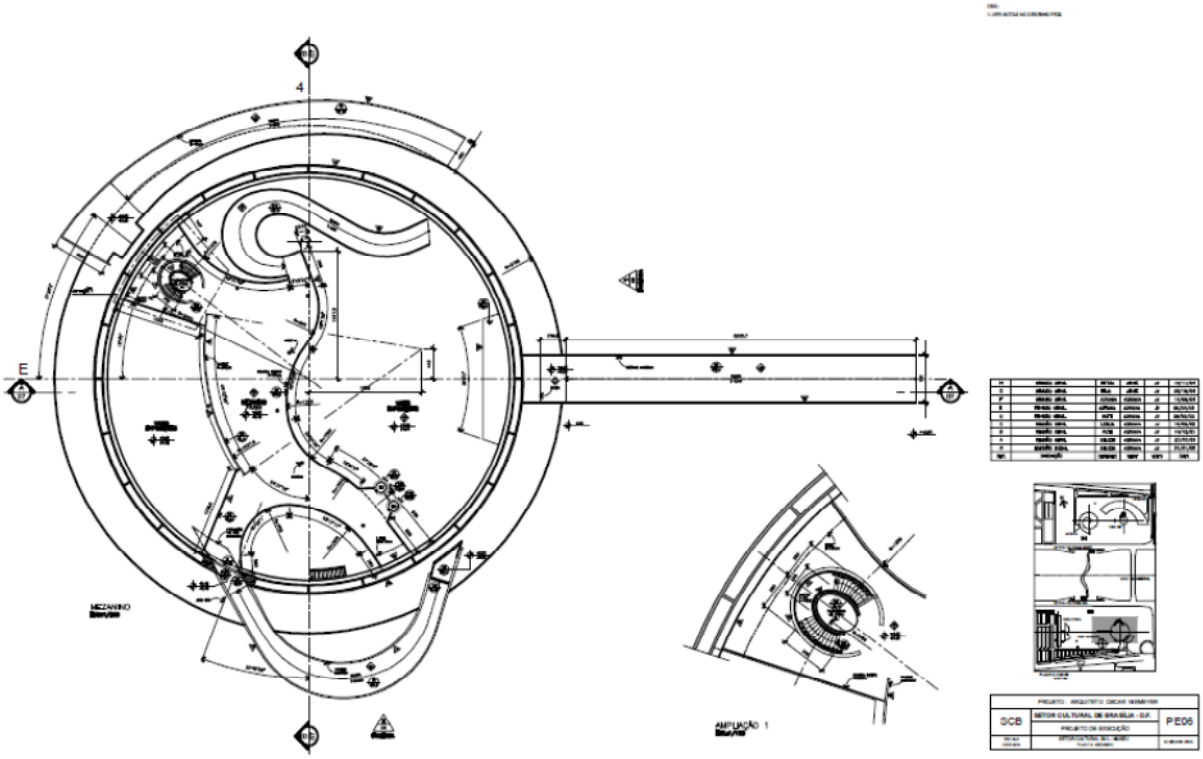


FIGURA 576: Mezanino.

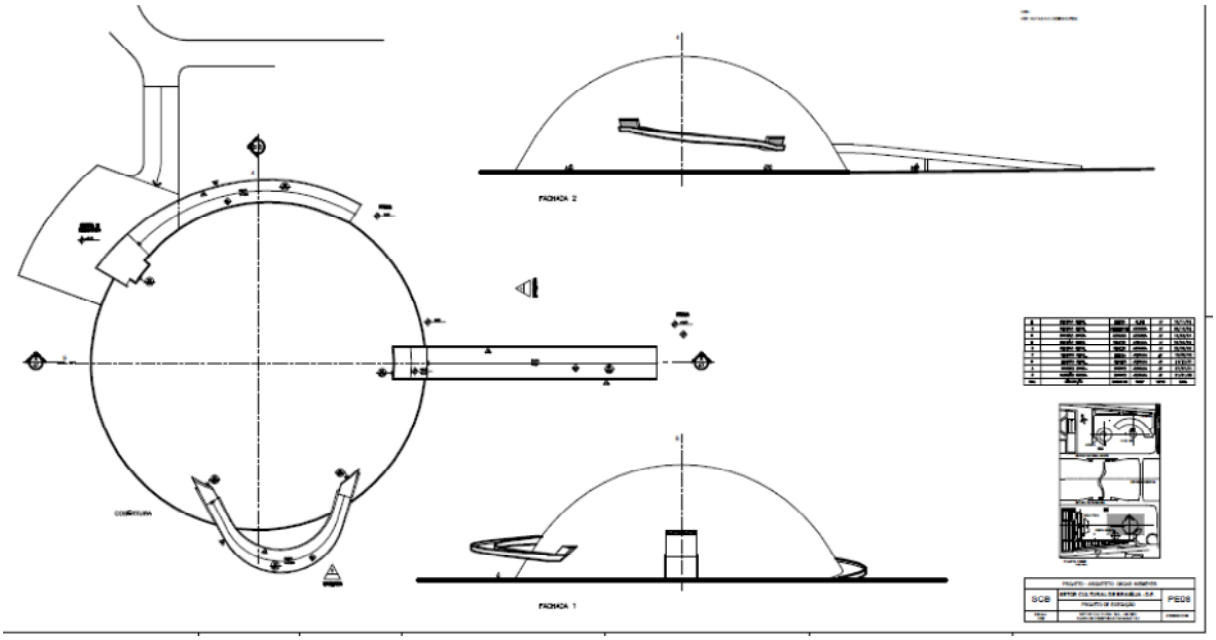


FIGURA 577: Cobertura e fachadas.

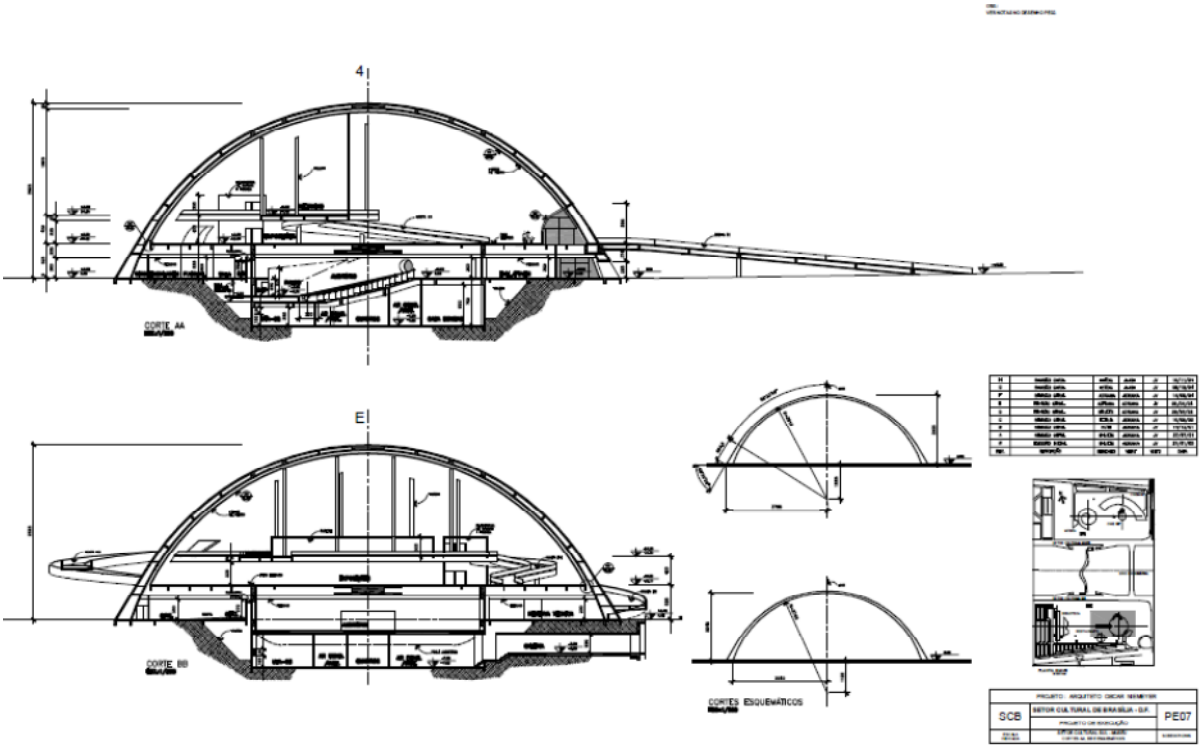


FIGURA 578: Cortes.

2.14.4 CRÍTICAS

O museu também recebeu críticas relacionadas com a acústica da edificação:

> A abóbada circular do Museu da República, com seu diâmetro de 30 metros, tem cinco segundos de tempo de reverberação. É a novidade turística para quem gosta de efeitos sonoros e adora dar gritinhos para admirar sua voz ecoando no espaço. Deve ser considerado criminoso qualquer projeto que não inclua a otimização da parte utilitária. A política de construção de cascas arquitetônicas vazias vem sendo implementada na capital da República de modo sistemático e desavergonhado. O povo não quer apenas cascas bonitas: ele quer sumos interiores de qualidade. Mas objetivos eleitoreiros prevalecem até mesmo nos espaços destinados à educação. O atual governo do Distrito Federal não quer enriquecer, por exemplo, o interior da Escola de Música de Brasília com mais professores, instrumentos, equipamentos. Ele prefere deixar o tradicional estabelecimento sucateado e tratar da construção de mais 14 outras Escolas de Música, cascas vazias com interiores desqualificados.[157]



FIGURA 579: Vista do museu.



FIGURA 580: Acesso à área de exposições.

[157] ANTUNES, Jorge. Mais uma casca. Correio Braziliense, sábado, 25 de agosto de 2007, p. 21.



FIGURA 581: Vista da área interna do espaço de exposições.



FIGURA 582: Visual da Esplanada dos Ministérios a partir da rampa do museu.

2.14.5 REFERENCIAIS

Niemeyer adotou a cúpula de concreto em diversos programas, inclusive para edifícios expositivos, como a famosa Oca do Ibirapuera, o Palácio das Artes, de 1951. Entretanto, em Brasília, além das grandes dimensões, a cúpula de concreto é praticamente opaca e ofuscante, relembrando características muito criticadas em outra obra do arquiteto, o Memorial da América Latina, em São Paulo.

> Como no Memorial da América Latina, a sensação de aridez não resulta da ausência de vegetação mas da configuração dos edifícios, principalmente das formas convexas a mal-definirem os espaços abertos, da impermeabilidade e da opacidade para o exterior.[158]

Niemeyer, novamente, faz uso do salão único para exposições, não havendo definição do percurso dos visitantes. O formato do mezanino assemelha-se ao empregado no Palácio das Artes, no Ibirapuera, de 1951, só que, no caso, é atirantado como no Museu de Arte Moderna de Caracas, de 1954. A volumetria adotada pela edificação pode ser considerada uma continuidade da Oca, presente no seu repertório arquitetônico, seja pela forma pura e elementar ou pelo emprego de volumes atectônicos, ou ainda pelo aspecto opaco e fechado, circundada por grandes áreas calçadas.

[158] HOLANDA, Frederico de. **De vidro e concreto.** 2011, p. 131.

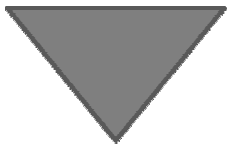
2.14.6 EPÍLOGO

No setor cultural norte, até o presente momento, não foi iniciada nenhuma construção. A área já recebeu outros projetos do próprio arquiteto, como a Praça do Povo. A galeria que existiria conectando os dois setores também teve seu projeto abandonado, mas não as intenções de se construir no local. Em 2008, Niemeyer projetou a Praça da Soberania[159], que foi alvo de diversas polêmicas, tendo, também, seu projeto negligenciado.

[159] Mais sobre o assunto em: MATOSO, Danilo. Praça da Soberania: crônica de uma polêmica, disponível em: <http://mdc.arq.br/2009/10/24/praca-da-soberania-cronica-de-uma-polemica/>

MUSEU NACIONAL HONESTINO GUIMARÃES

Brasília - 1999



TIPO DE INTERVENÇÃO

☐ projeto ☒ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: 4000 m^2 exposição, total cerca de 15000 m^2

número pavimentos: 3 + subsolo

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☒	espaço para exposições permanentes
	☒	espaço para exposições temporárias
	☒	átrio de ingresso
	☒	área de informações
	☐	chapelaria
	☒	auditório
	☐	lojas, livraria
	☐	sala de audiovisual
	☒	bar, café (em anexo)
	☐	restaurante
	☐	terraço, pátio, jardim, varanda
	☐	visita virtual
	☒	biblioteca (em anexo)
SERVIÇOS	☒	laboratórios
	☒	reserva técnica
	☐	escola, ateliês, sala de aulas
	☒	serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☒	estacionamento
ADMINISTRATIVO	☒	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: museu incompleto

2.15 ESPAÇO ISRAEL PINHEIRO



FIGURA 583: Implantação.

2.15.1 CONTEXTO

Em 2003, Oscar Niemeyer foi convidado a prestar uma homenagem a Israel Pinheiro, a quem considerava um grande amigo. Engenheiro civil e de Minas, político, Israel veio a Brasília construir a cidade, ao lado do arquiteto, a pedido de Juscelino Kubitscheck. Seu trabalho foi fundamental para o sucesso do empreendimento. O Espaço Israel Pinheiro foi inaugurado em 2009, mas aberto efetivamente ao público somente em 2011. Niemeyer realizou quatro projetos distintos, homenageando Pinheiro.

> E no meio desse clima efervescente a figura de Israel Pinheiro aparecia a correr, infatigável, as obras em andamento, a ver se alguma coisa faltava para o bom cumprimento das tarefas programadas.
> Durante todo esse tempo lidei como Israel. Ah! Como nos enganavas com aquele ar ríspido que o trabalho exigia! Como na verdade eras diferente, todo feito de generosidade e emoção. Como eras

honesto, meu velho companheiro, tão honesto que podias recusar tranquilamente todas as formalidades que comprometessem o ritmo da construção.

Muitas vezes nos momentos de folga passeava com ele pelo cerrado. Israel a me contar coisas da sua vida, viagens que fez, e sua filosofia espiritualista que eu caldos escutava sorrindo.[160]



FIGURA 584: Oscar Niemeyer, Israel Pinheiro e Juscelino Kubitschek.

[160] NIEMEYER, Oscar. Israel Pinheiro. **O Globo. 21 de abril de 1991.**

2.15.2 PROPOSTA

O projeto é constituído por um trapézio branco, sobressaindo deste, com altura menor, uma cobertura de formato irregular que delimita o acesso direto, sem barreiras. São três pavimentos: térreo, subsolo e mezanino. O espaço é constituído por salão único, em que as duas paredes estruturais delimitam os ambientes. Depois de percorrer o passeio de acesso, o visitante ingressa na edificação através de um giro de 90°. O ambiente é compreendido como um todo a partir do acesso, em que se visualiza o auditório, à esquerda, o salão de exposições em frente e à direita, o café e a escada helicoidal, que leva ao mezanino e ao subsolo. O térreo é semiescavado, para comportar o desnível do auditório. No subsolo, estão localizadas a parte de serviço (sanitários, ar condicionado, segurança, copa, administração) e uma sala expositiva. No mezanino, atualmente, localiza-se a administração, mas foi projetado para receber exposições temporárias. A Fundação Israel Pinheiro pretende que, no futuro, o espaço volte a receber exposições temporárias. Os pavimentos podem ser acessados também através de elevador, que se localiza ao fundo da edificação. Ao todo, são 1.100m² de área, possuindo três acessos: o principal e dois de serviço, um nos fundos da edificação e outro que dá ingresso ao subsolo.

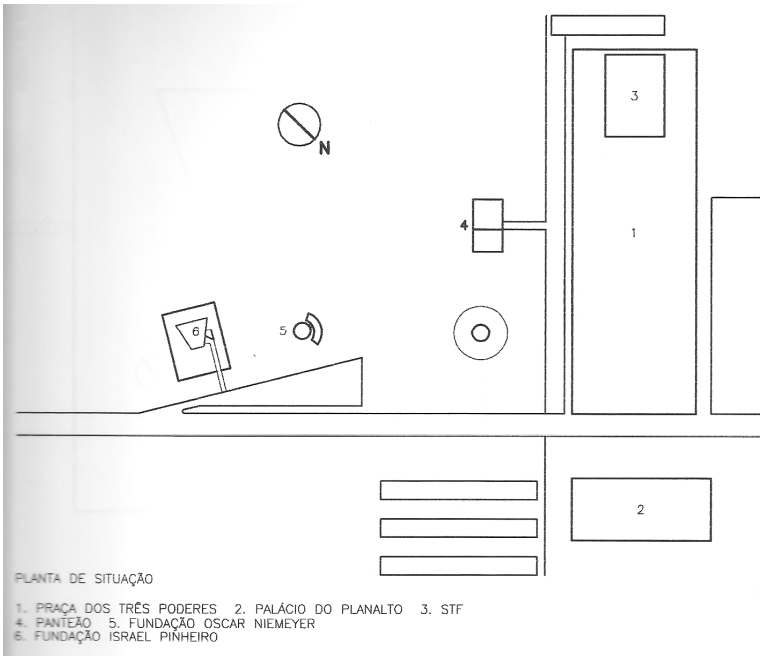


FIGURA 585: Implantação.

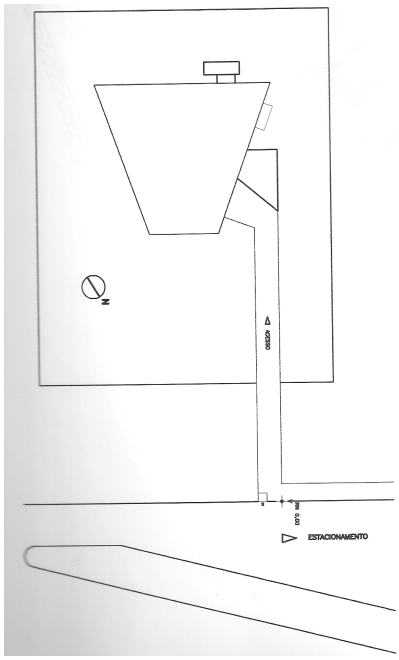


FIGURA 586: Planta de Locação.

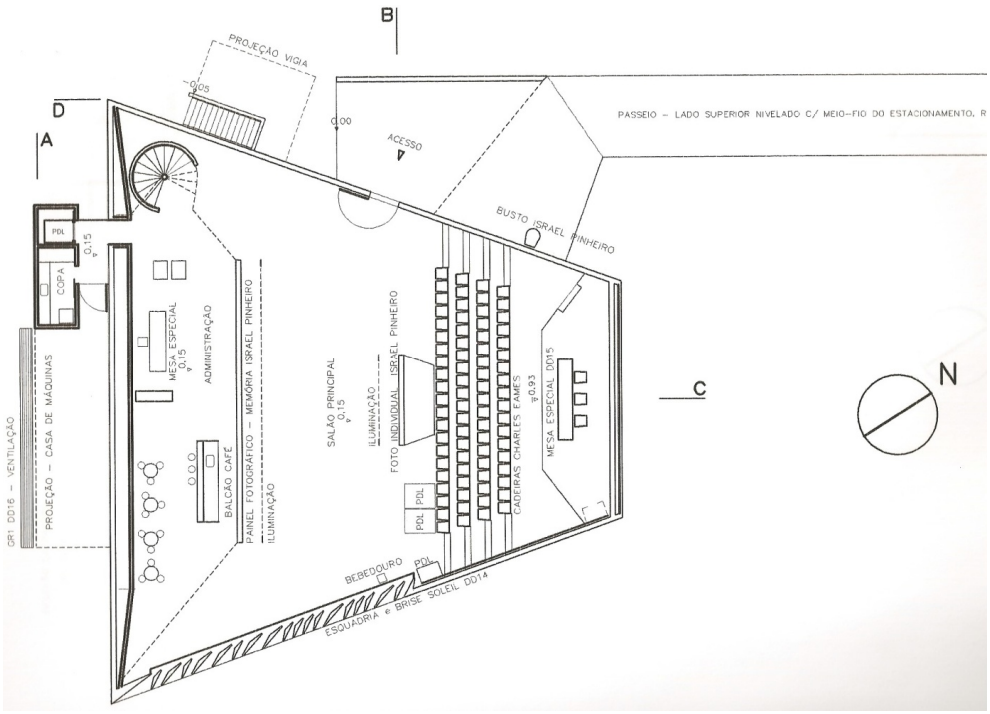


FIGURA 587: Planta baixa térreo.

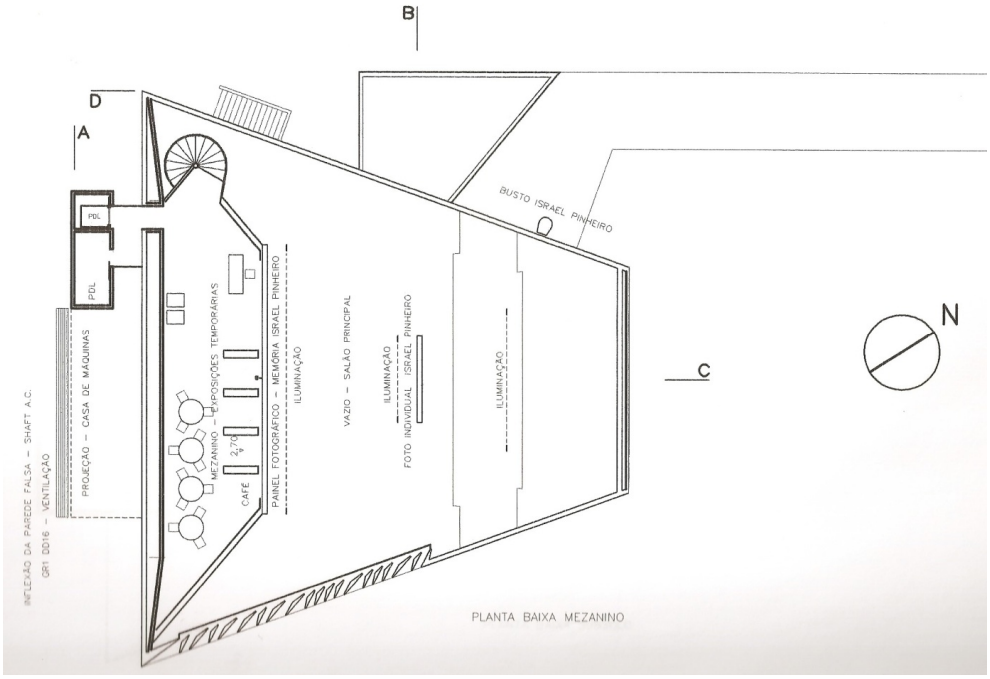


FIGURA 588: Planta baixa do mezanino.

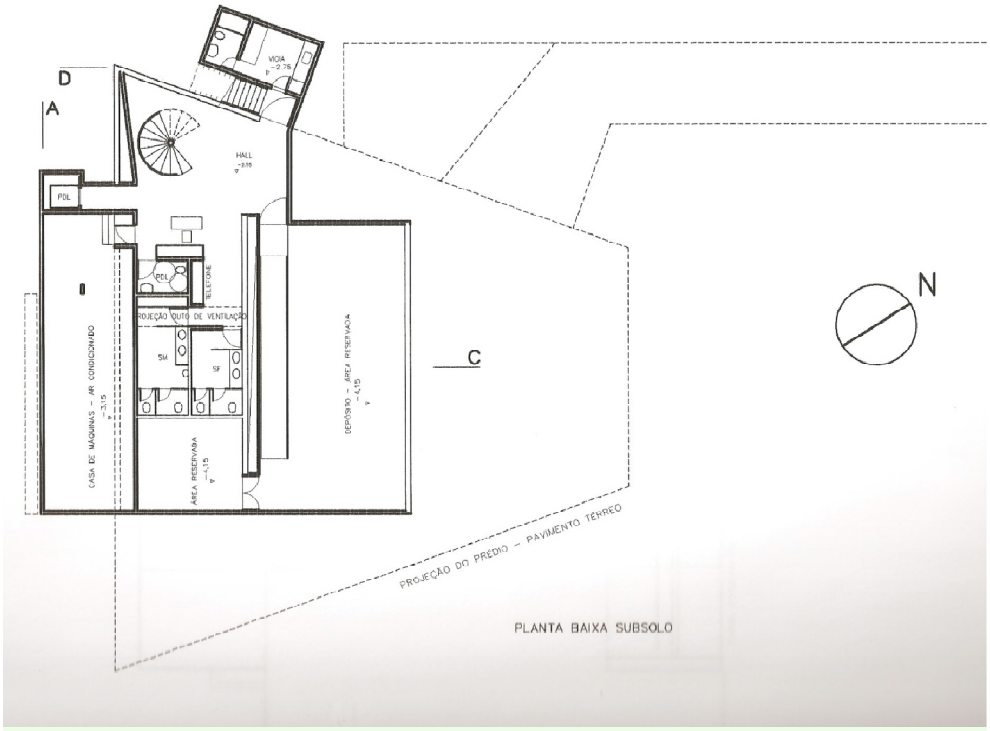


FIGURA 589: Planta baixa subsolo.

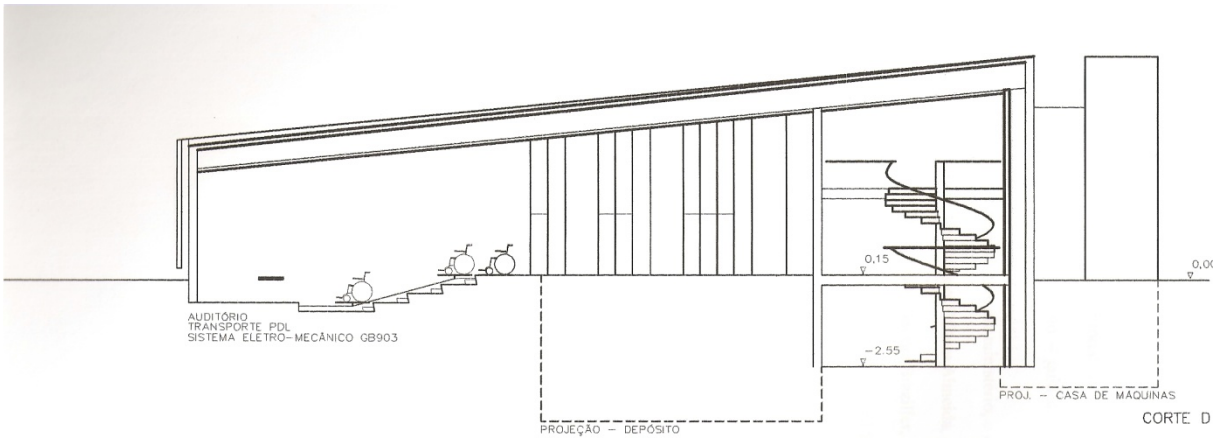


FIGURA 590: Corte.

A única abertura (além das portas de ingresso) é um grande *brise-soleil*, em concreto, localizado na parede oposta à entrada, voltado para oeste. Primeiramente, o quebra-sol seria somente em concreto, sem fechamento, permitindo a ventilação cruzada constante. Entretanto, verificou-se que suas dimensões permitiriam acesso a pessoas estranhas, não sendo possível o fechamento. Por essa razão, atualmente, o brise é fechado com esquadrias em vidro, para maior segurança.



FIGURA 591: Lateral oeste.



FIGURA 592: Detalhe do brise.

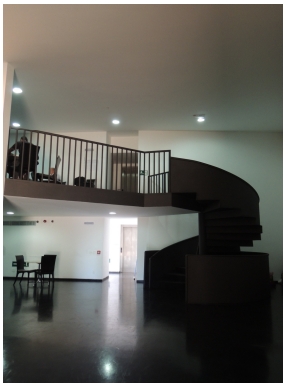


FIGURA 593: Escada helicoidal.



FIGURA 594: Café.

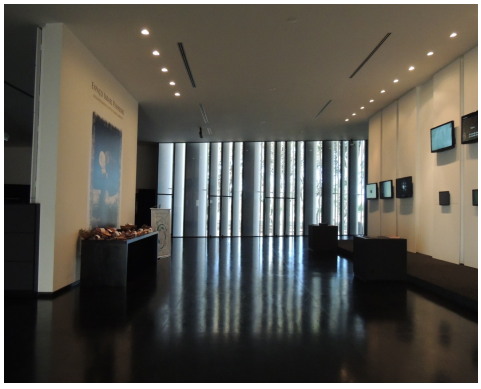


FIGURA 595: Vista do salão principal.

2.15.3 OUTRAS PROPOSTAS

Antes de realizar o projeto para o Espaço Israel Pinheiro, Niemeyer já havia pensado em propostas para homenagear o pioneiro. Em 1991, propôs um monumento para Pinheiro. No croqui, é possível identificar uma edificação retangular, com acesso destacado (assim como na edificação construída), uma escultura de Israel à frente e também um buriti. Pinheiro e a fundação que leva o seu nome possuem preocupações ambientais, sendo ele o responsável por plantar o exemplar da palmeira, no Eixo Monumental, que hoje leva o nome do espécime: Praça dos Buritis. Também em 1991, o jornal

O Globo publica um projeto para o memorial, de planta retangular, de 10x15m. Volumetricamente, é uma caixa, com cantos arredondados e faces laterais abertas. Outra proposta, sem data, é também um monumento, com cobertura em arco. O croqui do projeto está no acervo da Fundação Oscar Niemeyer em Brasília; entretanto, não foram encontradas outras referências sobre ele.

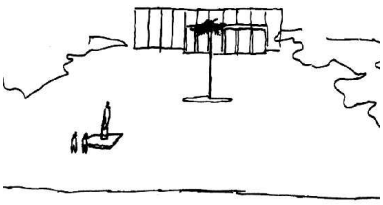


FIGURA 596: Monumento Israel Pinheiro.

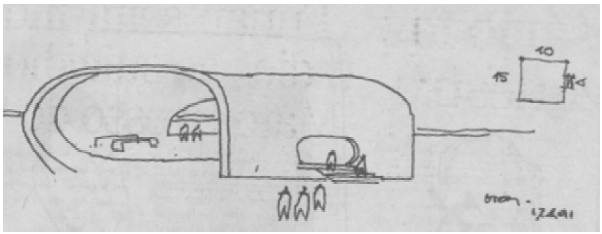


FIGURA 597: Memorial Israel Pinheiro.

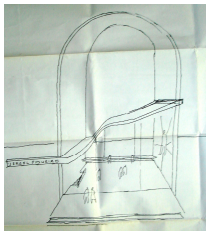


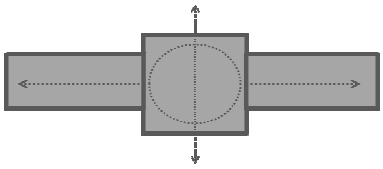
FIGURA 598: Monumento Israel Pinheiro, sem data.

2.15.3 REFERENCIAIS

A volumetria piramidal foi anteriormente utilizada por Niemeyer na sua obra, estando presente no seu repertório formal. Foi empregada, principalmente, em programas de auditório, como para o segundo projeto da Companhia Energética de São Paulo, 1981; o segundo projeto do auditório do Ibirapuera, 2002 e o teatro em anexo ao Museu Internacional das Águas – MINA, de 2003 . Também foi empregada em edificações residenciais com cobertura em asa de borboleta(ou meia borboleta), do início de sua carreira, como Residência Oswald de Andrade, de 1938; Residência M. Passos, de 1939; Residência Charles Ofair, de 1943; Residência Prudente de Moraes Neto, de 1943; Residência Juscelino Kubitschek, de 1943; Residência Gustavo Capanema, de 1947; Residência Sergio Buarque de Holanda, de 1953. Essa solução também foi adotada para o Iate Clube da Pampulha, 1940. Formato semelhante de acesso foi empregado na Casa Sebastião Camargo, em Brasília, projeto de 1985.

ESPAÇO ISRAEL PINHEIRO

Brasília - 2003



TIPO DE INTERVENÇÃO

☐ projeto ☒ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: total cerca de 1100 m^2

número pavimentos: 3 (térreo, subsolo e mezanino)

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☒	espaço para exposições permanentes
	☒	espaço para exposições temporárias
	☐	átrio de ingresso
	☐	área de informações
	☐	chapelaria
	☒	auditório
	☐	lojas, livraria
	☐	sala de audiovisual
	☒	bar, café (em anexo)
	☐	restaurante
	☐	terraço, pátio, jardim, varanda
	☒	visita virtual
	☐	biblioteca (em anexo)
SERVIÇOS	☐	laboratórios
	☐	reserva técnica
	☐	escola, ateliês, sala de aulas
	☒	serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☒	estacionamento
ADMINISTRATIVO	☒	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: memorial

2.16 MUSEU DAS ÁGUAS



FIGURA 599: Área aproximada da localização do MINA.

2.16.1 CONTEXTO

Em 2003, Oscar Niemeyer foi convidado pelo governador do Distrito Federal, Joaquim Roriz, a realizar o projeto do Museu Internacional das Águas – MINA. O museu seria administrado pela Companhia de Saneamento Ambiental do Distrito Federal – CAESB e seria construído em área destinada à CAESB no Parque da Cidade. Em 31 de agosto de 2003, o Jornal da Comunidade, no caderno Cidades, noticiava que Roriz havia autorizado a construção da obra imediatamente.

2.16.2 PROPOSTA

O complexo seria constituído por três blocos: museu, universidade e teatro. O conjunto totalizaria cerca de oito mil metros quadrados de área construída. Os blocos organizam-se em um eixo paralelo ao Eixo Monumental, tendo o museu ao centro, o teatro à esquerda e a universidade, à direita. A

proposta de implantação não é típica de Niemeyer, que geralmente organiza os elementos configurando praças ou esplanadas públicas. Cada um dos blocos concentraria um núcleo de atividade. O primeiro seria da interação humana, que agruparia a área de exposições, focando quatro temas: a água, a vida e a civilização, a água e a produção de riquezas, a água e o futuro sustentável e o mundo da água. O segundo seria a universidade da água, com atividades administrativas, biblioteca, cursos técnicos, extensão acadêmica e pós-graduação. E, por último, haveria um auditório para 350 pessoas.

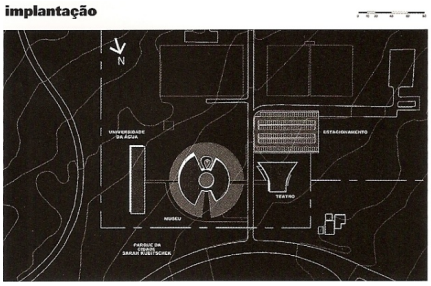


FIGURA 600: Implantação.



FIGURA 601:Croqui.

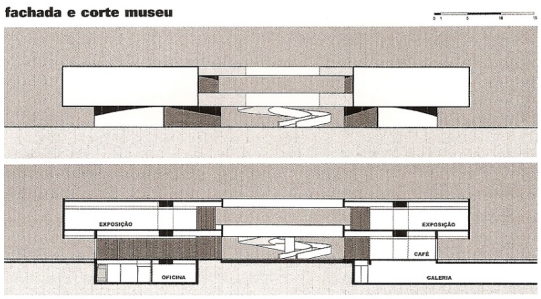


FIGURA 602: Museu.

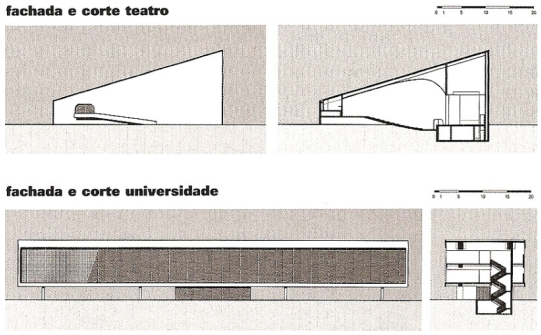


FIGURA 603: Teatro e “universidade”.

O museu possui três pavimentos: subsolo, térreo e primeiro piso. Está localizado sobre um grande espelho d’água circular. A volumetria é uma decomposição de um cilindro, sendo formada, no térreo, por dois setores (“fatias de pizza”) de raios distintos. Sobre estes haveria outros dois setores com raio maior. No vazio entre eles, vigas com formato de arco fazem a ligação entre os volumes, compondo um cilindro. A cobertura é uma laje plana. Há três acessos no térreo, dois secundários e um principal. Todos estão sobre o espelho d’água e encaminham-se ao centro da composição, onde há outro espelho d’água circular. Ao redor deste há uma circulação que distribui as atividades e uma rampa helicoidal que conduz ao pavimento superior. No subsolo estariam localizados quatro oficinas

destinadas a manutenção, depósito, áreas técnicas, vestiários e uma galeria, interligando museu e auditório. No térreo, haveria *hall* de entrada, chapelaria, duas lojas, área de exposições temporárias, café, apoio administrativo, segurança e rampa. No primeiro pavimento estão situados as áreas de exposições permanentes, o depósito, a copa e os sanitários.

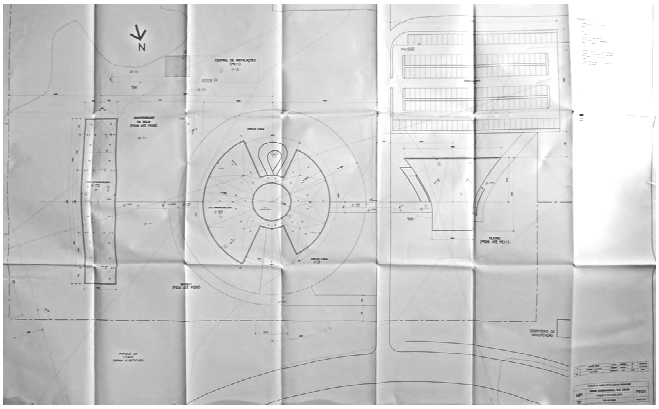


FIGURA 604: Implantação.

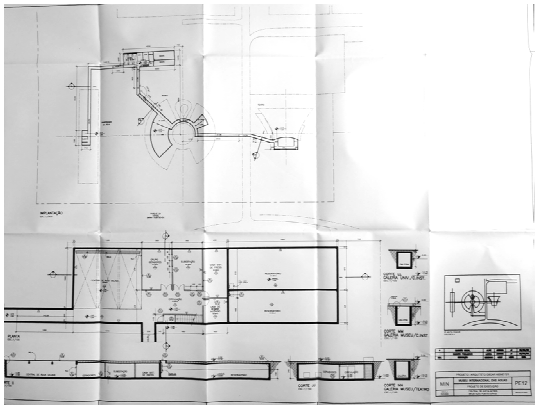


FIGURA 605: Implantação dos subsolos.

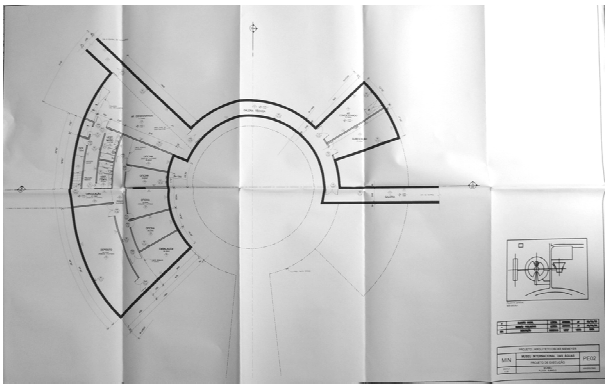


FIGURA 606: Museu, subsolo.

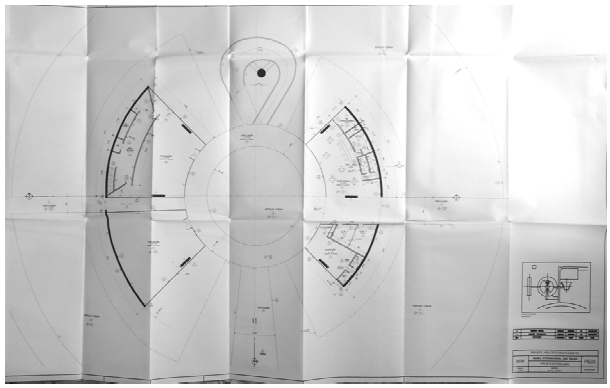


FIGURA 607: Museu, térreo.

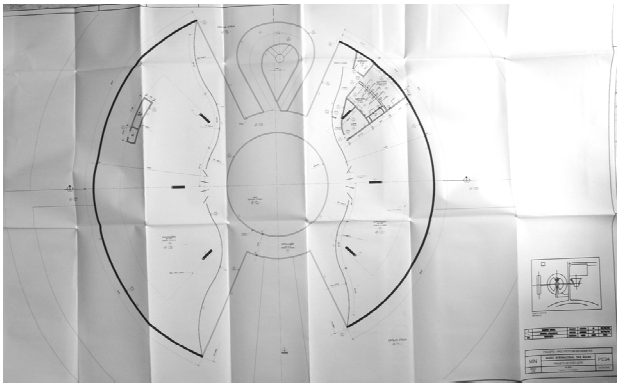


FIGURA 608: Primeiro pavimento museu.

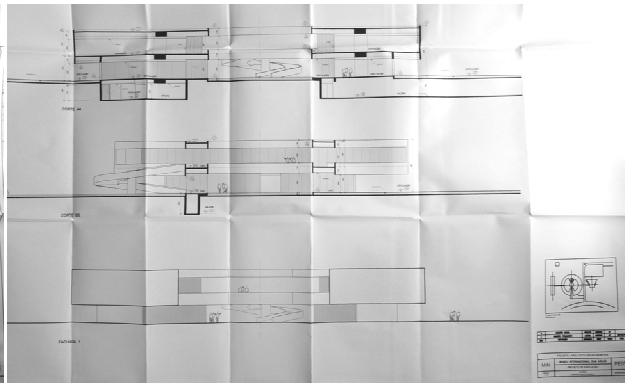


FIGURA 609: Cortes e fachada museu.

A “universidade da água” é uma barra sobre pilotis, composta também por quatro pavimentos: subsolo, térreo e mais dois andares. No subsolo estariam as áreas técnicas. No térreo, os pilotis. No primeiro, a biblioteca, e, no segundo, as salas de aula. Não há detalhamento dos fechamentos, mas, pela ilustração da fachada, acredita-se que a proposta fosse um cobogó semelhante ao empregado na Biblioteca Nacional, também em Brasília. E o auditório seria um trapézio, com as laterais abauladas. O programa é simples, composto por camarins, sanitários, palco e plateia. Não há *foyer*. O ingresso se dá a meio-nível. O arquiteto recorre à estratégia de implantar a plateia a meio-nível abaixo do térreo e meio-nível acima, de forma a mimetizar o volume na paisagem.

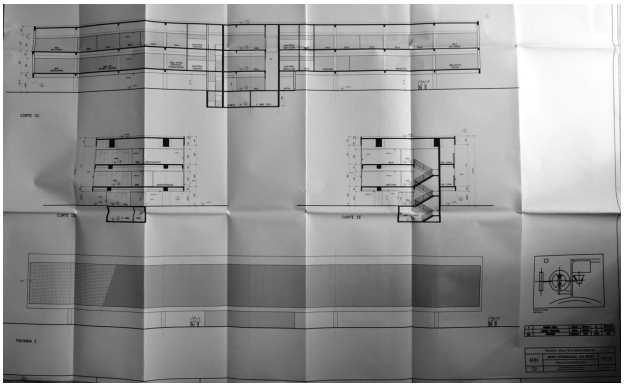


FIGURA 610: Universidade, fachada e cortes.

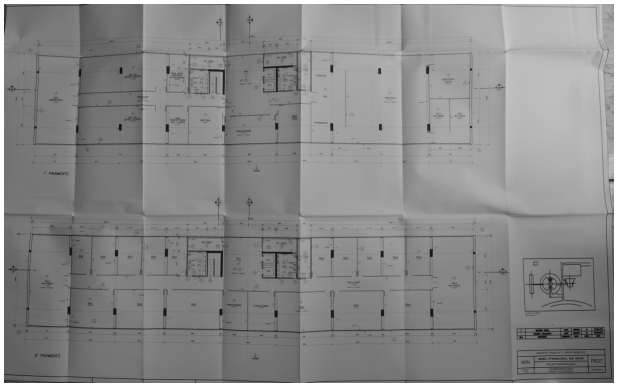


FIGURA 611: Universidade, plantas do primeiro e segundo pavimentos.

2.16.3 EPÍLOGO

O projeto acabou por não ser construído. Não se sabe bem ao certo as razões que levaram a isso. Em 28 de agosto de 2003, o Jornal de Brasília, no caderno Viva!, noticiava que o IPHAN ainda não havia avaliado o projeto. Na época, o superintendente Cláudio Queiroz afirmava que o instituto só havia tomado conhecimento da proposta pelos jornais. Queiroz temia que, sendo o parque uma área tombada, o projeto excedesse a área destinada à CAESB, no Parque da Cidade. Em 29 de agosto de 2003, o Jornal de Brasília, no caderno Cidades, informou que o secretário de obras Tadeu Filipelli afirmava que a CAESB possuía 30.000m² de área no Parque, sendo apenas 8.000m² a serem construídos.

2.16.4 REFERENCIAIS

A forma cilíndrica faz parte do repertório formal de Niemeyer, sendo empregada diversas vezes na obra do arquiteto, inclusive em programas para museus, como para o Museu do Índio, em Brasília, 1982. Mas não há precedentes na obra do arquiteto em relação à utilização da subtração de volumes do cilindro, como foi idealizado para o MINA.

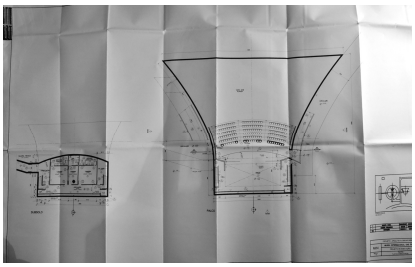


FIGURA 612: Planta subsolo e palco – teatro.

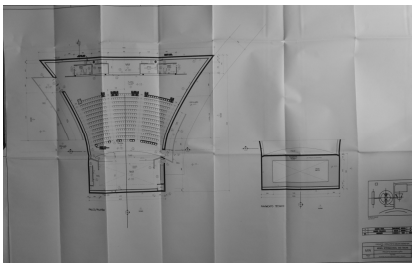


FIGURA 613: Teatro, planta baixa.

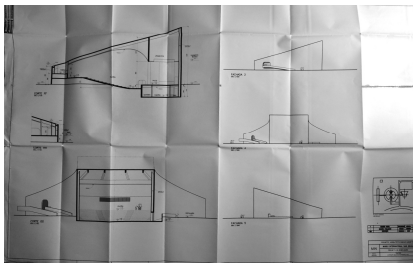
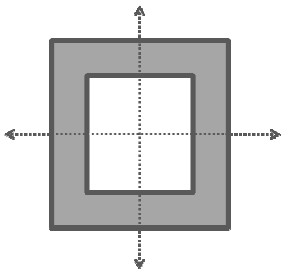


FIGURA 614: Teatro, fachadas e cortes.



MUSEU DAS ÁGUAS

Brasília - 2003

TIPO DE INTERVENÇÃO

☒ projeto ☐ construído

DADOS QUANTITATIVOS

superfície: total cerca de 3000 m^2

número pavimentos: 3 (subsolo, térreo e primeiro)

PROGRAMA DE NECESSIDADES

PUBLICO	☒	espaço para exposições permanentes
	☒	espaço para exposições temporárias
	☒	átrio de ingresso
	☒	área de informações
	☒	chapelaria
	☐	auditório
	☐	lojas, livraria
	☐	sala de audiovisual
	☒	bar, café
	☐	restaurante
	☐	terraço, pátio, jardim, varanda
	☐	visita virtual
	☐	biblioteca
SERVIÇOS	☒	laboratórios
	☒	reserva técnica
	☐	escola, ateliês, sala de aulas
	☒	serviços gerais: carpintaria, pintura, expedição
	☐	estacionamento
ADMINISTRATIVO	☐	escritórios (administração, gestão, comunicação, conservação e documentação)

CATEGORIA: museu incompleto

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Oscar Niemeyer produziu uma longa carreira como arquiteto, sendo mais de setenta anos exercendo a profissão. Ao longo desse período, foram inúmeros os espaços expositivos projetados, sendo vários deles para a cidade que ajudou a construir: Brasília. Somente para a capital da República foram contabilizados dezoito projetos relacionados com a temática expositiva, até 2008. Depois dessa data, ainda houve mais duas propostas: a Praça da Soberania (2009) e o Memorial João Goulart (2011).

Discípulo de Lucio Costa e de Le Corbusier, Niemeyer desenvolveu uma arquitetura própria, baseada nos ensinamentos dos mestres, aprimorando o princípio Dom-ino, lançando mão da interdependência entre estruturas e vedações. A partir deste, trabalhou com um sistema criado por meio da utilização de precedentes provenientes de um repertório formal pessoal, constituído durante sua trajetória.

Por trabalhar com um sistema, Niemeyer poderia ser considerado um arquiteto acadêmico. Assim como Durand ou Schinkel, os espaços expositivos desenvolvem-se em torno de um núcleo central. No século XIX, o elemento articulador da composição utilizado foi o pátio central ou a rotunda. Já Niemeyer, na maioria dos seus projetos[1], recorreu volumetricamente à utilização de formas atectônicas de apoio central, e o artifício de conexão foi o acesso da edificação. Em casos específicos, como o Memorial dos Povos Indígenas, tal qual os acadêmicos, o elemento foi o pátio central.

Como nas obras do mestre franco-suíço, Oscar Niemeyer valeu-se diversas vezes do recurso *promenade architecturale* ou "passeio arquitetural", principalmente com o emprego de rampas. Estas, sinuosas ou diretas, permitem ao visitante de suas obras que apreciem a paisagem e a arquitetura ao redor. Também podem representar um momento de introspecção, como no caso do Memorial JK. Na maioria das obras aqui analisadas, o arquiteto se utilizou de estratégias que distanciam interior do exterior, como os espelhos d'água ou as mencionadas rampas. Esse tipo de solução produz um distanciamento entre visitante e objeto, sendo um meio utilizado para dar monumentalidade à edificação.

Os espaços expositivos de Niemeyer são grandes espaços únicos, flexíveis e abertos, tais como os pavilhões de exposição modernos, porém, na maioria das vezes, não são transparentes. Talvez essa seja a característica que mais o aproxime dos museus corbusianos. Estes eram caixas opacas,

[1] Dos dezoito projetos aqui analisados, seis são atectônicos, ou seja, 1/3 das propostas.

compostas como uma sucessão de largas galerias, que se organizariam de tal forma a permitir o crescimento da instituição. A volumetria "fechada" de Niemeyer, em que o edifício é tratado como ícone, raramente permitiria ampliações. Em relação a Lucio Costa, a semelhança acontece no tratamento como salão flexível. Em seu Museu das Missões, Costa está mais próximo da proposta miesiana, em que o museu é tratado como um pavilhão. A transparência transferiu o foco do centro da edificação para seu perímetro, assim como ocorreu em outros museus modernos brasileiros, Museu de Arte de São Paulo – MASP, de Lina Bo Bardi, e Museu de Arte Moderna – MAM, do Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy. Niemeyer, mesmo quando utilizou o vidro, recorreu a estratégias que permitiram quebrar essa tensão e mantiveram o foco na centralidade, como no Memorial dos Povos Indígenas, em que a transparência voltou-se para o interior do edifício, enfatizando o caráter de centralidade. Já no pavilhão de exposições, de 1983, o arquiteto implantou o edifício semienterrado, de forma a esmaecer a tensão com o exterior.

Sobre os tipos volumétricos encontrados nos projetos para Brasília, foi possível identificar a utilização de cinco elementos recorrentes: atectônicos, calota, barra, circular e trapezoidal.[2] Isso justifica a questão da utilização de um repertório formal fechado, em que as formas são repetitivas e utilizadas em diferentes projetos, em uma atitude de autorreferência. O tipo preferido para Brasília foi o atectônico, que tem sua raiz em no Museu de Arte Moderna de Caracas. Esse grupo explora as máximas potencialidades do concreto armado, material construtivo extremamente empregado por Niemeyer.

ATECTÔNICOS



FIGURA 615: Museu da Fundação de Brasília.



FIGURA 616: Panteão.



FIGURA 617: Museu do homem e do universo.

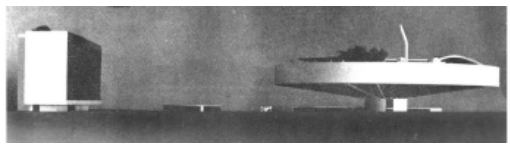


FIGURA 618: Museu de Brasília.

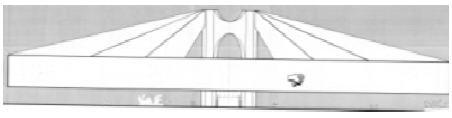


FIGURA 619: Museu nacional.

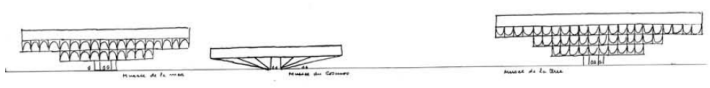


FIGURA 620: Museu da terra, do mar e do ar.

[2] Dois projetos não se encaixaram nessas categorias: o espaço Lucio Costa (1989), por tratar-se de um subsolo, e o pavilhão para a feira agropecuária (1963), pela falta de maiores informações referentes ao projeto.

CALOTA

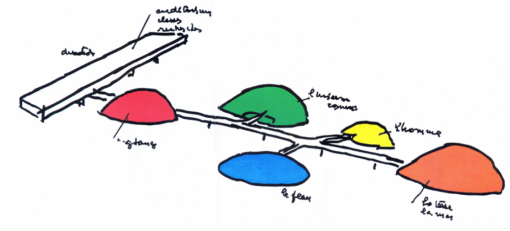


FIGURA 621: Museu do homem e do universo.



FIGURA 622: Museu Honestino Guimarães.

BARRA

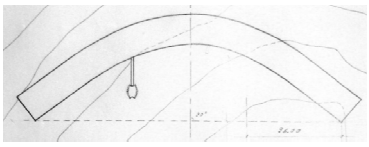


FIGURA 623: Pavilhão de exposições.

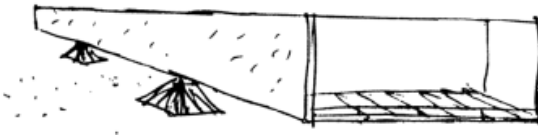


FIGURA 624: Museu da civilização.

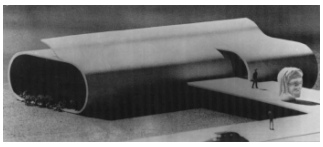


FIGURA 625: Museu Tiradentes.

CIRCULAR



FIGURA 626: Memorial dos povos indígenas.



FIGURA 627: Espaço Oscar Niemeyer.

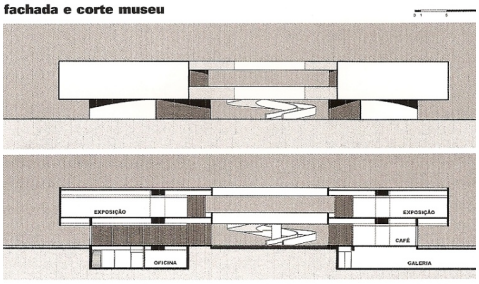


FIGURA 628: Museu das águas.

TRAPEIZOIDAL



FIGURA 629: Memorial JK.

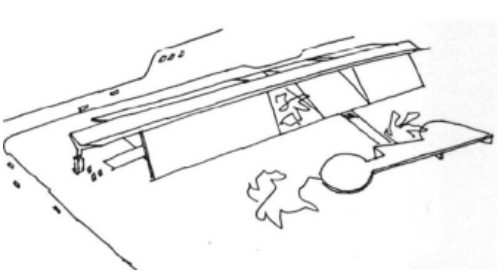


FIGURA 630: Pavilhão.



FIGURA 631: Espaço Israel Pinheiro.

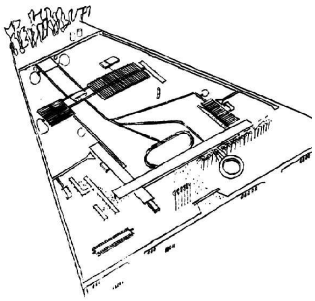


FIGURA 632: Pavilhão de exposições.



FIGURA 633: Espaço Lucio Costa.

Brasília é considerada por alguns uma capital sem museus,[3] diversamente do que ocorre mundo afora. Talvez o que diferencia a cidade das demais é o fato de seus museus e espaços de instituições serem quase todos relacionados com o poder público.[4] Quando Brasília foi construída, o país já possuía instituições consolidadas, de forma que não haveria a possibilidade de migração para a nova cidade. Situação semelhante ocorreu com outras entidades, que mantiveram seus acervos nas cidades de origem, a exemplo da Biblioteca Nacional, que funciona até hoje no Rio de Janeiro.

No que concerne ao tema estudado, em vista das razões e análises já expostas, acredita-se que Niemeyer tenha projetado salas de exposição e não museus. Apesar de algumas obras destinadas atenderem parcialmente ao programa de necessidades de um museu, o conceito da instituição não segue satisfatoriamente. A melhor obra exposta é a sua própria arquitetura.

[3] FRASER, Valerie. Brasília**: Uma Capital Nacional sem um Museu Nacional**. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/brasilia>. Acessado em: 20 jan. 2013.

[4] O Memorial JK e o Espaço Israel Pinheiro são administrados pela famílias, mas foram construídos em áreas públicas, doadas para estas instituições.

GLOSSÁRIO

Algumas definições, conforme Novíssimo Aulete - Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa[5]:

ACERVO: 1. Conjunto, reunião, grande quantidade (de algo). 2. Conjunto de obras, produções etc. de uma instituição ou organização (acervo fonográfico; acervo iconográfico). 3. Conjunto de bens de propriedade pública ou particular que compõem um patrimônio. 4 Jur. Coleção dos bens que constituem uma herança.

EXPOSIÇÃO: 1. Ação ou resultado de expor(-se). 2. Mostra de obras artísticas ou artesanais, produtos industriais ou agrícolas etc. 3. O lugar em que estas obras ou produtos ficam expostos à visitação.

GALERIA: 1. Espaço amplo, às vezes de várias salas, preparado para exposição de obras de arte.

GLIPTOTECA: || coleção ou museu de pedras gravadas.

MOSTRA: 2. Exposição de obras artísticas, científicas etc.

MUSEU: 1 Instituição onde se reúnem e conservam obras de arte, objetos de valor histórico ou científico, para fins de pesquisa e exposição pública. 2. Coleção ou exposição de objetos variados, em conformidade com um tema, uma faixa de tempo ou critérios subjetivos. 3 Fig. Casa onde se guardam muitas coisas antigas e sem uso, de maior ou menor valor.

PAVILHÃO: 5. Construção ampla em eventos de curta duração como feiras e exposições.

PINACOTECA: 1. Coleção de quadros. 2. Coleção de pinturas.

[5] GEIGER, Paulo. **Novíssimo Aulete - Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Lexikon Editorial, 2012.

BIBLIOGRAFIA

AGNOLETTO, Matteo. **Renzo Piano.** São Paulo: Folha de S. Paulo, 2011.

ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura. Volume I – A a I.** São Paulo: ProEditores, 1998.

ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura. Volume II – J a Z.** São Paulo: ProEditores, 1998.

ANDRADE, Manuella Marianna. **O parque do Ibirapuera: 1890 a 1954.** Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.051/553>, acessado em: abr. 2013.

ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. **Arquitetura Moderna Brasileira.** Londres: Phaidon, 2004.

ANTUNES, Jorge. Mais uma casca. **Correio Braziliense,** sábado, 25 de agosto de 2007.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Os Dois Lados da Arquitetura Francesa Pós-Beaubourg. **NOVOS ESTUDOS**. São Paulo: CEBRAP, n. 22, 1998.

ARTIGAS, Rosa. **Paulo Mendes da Rocha.** São Paulo: Cosac & Naifi.

ASHMOLEAN. Disponível em: <http://www.ashmolean.org/about/historyandfuture/>. Acesso em: 27 de nov. 2011.

AVELLA, Ricardo. **Caracas moderna, Caracas nostálgica tragedia en dos actos y un requiem**. Disponível em: <http://www.saladeespera.com.ve/saladeespera153/redaccion/52-arqcat/1871-caracas-moderna-caracas-nostalgica-tragedia-en-dos-actos-y-un-requie>. Acessado em: nov. 2008.

BARRANHA, Helena. **Arquitectura de museus e iconografia urbana: concretizar um programa/construir uma imagem.** Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/14636105/Arquitectura-de-museus-e-iconografia-urbana-concretizar-um-programaconstruir-uma-imagem>. Acessado em: ago. 2011.

BARRIOS, Carola. El museo de arte de Niemeyer: su lugar en el paisaje moderno de Caracas. ARQTEXTO 10/11. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

BARRIOS, Carola. **Museo de Arte de Niemeyer: su lugar em el Paisage Moderno de Caracas**, Barcelona: Document de Treball, Institut D'Estudis Territorials, Universitat Pompeu Fabra, 2004.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BITTENCOURT, Doris Maria Machado de. Novos museus, da cultura do recolhimento a cultura do efêmero. **Estudos ibero-americanos**, Porto Alegre, v.20, n. 2, 1994.

BOESIGER, Willy. **Le Corbusier et Pierre Jeanneret: ouvre complète de 1929 -1934.** Zurich : Les Éditions Girsberger, 1952.

BOESIGER, Willy. **Le Corbusier : ouvre complète 1938-1946.** Zurich: Editions d'Architecture SA, 1946.

BOTEY, Josep M. **Oscar Niemeyer: obras y proyectos**. 2ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

BREIER, Ana Cláudia Böer. **Museus infantis: uma questão contemporânea.** 2005. Mestrado (Dissertação em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BREIER, Ana Cláudia Böer; SCHLEE, Andrey Rosenthal; PEREIRA, Maíra Teixeira. **Fotógrafos perpetuando visões de arquitetura.** Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3500, acessado em: 10 abr. 2011.

BRITO, Jusselma Duarte de. **De Plano Piloto a metrópole:** a mancha urbana de Brasília. 2009. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2009.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil.** 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Caderno Grande Brasília, **Jornal de Brasília**, 24 de março de 2002.

CALDAS AULETE - DICIONÁRIO CONTEMPORÂNEO DA LÍNGUA PORTUGUESA em 5 volumes - 2a. Edição Brasileira - Editôra Delta S. A. - 5a. EDIÇÃO – 1964.

CANAS, Adriano Tomitão. **MASP: Museu Laboratório**. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957. 2010. Tese (Doutorado) – Faculsdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, 2010.

CAVALCANTI, Lauro Pereira. **Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

COLIN, Silvio. Disponível em: <http://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2011/07/28/louis-i-kahn/?blogsub=confirming#subscribe-blog>. Acessado em: 16 jan. 2013.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões brasileiras:** sobre um estado passados da arquitetura e urbanismo modernos a partir de projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945. 2002. Tese (doutorado) - Universidade de Paris VIII, Paris, FR, 2002.

COMAS, Carlos Eduardo. A legalidade da diferença. **AU – arquitetura e urbanismo**, São Paulo, nº 165, p.75, dez.2007.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Brazil Builds e a bossa barroca: notas sobre a singularização da arquitetura moderna brasileira**, 2005. Disponível em: <www.docomomo.org.br/seminario>. Acesso em: 10 abril 2009.

CORONA, Eduardo. **Oscar Niemeyer: lição de arquitetura (apontamentos de uma aula que perdura 60 anos)**. São Paulo: FUPAM, 2001.

CORRÊA, Marcos Sá. **Oscar Niemeyer: Ribeiro de Almeida Soares**. Rio de janeiro: Relume-Dumará, 1996.

CORREIO BRAZILIENSE, 17 de abr. 1980.

COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. 2 ª ed. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

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

DECKER, Zilah Quezado. **Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil.** New York: Spon, 2001.

Dicionário de Latim Português. Porto: Porto Editora, 1989.

DICIONÁRIO HISTÓRIO-BIOGRÁFICO DAS CIÊNCIAS DA SAÚDE NO BRASIL: 1832-1930. Disponível em: <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/index.php>. Acessado em: 15 de set. 2010.

DOMUS. Milano: Domus, nº 302, jan. 1955.

DOMUS. Milano: Domus, nº 307, junho, 1955.

DORFMAN, Beatriz Regina. **Beaubourg e Bilbao:** o poder da imagem na sociedade do espetáculo**.** 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

DUARTE, Adelaide Manuela da Costa. **O Museu Nacional da Ciência e da Técnica, 1971-1976.** Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Lina bo bardi.** 3. ed. São Paulo: Inst Lina Bo & P M Bardi, 2008.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Projeto, 1982.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene. **A quatro mãos: arquitetura moderna brasileira, 1978-82.** Disponível em: http://mdc.arq.br/2011/03/29/a-quatro-maos-arquitetura-moderna-brasileira-1978-82/, acessado em: 16 out. 2011.

FISCHMANN, Daniel Pitta. **O projeto de museus no movimento moderno:** principais estratégias nas décadas de 1930-60. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FLEIG, Karl. **Alvar Aalto.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FOSSI, Gloria. **Arte a Firenze.** Firenze: Giunti, 2006.

FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna.** 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2008.

FRASER, Valerie. Brasília**: Uma Capital Nacional sem um Museu Nacional**. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/brasilia>. Acessado em: 20 jan. 2013.

FREITAS, Conceição. VARELLA, José. Este Niemeyer desconhecido. **Correio Braziliense**, Brasília, 27 de junho de 2002. (Caderno Coisas da Vida).

FRIDERICIANUM. Disponível em: <http://www.fridericianum-kassel.de/fridericianum2.html?&L=1>. Acessado em: 18 de março de 2012.

FUNDAÇÃO MEMORIAL. Disponível em: <http://www.memorial.sp.gov.br/memorial/AgendaDetalhe.do?agendaId=626>. Acessado em: 25 mar. 2013.

FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER, disponível no site: http://www.niemeyer.org.br.

GALEANO, Eduardo. **Memoria del fuego.** Buenos Aires: Siglo veintuno editores, 1985.

GASPAR, Alberto. **Museu e Centros de Ciência:** Conceituação e Proposta de um referencial teórico. 1993. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

GEIGER, Paulo. **Novíssimo Aulete - Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Lexikon Editorial, 2012.

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

GIEDION, Siegfried. **Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GINAMESCHI, Elena. **I grande musei del mondo. Uffizi: Firenze.** Milano: Mondadori, 2003.

GLARE, P. G. W. (ed). **Oxford latin dictionary.** Oxford: Oxford Claredon Press. 1968.

GOODWIN, Philip. **Brazil Builds: Architecture new and old 1652-1942.** New York: The Museum of Modern Art, 1943.

GUERRA, Abilio (ORG). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasiliera_parte2.** São Paulo: Romano Guerra, 2010.

HISTORY OF THE LOUVRE: form château to museu. Disponível em: < http://www.louvre.fr/EN/HISTORY-LOUVRE>. Acessado em 08 out. 2010.

HOBSBAWNM, Eric J. **A era das revoluções: Europa 1789-1848.** 19º Ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

HOLANDA, Frederico**. Oscar Niemeyer: de vidro e concreto.** Brasília: FRBH, 2011.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória.** Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

JENCKS, Charles. **The Iconic Builiding: The power of enigma.** London: Francis Lincoln, 2005.

JODIDIO, Philip**. Novas formas na arquitectura: a arquitectura dos anos 90**. Lisboa: Taschen, 1997.

JORNAL DE BRASÍLIA, 25 de setembro de 1984.

JORNAL DO COMÉRCIO, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1992.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a História do Museu.** Disponível em: <http://www.museus.gov.br/sbm/downloads/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf>. Acessado em: 15 de set. 2010.

KATINSKY, Júlio. **Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na capital.** Rio de Janeiro: Revan, 1991.

KIEFER, Flávio. **MAM Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MASP Museu de Arte de São Paulo:** paradigmas brasileiros na arquitetura de museus. 1998. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

KIEFER, Flávio. Arquitetura de Museus. **ARQUITEXTOS.** Porto Alegre: PROPAR/UFRGS. 2000/2.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Oscar Niemeyer. Boulogne-Bllacourt, n 171, p. 70-72, jan fev. 1974.

LAGO, André Corrêa do. **Oscar Niemeyer: uma arquitetura da sedução.** São Paulo: Bei Comunicações, 2007. (Coleção Educação do Olhar).

LE CORBUSIER, Pseud de Charles Edouard Jeanneret-gris. **Corbusier et son atelier rue de sevres 35:** Oeuvre complete 1952-1957(le). 2. ed. Zurich: W Boesigner, 1958.

LEENHARDT, Jacques **As novas funções sociais do museu**. Disponível em: <http://www.joycelarronda.com.br/2bienal/museupor.htm>. Acessado em: 09 jul. 2011.

LEMOS, Carlos A. C. **Arquitetura Brasileira.** São Paulo: Melhoramentos, 1979.

LOES, João. **O museu sem acervo.** Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/15745_O+MUSEU+SEM+ACERVO>. Acessado em: 29 jul. 2011.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999.

LUIGI, Gilbert. **Oscar Niemeyer: une esthétique de la fuidité.** Marseille : Parenthèses, 1987.

MAGALHÃES, Sérgio. **Cidade, tempo e escolhas: O Rio e os grandes eventos esportivos**. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/05.052/3925>. Acessado em: 27 jul. 2012**.**

MAHFUZ, Edson da Cunha. O clássico, o poético e o erótico. **AU**, São Paulo: PINI, ano 3, n. 15, p. 60-68, dez. 1987/ jan. 1988.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **Da caixa de tesouro ao centro multifuncional.** Disponível em: <http://www.idea.org.br/boletim/ed011/p-noticias.php>. Acessado em: abr. 2004.

MACEDO, Danilo Matoso. Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955. Brasília: Câmara dos Deputados, 2008.

MACEDO, Danilo Matoso. Praça da Soberania: crônica de uma polêmica, disponível em: <http://mdc.arq.br/2009/10/24/praca-da-soberania-cronica-de-uma-polemica/>

MARCELO, Carlos. Museu de sonhos, assombros e destroços. Caderno Dois**. Correio Braziliense**. 24 de out. 1999.

MEDEIROS, Valério. **Urbis Brasiliae.** Brasília: UNB (tese de doutoramento), 2006.

MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007.

MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000.

Moderno e resistente. **VEJA ONLINE**. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/historia/crash-bolsa-nova-york/museu-arte-moderna-nova-york-moma-inauguracao.shtml>. Acessado em: 20 fev. 2012.

MÓDULO. Rio de Janeiro, n. 1, mar. 1955.

MÓDULO, Rio de Janeiro, nº 4, mar. 1956.

MÓDULO. Rio de Janeiro, nº 9, fev. 1958.

MÓDULO, Rio de Janeiro, nº 30, out. 1962.

MÓDULO, Rio de Janeiro, nº 59, Jul. 1980.

MÓDULO, Rio de Janeiro, nº 59, Jul. 1980.

MÓDULO. Rio de Janeiro, nº 67, out. 1981.

MÓDULO, Rio de Janeiro, nº 72, 1982.

MÓDULO. Especial Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro

MONTANER, Josep Maria. **Museos para el nuevo siglo.** Barcelona: G. Gili, 1995.

MONTANER, Josep Maria. Despues del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. 2. ed. Barcelona: G. Gili, 1999.

MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI.** Barcelona: G Gili, 2003.

MONTEZUMA, Roberto. Arquitetura Brasil 500 anos – uma invenção recíproca. Recife: UFPE, 2002.

MUSEOLOGIA EM DEBATE - A CRIAÇÃO DO IBRAM. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=7518>. Acessado em: 10 abr. 2009.

MUSEU GOELDI. Disponível em: <http://www.museu-goeldi.br/institucional/linhatempo/lt_fs.htm>. Acessado em: 30 mai. 2011.

NEWHOUSE, Victoria. **Towards a new museum.** Expanded ed. New York: Monacelli press, 2006.

NIEMEYER, Oscar**. Minha experiência em Brasília.** Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1961.

NIEMEYER, Oscar. **Quase memórias: viagens – tempos de entusiasmo e revolta – a961-1966.** Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 1968.

NIEMEYER, Oscar. **Oscar Niemeyer**. Milano: Arnaldo Mondadori, 1975 (versão francesa, Lausanne: Alphabet, 1977).

NIEMEYER, Oscar. **Jornal de Brasília**, 15 de set. 1985.

NIEMEYER, Oscar. O Museu da Praça dos Três Poderes**. Correio Braziliense**, 06 de jul. 1986.

NIEMEYER, Oscar. Israel Pinheiro. **O Globo.** 21 de abril de 1991.

NIEMEYER, Oscar. **Conversa de arquiteto.** Rio de Janeiro: Revan, 1993.

NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias.** 5ª ed, Rio de Janeiro: Revan, 1999.

NIEMEYER, Oscar. **Minha arquitetura: 1937-2004.** Rio de Janeiro: Revan, 2004.

OTHAKE, Ricardo. **Oscar Niemeyer.** São Paulo: Publifolha, 2007. (Folha Explica)

PALERMO, Nicolás Sica. **As arquiteturas no tempo de Louis I. Kahn.** Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/382, acessado em 16 jan. 2013.

PAPADAKI, Stamo. **The work of Oscar Niemeyer.** New York: Reinhold, 1950.

PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: works in progress.** New York: Reinhold, 1956.

PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer.** New York: George Braziller, 1960.

PEREIRA, Miguel Alves. **Arquitetura, texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Editori Riuniti, 1985.

PERESSUT, Luca Basso. **Musei: architetture 1990-2000.** Milano: Federico Motta Editore, 1999.

PETIT, Jean. **Niemeyer poète d'architecture.** Lugano: Fidia Edizioni d'Arte, 1995.

PEVSNER, Nikolaus. **A History of Building Types.** Washington: Bollingen Series XXXV, 1976.

PEVSNER, Nikolaus**. Historia de las tipologias arquitectonicas**. 2ª Ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

PHILIPPOU, Styliane. **Oscar Niemeyer: curves of irreverence.** New Haven and London: Yale University Press, 2008.

Por uma arqui-ruptura. **DW**. Disponível em: <http://www.dw.de/por-uma-arqui-ruptura/a-976642-1>. Acessado em: 20 jan. 2013.

PUPPI, Lionello. **Arquitetura de Oscar Niemeyer**. Rio de Janeiro: Revan, 1988.

QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008.

REIS, Tarcisio Antônio. O Guggenheim de Grank Lloyd Wright e a adição de Gwathmey Siegel: moderno com moderno. **DOCOMOMO**, 2007, Porto Alegre, disponível em: http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/007.pdf

RIBEIRO, Berta. Museu do índio, Brasília. **Caderno Rioarte**, ano III n.7: 84-95. Instituto Municipal de Arte e Cultura, Rio de Janeiro.

RIBEIRO, Maria Joana Gil. **O museu como lugar urbano.** Ruptura ou continuidade. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2009.

RICO, Juan Carlos. **Museos, Arquitectura, Arte: Los Espacios Expositivos.** Madrid: Sílex, 1994.

ROSA, Joseph. **Louis I. Kahn – 1901-1974, Espaço Iluminado.** Köln: Taschen, 2006.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. **A praça do maquis.** Anais do Seminário DOCOMOMO, Porto Alegre, 22 a 24 de outubro de 2007. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/001.pdf>. Acessado em: 17 jul. 2010.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. **A praça maior da UnB.** 9° Seminário docomomo brasil, Brasília, abr. 2011.

SCOTTÁ, Luciane. **Portinari e Niemeyer no Alvorada.** 9 Seminário DOCOMOMO, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/164.pdf>. Acessado em: 19 fev. 2013.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1920.** 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

SEGRE, Roberto. **América Latina, fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura.** São Paulo: Studio Noble, 1991.

SOARES, Marilda. **Semiologia da cultura material: lendo signos e representações sociais a partir dos objetos.** Disponível em: <http://www.dominiosdelinguagem.org.br/pdf/d4-11.pdf>. Acessado em: 08 out. 2010.

SYLVIA, Ficher in FREITAS, Conceição. VARELLA, José. Este Niemeyer desconhecido. **Correio Braziliense,** Caderno Coisas da Vida. quinta-feira, 27 de junho de 2002.

TORRES, Angélica. MinC tem verba para o projeto da obra. **Jornal de Brasília**, 25 de out. 1995.

UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer and the architecture of Brazil.** New York: Rizzoli, 1994.

UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil.** São Paulo: Cosac& Naify, 2002.

VEJA. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/220498/p_130.html>. Acessado em: 20 fev. 2013.

VIDAL, Laurent. ***Mazagão:*** **a cidade que atravessou o Atlântico.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

WAISMAN, Marina. **La estructura histórica del entorno.** Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977.

ZEIN, Ruth Verde. Um panorama a partir dos museus. **AU – arquitetura e urbanismo**, São Paulo, nº 165, dez.2007.

ZUCCONI, Guido. **Firenze: guida all'architettura.** Verona: Arsenale Editrice, 1995.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. Sturm. FONTE: PEVSNER, Nikolaus. **História de las tipologias arquitectonicas.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 135.

FIGURA 2. Boullée. FONTE: PEVSNER, Nikolaus. **História de las tipologias arquitectonicas.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 141.

FIGURA 3. Durand. FONTE: PEVSNER, Nikolaus. **História de las tipologias arquitectonicas**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 145.

FIGURA 4. Gropius e Meyer. FONTE: CURTIS, Willian. **Arquitetura moderna desde 1900.** Porto Alegre: Bookman, 2008. p. 105.

FIGURA 5. Le Corbusier. FONTE: PERESSUT, Luca Basso. **I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione.** Roma: Riuniti, 1985, p. 18.

FIGURA 6. Mies van der Rohe. FONTE: foto da autora.

FIGURA 7. Lucio Costa. FONTE: WINSNIK, Guilherme. Lucio Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 63.

FIGURA 8. Le Corbusier. FONTE: http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=24617659.

FIGURA 9. Mies van der Rohe. FONTE: Museus para o século XXI. Barcelona: Editoral: Gustavo Gili, 2003, p. 30.

FIGURA 10. Wright. FONTE: http://www.visitingdc.com/images/guggenheim-museum-address.jpg

FIGURA 11. Niemeyer. FONTE: http://www2.nelsonkon.com.br/obras.asp?ID_Categoria=1&node=39&tiponode=a&ID_Arquiteto=7&ID_Obra=18

FIGURA 12. Bo Bardi. FONTE: FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Lina bo bardi.** 3. ed. São Paulo: Inst Lina Bo & P M Bardi, 2008, p. 90.

FIGURA 13. Reidy. FONTE: http://www.maria-brazil.org/newimages/mamrio.jpg.

FIGURA 14. Niemeyer. FONTE: PAPADAKI, Stamo. Oscar Niemeyer: Works in progress. New York: Reinhold, 1956, p. 82.

FIGURA 15. Bo Bardi. FONTE: http://www.linux.ime.usp.br/~btco/fotografia/fotos-u/02-SaoPaulo/orig/masp-perto.jpg

FIGURA 16. Niemeyer. FONTE: foto da autora.

FIGURA 17. Piano e Rogers. FONTE: foto da autora.

FIGURA 18. Pei. FONTE: foto da autora.

FIGURA 19. Aulenti. FONTE: foto da autora.

FIGURA 20. Moneo. FONTE: http://www.flickr.com/photos/28402310@N06/4351637317/sizes/z/in/photostream/

FIGURA 21. Siza. FONTE: foto da autora.

FIGURA 22. Niemeyer. FONTE: http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/fotos/346/abertura.jpg

FIGURA 23. Brasil Arquitetura. FONTE: foto da autora.

FIGURA 24. Museu do índio. FONTE: foto da autora.

FIGURA 25. Museu da terra, da água e do mar. FONTE: NIEMEYER, Oscar. **Minha arquitetura: 1937-2004.** Rio de Janeiro: Revan, 2004. p. 382.

FIGURA26 . MAC. FONTE: foto da autora.

FIGURA 27. Museu de Brasília. FONTE: foto da autora.

FIGURA 28. Pavilhão de Exposições. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA29. Museu da Civilização Brasileira. FONTE: MÓDULO, Praça Maior da Universidade de Brasília. Rio de Janeiro: Módulo, n.28, jun., 1962, p.14.

FIGURA 30. Exposição agropecuária de Brasília. FONTE: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro141

FIGURA 31. Monumento da terra, do mar e do ar. FONTE: L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Oscar Niemeyer. Boulogne-Bllacourt, n 171, p. 70-72, jan fev. 1974, p. 71.

FIGURA 32. Museu Tiradentes. FONTE: NIEMEYER, Oscar. **Minha arquitetura: 1937-2004.** Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 383.

FIGURA 33. Memorial JK. FONTE: foto da autora.

FIGURA 34. Museu do Índio. FONTE: foto da autora.

FIGURA 35. Pavilhão de exposições. FONTE: MÓDULO, Pavilhão de Exposições. Rio de Janeiro**: Módulo**, n.83, nov., 1984, p.84.

FIGURA 36. Panteão. FONTE: foto da autora.

FIGURA 37. Museu de Brasília. FONTE: MÓDULO. O Museu de Brasília. Rio de Janeiro**: Módulo**, n.89/90, jan./ fev./ mar./ abr., 1986, p.132.

FIGURA 38. Espaço Oscar Niemeyer. FONTE: foto da autora.

FIGURA 39. Espaço Lucio Costa. FONTE: http://www.brasil.gov.br/imagens/brasilia-50-anos/guia-turistico/turismo-civico/espaco-lucio-costa/view

FIGURA 40. Museu Nacional. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 41. Museu do Homem e do Universo. FONTE: PETIT, Jean. Niemeyer: poeta da arquitetura. s.l.: Fidia Edizione d'Arte, c1995. p. 175.

FIGURA 42. Museu Nacional Honestino Guimaraens. FONTE: foto da autora.

FIGURA 43. Museu das Águas. FONTE: NIEMEYER, Oscar. **Minha arquitetura: 1937-2004.** Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 301.

FIGURA 44. Memorial Israel Pinheiro. FONTE: foto da autora

FIGURA 45: as musas dançando com Apollo, de Baldasare Peruzzi. FONTE: http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/peruzzi/muses.html)

FIGURA 46: Biblioteca de Alexandria. FONTE: SCHAER, Roland. **L'invention des musées.** Paris: Gallimard, 1993, p. 12

FIGURA 47: Gabinete de curiosidades. FONTE: SCHAER, Roland. L'invention des musées. Paris: Gallimard, 1993, p. 24.

FIGURA 48: Antigo "*Cortile delle Statue*", hoje "*Cortile Ottagono"*, Museus do Vaticano. FONTE: foto da autora

FIGURA 49: Escultura de Paolo Giovio, no Claustro da Igreja de San Lorenzo, Florença. FONTE: foto da autora

FIGURA 50: Retrato de Cosimo *il Vecchio,* autor Jacopo Carucci, conhecido como il Pontormo. FONTE: http://www.palazzo-medici.it/mediateca/it/schede.php?id_scheda=99&sezione=1

FIGURA 51**:** Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana, Milão. FONTE: foto da autora.

FIGURA 52: Duque de Arundel representado junto a sua galeria de esculturas. Pintura provavelmente de Daniel Mytens, 1618. FONTE: http://www.npg.org.uk/learning/digital/portraiture/perspective-seeing-where-you-stand/context.php

FIGURA 53: Duquesa de Arundel, representada junto a sua galeria de pinturas. Pintura provavelmente de Daniel Mytens, 1618. FONTE:http://www.npg.org.uk/learning/digital/portraiture/perspective-seeing-where-you-stand/context.php

FIGURA 54: Villa Alabani, ilustração de Piranesi. FONTE: http://www.darsenarte.com/img/stampe7/Piranesi/Piranesi%20004.jpg

FIGURA 55: Museum Fridericianum, Kassel FONTE: http://www.fridericianum-kassel.de/fridericianum2.html?&L=1

FIGURA 56: Sala Octogonal, Museu Pio Clementino. FONTE: PEVSNER, Nikolaus. História de las tipologias arquitectonicas. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 138

FIGURA 57: Academia de Brera. FONTE:foto da autora

FIGURA 58: Museo Nacional del Prado, Madrid. FONTE: Foto da autora.

FIGURA 59: *Musèe du Louvre,* Paris. FONTE : Foto da autora.

FIGURA 60: A tipologia de galeria permite apenas circulação linear. FONTE: arquivo da autora.

FIGURA 61: Galeria de Vespasiano, Sabbioneta. FONTE: http://www.panoramio.com/photo/50548699

FIGURA 62: Galeria de Vespasiano, Sabbioneta. FONTE: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sabbioneta-galleria_degli_antichi.jpg

FIGURA 63: Galeria de Vespasiano, Sabbioneta. FONTE: Google Earth.

FIGURA 64: Centro de Arte Contemporânea . FONTE: http://www.lifeproof.fr/.a/6a010534aec579970c011571461355970c-500wi

FIGURA 65: Galeria de Arte Göetz. FONTE: http://www.sammlung-goetz.de/img/8aaeba9cc4a0a467b9a89cc0c7a0bb837fb7d88bc4adc783bdaec29dbbb4a4aab9a7bfcac3ad9dc7c6b87fb0c29e866e8cc4a4a1c4b79c65.jpg

FIGURA 66: Museu Ara Pacis. FONTE: foto da autora.

FIGURA 67: À tipologia de galeria foi acrescentada a centralidade, através da inserção de um elemento de marcação de acesso. FONTE: arquivo da autora.

FIGURA 68: Projeto para um museu, de Sturm. FONTE: PEVSNER, Nikolaus. **História de las tipologias arquitectonicas.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 135.

FIGURA 69: Projeto para uma galeria, 1753. FONTE: PEVSNER, Nikolaus. **Historia de las tipologias arquitectonicas.** 2ª Ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980, p. 140.

FIGURA 70: Alte Pinakothek, de Klenze, 1826-1836. Embaixo, planta do térreo e do pavimento superior. FONTE: PEVSNER, Nikolaus. História de las tipologias arquitectonicas. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 153.

FIGURA 71: Sainsbury Wing, National Gallery (interior), London, Venturi, Scott Brown and Associates, 1985. FONTE: http://media.archinform.net/m/00008590.jpg

FIGURA 72: Sainsbury Wing, National Gallery (interior), London, Venturi, Scott Brown and Associates, 1985. FONTE: http://farm4.static.flickr.com/3143/2629754852_3e53b68565.jpg

FIGURA 73: Sainsbury Wing, National Gallery (interior), London, Venturi, Scott Brown and Associates, 1985. FONTE: http://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/1991-w-06lg.jpg

FIGURA 74: Sainsbury Wing, National Gallery (interior), London, Venturi, Scott Brown and Associates, 1985. FONTE:http://www.e-architect.co.uk/images/jpgs/london/london_building_aw050507_313.jpg

FIGURA 75: A galeria foi combinada, formando pátio e percurso de visitação. FONTE: arquivo da autora.

FIGURA 76: Museu de Algarotti. FONTE: RICO, Juan Carlos. **Museos, Arquitectura, Arte – los espacios expositivos.** Espanha: Síles, 1994, p. 57

FIGURA 77: Museum Fridericianum. FONTE: RICO, Juan Carlos. **Museos, Arquitectura, Arte – los espacios expositivos.** Espanha: Síles, 1994, p. 103.

FIGURA 78: Primeiro projeto de museu das academias francesas. Vencedor do Prix de 1774. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 35.

FIGURA 79: Primeiro projeto de museu das academias francesas. Vencedor do Prix de 1774. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular**. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 35.

FIGURA 80: Projetos de Guy de Gisors (fachada acima e planta à esquerda) e de J.-F. Delannoy (abaixo corte e planta à direita), 1778 e 1779. FONTE: PEVSNER, Nikolaus. **Historia de las tipologias arquitectonicas**. 2ª Ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980, p. 140.

FIGURA 81: Semelhança entre os projetos de Durand e Delannoy, Grand Prix de 1779. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.37.

FIGURA 82: Semelhança entre os projetos de Barbier e Gisors, Grand Prix de 1779. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.37.

FIGURA 83: O pavilhão expositivo de Pierre Magu, 1781. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.39.

FIGURA 84: Projeto para um museu, Durand. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 48.

FIGURA 85: Projeto para um museu, Durand. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.54. Planta, p. 48.

FIGURA 86: Galeria Dulwixh, 1811-1814, sir John Soane, Inglaterra. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular**. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.54. Planta, p. 52.

FIGURA 87: Projeto de Haller von Hallerstein para a Gliptoteca de Munique, 1813. FONTE: PEVSNER, Nikolaus. **História de las tipologias arquitectonicas.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 147.

FIGURA 88: Projeto de Karl von Fischer para a Gliptoteca de Munique, 1808-1811. FONTE: PEVSNER, Nikolaus. **História de las tipologias arquitectonicas**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 147.

FIGURA 89: Implantação da Gliptoteca. FONTE: Google Earth.

FIGURA 90: Gliptoteca de Munique. FONTE: Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.60

FIGURA 91: Perspectiva de Klenze para o concurso. MERAZ, José Manuel Falcón. La expresión de una línea museística singular. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.57

FIGURA 92: National Gallery de Washington. FONTE: http://washingtonvirtualtrip.wikispaces.com/file/view/National_Gallery_of_Art.jpg/211586362/National_Gallery_of_Art.jpg

FIGURA 93: Nova Pinacoteca de Munique. FONTE: http://www.pinakothek.de/sites/default/files/imagecache/thumb_zwei_spalten/gemaelde/original/ci_allg_geb_neuepinakothek02.jpg

FIGURA 94: Pátio central do Museu de Arte Contemporânea de Monterrey, FONTE: http://legorretalegorreta.com/en/wp-content/uploads/2011/03/5MMARCO-500x420.jpg

FIGURA 95: Proposta tipológica que influenciou o salão moderno. FONTE: arquivo da autora.

FIGURA 96: Implantação do Altes Museum. FONTE: Google Earth.

FIGURA 97: Planta do Altes Museum. FONTE: http://www.pitt.edu/~tokerism/0040/images2/294.jpg, acessada em 27/06/2008.

FIGURA 98: Altes Museum. FONTE: foto da autora.

FIGURA 99: Perspectiva do Altes Museum. FONTE: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Berlin_Altes_Museum_Friedrich_Thiele_1830.jpg

FIGURA 100: Perspectiva interna do Altes Museum. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p.67.

FIGURA 101: Vista interna da rotunda. FONTE: foto da autora.

FIGURA 102: Vista do interior do acesso. FONTE: foto da autora.

FIGURA 103: Palácio de Cristal. FONTE: http://www.moderna-contemp.uerj.br/outros_materiais/imagens/outros_XIX/800px-Crystal_Palace_interior.jpg

FIGURA 104: Pavilhão alemão, Barcelona, Mies van der Rohe. FONTE: http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Barcelona_Pavilion.html/Barcelona_Pavil_Plan_2.html

FIGURA 105: Pavilhão alemão, Barcelona, Mies van der Rohe. FONTE: foto da autora.

FIGURA 106: Planta baixa – MoMA. FONTE: http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Museum_of_Modern_Art.html/Modern_Art_Plan.jpg

FIGURA 107: MoMA. FONTE: http://www.galinsky.com/buildings/moma/

FIGURA 108: Museu das Missões, Lucio Costa. FONTE: http://dspace.uniritter.edu.br/handle/123456789/670?show=full

FIGURA 109: Museu das Missões, Lucio Costa. FONTE: http://www.museus.gov.br/noticias/museu-das-missoes-integra-programacao-da-semana-missioneira-do-rs/

FIGURA 110: Museu para uma pequena cidade. FONTE: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4465

FIGURA 111: Museu para uma pequena cidade. FONTE: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4465

FIGURA 112: Museu para uma pequena cidade. FONTE: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4465

FIGURA 113: MAM. FONTE: http://fecortez.com.br/wp/wp-content/uploads/2013/03/vicente-de-mello-mam-rj-entardecendo-serie-arquitetura-posada-2001-2010.jpg

FIGURA 114: MASP. FONTE: http://2.bp.blogspot.com/_Goo7N_bTkV0/TT8miCEfZlI/AAAAAAAABL8/kxO3Zn-YssA/s1600/04_masp.jpg

FIGURA 115: Neue Nationalgelerie. FONTE : http://3.bp.blogspot.com/_svAyYhspKJw/S7r7nPhOXRI/AAAAAAAAE-o/pDa7lCmvqvQ/s1600/planta+2.jpg

FIGURA 116: Neue Nationalgelerie. FONTE : http://1.bp.blogspot.com/_svAyYhspKJw/S7r7mgNS0GI/AAAAAAAAE-g/kp3AcMZssgw/s1600/planta+1.jpg

FIGURA 117: Neue Nationalgelerie. FONTE: foto da autora

FIGURA 118: Pavilhão de Arte Pré-Colombiana. FONTE: http://25.media.tumblr.com/tumblr_m4x8vd2nOS1qe0nlvo1_500.jpg

FIGURA 119: Munson-Williams-Proctor Arts Institute. FONTE: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Munson-Williams-Proctor_Institute.jpg

FIGURA 120: The Sheldon Memorial Art Gallery University of Nebraska. FONTE: http://www.panoramio.com/photo_explorer#view=photo&position=81&with_photo_id=19092420&order=date_desc&user=2852609

FIGURA 121: Planta Baixa do andar superior da Neue Staatsgalerie. FONTE: http://data.greatbuildings.com/gbc/drawings/Staatsgalerie_Plan_1.jpg

FIGURA 122: Planta Baixa do andar inferior da Neue Staatsgalerie. FONTE: http://data.greatbuildings.com/gbc/drawings/Staatsgalerie_Plan_2.jpg

FIGURA 123: Neue Staatsgalerie. FONTE: http://www.greatbuildings.com/gbc/images/cid_2506358.jpg

FIGURA 124: edificação icônica. FONTE: arquivo da autora.

FIGURA 125: Museu de Belas Artes, Tournai, Victor Horta. FONTE: Google Earth

FIGURA 126: Museu de Belas Artes, Tournai, Victor Horta. FONTE: http://dgo4.spw.wallonie.be/dgatlp/dgatlp/Pages/patrimoine/ce/RW/JP/RWJP2002/Photos/PHHainaut/E65.jpg

FIGURA 127: Museu de Belas Artes, Tournai, Victor Horta. FONTE: http://ds2.ds.static.rtbf.be/article/big_info/e/4/5/624_341_4a8bdf9bf952d65571e0df6345001309-1329324362.jpg

FIGURA 128: Museu Mundial, Mundaneum, Le Corbusier. FONTE: BOESIGER, Willy. **Le Corbusier and Pirret Jeanneret. The complete architectural works, volume I, 1910-1929**. London: Thames and Hudson, 1966, p. 193.

FIGURA 129: Museu Mundial, Mundaneum, Le Corbusier. FONTE: http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/410x480_2049_1603.jpg

FIGURA 130: Museu Mundial, Mundaneum, Le Corbusier. FONTE: BOESIGER, Willy. **Le Corbusier and Pirret Jeanneret. The complete architectural works, volume I, 1910-1929**. London: Thames and Hudson, 1966, p. 193.

FIGURA 131: Museu de arte contemporânea de Paris (1931). FONTE: BOESIGER, Willy. Le Corbusier e Pierre Jeanneret. Ouvre complète de 1929-1934. Zurich: Les Éditions Girsberger, 1952, p. 72.

FIGURA 132: Evolução da proposta do museu de arte contemporânea de Paris (1931). FONTE: BOESIGER, Willy. Le Corbusier e Pierre Jeanneret. Ouvre complète de 1929-1934. Zurich: Les Éditions Girsberger, 1952, p. 73.

FIGURA 133: Museu de Arte Contemporânea, FONTE: http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/410x480_2049_1202.jpg

FIGURA 134: Museu para a cidade e o estado. FONTE: BILL, Max. **Le Corbusier and Pierre Jeanneret. The Complete Architectural Works, Volume III, 1934-1938.** London: Thames and Hudson, 1966, p. 82.

FIGURA 135: Museu para a cidade e o estado. FONTE: BILL, Max. **Le Corbusier and Pierre Jeanneret. The Complete Architectural Works, Volume III, 1934-1938.** London: Thames and Hudson, 1966, p. 82.

FIGURA 136 : "*Centre d'esthétique Contemporaine*". FONTE: BILL, Max. **Le Corbusier and Pierre Jeanneret. The Complete Architectural Works, Volume III, 1934-1938.** London: Thames and Hudson, 1966, p. 82.

FIGURA 137: "*Centre d'esthétique Contemporaine*" FONTE: BILL, Max. **Le Corbusier and Pierre Jeanneret. The Complete Architectural Works, Volume III, 1934-1938.** London: Thames and Hudson, 1966, p. 82.

FIGURA 138: "Centre d'esthétique Contemporaine" FONTE: http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/410x480_2049_1208.jpg

FIGURA 139: Museu do Crescimento Ilimitado, 1939. FONTE: BOESIGER, Willy. **Le corbusier: Oeuvre complete: 1938-1946.** Erlenbach: Ed D'Archit, 1946, p. 20.

FIGURA 140: Museu do Crescimento Ilimitado, 1939. FONTE: BOESIGER, Willy. **Le corbusier: Oeuvre complete: 1938-1946.** Erlenbach: Ed D'Archit, 1946, p. 17.

FIGURA 141: Museu do Crescimento Ilimitado, 1939. FONTE: http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/410x480_2049_1610.jpg

FIGURA 142: Museu do Crescimento Ilimitado, 1939. FONTE: BOESIGER, Willy. **Le corbusier: Oeuvre complete: 1938-1946.** Erlenbach: Ed D'Archit, 1946, p. 20.

FIGURA 143: Perspectiva do primeiro projeto para o Guggenheim Museum, com torre hexagonal, 1943. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 103.

FIGURA 144: Planta do primeiro projeto para o Guggenheim Museum, com torre hexagonal, 1943. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 103.

FIGURA 145: Proposta com torre em zigurate e cor vermelha. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 104.

FIGURA 146: Versão com o zigurate invertido. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 107.

FIGURA 147: Versão com o zigurate invertido. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 107.

FIGURA 148: Versão com o zigurate invertido. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 107.

FIGURA 149: The Masterpiece. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 124.

FIGURA 150: Croqui da recepção. FONTE: MERAZ, José Manuel Falcón. **La expresión de una línea museística singular.** 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2007, p. 126.

FIGURA 151: Plantas do Museu de Ahmedabad. FONTE: http://www.archweb.it/dwg/arch_arredi_famosi/Le_corbusier/Museum_Ahmedabad/museum_ahmedabad_2d.htm

FIGURA 152: Plantas do Museu de Ahmedabad. FONTE: http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/410x480_2049_517.jpg

FIGURA 153: Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente. FONTE: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Fondation%20Le%20Corbusier%20-%20Accueil%20-%20Mus%C3%A9e%20National%20d'Art%20Occidental.htm

FIGURA 154: Rampa no vestíbulo de acesso ao museu do Centro de Artes de Chandigarh. FONTE: http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4975&sysLanguage=fr-fr&itemPos=50&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=62&sysParentName=Home&sysParentId=11

FIGURA 155: Centro de Artes de Chandigarh. FONTE: http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4975&sysLanguage=fr-fr&itemPos=50&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=62&sysParentName=Home&sysParentId=11

FIGURA 156: Galeria de Yale. FONTE: http://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2011/07/28/louis-i-kahn/?blogsub=confirming#subscribe-blog

FIGURA 157: Galeria de Yale. FONTE: http://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2011/07/28/louis-i-kahn/?blogsub=confirming#subscribe-blog

FIGURA 158: Galeria de Yale. FONTE: http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2010/10/1287590537-kahn-stairwell-07.jpg

FIGURA 159: Galeria de Yale. FONTE: http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2010/10/1287588379-kahn-inside-06.jpg

FIGURA 160: Galeria de Yale. FONTE: http://coisasdaarquitetura.files.wordpress.com/2011/07/kahn-yale-interior.jpg

FIGURA 161: Galeria de Yale. FONTE: http://natashajansz.com/?p=343

FIGURA 162: Museu de Arte Kimbell.FONTE: http://coisasdaarquitetura.files.wordpress.com/2011/07/kimbell-planta-2.jpg

FIGURA 163: Museu de Arte Kimbell.FONTE: http://es.wikiarquitectura.com/images/c/c1/Kimbell_22.jpg

FIGURA 164: Museu de Arte Kimbell.FONTE: http://www.tumblr.com/tagged/kimbell%20art%20museum

FIGURA 165: Yale Center for British Art. FONTE: http://www.archigraphie.eu/wp-content/uploads/2012/05/Kahn-Yale_Center_for_British_Art.jpg

FIGURA 166: Yale Center for British Art. FONTE: http://www.archigraphie.eu/wp-content/uploads/2012/05/Kahn-Yale_Center_for_British_Art.jpg

FIGURA 167: Yale Center for British Art. FONTE: http://www.flickr.com/groups/86873346@N00/pool/25831000@N08/?view=lg

FIGURA 168: Yale Center for British Art. FONTE: http://www.flickr.com/groups/86873346@N00/pool/25831000@N08/?view=lg

FIGURA 169: Yale Center for British Art. FONTE: http://www.greatbuildings.com/gbc/images/cid_1242408916_Yale_Center_for_British_Art003.jpg

FIGURA 170: Yale Center for British Art. FONTE:http://www.greatbuildings.com/gbc/images/cid_1242408976_Yale_Center_for_British_Art004.jpg

FIGURA 171: Museu Louisiana. FONTE: http://www.slideshare.net/lorena_k/apunte-arq-maderaboix

FIGURA 172: Museu Gandhi Smarak Sangrahalaya, Ahmedabad. FONTE: http://www.architecture.com/Images/RIBATrust/RIBALibrary/Collections/RecentAcquisitions/CharlesCorreaArchive/37-GandhiSmarak-S-p1-530x400px.jpg

FIGURA 173: Museu Nacional de Antropologia. FONTE: http://static.panoramio.com/photos/original/62844934.jpg

FIGURA 174: Fundação Maeght. FONTE: http://www.saint-pauldevence.com/art/mus%C3%A9es/la-fondation-maeght

FIGURA 175: Fundação Maeght. FONTE: http://ensanancy.typepad.com/photos/uncategorized/provence_suite_103.jpg

FIGURA 176: Fundação Miró, Barcelona (1972). FONTE: foto da autora

FIGURA 177: Arquivos da Bauhaus, de Walter Gropius (1979). FONTE: http://www.aprendizdeviajante.com/index.php/2012/02/26/berlim-o-museu-da-bauhaus/

FIGURA 178: Silkeborg Museum. FONTE: http://vbn.aau.dk/files/18037260/Kyoto-paper.pdf

FIGURA 179: Corte do Silkeborg Museum. FONTE: http://canso.harmonylogic.com/architects/utzon/silkeborg/Photo-3B.jpg

FIGURA 180: Silkeborg Museum. FONTE: http://1.bp.blogspot.com/_XFwILgzGgIg/SPYnU2j9jVI/AAAAAAAAAEw/LOnbvGbo0x0/s320/Photo-9%5B1%5D.gif

FIGURA 181: Silkeborg Museum. FONTE: http://canso.harmonylogic.com/architects/utzon/silkeborg/Photo-1.jpg

FIGURA 182: Museu em Mönchsberg. FONTE: http://www.hollein.com/eng/Architecture/Nations/Austria/Museum-im-Moenchsberg

FIGURA 183: Museu em Mönchsberg. FONTE: http://www.hollein.com/eng/Architecture/Nations/Austria/Museum-im-Moenchsberg

FIGURA 184: Museu em Mönchsberg. FONTE: http://www.hollein.com/eng/Architecture/Nations/Austria/Museum-im-Moenchsberg

FIGURA 185: Museu em Mönchsberg. FONTE: http://www.hollein.com/eng/Architecture/Nations/Austria/Museum-im-Moenchsberg

FIGURA 186: Museu de Arte da Universidade da Califórnia. FONTE: http://data.greatbuildings.com/gbc/drawings/University_Art_Plan_1.jpg

FIGURA 187: Museu de Arte da Universidade da Califórnia. FONTE: http://data.greatbuildings.com/gbc/drawings/University_Art_Plan_2.jpg

FIGURA 188: Museu de Arte da Universidade da Califórnia. FONTE: http://farm6.staticflickr.com/5260/5425670694_76ba982d12_z.jpg

FIGURA 189: Museu de Arte da Universidade da Califórnia. FONTE: http://farm4.staticflickr.com/3055/5806422713_a4a8ea0c1a_z.jpg

FIGURA 190: Planta baixa do segundo pavimento do Museu de Belas Artes. FONTE: FLEIG, Karl. **Alvar Aalto.** São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 80.

FIGURA 191: Planta baixa do nível de acesso do Museu de Belas Artes. FONTE: FLEIG, Karl. **Alvar Aalto.** São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 80

FIGURA 192: Museu de Belas Artes. FONTE: FLEIG, Karl. **Alvar Aalto**. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 79.

FIGURA 193: Museu de Arte Moderna de Gunma, Takasaki, Arata Isozaki. FONTE: http://www.archdaily.com/153449/ad-classics-museum-of-modern-art-gunma-arata-isozaki/

FIGURA 194: Museu Hirshhorn, SOM. FONTE: http://farm7.staticflickr.com/6213/6890792626_ecbf7e34bf_z.jpg

FIGURA 195: Maquete do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Paulo Mendes da Rocha. FONTE: ARTIGAS, Rosa. **Paulo Mendes da Rocha.** São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 134.

FIGURA 196: Centro Georges Pompidou. FONTE: http://data.greatbuildings.com/gbc/drawings/Pompidou_Plan.jpg

FIGURA 197: Centro Georges Pompidou. FONTE: http://data.greatbuildings.com/gbc/drawings/Pompidou_Elev_B.jpg

FIGURA 198: Centro George Pompidou. FONTE: foto da autora.

FIGURA 199: Centro George Pompidou. FONTE: foto da autora.

FIGURA 200: Centro George Pompidou. FONTE: foto da autora.

FIGURA 201: Centro George Pompidou. FONTE: foto da autora.

FIGURA 202: Museu Mönchengladbach. FONTE: http://www.hollein.com/var/ezwebin_site/storage/images/projekte/staedtisches-museum-abteiberg/073_schema.jpg/5554-1-ger-DE/073_SCHEMA.jpg_projectimage.jpg

FIGURA 203: Museu Mönchengladbach. FONTE: http://www.hollein.com/var/ezwebin_site/storage/images/projekte/staedtisches-museum-abteiberg/073_moenchengladbach_07.jpg/5550-1-ger-DE/073_MOeNCHENGLADBACH_07.jpg_projectimage.jpg

FIGURA 204: Museu Mönchengladbach. FONTE: http://www.hollein.com/var/ezwebin_site/storage/images/projekte/staedtisches-museum-abteiberg/073_moenchengladbach_22.jpg/5544-1-ger-DE/073_MOeNCHENGLADBACH_22.jpg_projectimage.jpg

FIGURA 205: Museu Mönchengladbach. FONTE: http://www.hollein.com/var/ezwebin_site/storage/images/projekte/staedtisches-museum-abteiberg/073_moenchengladbach_18.jpg/5540-1-ger-DE/073_MOeNCHENGLADBACH_18.jpg_projectimage.jpg

FIGURA 206: Museu Rufino Tamayo. FONTE: http://www.arqred.mx/blog/wp-content/uploads/2010/09/contexto-tamayo.jpg

FIGURA 207: 1972-1981- Museu Rufino Tamayo, Cidade do México, Teodoro González de León e Abraham Zabludovsky. FONTE: http://elimperiomoderno.blogspot.com.br/2011/05/museo-rufino-tamayo.html

FIGURA 208: 1972-1981- Museu Rufino Tamayo, Cidade do México, Teodoro González de León e Abraham Zabludovsky. FONTE: http://www.arquine.com/wp-content/uploads/2012/08/132-MUSEO-TAMAYO-139.jpg

FIGURA 209: 1972-1981- Museu Rufino Tamayo, Cidade do México, Teodoro González de León e Abraham Zabludovsky. FONTE: http://www.revistakaleidoscopio.com/revistarte/wp-content/uploads/2012/11/rufino1.png

FIGURA 210: Planta baixa do térreo do Museu de Artes Decorativas, Frankfurt, Richard Meier, 1979. FONTE: http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.br/2010/11/richard-meier-museo-de-artes.html

FIGURA 211: Museu de Artes Decorativas, Frankfurt, Richard Meier, 1979. FONTE: http://www.eye4design.com.br/uploads/images/post/1489/21874/e4d-museum_of_applied_art-grid_8.jpg?1327054990

FIGURA 212: Museu de Artes Decorativas, Frankfurt, Richard Meier, 1979. FONTE: http://imgs.abduzeedo.com/files/archi/richard-meier/4202210212_f270ec53e3.jpg

FIGURA 213: Implantação do Getty Center, 1984, Los Angeles, Richard Meier. FONTE: http://www.richardmeier.com/www/#/projects/architecture/location/n.-america/united-states/1/92/5/

FIGURA 214: Getty Center, 1984, Los Angeles, Richard Meier. FONTE: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Aerial_Getty_Museum.jpg

FIGURA 215: Getty Center, 1984, Los Angeles, Richard Meier. FONTE: http://www.archdaily.com/103964/ad-classics-getty-center-richard-meier-partners-architects/

FIGURA 216: Coleção Menil, Houston, EUA, Renzo Piano, 1981. FONTE: http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Menil_Collection.html/Menil_Collection_Plan.jpg

FIGURA 217: Coleção Menil, Houston, EUA, Renzo Piano, 1981. FONTE: http://buildllc.files.wordpress.com/2008/03/menil_03.jpg

FIGURA 218: Coleção Menil, Houston, EUA, Renzo Piano, 1981. FONTE: http://2.bp.blogspot.com/_5sXlgOOAvIQ/THyYITySWgI/AAAAAAAAAWs/X2Hxg6xs1XA/s1600/piano_03.jpg

FIGURA 219: Ampliação do Museu do Louvre, Paris, I. M. Pei, 1983. FONTE: foto da autora.

FIGURA 220: Ampliação do Museu do Louvre, Paris, I. M. Pei, 1983. FONTE: foto da autora.

FIGURA 221: Ampliação do Museu do Louvre, Paris, I. M. Pei, 1983. FONTE: http://farm5.staticflickr.com/4119/4736808890_b82832bc52_z.jpg

FIGURA 222: Planta baixa do jardim do Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo, Paulo Mendes da Rocha. FONTE: http://3.bp.blogspot.com/-0YSfh1c0IdI/TkyB1qg71WI/AAAAAAAAAFU/v1DFquViF3w/s1600/Imagem2.jpg

FIGURA 223: Planta baixa da área do Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo, Paulo Mendes da Rocha. FONTE: http://3.bp.blogspot.com/-1RymS8HE41U/TkyCI5NTAvI/AAAAAAAAAFY/pUDeqXoPUyM/s1600/Imagem3.jpg

FIGURA 224: Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo, Paulo Mendes da Rocha. FONTE: http://mube.art.br/wp-content/gallery/arquitetura/vao_livre_mube.jpg

FIGURA 225: Museu Xul Solar, Buenos Aires, Pablo Beitía. FONTE: http://en.wikiarquitectura.com/images/2/20/Xul_solar.planta_baja.jpg

FIGURA 226: Museu Xul Solar, Buenos Aires, Pablo Beitía. FONTE: http://universes-in-universe.org/var/storage/images/media/images/specials/2010/buenos_aires_art_tour/12_xul_solar/16/843737-1-eng-GB/16.jpg

FIGURA 227: Museu Xul Solar, Buenos Aires, Pablo Beitía. FONTE: http://3.bp.blogspot.com/_rC67qbVH_Mk/SncDtrLfAyI/AAAAAAAABbU/V83I5wEPWIg/s400/2113135179_5c9b9a2ba7.jpg

FIGURA 228: Museu de Design Vitra, Weil am Rhein, Alemanha, de Frank Gehry, 1987. FONTE: http://bbsc303.arch.school.nz/blog/uploaded_images/Scan0004-713195.jpg

FIGURA 229: Museu de Design Vitra, Weil am Rhein, Alemanha, de Frank Gehry, 1987. FONTE: http://bbsc303.arch.school.nz/blog/uploaded_images/Scan0003-767085.jpg

FIGURA 230: Museu de Design Vitra, Weil am Rhein, Alemanha, de Frank Gehry, 1987. FONTE: http://www.revistatendenza.com.br/noticias/43.jpg

FIGURA 231: Esquema do pavimento térreo. FONTE: http://2.bp.blogspot.com/-1ZwTxWeYYUg/TgA9i1BJjSI/AAAAAAAAABE/rIAzZKPtuTI/s640/11_rdc.gif

FIGURA 232: Esquema do primeiro pavimento. FONTE: http://3.bp.blogspot.com/-a8ND5Q1c9tY/TgA-Oak2-rI/AAAAAAAAABI/8ohF0fb5yYs/s640/12_1er.gif

FIGURA 233: Esquema do segundo pavimento. FONTE: http://1.bp.blogspot.com/-UYgoz4W-atQ/TgA--ZezaeI/AAAAAAAAABM/knxnZRF_zeo/s640/13_2me.gif

FIGURA 234: Museu Judaico. FONTE: http://daniel-libeskind.com/sites/default/files/styles/fixed_height_16x/public/Aerial%20View%201%20%28c%29%20Guenter%20Schneider.jpg

FIGURA 235: Museu Judaico. FONTE: http://daniel-libeskind.com/sites/default/files/styles/fixed_height_16x/public/JMB%20Void%20%28c%29%20Torsten%20Seidel.jpg

FIGURA 236: Museu Judaico. FONTE: foto da autora.

FIGURA 237: Museu Judaico. FONTE: foto da autora.

FIGURA 238: Planta do térreo do Guggenheim Bilbao, Frank Gehry. FONTE: http://jdoming.wordpress.ncsu.edu/files/2012/11/planta.jpg

FIGURA 239: Planta do segundo pavimento do Guggenheim Bilbao, Frank Gehry. FONTE: http://jdoming.wordpress.ncsu.edu/files/2012/11/planta2.jpg

FIGURA 240: Planta do terceiro pavimento do Guggenheim Bilbao, Frank Gehry. FONTE: http://jdoming.wordpress.ncsu.edu/files/2012/11/planta3.jpg

FIGURA 241: Guggenheim Bilbao, Frank Gehry. FONTE: foto da autora.

FIGURA 242: Guggenheim Bilbao, Frank Gehry. FONTE: foto da autora.

FIGURA 243: Guggenheim Bilbao, Frank Gehry. FONTE: foto da autora.

FIGURA 244: Planta do subsolo do Museu Iberê Camargo. FONTE: http://3.bp.blogspot.com/_q6nuR7ysPJA/SMfehc58i3I/AAAAAAAAAnI/UX0isYYSUmg/s1600/planta_subsolo.gif

FIGURA 245: Planta do térreo do Museu Iberê Camargo. FONTE: http://2.bp.blogspot.com/_q6nuR7ysPJA/SMfeZxfZbAI/AAAAAAAAAnA/L2gRK1ExplI/s1600/planta_FIRSTFLOOR.gif

FIGURA 246: Planta do primeiro pavimento do Museu Iberê Camargo. FONTE: http://3.bp.blogspot.com/_q6nuR7ysPJA/SMfeUAL1gFI/AAAAAAAAAm4/foLErHwwvJE/s400/planta_SECONDFLOOR.gif

FIGURA 247: Planta do segundo pavimento do Museu Iberê Camargo. FONTE: http://2.bp.blogspot.com/_q6nuR7ysPJA/SMfeOW03eEI/AAAAAAAAAmw/gsVJ853iJo8/s1600/planta_THIRDFLOOR.gif

FIGURA 248: Museu Iberê Camargo. FONTE: foto da autora.

FIGURA 249: Museu Iberê Camargo. FONTE: foto da autora.

FIGURA 250: Museu Iberê Camargo. FONTE: http://alvarosizavieira.com/wp-content/gallery/2008-ibere-foundation/6.jpg

FIGURA 251: Fundação Beyeler, Suíça, Renzo Piano. FONTE: http://2.bp.blogspot.com/_jNJp-ZfJnsE/RpF_Sc-13KI/AAAAAAAACT4/2I6Lezf6TgM/s400/fondation_beyeler_00.jpg

FIGURA 252: Kunsthaus de Bregenz, Áustria, Peter Zumthor. FONTE: http://c1038.r38.cf3.rackcdn.com/group4/building39148/media/cfuh_wikimedia_commons_kunsthaus_bregenz.jpg

FIGURA 253: Fundação Cartier, Paris, Jean Nouvel. FONTE: http://www.paris-architecture.info/IMAGES/fondation-cartier-paris.jpg

FIGURA 254: Museu de Arte Moderna, EUA, Tadao Ando. FONTE: http://arquiteclando.files.wordpress.com/2011/02/4127459389_be7f01f071_o.jpg

FIGURA 255: Museu das Cavernas de Altamira, Espanha, Juan Navarro Baldeweg. FONTE: http://www.mcu.es/museos/img/Altamira1_grande.jpg

FIGURA 256: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Paulo Mendes da Rocha. FONTE: http://www.pedrokok.com.br/wp/wp-content/uploads/2009/11/Pinacoteca-3-e1278832405180.jpg

FIGURA 257: Tate Modern, Londres, Herzog & de Meuron. FONTE: foto da autora.

FIGURA 258: El Papalote Museo del Niño, Cidade do México, Ricardo Legorreta. FONTE: http://www.razon.com.mx/IMG/jpg/t-EL-PAPALOTE-MUSEO-DEL-NINO-Y-PLANETARIO.jpg

FIGURA 259: MAXXI, Museu Nacional da Arte do Século XXI, Roma, Zaha Hadid. FONTE: http://www.archdaily.com.br/42117/museu-maxxi-zaha-hadid-architects/

FIGURA 260: MAXXI, Museu Nacional da Arte do Século XXI, Roma, Zaha Hadid, 1998. FONTE: foto da autora.

FIGURA 261: Conjunto KKKK, Registro, Brasil Arquitetura, 1996. FONTE: http://brasilarquitetura.com/projetos.php?mn=7&img=02&bg=img&pageNum_mn2=2&mn2=31

FIGURA 262: Museu Rodin, Salvador, Brasil Arquitetura, 2002. FONTE: foto da autora.

FIGURA 263: Museu do Pão, Ilópolis, Brasil Arquitetura, 2006. FONTE: foto da autora.

FIGURA 264: Oscar Niemeyer aos cinco anos. FONTE: http://www.niemeyer.org.br/sites/default/files/1907-2%20on%20carrinho.jpg

FIGURA 265: Oscar Niemeyer no escritório de Carlos Leão e Lucio Costa. FONTE: http://www.niemeyer.org.br/sites/default/files/1932-33-On%20escritorio2.jpg

FIGURA 266: Mapa da Exposição Internacional de Nova York, 1939. FONTE: COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras:** sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, II, (sem numeração de página)

FIGURA 267: Corte do Pavilhão Brasileiro de Nova York, projeto para o concurso, Lucio Costa, 1938. FONTE: COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras:** sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, II, (sem numeração de página)

FIGURA 268: Planta do primeiro pavimento do Pavilhão Brasileiro de Nova York, projeto para o concurso, Lucio Costa, 1938. FONTE: COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras:** sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, II, (sem numeração de página)

FIGURA 269: Fachadas do Pavilhão Brasileiro de Nova York, projeto para o concurso, Oscar Niemeyer, 1938. FONTE: COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras:** sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, II, (sem numeração de página)

FIGURA 270: Perspectivas do Pavilhão Brasileiro de Nova York, projeto para o concurso, Oscar Niemeyer, 1938. FONTE: COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras:** sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, II, (sem numeração de página)

FIGURA 271: Planta baixa do térreo do Pavilhão Brasileiro de Nova York, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, 1938 – versão final. FONTE: COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras:** sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, II, (sem numeração de página)

FIGURA 272: Planta baixa do segundo pavimento do Pavilhão Brasileiro de Nova York, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, 1938 – versão final. FONTE: COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras:** sobre um estado

passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, II, (sem numeração de página)

FIGURA 273: Croquis do Pavilhão Brasileiro de Nova York, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, 1938 – versão final. FONTE: COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras:** sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, II, (sem numeração de página)

FIGURA 274: Croquis do Pavilhão Brasileiro de Nova York, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, 1938 – versão final. FONTE: COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras:** sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, II, (sem numeração de página)

FIGURA 275: Pavilhão Brasileiro de Nova York, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, 1938 – versão final. FONTE: COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras:** sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, II, (sem numeração de página)

FIGURA 276: Pavilhão Brasileiro de Nova York, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, 1938 – versão final. FONTE: COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras:** sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, II, (sem numeração de página)

FIGURA 277: Pavilhão Brasileiro de Nova York, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, 1938 – versão final. FONTE: COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras:** sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes Saint Denis (Tese de Doutoramento), 2002, Vol, II, (sem numeração de página)

FIGURA 278: Primeira proposta para o conjunto do Parque do Ibirapuera, Oscar Niemeyer e equipe. FONTE: MUTILADO o conjunto do Parque do Ibirapuera. Módulo: Rio de Janeiro, n. 1, p. 18-31, mar. 1955, p. 19.

FIGURA 279: Segunda proposta para o conjunto do Parque do Ibirapuera, Oscar Niemeyer e equipe. FONTE: MUTILADO o conjunto do Parque do Ibirapuera. Módulo: Rio de Janeiro, n. 1, p. 18-31, mar. 1955, p. 21.

FIGURA 280: Execução da segunda proposta, com a supressão do auditório e parte da marquise. FONTE: MUTILADO o conjunto do Parque do Ibirapuera. Módulo: Rio de Janeiro, n. 1, p. 18-31, mar. 1955, p. 19.

FIGURA 281: Segunda proposta concluída, com a supressão do auditório e parte da marquise. FONTE: http://brunomaxwel.wordpress.com/tag/oscar-niemeyer/

FIGURA 282: Primeira versão do Palácio das Artes. FONTE: FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 78.

FIGURA 283: Corte da primeira versão do Palácio das Artes. FONTE: FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 78.

FIGURA 284: Corte da primeira versão do Palácio das Artes. FONTE: FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 78.

FIGURA 285: Conjunto Palácio das Artes e Auditório. FONTE: Módulo: Rio de Janeiro, n. 1, p. 18-31, mar. 1955, p. 24-25.

FIGURA 286: Corte do conjunto Palácio das Artes e Auditório. FONTE: Módulo: Rio de Janeiro, n. 1, p. 18-31, mar. 1955, p. 24-25.

FIGURA 287: Planta baixa do terceiro pavimento do Palácio as Artes. FONTE: MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p. 210.

FIGURA 288: Planta baixa do segundo pavimento do Palácio das Artes. FONTE: MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p. 210.

FIGURA 289: Planta baixa do térreo do Palácio das Artes. FONTE: MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p. 210.

FIGURA 290: Planta baixa do subsolo do Palácio das Artes. FONTE: MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p. 210.

FIGURA 291: Palácio das Artes e marquise do Ibirapuera. FONTE: http://adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/03/1332776409_oca2_arqoscarniemeyer-1000x1000.jpg

FIGURA 292: Palácio das Artes. FONTE: http://www2.nelsonkon.com.br/fotos/onioc_01g.jpg

FIGURA 293: Interior do Palácio das Artes. FONTE: http://www2.nelsonkon.com.br/fotos/onioc_02g.jpg

FIGURA 294: Planta de cobertura da primeira versão para o Pavilhão das Indústrias. FONTE: FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais: a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições.** 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 93.

FIGURA 295: Planta baixa do segundo pavimento da primeira versão para o Pavilhão das Indústrias. FONTE: FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais: a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições.** 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 93.

FIGURA 296: Planta baixa do térreo da primeira versão para o Pavilhão das Indústrias. FONTE: FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais: a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições.** 2006.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 93.

FIGURA 297: Planta baixa do subsolo a meio-nível da primeira versão para o Pavilhão das Indústrias. FONTE: FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais: a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições.** 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 93.

FIGURA 298: Corte transversal da primeira versão para o Pavilhão das Indústrias. FONTE: FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais: a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições.** 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 94.

FIGURA 299: Fachada longitudinal da primeira versão para o Pavilhão das Indústrias. FONTE: FRAGA, Carlos André Soares. Museus, **Pavilhões e Memoriais: a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições.** 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 94.

FIGURA 300: Perspectiva da primeira versão para o Pavilhão das Indústrias. FONTE: FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais: a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições.** 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 94.

FIGURA 301: Planta baixa do terceiro pavimento da segunda versão do Palácio das Indústrias. FONTE: MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p. 209.

FIGURA 302: Planta baixa do segundoavimento da segunda versão do Palácio das Indústrias. FONTE: MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p. 209.

FIGURA 303: Planta baixa do térreo pavimento da segunda versão do Palácio das Indústrias. FONTE: MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p. 209.

FIGURA 304: Planta baixa subsol da segunda versão do Palácio das Indústrias. FONTE: MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p. 209.

FIGURA 305: Corte AB do Palácio das Indústrias. FONTE: MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p. 208

FIGURA 306: Corte CD do Palácio das Indústrias. FONTE: MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p. 208.

FIGURA 307: Palácio das Indústrias. FONTE: http://www.abup.com.br/wp-content/uploads/2013/05/bienal-4.jpg

FIGURA 308: Palácio das Indústrias. FONTE: http://www.archdaily.com.br/14551/classicos-da-arquitetura-pavilhao-ciccillo-matarazzo-oscar-niemeyer/

FIGURA 309: Palácio das Indústrias. FONTE: http://www.archdaily.com.br/14551/classicos-da-arquitetura-pavilhao-ciccillo-matarazzo-oscar-niemeyer/

FIGURA 310: Primeira versão do Pavilhão dos Estados/das Nações. FONTE: FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 107

FIGURA 311: Planta baixa do andar superior da segunda versão Palácio das Nações/dos Estados. FONTE: MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p. 206

FIGURA 312: Planta baixa do térreo da segunda versão Palácio das Nações/dos Estados. FONTE: MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p. 206

FIGURA 313: palácio das nações e dos estados. FONTE: http://farm5.staticflickr.com/4011/4187008559_ed538fd1a7_z.jpg?zz=1

FIGURA 314: Santiago de Léon de Caracas, mapa de 1578. FONTE: http://www.vivercidades.org.br/publique222/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=25&infoid=579&sid=21

FIGURA 315: Caracas em 1839, ao fundo o Monte Ávila, de John Thomas. FONTE: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Vista_de_Caracas_en_1839.jpg

FIGURA 316: Plano da cidade de Caracas em 1936. FONTE: http://www.saladeespera.com.ve/saladeespera153/redaccion/52-arqcat/1871-caracas-moderna-caracas-nostalgica-tragedia-en-dos-actos-y-un-requiem

FIGURA 317: PLANO ROTIVAL ou PLANO MONUMENTAL, 1939 - Plano da Avenida Central, que cruza o centro histórico de oeste a leste FONTE: http://www.saladeespera.com.ve/saladeespera153/redaccion/52-arqcat/1871-caracas-moderna-caracas-nostalgica-tragedia-en-dos-actos-y-un-requiem

FIGURA 318: Avenida Bolívar, na atual Caracas. FONTE: Google Earth.

FIGURA 319: Plano Regulador de Caracas, 1951. FONTE: BARRIOS, Carola. **Museo de Arte de Niemeyer: su lugar em el Paisage Moderno de Caracas**, Barcelona: Document de Treball, Institut D'Estudis Territorials, Universitat Pompeu Fabra, 2004, p. 07

FIGURA 320: General Marcos Pérez Jiménez. FONTE: http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,861222-3,00.html

FIGURA 321: Centro histórico e novos equipamentos em Caracas. FONTE: Google Earth

FIGURA 322: Publicidade do loteamento Colinas de Bello Monte. FONTE: http://bp0.blogger.com/_9cdohClVxgs/RswxnpkEIMI/AAAAAAAAAVg/QXjXOW754-U/s1600-h/Una+terraza+sobre+el+Avila+AD.jpg

FIGURA 323: Loteamento da antiga fazenda Bello Monte. FONTE: BARRIOS, 2004, p. 09.

FIGURA 324: Possível área da localização do museu. FONTE: Google Earth.

FIGURA 325: Capa da revista Módulo, nº 4, Brasil, 1956.

FIGURA 326: Croqui do MAM. FONTE: NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias.** 2ª Ed, Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 23.

FIGURA 327: Croquis do Niemeyer sobre as opções a serem recusadas. FONTE: NIEMEYER, Oscar. "Museu de Arte Moderna de Caracas". Módulo, Rio de Janeiro, nº 4, p. 37-45, mar. 1956, p. 39.

FIGURA 328: Elementos de caráter pitoresco a serem recusados. FONTE: NIEMEYER, Oscar. "Museu de Arte Moderna de Caracas". Módulo, Rio de Janeiro, nº 4, p. 37-45, mar. 1956, p. 39.

FIGURA 329: Corte ilustrando o aproveitamento da luz natural entre os pavimentos e o fechamento para o exterior. FONTE: NIEMEYER, Oscar. "Museu de Arte Moderna de Caracas". Módulo, Rio de Janeiro, nº 4, p. 37-45, mar. 1956, p. 39.

FIGURA 330: detalhe do sistema de iluminação da cobertura. FONTE: NIEMEYER, Oscar. "Museu de Arte Moderna de Caracas". Módulo, Rio de Janeiro, nº 4, p. 37-45, mar. 1956, p. 39.

FIGURA 331: Corte ilustrando a implantação do edifício. FONTE: NIEMEYER, Oscar. "Museu de Arte Moderna de Caracas". Módulo, Rio de Janeiro, nº 4, p. 37-45, mar. 1956, p. 39.

FIGURA 332: Implantação, anteprojeto. Em roxo, o acesso de serviço veicular e em azul, os visitantes. FONTE: NIEMEYER, Oscar. "Museu de Arte Moderna de Caracas". Módulo, Rio de Janeiro, nº 4, p. 37-45, mar. 1956, p.42.

FIGURA 333: Esquema demonstrando os usos conforme os pavimentos. Em verde, o transporte das obras entre os pavimentos, que aconteceria externamente. FONTE: NIEMEYER, Oscar. "Museu de Arte Moderna de Caracas". Módulo, Rio de Janeiro, nº 4, p. 37-45, mar. 1956, p. 41.

FIGURA 334: Detalhes da estrutura. FONTE: NIEMEYER, Oscar. "Museu de Arte Moderna de Caracas". Módulo, Rio de Janeiro, nº 4, p. 37-45, mar. 1956, p. 39.

FIGURA 335: Maquete do MAM. FONTE: PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: works in progress.** New York: Reinhold, 1956, p. 99.

FIGURA 336: Xícara. FONTE: http://www.wings3d.com.br/forum/viewtopic.php?t=861&sid=525aca1c91eca70b58f70631226e337e

FIGURA 337: Museu da Fundação de Brasília, 1958-1959. FONTE: foto da autora.

FIGURA 338: Museu Exposição Barra '72. FONTE: FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p. 183.

FIGURA 339: Museu da Terra, do Mar e do Ar – Brasília. FONTE: FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais:** a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006,

FIGURA 340: Memorial Juscelino Kubitschek, 1980-1981. FONTE: foto da autora

FIGURA 341: Panteão da Liberdade e da Democracia Tancredo Neves, 1985-1986. FONTE: foto da autora.

FIGURA 342: Museu Nacional, primeira proposta, 1986. FONTE: MÓDULO, 1988, p. 132.

FIGURA 343: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1991-1996. FONTE: http://thyago.files.wordpress.com/2007/08/mac-pao-de-acucar.jpg

FIGURA 344: Museu Nacional Honestino Guimarães, 1999-2006. FONTE: Foto da autora.

FIGURA 345: Centro Cultural Oscar Niemeyer, Goiânia, 1999-2006. FONTE: http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/arquitetura763.asp

FIGURA 346: Museu Oscar Niemeyer, 2002. FONTE: http://flickr.com/photos/daniboschi/1855772599/

FIGURA 347: Monumento a Simon Bolívar, realizado por Oscar Niemeyer a pedido de Hugo Chávez, no Monte Ávilla. FONTE: http://bp2.blogger.com/_WJIeAYbutwo/RdWuDWcmy0I/AAAAAAAAABE/1uuTXT1fJN0/s1600-

FIGURA 348: imagem aérea da localização do museu, junto à Praça dos Três Poderes. FONTE: Google Earth.

FIGURA 349: A Praça dos Três Poderes ilustrada na Figura 9, descrita no relatório do plano piloto. FONTE: Relatório do Plano Piloto.

FIGURA 350: MC-2. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal

FIGURA 351: M (calota). FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal

FIGURA 352: MC-3. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal

FIGURA 353: MC – 2, planta de situação. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 354: MC – 2, planta baixa do semi-subsolo. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 355: MC -2, esplanada. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 356: MC – 2, cortes e fachada. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 357: M (calota). FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 358: M (calota). FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 359: MC – 3. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 360: Primeiro e segundo pavimento – MC-3. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Módulo. Rio de Janeiro, n. 12, p. 36-37, fev. 1959, p. 36.

FIGURA 361: croqui. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Módulo. Rio de Janeiro, n. 12, p. 36-37, fev. 1959, p. 36.

FIGURA 362: croqui. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Módulo. Rio de Janeiro, n. 12, p. 36-37, fev. 1959, p. 36.

FIGURA 363: perspectiva. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Módulo. Rio de Janeiro, n. 12, p. 36-37, fev. 1959, p. 37

FIGURA 364: Imagem da maquete. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Módulo. Rio de Janeiro, n. 12, p. 36-37, fev. 1959, p. 36.

FIGURA 365: MC – 3, planta, corte e fachada. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 366: perspectiva interna. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Módulo. Rio de Janeiro, n. 12, p. 36-37, fev. 1959, p. 37.

FIGURA 367: Planta baixa do térreo. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 368: Planta baixa do segundo pavimento. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 369: MC – 3, fachada. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 370: MC – 3, corte. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 371: Capa da revista Brasília, n. 17, 1958.

FIGURA 372: Esta versão mostra que Niemeyer tinha uma proposta diferente para a fachada. FONTE: Revista Brasília, n. 17, maio 1958, ano 2, contracapa.

FIGURA 373: Foto de Cláudio Moraes, restauração da escultura de JK, 21 de set. 2001, Secretaria da Cultura do Distrito Federal.

FIGURA 374: Monumento a Vaillant-Couturier, de Le Corbusier. FONTE: http://tumbaymonumento.wikispaces.com/La+main+ouverte

FIGURA 375: Placa da construção do museu. FONTE: Revista Brasília, n. 29, p. 03.

FIGURA 376: edifício em construção. FONTE: SILVA, Carlos José Rodrigues da. Brasília ano x. Brasília: Pref Distr Fed, 1968.

FIGURA 377: Construção do museu. FONTE: Revista Brasília, n. 30, p. 04.

FIGURA 378: Museu da Fundação de Brasília. FONTE: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro198

FIGURA 379: Museu da Fundação de Brasília. FONTE: foto da autora.

FIGURA 380: Vista da praça, Palácio do Planalto ao fundo. FONTE: foto da autora

FIGURA 381: Vista da praça. FONTE: foto da autora

FIGURA 382: detalhe do busto de Juscelino Kubistchek. FONTE: foto d'autora

FIGURA 383: Vista da praça, ao fundo Supremo Tribunal Federal. FONTE: foto d'autora

FIGURA 384: Vista do interior. FONTE: foto d'autora

FIGURA 385: MC- 3, detalhamento do projeto. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 386: MC- 3, detalhamento do projeto. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 387: MC- 3, detalhamento do projeto. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 388: MC- 3, detalhamento do projeto. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 389: 1960. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal

FIGURA 390: 1968. FONTE : http://www.niemeyer.org.br/obra/pro141

FIGURA 391: 1983. FONTE: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro257

FIGURA 392: Implantação do Monumento pavilhão de exposições 26/11/1960. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 393: Monumento pavilhão de exposições 17/08/1960. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 394: Monumento pavilhão de exposições 17/08/1960. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 395: Fachada principal Monumento pavilhão de exposições 17/08/1960. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 396: Corte da torre do Monumento pavilhão de exposições 18/08/1960. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 397: Planta e corte da unidade tipo 22/08/1960. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 398: Monumento pavilhão de exposições 03/11/1960. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 399: Monumento pavilhão de exposições 09/12/1960. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 400: Pavilhão de 1968. FONTE: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro141

FIGURA 401: Pavilhão de exposições, 1983. FONTE: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro257

FIGURA 402: Pavilhão de exposições, 1983. FONTE: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro257

FIGURA 403: Maquete. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Pavilhão de Exposições – Brasília, DF. Módulo, Rio de Janeiro, n. 83, p. 85, nov. 1984.

FIGURA 404: Maquete. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Pavilhão de Exposições – Brasília, DF. Módulo, Rio de Janeiro, n. 83, p. 85, nov. 1984.

FIGURA 405: Planta baixa nível -3,5. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Pavilhão de Exposições – Brasília, DF. Módulo, Rio de Janeiro, n. 83, p. 86, nov. 1984.

FIGURA 406: Planta baixa nível zero. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Pavilhão de Exposições – Brasília, DF. Módulo, Rio de Janeiro, n. 83, p. 86, nov. 1984.

FIGURA 407: Perspectiva do pavilhão. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Pavilhão de Exposições – Brasília, DF. Módulo, Rio de Janeiro, n. 83, p. 84, nov. 1984.

FIGURA 408: Detalhes. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Pavilhão de Exposições – Brasília, DF. Módulo, Rio de Janeiro, n. 83, p. 86, nov. 1984.

FIGURA 409: Plano Pilôto da Universidade de Brasília. FONTE: UNB. Plano Orientador da Universidade de Brasília, 1962.

FIGURA 410: Detalhe da Praça Maior no Plano Piloto da Universidade de Brasília. 1- aula magna, 2, reitoria, 3 – museu da ciência, 4 – museu de artes, 5 – museu da civilização, 6 – rádio, 7 – biblioteca e 8 – editora. FONTE: UNB. Plano Orientador da Universidade de Brasília, 1962.

FIGURA 411: Praça – primeira proposta. FONTE: UNB, 1962.

FIGURA 412: Implantação da Praça Maior – segunda proposta. Fonte: MÓDULO, 1962, p.15.

FIGURA 413: A relação da Praça Maior e o campus (segunda proposta para a praça). FONTE: UnB. Assim é a Universidade de Brasília.

FIGURA 414: Plantas baixas do térreo e primeiro pavimento – P1. FONTE: UNB, 1962.

FIGURA 415: Proposta para o Museu da Civilização, P1. FONTE: CAMPOS, João. Da ideia ao traço do professor: Niemeyer. p. 56-61. Revista Darcy. n° 3, nov. /dez. 2009. p. 58.

FIGURA 416: Perspectiva - P2. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Praça Maior da Universidade de Brasília. MÓDULO, Rio de Janeiro, n. 28, p.14, jun./jul., 1962.

FIGURA 417: Corte e fachada - P2. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Praça Maior da Universidade de Brasília. MÓDULO, Rio de Janeiro, n. 28, p.13, jun./jul., 1962, MÓDULO, 1962.

FIGURA 418: Plantas - P2. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Praça Maior da Universidade de Brasília. MÓDULO, Rio de Janeiro, n. 28, p.13, jun./jul., 1962, MÓDULO, 1962.

FIGURA 419: Interior do museu - P2. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Praça Maior da Universidade de Brasília. MÓDULO, Rio de Janeiro, n. 28, p.14, jun./jul., 1962.

FIGURA 420: Interior do museu - P2. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Praça Maior da Universidade de Brasília. MÓDULO, Rio de Janeiro, n. 28, p.14, jun./jul., 1962.

FIGURA 421: Imagem atual da localização da Praça Maior. No lugar, estacionamentos e os edifícios da Biblioteca Central e da Reitoria da Universidade de Brasília. FONTE: Google Earth.

FIGURA 422: Fachadas (para a via N2 e para o eixo monumental) da biblioteca do Museu da Terra e da Energia, 1973. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 423: Implantação do Museu do Mar, do ar e da Terra, da esquerda para a direita. FONTE: L'architecture d'aujourd'hui, , n. 171, jan. fev. 1974, p. 70.

FIGURA 424: Croquis. FONTE: L'architecture d'aujourd'hui, , n. 171, jan. fev. 1974, p. 70.

FIGURA 425**:** Planta baixa – Museu da Terra. FONTE: L'architecture d'aujourd'hui, , n. 171, jan. fev. 1974, p. 72.

FIGURA 426: Fachadas do Museu do Mar, do Ar e da Terra (respectivamente). FONTE: L'architecture d'aujourd'hui, , n. 171, jan. fev. 1974, p. 70-71.

FIGURA 427: Cortes. FONTE: L'architecture d'aujourd'hui, , n. 171, jan. fev. 1974, p. 70-71.

FIGURA 428: Perspectiva. FONTE: Módulo. Edição Especial Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro, 1983.

FIGURA 429: Maquete. FONTE: FONTE: Módulo. Edição Especial Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro, 1983.

FIGURA 430: Painel Tiradentes, de Cândido Portinari. FONTE: http://farm4.staticflickr.com/3223/4556090305_6d122d6dc2_o.jpg

FIGURA 431: Implantação. FONTE: Módulo, Rio de Janeiro, n. 59, Jul. 1980, p.73.

FIGURA 432: Detalhe. FONTE: Módulo, Rio de Janeiro, n. 59, Jul. 1980, p.73.

FIGURA 433: Museu Tiradentes. FONTE: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro248

FIGURA 434: FONTE: Módulo, Rio de Janeiro, n. 59, Jul. 1980, p.73.

FIGURA 435: Maquete FONTE: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro248

FIGURA 436: Maquete. FONTE: Módulo, Rio de Janeiro, n. 59, Jul. 1980, p.74-75.

FIGURA 437: Maquete. FONTE: Módulo, Rio de Janeiro, n. 59, Jul. 1980, p.74.

FIGURA 438: Maquete. FONTE: Módulo, Rio de Janeiro, n. 59, Jul. 1980, p.75.

FIGURA 439: Vista aérea do Memorial Juscelino Kubitschek. FONTE: Google Earth.

FIGURA 440: Capa da revista Time, em 1956.

FIGURA 441: Primeiro. FONTE: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro365

FIGURA 442: Projeto construído. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Memorial JK. MÓDULO. Rio de Janeiro, n. 67, p. 25, out. 1981.

FIGURA 443: Monumento a JK. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer.

FIGURA 444: Primeiro projeto para o Memorial JK. FONTE: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro365

FIGURA 445: Primeira proposta para o Memorial JK. FONTE: Correio Braziliense, 17 de abr. 1980.

FIGURA 446: Implantação. FONTE: autora.

FIGURA 447: Planta baixa do subsolo. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Memorial JK. MÓDULO. Rio de Janeiro, n. 67, p. 25, out. 1981.

FIGURA 448: Planta baixa do térreo. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Memorial JK. MÓDULO. Rio de Janeiro, n. 67, p. 25, out. 1981.

FIGURA 449: Fachada principal. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Memorial JK. MÓDULO. Rio de Janeiro, n. 67, p. 25, out. 1981.

FIGURA 450: Fachada lateral. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Memorial JK. MÓDULO. Rio de Janeiro, n. 67, p. 25, out. 1981.

FIGURA 451: Acesso entre os espelhos d'água em desnível. FONTE: foto da autora.

FIGURA 452: fachada posterior, por onde o visitante termina o percurso da visita. FONTE: foto da autora.

FIGURA 453: Acesso ao edifício. FONTE: foto da autora.

FIGURA 454: escada que conduz a saída do prédio. FONTE: foto da autora.

FIGURA 455: Monumento à JK. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 456: Vista aérea do Museu do Índio. FONTE: Google Earth.

FIGURA 457: Aldeia Yanomami. FONTE: http://www.ecoamazonia.org.br/wp-content/uploads/2012/10/2012-10-11-yanomami-destaque.jpg

FIGURA 458: Planta baixa térreo. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Museu do Índio. MÓDULO, Rio de Janeiro, n. 72, 1982, p. 58.

FIGURA 459: Planta baixa primeiro pavimento FONTE: NIEMEYER, Oscar. Museu do Índio. MÓDULO, Rio de Janeiro, n. 72, 1982, p. 58.

FIGURA 460: Corte. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Museu do Índio. MÓDULO, Rio de Janeiro, n. 72, 1982, p. 58.

FIGURA 461: Imagens do museu. FONTE: BOTEY, Josep M. Oscar Niemeyer. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997, p. 187

FIGURA 462: Planta de locação. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 463: Planta do anexo. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 464: Planta nível 0.05, maio de 1986. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 465: Planta nível 3.15, maio de 1986. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 466: Cortes e fachadas. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 467: Planta de Cobertura. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 468: Carta de Berta G. Ribeiro à Oscar Niemeyer, em 27 de março de 1988. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 469: Proposta museográfica realizada por Berta G. Ribeiro. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 470: Proposta museográfica realizada por Berta G. Ribeiro. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília

FIGURA 471: Oca Karajá. WEIMER, Günter. **Arquitetura Popular Brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.**

FIGURA 472: proposta para o museu do índio na UnB. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 473: proposta para o museu do índio na UnB. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 474: Cortes transversais da proposta para o museu do índio na UnB, 15 de julho de 1988. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 475: Fachada da proposta para o museu do índio na UnB, 15 de julho de 1988. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 476: Corte longitudinal da proposta para o museu do índio na UnB, 15 de julho de 1988. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 477: Planta baixa do térreo da proposta para o museu do índio na UnB, 15 de julho de 1988. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 478: Planta baixa da proposta para o museu do índio na UnB, 15 de julho de 1988. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 479: Museu do Índio. FONTE: Foto da autora.

FIGURA 480: única transparência no exterior, que comunica com o pátio central. Acesso a 90° à esquerda. FONTE: foto da autora.

FIGURA 481: área de exposições. FONTE: foto da autora.

FIGURA 482: Pátio central e o interior envidraçado. Reparar detalhe da rampa helicoidal da área de exposições. FONTE: foto da autora.

FIGURA 483: Imagem aérea da localização do Panteão. FONTE: Google Earth.

FIGURA 484: Planta baixa do segundo pavimento. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Panteão, Brasília. Módulo. Rio de Janeiro, n. 89/90, p. 128-129, jan./fev./mar./abr. 1986.

FIGURA 485: Planta baixa do primeiro pavimento, nível da Praça dos Três Podres. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Panteão, Brasília. Módulo. Rio de Janeiro, n. 89/90, p. 128-129, jan./fev./mar./abr. 1986.

FIGURA 486: Planta baixa do térreo. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Panteão, Brasília. Módulo. Rio de Janeiro, n. 89/90, p. 128-129, jan./fev./mar./abr. 1986.

FIGURA 487: Fachada leste. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Panteão, Brasília. Módulo. Rio de Janeiro, n. 89/90, p. 128-129, jan./fev./mar./abr. 1986.

FIGURA 488: Mural sobre a inconfidência mineira, de João Câmara. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Panteão, Brasília. Módulo. Rio de Janeiro, n. 89/90, p. 128, jan./fev./mar./abr. 1986.

FIGURA 489: Croqui sobre o vitral de Mariani Perretti. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Panteão, Brasília. Módulo. Rio de Janeiro, n. 89/90, p. 128, jan./fev./mar./abr. 1986.

FIGURA 490: Maquetes. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Panteão, Brasília. Módulo. Rio de Janeiro, n. 89/90, p. 126, jan./fev./mar./abr. 1986.

FIGURA 491: Documento encontrado no acervo da Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 492: Projeto do espaço que abriga a cabeça de Tiradentes, em frente ao Panteão. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 493: Estudos do espaço que abriga a cabeça de Tiradentes, em frente ao Panteão. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 494: Estudos do espaço que abriga a cabeça de Tiradentes, em frente ao Panteão. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 495: Estudos do espaço que abriga a cabeça de Tiradentes, em frente ao Panteão. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 496: Croqui. FONTE: NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias.** 5ª ed, Rio de Janeiro: Revan, 1999. p. 27

FIGURA 497: Croqui. Fonte: BOTEY, Josep M. **Oscar Niemeyer: obras y proyectos**. 2ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 214.

FIGURA 498: Panteão e a Praça dos Três Poderes. FONTE: foto da autora.

FIGURA 499: Situação. FONTE: IPHAN.

FIGURA 500: Planta baixa subsolo. FONTE: IPHAN.

FIGURA 501: Planta baixa primeiro térreo. FONTE: IPHAN.

FIGURA 502: Planta baixa primeiro pavimento. FONTE: IPHAN.

FIGURA 503: Corte. FONTE: IPHAN

FIGURA 504: Fachada leste. FONTE: IPHAN

FIGURA 505: Fachada norte. FONTE: IPHAN

FIGURA 506: Detalhes rampa de acesso. FONTE: IPHAN

FIGURA 507: Museu de Brasília. FONTE: NIEMEYER, Oscar. O Museu de Brasília. Módulo, Rio de Janeiro, n. 89/90, p. 132, jan. /fev. /mar. /abr. 1986. Especial 30 anos.

FIGURA 508: Museu de Brasília. FONTE: NIEMEYER, Oscar. O Museu de Brasília. Módulo, Rio de Janeiro, n. 89/90, p. 13, jan. /fev. /mar. /abr. 1986. Especial 30 anos.

FIGURA 509: Planta baixa do subsolo, Museu de Brasília. FONTE: NIEMEYER, Oscar. O Museu de Brasília. Módulo, Rio de Janeiro, n. 89/90, p. 13, jan. /fev. /mar. /abr. 1986. Especial 30 anos.

FIGURA 510: Planta baixa do térreo, Museu de Brasília. FONTE: NIEMEYER, Oscar. O Museu de Brasília. Módulo, Rio de Janeiro, n. 89/90, p. 13, jan. /fev. /mar. /abr. 1986. Especial 30 anos.

FIGURA 511: Planta baixa do primeiro andar, Museu de Brasília. FONTE: NIEMEYER, Oscar. O Museu de Brasília. Módulo, Rio de Janeiro, n. 89/90, p. 13, jan. /fev. /mar. /abr. 1986. Especial 30 anos.

FIGURA 512: Planta baixa da sobreloja. Museu de Brasília. FONTE: NIEMEYER, Oscar. O Museu de Brasília. Módulo, Rio de Janeiro, n. 89/90, p. 13, jan. /fev. /mar. /abr. 1986. Especial 30 anos.

FIGURA 513: Planta baixa da cobertura, Museu de Brasília. FONTE: NIEMEYER, Oscar. O Museu de Brasília. Módulo, Rio de Janeiro, n. 89/90, p. 13, jan. /fev. /mar. /abr. 1986. Especial 30 anos.

FIGURA 514: Imagem aérea da localização do edifício. FONTE: Google Earth.

FIGURA 515: Espaço Oscar Niemeyer – Planta de cobertura e implantação. FONTE: IPHAN

FIGURA 516: Espaço Oscar Niemeyer – Planta baixa. FONTE: IPHAN

FIGURA 517: Espaço Oscar Niemeyer – Cortes. FONTE: IPHAN

FIGURA 518: Espaço Oscar Niemeyer – Fachadas. FONTE: IPHAN

FIGURA 519: Na imagem, é possível identificar os dois acessos mencionados. FONTE: foto da autora.

FIGURA 520: Pequenas aberturas que possibilitam maior transparência neste edifício do que nos demais analisados. FONTE: foto da autora.

FIGURA 521: Espaço Oscar Niemeyer. FONTE: foto da autora.

FIGURA 522: Primeira e segunda etapas da edificação antes de tornar-se Espaço Oscar Niemeyer. FONTE: KATINSKY, Júlio. **Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na Capital.** Rio de Janeiro: Revan, 1991, p. 72.

FIGURA 523: Terceira etapa da edificação antes de tornar-se Espaço Oscar Niemeyer. FONTE: KATINSKY, Júlio. **Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na Capital.** Rio de Janeiro: Revan, 1991, p. 72.

FIGURA 524: FONTE: NIEMEYER, Oscar. Praça dos Três Poderes. Brasília: Fundação Oscar Niemeyer, 1998.

FIGURA 525: Implantação do Museu do Índio. FONTE: Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico – DePHA – GDF.

FIGURA 526: Memorial dos povos indígenas. FONTE: IPHAN

FIGURA 527: Memorial dos povos indígenas. FONTE: IPHAN

FIGURA 528: Memorial dos povos indígenas. FONTE: IPHAN

FIGURA 529: Memorial dos Povos Indígenas. FONTE: IPHAN

FIGURA 530: Implantação. FONTE: Google Earth.

FIGURA 531: Planta baixa e detalhe dos bancos que funcionam como parapeitos. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 532: Estudos sobre a organização da exposição. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 533: Detalhes do projeto museográfico da exposição. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 534: Detalhes do projeto museográfico da exposição. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 535: Croqui da proposta. FONTE: KATINSKY, Júlio. Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na Capital, Rio de Janeiro: Revan, 1991, p. 69.

FIGURA 536: Planta baixa com detalhes do estrutural e da exposição. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 537: Detalhes de iluminação e ventilação. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 538: Detalhes do acesso. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 539: Planta e cortes. FONTE: IPHAN

FIGURA 540: Espaço Lucio Costa, fotografia de Leonardo Finotti. FONTE: http://leonardofinotti.com/projects/lucio-costa-space/image/05511-060831-003d

FIGURA 541: Espaço Lucio Costa, fotografia de Leonardo Finotti. FONTE: http://leonardofinotti.com/projects/lucio-costa-space/image/05511-060831-003d

FIGURA 542: Museu Nacional. FONTE: KATINSKY, Júlio. Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na Capital, Rio de Janeiro: Revan, 1991, p. 79.

FIGURA 543: Museu Nacional. FONTE: CORREIO BRAZILIENSE, Caderno Dois, 14 de agosto de 1996

FIGURA 544: Implantação. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 545: Planta do subsolo. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 546: Planta do térreo. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 547: Planta do mezanino. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 548: Planta do primeiro pavimento. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 549: Planta da cobertura. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 550: Fachadas. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 551: Corte. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 552: Corte. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 553: Corte. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 554: Primeira proposta. FONTE: PETIT, Jean. Niemeyer: O poeta da arquitetura. p. 172-173

FIGURA 555: Primeira proposta. FONTE: PETIT, Jean. Niemeyer: O poeta da arquitetura. p. 174.

FIGURA 556: Primeira proposta. FONTE: PETIT, Jean. Niemeyer: O poeta da arquitetura. p. 174.

FIGURA 557: Segunda proposta. FONTE: PETIT, Jean. Niemeyer: O poeta da arquitetura. p. 175.

FIGURA 558: Segunda proposta. FONTE: FONTE: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro354

FIGURA 559: Oscar Niemeyer e Itamar Franco. FONTE: Jornal de Brasília, 18 de agosto de 1994.

FIGURA 560: Niemeyer, com a maquete do Museu do Índio, ao lado ministro da Fazenda Rubens Ricupero em 17 de agosto de 1994. FONTE: http://www.correiobraziliense.com.br/app/galeria-de-fotos/2012/12/05/interna_galeriafotos,3039/oscar-niemeyer.shtml

FIGURA 561: Imagem aérea da área de implantação do museu. FONTE: Google Earth.

FIGURA 562: Primeira proposta. FONTE: FRAGA, p. 311.

FIGURA 563: Segunda proposta. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Minha arquitetura: 1937-2004. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 278-279.

FIGURA 564: Terceira proposta. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Minha arquitetura: 1937-2004. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 280.

FIGURA 565: Quarta proposta. FONTE: Acervo Escritório Oscar Niemeyer Brasília (Arquivos DWG)

FIGURA 566: Primeira versão para o Museu Nacional Honestino Guimarães. FONTE: ANTÔNIO, Ricardo. Niemeyer desenha Setor Cultura, que concluirá o Eixo Monumental de Brasília. PROJETO/DESIGN, São Paulo, n. 256, p. 80, jun. 2001.

FIGURA 567: Planta baixa térreo, segundo pavimento e quarto pavimento, respectivamente. FONTE: FRAGA, p. 311.

FIGURA 568: Caderno Cidades, Correio Braziliense,25 de março de 2002, p. 15.

FIGURA 569:Proposta da calota com aberturas. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Minha arquitetura: 1937-2004. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 278-279.

FIGURA 570: Proposta da calota com aberturas. FONTE: Jornal do Brasil, caderno cultura, 21 de ago. 2003. p. D-6

FIGURA 571: FONTE: NIEMEYER, Oscar. Minha arquitetura: 1937-2004. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 280.

FIGURA 572: FONTE: NIEMEYER, Oscar. Minha arquitetura: 1937-2004. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 274.

FIGURA 573: Subsolo. FONTE: Acervo Escritório Oscar Niemeyer Brasília (Arquivos DWG)

FIGURA 574: Térreo. FONTE: Acervo Escritório Oscar Niemeyer Brasília (Arquivos DWG)

FIGURA 575: Primeiro FONTE: Acervo Escritório Oscar Niemeyer Brasília (Arquivos DWG)

FIGURA 576: Mezanino. FONTE: Acervo Escritório Oscar Niemeyer Brasília (Arquivos DWG)

FIGURA 577: Cobertura e fachadas. FONTE: Acervo Escritório Oscar Niemeyer Brasília (Arquivos DWG)

FIGURA 578: Cortes. FONTE: Acervo Escritório Oscar Niemeyer Brasília (Arquivos DWG)

FIGURA 579: Vista do museu. FONTE: foto da autora.

FIGURA 580: Acesso à área de exposições. FONTE: foto da autora.

FIGURA 581: Vista da área interna do espaço de exposições. FONTE: foto da autora.

FIGURA 582: Visual da Esplanada dos Ministérios a partir da rampa do museu. FONTE: foto da autora.

FIGURA 583: Implantação. FONTE: Google Earth.

FIGURA 584: Oscar Niemeyer, Israel Pinheiro e Juscelino Kubitschek. FONTE: http://50anos.cbnet.com.br/comentario_img.php?co_imagem=32

FIGURA 585: Implantação. FONTE: Fundação Israel Pinheiro.

FIGURA 586: Planta de Locação. FONTE: Fundação Israel Pinheiro.

FIGURA 587: Planta baixa térreo. FONTE: Fundação Israel Pinheiro.

FIGURA 588: Planta baixa do mezanino. FONTE: Fundação Israel Pinheiro.

FIGURA 589: Planta baixa subsolo. FONTE: Fundação Israel Pinheiro.

FIGURA 590: Corte. FONTE: Fundação Israel Pinheiro.

FIGURA 591: Lateral oeste. FONTE: foto da autora.

FIGURA 592: Detalhe do brise. FONTE: foto da autora.

FIGURA 593: Escada helicoidal. FONTE: foto da autora.

FIGURA 594: Café. FONTE: foto da autora.

FIGURA 595: Vista do salão principal. FONTE: foto da autora.

FIGURA 596: Monumento Israel Pinheiro. FONTE: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro367

FIGURA 597: Memorial Israel Pinheiro. FONTE: O GLOBO, 21 de abril de 1991.

FIGURA 598: Monumento Israel Pinheiro, sem data. FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

FIGURA 599: Área aproximada da localização do MINA. FONTE: Google Earth.

FIGURA 600: Implantação. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Minha arquitetura: 1937-2004. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 300.

FIGURA 601: FONTE: NIEMEYER, Oscar. Minha arquitetura: 1937-2004. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 301.

FIGURA 602: Museu. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Minha arquitetura: 1937-2004. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 300.

FIGURA 603: Teatro e “universidade”. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Minha arquitetura: 1937-2004. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 300.

FIGURA 604: Implantação. FONTE: CAESB.

FIGURA 605: Implantação dos subsolos. FONTE: CAESB.

FIGURA 606: Museu, subsolo. FONTE: CAESB.

FIGURA 607: Museu, térreo. FONTE: CAESB.

FIGURA 608: Primeiro pavimento museu. FONTE: CAESB.

FIGURA 609: Cortes e fachada museu. FONTE: CAESB.

FIGURA 610: Universidade, fachada e cortes. FONTE: CAESB.

FIGURA 611: Universidade, plantas do primeiro e segundo pavimentos. FONTE: CAESB.

FIGURA 612: Planta subsolo e palco – teatro. FONTE: CAESB

FIGURA 613: Teatro, planta baixa. FONTE: CAESB.

FIGURA 614: Teatro, fachadas e cortes. FONTE: CAESB.

FIGURA 615: Museu da Fundação de Brasília. FONTE: foto da autora.

FIGURA 616: Panteão. FONTE: Foto da autora

FIGURA 617: Museu do homem e do universo. FONTE: FONTE: PETIT, Jean. Niemeyer: O poeta da arquitetura. p. 175.

FIGURA 618: Museu de Brasília. FONTE: Módulo, Rio de Janeiro, n. 59, Jul. 1980, p.74-75.

FIGURA 619: Museu nacional. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal.

FIGURA 620: Museu da terra, do mar e do art. FONTE: L'architecture d'aujourd'hui, , n. 171, jan. fev. 1974, p. 70-71.

FIGURA 621: Museu do homem e do universo. FONTE: FONTE: PETIT, Jean. Niemeyer: O poeta da arquitetura. p. 172-173

FIGURA 622: Museu Honestino Guimarães. FONTE: foto da autora.

FIGURA 623: Pavilhão de exposições. FONTE: Arquivo Público do Distrito Federal

FIGURA 624: Museu da civilização. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Praça Maior da Universidade de Brasília. MÓDULO, Rio de Janeiro, n. 28, p.14, jun./jul., 1962.

FIGURA 625: Museu Tiradentes. FONTE: FONTE: Módulo, Rio de Janeiro, n. 59, Jul. 1980, p.74-75.

FIGURA 626: Memorial dos povos indígenas. FONTE: foto da autora.

FIGURA 627: Espaço Oscar Niemeyer. FONTE: foto da autora.

FIGURA 628: Museu das águas. FONTE: NIEMEYER, Oscar. Minha arquitetura: 1937-2004. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 301.

FIGURA 629: Memorial JK. FONTE: foto da autora.

FIGURA 630: Pavilhão. FONTE: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro257

FIGURA 631: Espaço Israel Pinheiro. FONTE: foto da autora.

FIGURA 632: Pavilhão de exposições. FONTE: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro141

FIGURA 633: Espaço Lucio Costa. FONTE: http://leonardofinotti.com/projects/lucio-costa-space/image/05511-060831-003d

ANEXOS

CRONOLOGIA ESPAÇOS EXPOSITIVOS

Ana Cláudia Böer Breier

1500

1500s - Inicia-se a era global moderna; a Europa em contato com Africa, Asia e Americas devido as grandes navegacoes Renscenca Italiana.
1500- Descobrimento do Brasil
1509 - Comercio de escravos
1517 - Reforma Protestante
1519-1521 - Cortez conquista o Mexico e saqueia o reino Asteca

1508 - Primeira sede especial para a exibição de antigüidades, junto ao Pavilhão do Belvedere de Inocencio VIII, projeto de Bramante. Para Ackerman', este é o primeiro edifício museistico construido desde a antigüidade.

1543 – a palavra museum aparece em uma inscrição em um edifício

1561 – Galeria degli Uffizi, em Florença, começada por Giorgio Vasari, projeto de Vasari



1569-1571 – Galeria Antiquarium, de Albrecht V de Baviera, em Munique, Alemanha

1570 – No palácio dos Gonzaga, em Mantua, é construido uma galeria, Itália

1574 – Buontalenti converte a ala leste do palácio dos Uffizi em galeria para obras de arte, Itália.

1580 – A Villa Medici adiciona uma galeria, também para estátuas



1583 – 1590 – Vespasiano Gonzaga constrói sua galeria para estátuas, em Sabbionetade arte, Itália.

1593- Paolo Giovio escreve sobre suas coleções empregando a palavra museum

1600

1600s- A America do Norte e colonizada; surge a ciência moderna; as guerras religiosas continuam. Apogeu do Mercantilismo.
1618 - Guerra dos Trinta Anos na Europa
1688 - Revolucao Gloriosa na Inglaterra

1618 – Data da pintura de Daniel Mytens que ilustar o conde de Arundel em sua galeria.

1665 – Bernini é convidado para projetar a nova fachada leste do Louvre

1677 – é editado o catálogo Le Cabinet Du Roi de France



1678 – 1683 - Old Ashmoleam Museum, Oxford, Inglaterra.

1700

1755 - Terremoto destroi Lisboa
1770 - Inventada a roca, comeca a producao em serie
1775 - Guerra da Independencia
1780-1850 - A Revolucao Industrial atinge e Inglaterra
1789 - Revolucao Francesa
1790-1830 - Maquina a vapor e usada para movimentacao de vagao ferroviario
1799 - Napoleao toma o poder na Franca



1704 – Leonhard Christoph Sturm publica o seu projeto de um museu ideal, em que pode-se observar a especialização de funções, com a separação entre objetos da ciência natural e objetos artísticos.

1734 – Museu Capitolino, em Roma, museu público.

1742 – projeto para um museu em Dresden.



1744-1749 – Museum Veronense, aberto ao público desde o princípio. Seus objetos eram arqueológicos.

1746 - 1761 – Villa Albani, as melhores peças passam a serem guardadas no interior do edifício e não mais em espaços semi-fechados (claustros e loggias) ou ao ar livre.

1753- é premiado na França o projeto para uma galeria.
1753 – Museu Britânico

1763 – Concurso da Academia de Parma, o vencedor é uma galeria pública em H.

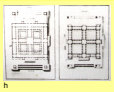


1769-1777 – Museum Fridericanum, na cidade de Kassel, Alemanha

1770 – Newby Hall, Inglaterra, de Robert Adam.

1773-1780 – Museu Pio-Clementino, no Vaticano

1776 - Fundação da Academia de Brera, Milão



h



1783 – Projeto de Boullée para um museu.

1785 – Museu do Prado, Espanha, de Juan Villanueva, para expor objetos de história natural.

1793 – Criação do Museu do Louvre. As coleções eram abertas ao público gratuitamente.
1793 – Museu dos Monumentos Franceses.

1800

1800's - Unificacao da Alemanha e Itália. Independencia das colonias espanhos na America.
1804 - Napoleao torna-se imperador.
1848 - Manifesto Comunista
1859 - Charles Darwin publica A Origem das Especies
1861 - Guerra Civil EUA
1895 - Irmãos Lumiere constroem o primeiro aparelho cinematográfico
1896 - Primeiros jogos olimpicos modernos, em Atenas

BRASIL
1808 - Chegada da Familia Real Portuguesa ao Brasil



1802-1809 – Peinture des leçons apresenta um projeto para um museu de Durand.



1805-1806- Pennsylvania Academy of Fine Arts, EUA, Dorsey. (primeiro museu público estadounidense



1806-1823 – Ampliação do Museu Pio-Clementino, conhecido como Braccio Nuovo, por Raffaelo Stern
1814 – Concurso para a Gliptoteca de Munique.

1811-1814 – Galeria Dulwich, sir John Soane



1815-1830 – Gliptoteca, de Munique, Leo von Klenze, em estilo grego.

1818 – Fundação do Museu Real, no Brasil, depois chamado de Imperial e atualmente conhecido como Museu Nacional.



1823-1830 – Altes Museum, Berlin, de Schinkel



1823-1836 – Alte Pinakothek, Alemanha, Leo von Klenze



1823-1847 – Construção do Museu Britânico, do sir Robert Smirke



1831- Galeria de arte de Yale, EUA. e atualmente conhecido como Museu Nacional.

1839 - 1848 -Museu Thorwaldsen, Copenhague, dedicado a obra de um só artista, M. G. Bindesvoll



1839 – Museu Ermitage, São Petersburgo, Leo Von Klenze



1847-1855 – Galeria em Dresden, Gemäldegalerie, de Gottfried Semper, Alemanha

1852 – Museu de Artes Aplicadas, South Kensigton, atual Victoria e Albert, Londres, Inglaterra.
1855-1860 -Museu da Universidade de Oxford, de Bejamin Woodward.
1859 – Old Corcoran, Washington, EUA



1869- Metropolitan Museum of Art, NY.
1870 – Museu de Belas Artes de Boston, EUA



1871-189- Museus gêmeos da praça Marie-Theresien, Vienna: Naturhistorisches Museum e Kunsthistoriesches Museum, de Semper e Hasenaurer.



1871-1881 – Museu de História Natural de Londres, de Alfred Waterhouse

1875 – Academia de Belas Artes da Pennsylvania, EUA

1879 – Museu em Chicago, EUA

1880 – Museu em Cincinnati, EUA



1885 - Rijksmuseum, Amsterdã, Pierre Cuypers
1891- Museu Nórdico, Estocolmo - primeiro ao ar livre



1894-1899 – Bayerisches Nationalmuseum, Alemanha, de Gabriel von Seidl

1900

1900's -
1900 - Exposicao Internacional de Paris



1900-1902 -Interiores do Museu Folwang, em Hagen, de Henri van de Velde

1903-1904 - Museu em Weimar, de Henri van de Velde

1909 – Manifesto Futurista, de Filippo Marinetti. Discussao sobre a arte e sobre museus, Marinetti exigia a destruição de museus e bibliotecas, intitulando-os de cemiterios

1910

1914-1918 - I Guerra Mundial
1917 - 1922 - Revolucao Russa



1912 - Kaiser Franz Joseph Stadtmuseum, de Otto Wagner



1913 - Museu em Erfurt, de Henri van de Velde



1917 - Museu para uma cidade Industrial, Tony Garnier

1920

1922- Mussolini chega ao poder na Italia
1929 - Fundação do MOMA, NY
- Crise de 1929
BRASIL
1922 - Semana de Arte Moderna, São Paulo, 1929 – crise mundial, Le Corbusier visita o Brasil.



1923 - Museu em Hoenderloo, de Henri van de Velde



1925 - Pavilhão da União Soviética, Exposição das Artes Decorativas, Paris, Konstantin Mentikov



1925 - Pavilhão do Espírito Novo, Exposição das Artes Decorativas, Paris, Le Corbusier



1928 - Museu de Belas Artes, em Tournai, de Victor Horta



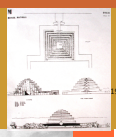
1928-1929 - Pavilhão Alemão para a Feira Internacional de Barcelona, Mies van der Rohe



1929 - 1939 – Museu de Arte Moderna (MOMA), Philip Goodwin e Edward Durell



1929 - Museu Moderno, Auguste Perret



1929 - Museu Mundial - Mundaneum, Le Corbusier

1930

1932 - Salazarismo em Portugal
1933 - Hitler assume a Alemanha
1936 - guerra civil espanhola
1939- Inicio da II Guerra Mundial

BRASIL
1930 - Revolução de 1930
1936 – Le Corbusier visita o Brasil como consultor da nova sede do MES,
1937 – Implantação do Estado Novo,



1930 - 1935 - Den Haag Gemeentemuseum, em Haia, de Hendrik Petrus Berlage



1931 –Museu de Arte Contemporânea, Paris, Le Corbusier



1935 – 1941 – Museu Portátil Boîte-en-valise, Marcel Duchamp.



1935 - Museu para a cidade e o estado de Paris, Le Corbusier.



1936 - centro de estética contemporânea, Le Corbusier

1937-1954 – Projeto e construção do Rijksmuseum Kröler-Müller Museum, em Otterlo, na Holanda, projeto de Henry van de Velde.

1937 – Museu das Missões, São Miguel das Missões, Lucio Costa com a colaboração de Lucas Mayerhofer, Paulo Thedim Barreto

1938-1939 - Pavilhão do Brasil para Feira Internacional de Nova York, Lucio Costa e Oscar Niemeyer

1939 – Museu do Crescimento Ilimitado, Philippeville, Argélia, de Le Corbusier

1940

1945 – Final da II Guerra Mundial
- Criação da Organização das Nações Unidas - ONU
1948 - Guerra Fria
Criação do Conselho Internacional de Museus pela UNESCO
BRASIL
1942 – Brasil declara guerra ao eixo,
1943 – Exposição *Brazil Builds*,
1945 – Inauguração do MES,

1942 – ideia do Museu para uma pequena povoação, Mies van der Rohe.

1943 - Projeto do Guggenheim, Nova York, EUA, Frank Lloyd Wright

1949-1951 - Sistematização da galeria comum do Palazzo Bianco, Genova, Franco Albini

1950

1955 - comeca a guerra do Vietna

BRASIL
1951 – 1º Bienal Internacional de São Paulo,
1954 – Suicídio de Vargas,
1955 – JK é eleito presidente,
1956 – Lúcio ganha o concurso para Brasília.

1951 – Museu de Arte Moderna, em Kamakura, Japão, de Junzo Sakakura.

1951 - 1954 – Palácio das Artes, Parque do Ibirapuera, SP, Oscar Niemeyer.

1951-1953 – Galeria de Arte da Universidade de Yale, Louis Kahn

1952-1962 - Restauro e sistematização do Palazzo Rosso, Genova, Franco Albini

1953 – 1968 – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Eduardo Affonso Reidy.

1954-Centro Cultural de Ahmedabad, museu, Índia, Le Corbuiser

1954-56 - Museus do Castelo Sforzesco, Itália, Berbiano di Belgioioso, Peressutti, Nathan Rogers

1955 - Casa de Colombo, Itália, Gardella.

1955 – Museu de Arte Moderna de Caracas, Venezuela, de Oscar Niemeyer.

1956 - Museu de Arte Moderna do Recife, Acácio Gil Borsói

1956-1964 – Museu Castello Vecchio, Verona, intervenção, Carlo Scarpa

1957 - Museu das Artes Ocidentais, em Tóquio, Le Corbusier.

1957 – 1968 – Museu de Arte de São Paulo, MASP, Lina Bo Bardi.

1958-1959 – Museu Louisiana, em Humlebaek, Dinamarca, de J. Bo e V. Wohlert

1958-1959 - Museu da Fundação de Brasília, BSB, Oscar Niemeyer.

1958 - 1963 - Gandhi Ashram Memorial Museum, Ahmadobad, Charles Correa.

1959-1965 – Museu de Israel, Jersualém, de A. Mansfeld e Dora Gad

1959 - Dumbarton Oaks, em Washington, EUA, de Philip Johnson

1959 – 1964 - Fundação Maeght, França, Josep Lluis

CRONOLOGIA ESPAÇOS EXPOSITIVOS

Ana Cláudia Böer Breier

1969 - Homem chega a lua

BRASIL

1960


1960 - Museu Folkwang, Essen, Alemanha, H. Loy, W. Kreutzberger, E. Hösterey.


1960-1966- Museu de História, Hannover, Dieter Oesterlen


1960 - Munson WilliamsProctor, EUA, Philip Johnson


1962-1968 - Museu de Oakland, na Califórnia, EUA, de Kevin Roche.


1962 – 1968 – Galeria Nacional de Berlim, Mies van der Rohe.


1962 – Feira Internacional e Permanente do Líbano, Trípoli, Líbano, de Óscar Niemeyer


1963 – 1965 - Museu Nacional de Antropologia, México, de Vázquez e Mijares


1963-1966 – Whitney Museum of American Art, em Nova Iorque, Marcel Breuer


1963 – 1968 – Museu de Arte Everson, em Siracusa, EUA, I. M. Pei


1961 – Sheldon Memorial Art Gallery, em Nebraska, EUA, Philip Johnson


1963 – Projeto para o museu Asger Jorn, Silkeborg, Jörn Utzon


1963- 1981 Museu Van Gogh, Amsterdam, Rietveld.


1967-1981 - Nova Pinacoteca de Munique, Alexander Freiherr von Branca


1967 – 1970 – Museu de Arte da Universidade da Califórnia, Berkeley, Mario J. Ciampi & Associates.


1968 - Kunsthalle Bielefeld, Philip Johnson.


1969-1972 – Museu de Arte Kimbell, Fort Worth, EUA, Louis Kahn.


1969-1977 – Yale Center for British Art, EUA, Louis Kahn.


1969-1978 – National Gallery, Washington, I.M. Pei.


1969 - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Ruy Athouguia, Pedro Cid e Alberto Pessoa.

1970


1970 - Museu Marítimo Alemão, Bremerhaven, Hans Scharoun


1971-1974 – Museu de Arte Moderna de Gunma, Takasaki, Arata Isozaki.


1972-1975 – Fundação Joan Miró, em Barcelona, Espanha, de Josep Lluis Sert.


1971-1977 – Centro Pompidou, em Paris, Renzo Piano e Richard Rogers.


1972-1982- Museu Municipal de Mönchengladbach, Hans Hollein


1972-1981- Museu Rufino Tamayo, Cidade do México, Teodoro González de León e Abraham Zabludovsky


1973 – Museu Hirschhorn, em Washington, de Gordon Bunshaft & SOM.


1975 – Museu de Arte Contemporânea de SP, Mendes da Rocha, Wilheim e Tomchinsky


1975 – 1979 - Coleção Municipal de Arte, Alemanha, Watler e Susanne Hagstotz e Peter Kraft.



976- PS1 Contemporary Art enter, Nova Iorque, 1994 e 1998 eforma e modernização por rederick Fisher.


1976-1998 – Museu Vostell, Espanha, de Wolf Vostell, integrante do Fluxus, intervenção


1977-1984 – Ampliação da Staatsgalerie, em Stuttgart, Alemanha, de James Stirling


1977-1983 - Anexo da Galeria Municipal de Arte, Alemanha, Lange, Mitzlaff, Böhm e Müller


1974 - 1978 - Sainsbury Centre for visual arts, UK, Foster Associados.


1979 - 1984 - Museu Bochum, Alemanha, Jorgen Bo e Vilhelm Wohlert.


1979 - Arquivo Bauhaus, Berlim, Alemanha, Walter Groupius e Büro Bandel


1979 - 1984 - Museu Alemão de Arquitetura, Frankfurt, Ampliação, Oswald Mathias Ungers


1979 - 1985 – Museu de Artes e Ofícios, Frankfurt, Richard Meier.

1980 – Colapso da URSS.
1989 - Queda do muro de Berlim

1980


1980-1986 – Museu de Arte Romana, Espanha, Rafael Moneo


1980-1987 – Ampliação da Tate Gallery, Londres, James Stirling


1980-1981 – Memorial JK, Brasília, Oscar Niemeyer

1981-1995 – Museu do Índio, Brasília, Oscar Niemeyer

1981-1987 – Coleção Menil, Houston, EUA, Renzo Piano

1981-1988 – Pavilhão de Arte Japonesa no LACMA, Los Angeles, EUA, de Bruce Goff

1981-1986 – Ludwig Museum, Colônia, Alemanha, Peter Busmann e Gottfrid

1982-1991 – Museu de Arte Moderna, Frankfurt, Hans Hollein

1982-1986 – Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles, EUA, Arata Isozaki

1983-1989 – Ampliação do Museu do Louvre, Paris, I. M. Pei

1983-High Museum of Art, Atlanta, EUA, Richard Meier.

1984 – 1989 - Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, E. Giménez, B. Gandia, J. Murcia, D. Salvadores y Sanchez

1984-1993 – La Carrée, Nimes, Norman Foster

1985-1991 – Ampliação da National Gallery, Londres, Robert Venturi

1985-1986 – Le Magasin, Grenoble, França, Intervenção no edifício pré-existente, Patrick Bouchain

1985-1986 – Panteão da Pátria e da Independência, Brasília, Oscar Niemeyer

1986-1995 -Museu da Escultura, MUBE, São Paulo, Paulo Mendes da Rocha

1986-1992 - Fundação Pilar e Joan Miró, em Palma de Maiorca, Espanha, Rafael Moneo

1986-1990 – Museu de Navarra, Espanha, Jordi Garcés e Enric Sória

1986-1990 - Getty Foundation, Los Angeles, EUA, Richard Meier

1986 - Memorial da América Latina, São Paulo, Oscar Niemeyer

1987-1989 – Museu Vitra, Weil am Rhein, Alemanha, Frank Gehry

1987- Museu Vinse Hombroich, Alemanha, Erwin Heerich

1987-1988 - Museu Infantil, em Hyogo, Japão, Tadao Ando

1987-1991 - Centro de Arte Contemporânea Vassivière, França, Aldo Rossi

1987-1991 - Museu Xul Solar, Buenos Aires, Pablo Beitia

1987-2001 – Ampliação do conjunto, Museumsquartier, Áustria, Ortner & Ortner

1988-1993 - Centro Galego de Arte Contemp., Et. Álvaro Siza

1988-1999 - Museu Judaico de Berlim, Libeskind

1988-1997 - Museu de Arte Contemp. de Barcelona, Richard Meier

1988-1994 - Museu de Belas Artes La Coruña, Espanha, intervenção, Manuel Gallego

1988-1993 Instituto Holandês de Arquitetura, Rotterdam, Jo Coenen

1988-1991 – Museu Municipal de Yatsushiro, Japão, Toyo Ito.

1988-1994 - Museu de História Chikatsu-Asuka em Osaka, Japão, de Tadao Ando

1989-1994 – Galeria de Arte Goetz, em Munique, Herzog & de Meuron

1989-1992 – Museu Kirchner, Davos, de Gigon e Guyer

1989-1996 – Museu Zamora, Espanha, de Emilio Tuñon e Luis Moreno

1989-1995 – Museu de Arquitetura, em Groningen, Holanda, de Alessando Mendini

1989- Design Museum, Londres, Conran Roche

1989-1992 – Museu de Arte Contemporânea de Monterrey, Mexico, Ricardo Legorreta.

1990

1990-1993 – Museu de Arte Fredericks R. Weisman na Universidade de Minnesota, EUA, de Frank Gehry

1990-1998 – Museu de Arte Contemporânea de Niterói, MAC, Oscar Niemeyer

1990-1996 - Bonnefonten Museum, Holanda, Aldo Rossi

1991-1997 – Museu Guggenheim, Bilbao, Espanha, Frank Gehry

1991-1998 – Museu de Arte Moderna e Arquitetura, Estocolmo, Suécia, Rafael Moneo

1991-1999 - Museu Serralves, Porto, Portugal, Álvaro Siza

1991-1997 - Fundação Beyeler, Suíça, Renzo Piano.

1991-1997 – Kunsthaus de Bregenz, Áustria, Peter Zumthor

1991-1994 – Fundação Cartier, Paris, Jean Nouvel

1991-2001 – Cidade das Artes e das Ciências, Valência, Espanha, Santiago Calatrava

1991 - Museu de Arte, Seattle, Robert Venturi, Denise Scott Brown e Associados

1991-1995 - Museu do Centro Arqueológico Europeu do Monte Beuvray, Glux-en-Glenne, Pierre-Louis Faloci

1992-1995 – Centro de Arte Contemporânea, Tsumizing, França, Bernard Tschumi.

1992-1998 – Museu de Arte Contemporânea, KIASMA, Helsinque, Finlândia, Steven Holl.

1993 – El Papelote Museo del Niño, Cidade do México.

1993-1995 Museu Domus, La Coruña, Espanha, Arata Bofaci

1993-1995 – Ampliação do Museu de Arte Wolfsburg, Suíça de Gigon e Guyer

1993-1999 – Pinacoteca do Estado de São Paulo, Paulo

1994-2000 – Tate Modern, Londres, Herzog & de Meuron.

1994-2002 – Museu dos Vulcões, em Auberge, França, Hans

1994-2000 Ampliação do Milwaukee Art Museum, EUA, Santiago Calatrava

1995- 1998 – Museu Felix Nussbaum, em Osnabrück, Alemanha, Daniel Libeskind.

1995-2001 – Museu das Cavernas de Altamira, Espanha, Juan Navarro Baldeweg.

1996 – Ampliação do Victoria and Albert Museum, em Londres, Daniel Libeskind

1997-1998 – Museu da Luz Natural em Gamo-gun, Japão, de Tadao Ando

1997-2002 – Museu de Arte Moderna, EUA, Tadao Ando

BRASIL
1994 – A política neo-liberal é enfatizada no Brasil

1997-2000 – Museu de Belas Artes, Esp., Emilio Tuñon e Luis Moneita.

1997-2002 – Imperial War Museum, Ingl., Libeskind

1997-2001 – MALBA, Arg., Gaston Aleman, Fourcade e Tapia

1997-2001 American Folk Art Museum,NY, Williams eTsien.

1998-2001- Parque Museu Arqueol., Almansha, Gigon e Guyer.

1998-2008 – Fundação Iberê Camargo, POA, Álvaro Siza

1999-2001 – Palais de Tokyo, Paris, Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal

1999-2004 – Museu de Arte Contemp. Sec. XXI, Japão, Kazuyo Sejima e

1999-2006 – Museu Nacional Honestino Guimarães, Brasília.

1999-2006 – Centro Cultural Oscar Niemeyer, Goiania Oscar Niemeyer.

2000

2001 – Intervenção no British Museum, Londres, Norman Foster.

2002 - Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, de Oscar Niemeyer

2002 -2006 - Museu Rodin, Salvador, Brasil Arquitetura, Marcelo Ferras e Francisco Fanucci

2003 - Museu Guggenheim no Rio de Janeiro, projeto de Jean Nouvel.

2003 - Pavilhão da Galeria Serpentine, Londres, Oscar Niemeyer.

2005 – Inauguração do Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Emilio Tuñón e Luis Moreno Mansilla

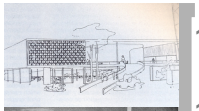
2006 - Museu Ara Pacis, Roma, Richard Meier

2007 – Centro Cultural Oscar Niemeyer, Avilés, Espanha, de Oscar Niemeyer

2010 - MAXXI, Roma, Zaha Hadid

Oscar Niemeyer

cronologia 1939-1984

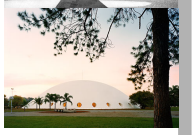


1939 - pavilhão da feira internacional de nova york, eua, B



1949 - monumento a rui barbosa, rj (projeto)

1951 - palácio das artes, ibirapuera, sp - B, F



1954 - museu de arte moderna de caracas, venezuela, (papadaki 1955) (projeto) B P F ON



1957 - museu da fundação de brasília AP (B F ON 1958)(P 1959)



1960 - monumento e pavilhão de exposições, bsb (projeto) AP



1960 - praça central da universidade de brasília - B F ON "museu da civilização" (confirmar data?)





1962 - feira internacional e permanente, trípoli, líbano - BPF



1968 - centro musica,l rj (projeto) BF (1972-73 P)



1968 - exposição agropecuária de brasília - F



1968 - monumento a duque de caxias - ON

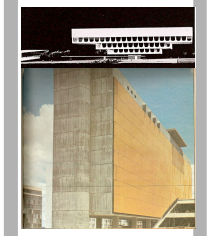


1969 - pavilhão do saber, exposição barra 72, rj (projeto)- B, P F

1972 - centro cultural do havre, frança - B, P, F (1982 ON)



1973 - museu da terra e da energia - biblioteca (projeto) - AP



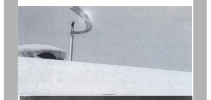
1974 - museu da terra, do mar e do ar, brasília (projeto) - B, P, F, ON

1974 - complexo telebrás: sede, oficina, centor de processamento de dados, museu, brasília (projeto) - B (1973 F)



1978 - museu de antropologia, belo horizonte, mg (projeto) - P (1977 museu do homem- B, F)

1979 - centro cultural, taguatinga, brasília (projeto) - B



1980 - memorial juscelino kubitscheck, brasília - B (1981 P) (1976 primeiro projeto F)(1980 segundo projeto F)



1980 - museu tiradentes, brasília (projeto) - B, P, F, ON

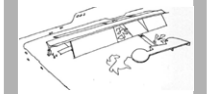
1981 - monumento ao homem líbio, trípoli, líbano - P, F

1981 - centro cultural abu dhabi - P (ilha de lazer F)



1982 - museu do índio, brasília - B, P, F, ON

1982 - monumento a carlos fonseca amador, managua, nicarágua - B, P, F

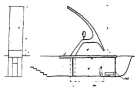


1984 - pavilhão de exposições (projeto) - P (1983 B, F)

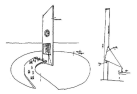
espaços expositivos

Oscar Niemeyer

cronologia 1984-1990

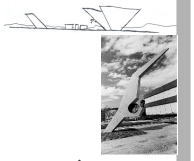


1984 - memorial teutonio vilela, maceió, al (projeto) - B, F



1984 - monumento a getúlio vargas (1º projeto), rj - F

1985 - panteon da liberdade e da democracia, brasília - B, P, F, ON



1985 - monumento tancredo neves, juiz de fora, mg - B, F



1985 - monumento zumbi, serra da barriga, al (projeto) - B

1986 - centro cultural, brasília (projeto) - B, F

1986 - ministério da cultura: museu nacional, biblioteca, arquitvo, secretaria de cultura (projeto), brasília - B

1986 - galeira de arte, são paulo (primeiro projeto) - B



1986 - monumento tortura nunca mais, rio de janeiro (projeto) - B, F

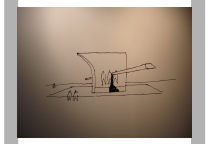
1986 - memorial da américa latina, são paulo

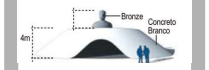
1987 - monumento amilcar cabral, cabo verde (projeto) - B (1987 - centro cultural cabo verde F)



1988 - pavilhão da criatividade - memorial da américa latina - B F







1988 - museu de arte contemporaneo (projeto, reforma do museu do índio), brasília - B

1988 - espaço oscar niemeyer - F

1988 - memorial zumbi (projeto), são paulo - B, F

1989 - monumento aos “três operários assassinados durante a greve de novembro de 1988”, volta redonda, rj - B

1989 - conjunto cultural da capital federal da republica (projeto 1986, sucessivas revisões), brasília - B

1989 - centro cultural, uberlandia, mg - B

1989 - centro cultural da caixa economica federal, belo horizonte, mg - B F

1989 - monumento XV de novembro, volta redonda, rj - F

1989 - monumento ao agente imobiliário (projeto), brasília - B

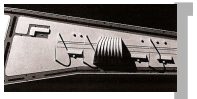
1990 - monumento a luiz carlo prestes, porto alegre (projeto) - B (memorial F)

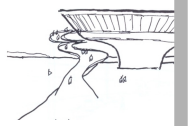
1990 - centro cultural, osasco, são paulo - B

1990 - monumento comemorativo a lei orgânica, belo horizonte (projeto), mg - B

espaços expositivos

Oscar Niemeyer





cronologia 1990-1994

1990 - pólo de cultura e arte popular, são paulo (projeto) F, ON

1991 - museu de arte contemporânea de niterói - mac - B F (1993 ON)

1991 - centro cultural e educacional, montes claros, mg (projeto) - B

1991- memorial de gorée almadies, dakar, senegal - B F

1991- centro integrado de cultura, educação e ecologia da zona oeste (cicezo), rio de janeiro - B



1991 - espaço lucio costa, brasília - B (1989 F)

1991 - museu hino a natureza, niterói, rj - B

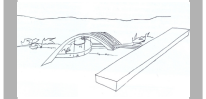
1991 - memorial jânio quadros, sp - F

1991- monumento a israel pinheiro (projeto) - B, F

1992 - memorial getúlio vargas, coautor: henoch de almeida, rio de janeiro, rj (primeiro projeto) - B F

1992 - monumento a luiz carlos prestes, rio de janeiro, rj (projeto) - B







1992 - memorial coluna prestes, palmas, to - F

1993 - museu brasileiro de informática e comunicações (espaçodata) (projeto), brasília - B

1993- fundação oscar niemeyer, anexo(projeto) , brasília - B

1993 - memorial da cultura negra, salvador, ba - B

1993 - memorial san mariniano, mendoza, argentina (projeto) - B

1993 - memorial roberto silveira, caminho niemeyer, niterói, rj (esquema) - B F

1993 - anexo da bienal do ibirapuera F

1994 - monumento a leonel brizola, campos, rj - B (1993 F)

1994 - monumento aos pracinhas (desenho), brasília - B

1994 - museu do homem e do universo (projeto), brasília - B F

espaços expositivos

Oscar Niemeyer



cronologia 1994-2002

1994 - memorial getúlio vargas (segundo projeto), rj - B F

1995 - centro cultural em souza, souza, pb - F

1995 - marco à coluna prestes, santo ângelo, rs - F

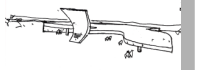
1995 - memorial zumbi dos palmares, salvador, ba - F

1995 - monumento em comemoração ao centenário de belo horizonte, mg - F

1996 - monumento eldorado memória, marabá, pa - F

1997 - museu de arte moderna de brasília (as curvas do tempo) F

1998 - memorial darcy ribeiro no sambódromo, rj - F



1998 - praça e memorial maria aragão, ma - F

1998 - monumento marco de touros, rn - F

1998 - monumento presépio de natal, rn - F



1998 - memorial carlos drummond de andrade, itabira, mg - F

1998 - memorial paranaense da coluna prestes, santa helena, pr - F

















1999 - setor cultural: biblioteca, restaurante, museu, centro musical e cinema (norte e sul) - F, ON

1999 - monumento são vicente, são vicente, sp - ON

1999 - centro cultural oscar niemeyer, goiania, go

1999 - fundação oscar niemeyer, niterói, rj - ON

2000 - memorial cassiano ricarno, são josé dos campos, sp - F

2001 - museu do cinema brasileiro, caminho niemeyer, niterói (projeto) - F, ON

2001 - museu candido mendes, rj - ON

2001 - centro de memória do doi-codi, sp - F

2002 - museu oscar niemeyer, curiba, pr - ON (2001 F)

2002 - centro cultural de duque de caxias, duque de caxias, rj - F, ON

2002 - centro cultural e esportivo da escola de samba unidos de vila isabel, rj - F

2002 - memorial coelho neto, coelho neto, ma - F

2002 - memorial portinari, brodowski, sp - F

espaços expositivos

Oscar Niemeyer

cronologia 2003-2010

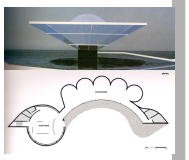


2003- museu das águas, brasília - F, ON

2003 - pavilhão hide park, galeria serpentine, londres - F, ON

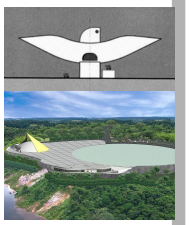
2003 - monumento a paz, moscou - F

2003 - monumento rio novo, rio novo, mg - F



2003 - museu do mar, fortaleza, ce - F, ON

2003 - memorial oswaldo aranha, alegrete, rs - F, ON



2004 - museu de arte pampulha, mg - F

2004 - monumento a paz, brasília - F

2005 - memorial encontro das águas, manaus, am - F

2005 - museu pelé, três corações, mg - F

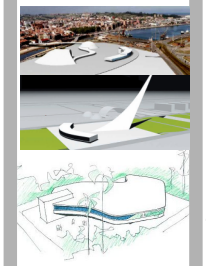
2005 - memorial érico veríssimo, cruz alta, rs - F

2006 - memorial leonel brizola, rj - F



2007 - centro cultural valparaíso, valparaíso, chile - F

2007 - monumento simon bolivar, caracas, venezuela - F



2007 - museu de arte contemporânea da universidade de são paulo, sp - F

2007 - memorial joão goulart, brasília - F

2007 - memorial dos presidentes, brasílias - F

2007 - centro cultural oscar niemeyer, avilés, espanha (2006 centro cultural principado de astúrias - F)

2009 - memorial dos ex-presidentes, praça da soberania, brasília

2010 - centro de exposições do jardim botânico, rio de janeiro

B BOTEY, Josep Ma. **Oscar Niemeyer: obras e projetos.** Barcelona: Gustavo gili.

P PUPPI, Lionello. **Arquitetura de Oscar Niemeyer.** Rio de Janeiro: Revan, 1988.

ON NIEMEYER, Oscar. **Minha arquitetura: 1937-2004.** Rio de Janeiro: Revan, 2004.

AP ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL

F FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER: http://www.niemeyer.org.br/0scarNiemeyer/home.html ou http://www.annamarianiemeyer.com.br/lcto_rev_proj_rec/rel_proj_ate_2007.html

espaços expositivos