

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**ENTRE O MONUMENTAL E O LATENTE
NA FORMAÇÃO DO MUSEU NACIONAL DE BRASÍLIA**

Narla Skeff

**Brasília
2020**

Narla Skeff

**ENTRE O MONUMENTAL E O LATENTE
NA FORMAÇÃO DO MUSEU NACIONAL DE BRASÍLIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade de Brasília (UnB), como requisito para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais – Área de concentração: Educação em Artes Visuais (EAV).

Orientador: Prof. Dr. Cayo Honorato

**Brasília
2020**

Narla Skeff

**ENTRE O MONUMENTAL E O LATENTE
NA FORMAÇÃO DO MUSEU NACIONAL DE BRASÍLIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade de Brasília (UnB), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais – Área de concentração: Educação em Artes Visuais (EAV).

Data de aprovação: 30 de novembro de 2020

BANCA EXAMINADORA

Cayo Vinicius Honorato da Silva, Dr. (Orientador)
(Instituto de Artes/PPGAV/UnB)

María del Rosário Tatiana Fernández Méndez, Dra. (Membro Interno)
(Instituto de Artes/PPGAV/UnB)

Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira, Dra. (Membro Externo)
(Centro Universitário Maria Antonia/Departamento de Informação e Cultura/ECA/PPGCI/USP)

Ana Lucia de Abreu Gomes, Dra. (Suplente)
(Faculdade de Ciência da Informação/PPGCI/UnB)

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

À Universidade de Brasília pelos recursos primordiais ofertados nesta trajetória.

Aos professores e professoras da UnB, Fátima Aparecida, Lisa Minari, Nivalda Assunção, Tatiana Fernandez Mendez, Rosana de Castro e Biagio D'Angelo do Departamento de Artes Visuais; à Ana Lucia de Abreu da Faculdade de Ciência da Informação; à Maria Helena Carneiro e Hélio Maia da Faculdade de Educação, pelos trabalhos dedicados, pelo entusiasmo e generosidade na minha formação ao longo do curso de mestrado. E à Lúcia Maciel, professora do Departamento de Informação e Cultura (ECA/USP), pela disponibilidade em participar da banca e pelas contribuições acerca da pesquisa.

À equipe administrativa do PPGAV/UnB, em especial ao Bruno Lopes e Sabrina Strasser, pelo esmero no trabalho que realizam com tamanha gentileza.

Ao meu orientador Cayo Honorato pela paciência e disponibilidade, pelos referenciais e questionamentos ao longo dos estudos realizados, por acreditar nesta jornada e por todo o apoio durante a pesquisa.

Às instituições e equipe administrativa da Fundação Oscar Niemeyer e do Museu Nacional de Brasília pelo atendimento e pelo acesso às informações e arquivos elementares para esta pesquisa.

Aos meus amigos e à minha família pelo carinho, respeito e suporte.

Aos públicos do Museu, seus olhares e o encontro com o outro.

*O que é um volume portador, mostrador de vazio?
Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato
uma forma – uma forma que nos olha? Georges Didi-
Huberman (1998)*

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS627e Skeff, Narla
ENTRE O MONUMENTAL E O LATENTE NA FORMAÇÃO DO MUSEU
NACIONAL DE BRASÍLIA / Narla Skeff; orientador Cayo
Honorato. -- Brasília, 2020.
198 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. Museu Nacional de Brasília. 2. Arquitetura. 3.
Públicos de museus. 4. Mediação cultural. 5. Educação em
Artes. I. Honorato, Cayo, orient. II. Título.

RESUMO

Esta dissertação toma como estudo de caso o Museu Nacional de Brasília (MuN), a fim de construir um diálogo entre os campos da arte, do museu, da arquitetura, da educação e dos públicos. A investigação aborda as particularidades desta edificação com o objetivo de compreender como se constitui uma “dimensão educativa” no Museu e seu entorno, e de debater os discursos e forças políticas que operam quando estamos neste *lugar*. Inicialmente apresenta uma história das propostas de museu para o Conjunto Cultural Sul, esboçados desde os anos 1950 e que precederam o projeto consolidado em 2002, com o Museu inaugurado em 2006. Nesse processo, analisa a imagem do Museu na cidade a partir da sua arquitetura, seu funcionamento e seus problemas museais, discutindo em seguida, a educação em museus de arte, a partir das proposições da Museologia Crítica e dos Estudos Culturais. Com uma metodologia mista e reflexiva, ao longo da dissertação, exploram-se os relatos históricos, institucionais, pedagógicos e políticos atuantes no processo de concepção e operacionalização do museu em questão, refletindo-se sobre as dinâmicas dos públicos na instituição e sobre os discursos e rituais criados no espaço museológico atrelados à exposição de bens culturais.

Palavras-chave: Museu Nacional de Brasília, Arquitetura, Públicos de museus, Mediação cultural, Educação em Artes.

ABSTRACT

This dissertation takes as a case study the Museu Nacional of Brasilia (MuN), in order to build a dialogue between the fields of art, museum, architecture, education, and public audiences. The investigation addresses the particularities of this building in order to understand how an “educative dimension” is constituted at this moment in the Museum and its surroundings. As well as to debate the speeches and political forces that operates when we are in this place. At first the study presents a history of the museum proposals for the Conjunto Cultural Sul sketched since the 1950s, which preceded the consolidated project in 2002, with the opening of the Museum in 2006. In this process, the presented study explores the image of the Museum in the city from its architecture, functioning, and existing museal problems, followed by discussions about education in art museums based on its proposals of Critical Museology and Cultural Studies. The research is structured in an interdisciplinary way based on the following units of analysis: the Projects, the Museum, the School, and the Audiences, all reflecting on the cultural practices distributed in the public space. Throughout the dissertation, it was used a mixed and reflective methodology to explore the historical, institutional, pedagogical, and political reports, which are active in the process of conception and operationalization of the museum in question. Reflecting on the dynamics of audiences in the institution, as well the speeches and rituals created in the museum space combined with exposition of cultural heritage.

Keywords: National Museum of Brasilia, Architecture, Museum audiences, Cultural mediations, Arts Education.

LISTA DE ABREVIações

| | |
|--------|--|
| Ibram | Instituto Brasileiro de Museus |
| ICOM | <i>International Council of Museums</i> |
| IPHAN | Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional |
| CIAM | Congresso Internacional de Arquitetura Moderna |
| DF | Distrito Federal |
| GDF | Governo do Distrito Federal |
| MuN | Museu Nacional de Brasília |
| PNEM | Política Nacional de Educação Museal |
| RA | Região Administrativa |
| GT | Grupo de Trabalho |
| PP | Plano Piloto |
| UNESCO | Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura |
| Secec | Secretaria de Cultura e Economia Criativa do DF |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1: Museu Nacional de Brasília – vista aérea. | 26 |
| Figura 2: Boletim Informativo..... | 27 |
| Figura 3: Placa-totem do Museu. | 28 |
| Figura 4: Placa do Museu..... | 28 |
| Figura 5: Croqui de Lucio Costa para o Setor de Diversões. | 32 |
| Figura 6: Croqui Lucio Costa..... | 33 |
| Figura 7: Terminal Rodoviário - plataforma inferior | 34 |
| Figura 8: Cruzamento/Rodoviária e Setor Cultural (vista aérea) | 34 |
| Figura 9: Primeiro estudo para o Museu da Terra, do Mar e dos Cosmos. | 36 |
| Figura 10: Proposta - Museu da Terra da Água e do Ar..... | 36 |
| Figura 11: Croqui da proposta retangular | 36 |
| Figura 12: Museu - versão circular (1986)..... | 36 |
| Figura 13: Notícia Brasília Patrimônio. Fonte: Correio Braziliense, 1987. | 37 |
| Figura 14: Localização sugerida por Lucio Costa para o Gran Circo Lar. | 39 |
| Figura 15: Gran Circo Lar..... | 40 |
| Figura 16 e 17: Imagens do álbum ABL_089: | 42 |
| Figura 17: Implantação da versão circular do museu no Setor Cultural Norte. | 43 |
| Figura 18: Croqui do Lucio Costa para o Setor de Diversões. | 44 |
| Figura 19: Croqui de estudos pra o Museu e a Biblioteca, 1999..... | 44 |
| Figura 20: Projeto Setor Cultural de Brasília, 2000. | 45 |
| Figura 21: Implantação Setor Cultural de Brasília, 2001 | 46 |
| Figura 22: Esquema do Setor Cultural de Brasília, (3ª versão). | 47 |
| Figura 23: Maquete do Museu..... | 47 |
| Figura 24: Esquema de implantação dos Setores Culturais..... | 48 |
| Figura 25: Não à FEDERalização do Museu Nacional!, Cirilo Quartim, 2015 | 50 |
| Figura 26: Para de ônibus/ Museu | 60 |
| Figura 27: Interior do Museu. | 61 |
| Figura 28: Museu Nacional – encontro de skatistas..... | 61 |
| Figura 29: Escultura/Instalação, Miguel Simão. | 68 |
| Figura 30: Rampa de acesso. Fonte: postagem públicos..... | 68 |
| Figura 31: tag #MuN Repostagem | 68 |
| Figura 32: Comparação Templo de Hatshepsut em Deir-el-Bahari.e Museu Nacional de Brasília. Fonte: SÀ, 2014, p. 189..... | 69 |
| Figura 33: Museu e Catedral. Fonte: Acervo..... | 70 |
| Figura 34: Museu esfera fechada / esfera aberta. Fonte: acervo..... | 71 |
| Figura 35: Detalhe da Implantação | 89 |
| Figura 36: Detalhe projeto | 89 |
| Figura 37: Ônibus escolar acidentado no museu. | 101 |
| Figura 38: Luis Camnitzer, O Museu é uma escola, 2009-2016..... | 104 |
| Figura 39: Logo oficial do museu. | 118 |
| Figura 40: Imagem (1) e (2) do perfil - mídia social..... | 120 |

| | |
|---|-----|
| Figura 41: capa do perfil na mídia social do educativo..... | 120 |
| Figura 42: IBC processo de aprovação no edital..... | 122 |
| Figura 43: Planilha de Visitantes do Museu. | 135 |
| Figura 44: The Art Newspaper, abril, 2014..... | 137 |
| Figura 45: The Art Newspaper, 2018 | 138 |
| Figura 46: CCBB - Brasília. | 141 |
| Figura 47: MuN área externa..... | 141 |
| Figura 48: Pedestre. Fonte: ilotrip | 143 |
| Figura 49: Museu entrada. Fonte: @fotosedestinos..... | 144 |
| Figura 50: CarnaMuseu, 2018..... | 144 |
| Figura 51: Grupo Póro, Funarte, 2013..... | 145 |
| Figuras 52: Aniversário de Brasília, 2014 e 2008..... | 147 |
| Figura 53: Abertura das exposições: | 148 |
| Figura 54: Exposição da Força Aérea Brasileira (FAB). Fonte: FAB..... | 148 |
| Figura 55: Exposição em comemoração ao Dia do Aviador..... | 148 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| 1. Capítulo 1 – Da cidade para o Museu | 26 |
| 1.1. O museu no planejamento urbano de Brasília | 29 |
| 1.2. Propostas para o museu do Setor Cultural | 35 |
| 1.3. Projeto(s) para o Conjunto Cultural da República (1999-2006)..... | 44 |
| 1.4. Eixo Monumental e a unidade arquitetural | 51 |
| 2. Capítulo 2 – Museu monumento e símbolo da nação | 59 |
| 2.1. O museu como um templo | 61 |
| 2.2. Os museus e seus ideais | 72 |
| 2.3. O museu como parte da cidade moderna | 78 |
| 2.4. Museu utópico..... | 82 |
| 3. Capítulo 3 – Mediações e Educação no Museu | 85 |
| 3.1. A supressão da escola no projeto do Museu..... | 86 |
| 3.2. Museu-escola: a dupla missão | 91 |
| 3.3. A educação em artes como prática assumida..... | 96 |
| 3.4. Lugares da Educação | 100 |
| 3.4.1. O museu é uma escola? | 104 |
| 3.5. Programa Educativo e projetos no MuN..... | 106 |
| 3.5.1. Educativos por edital e mediações em trânsito..... | 114 |
| 3.5.2. Identidade Visual | 117 |
| 3.6. Caminhos com a mediação | 123 |
| 4. Capítulo 4 - O Museu a partir dos públicos | 132 |
| 4.1. Estimativa e exaltação do número de visitantes..... | 135 |
| 4.2. Estudos de públicos de museu..... | 139 |
| 4.2.1. Fatores para a frequência..... | 140 |
| 4.2.2. Museu-Praça | 144 |
| 4.3. Modos e meios de recepção | 150 |
| 4.4. Formação de público..... | 156 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 159 |
| 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 167 |
| 7. Anexos | 173 |

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é resultado do curso de mestrado realizado no programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/UnB) na linha de pesquisa de Educação em Artes Visuais. O estudo reflete a História e Teoria da Educação em Artes Visuais, no campo da mediação educacional da arte, públicos e educação em museus de arte. Em meio à pluralidade de tipologias de museus e teorias acerca do potencial dessas instituições, será abordado nesta pesquisa o Museu Nacional de Brasília (MuN) como estudo de caso, a fim de construir um diálogo entre a Educação em Artes e as proposições da Museologia.

Em um museu podem constar diferentes “dimensões educacionais” que vão desde a sua arquitetura às práticas (re)inventadas neste espaço. O MuN e a praça que circunscreve seu edifício abriga exposições de arte contemporânea e outras práticas culturais ofertadas ou não por esta instituição. E esta dissertação tem como objeto principal o próprio Museu discutido em três perspectivas, os impactos da sua arquitetura; seus pressupostos educativos; e os públicos do museu.

Dentro da amplitude do tema “educação em museus de arte”, esta pesquisa observa as particularidades do MuN com o objetivo de compreender como se constitui um “caráter educativo” neste momento no Museu e seu entorno, a praça do Complexo Cultural da República. Diante disto, a pesquisa faz uma análise do Programa Educativo e Cultural¹ do Museu, e observa o modo como este é aplicado por meio de projetos e ações, diante da grande diversidade de experiências e públicos que nele transita. Esta investigação questiona como os projetos de programas educativo² são estabelecidos, com o intuito de verificar se trabalham

¹ De acordo com o Caderno de Política Nacional de Educação Museal (PNEM), “O Programa Educativo e Cultural é um dos componentes da política educacional de um museu, e o documento no qual se estabelecem as diretrizes estruturantes e de ação da instituição. Ele define, entre outros aspectos, a missão e os objetivos educacionais do museu, assim como detalha seus programas e ações”. IBRAM, 2018, p.95-96.

² Entende-se por programas educativos o modo como são chamados na prática os projetos situados na instituição para a execução de “visitas mediadas” e outras práticas pedagógicas.

vinculados ao museu ou à exposição de arte em cartaz, com quais recursos, e diante de quais públicos.

O conceito de “mediação cultural”, incorporado nos discursos do trabalho educativo com os visitantes nas últimas décadas, será debatido em relação às peculiaridades deste Museu. O MuN faz parte do imaginário da cidade e é ponto de encontro para diversas atividades. Para considerarmos o diálogo entre essas instâncias, convém primeiramente entendermos este local e suas cargas simbólicas, assim como, debater suas características museológicas. Para em seguida descrever o que habita e transita neste Museu – configurando diferentes ideias de *lugar*, além das atitudes implícitas na visita ao museu, isto é, os *rituais* criados no espaço museológico.

O interesse em tratar da educação que acontece nos museus³ reside na reflexão sobre a minha própria atuação enquanto educadora em espaços culturais e no dilema a respeito das distâncias entre teoria e prática que nos acompanham. Inseridos neste contexto, considerando a perspectiva de uma educação crítica, estamos constantemente avaliando como acontece a experiência em arte e indagando as formas e motivos que levam à configuração destes encontros com os visitantes.

A opção em realizar a pesquisa de campo no MuN considera razões diversificadas. Primeiro, este museu inaugurado em 2006, junto com a Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola, conta com uma posição geográfica em alguns aspectos privilegiada. Está localizado em uma parte central, na Via Eixo Monumental, entre a Rodoviária e a Catedral Metropolitana, caminho comum e cotidiano para muitos no trânsito em Brasília. Segundo, devido a seu impacto arquitetônico, de construção opulenta, é mais um cartão postal da capital; trata-se de um elemento simbólico que pontua a paisagem. Quanto a isso, também é preciso considerar o efeito causado pelas suas estruturas, assim como da “assinatura” do arquiteto Oscar Niemeyer. Terceiro, o MuN se difere de outros museus de arte por não ter “problemas de visitação”, por atender um “grande público” e não ter como

³ O termo consignado em ato administrativo normativo - educação museal – faz parte da educação que acontece nos museus, mas entendo que não dá conta das suas dimensões, além de envolver uma séria de aspectos singulares. A educação museal tem um enfoque e origem específicos às práticas com o patrimônio, ainda que de acordo com o Caderno da PNEM seja utilizado como “uma reivindicação tanto de uma modalidade educacional [...] quanto de um campo científico” (IBRAM, 2018, p.73). Já a educação em museus sugere uma pluralidade de caminhos.

público frequentador somente especialistas e estudantes de artes⁴, mas sim pessoas com diferentes perfis socioeconômicos e objetivos de visita. A hipótese de que o museu tem esta variedade de públicos é baseada nas observações das atividades da praça e na análise de meios virtuais, como parte da pesquisa de campo. Desse modo, seria possível questionar problemas identificados por outras pesquisas⁵, que o MuN parece não ter. Quarto, o Museu em cúpula e a Biblioteca estão inseridos em uma praça aberta, onde acontecem diversas práticas culturais, o que propicia uma frequência, do museu e da praça, para além da sua programação e das exposições de arte contemporânea. Quinto, a investigação do objeto da pesquisa explora os processos de concepção e construção do museu – o que nos levou a teses e dissertações⁶ sobre esses processos, assim como ao encontro de um relato do Niemeyer⁷ sobre a inclusão de uma escola de artes no programa do museu, que estaria localizada na sua praça. Esta investigação histórica e afetiva foi ponto de partida para problematizar e discutir ambientes de aprendizagem e programas educativos integrados às exposições de arte contemporânea, ainda que por meio de ausências.

Esta pesquisa é decorrente de um grupo de iniciação científica, do qual fiz parte no ano de 2015-2016 e que teve como campo o MuN, com o objetivo de coletar dados verbais e não verbais que apoiassem a elaboração de um entendimento a respeito da atuação dos públicos e de suas relações com a instituição. O convívio com o museu passa por uma prática sensível de percepção, identificação e compreensão de símbolos, hábitos e costumes dos visitantes, que se relacionam direta ou indiretamente com o seu edifício.

⁴ No artigo “O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte” Adriana Mortara Almeida (2005, p. 35-36) distingue os dois ambientes quanto a sua à “sua utilização para a formação de artistas ou historiadores da arte e cientistas ou historiadores da ciência, respectivamente: se para um artista a frequência a museus de arte é importante para sua constituição profissional, um cientista não seria repreendido por não visitar museus e centros de ciências”.

⁵ Diversas pesquisas sobre públicos de museus evidenciam as relações entre o nível de instrução escolar, a renda familiar e as visitas a museus. Em geral, estes estudos demonstram a alta escolaridade como perfil característico dos visitantes (Bourdieu e Darbel; SMC, VM; Hood; Almeida). Ao que pesquisas mais recente apontam para uma diversidade cultural nos museus (Arts Council England), uma heterogeneidade de público em lugares centrais da cidade que concentram eventos em um mesmo espaço (Ligia Dabul) e para o perigo das generalizações sobre o perfil dos visitantes (Falk e Dierking).

⁶ Cf. GONÇALVES (2010) e AMARAL (2014).

⁷ NIEMEYER, 2000, pp. 89-90.

Até então, o foco inicial desta pesquisa era de uma apuração histórica e levantamento de relatos sobre espaços de aprendizagem, na intenção de discutir o abandono da escola no Museu. Discutir esta escola a partir de sua ausência nos leva a práticas educativas que acontecem (ou não) no Museu e o modo como elas operam. Salas educativas, de oficinas, ateliê, de espaços de inclusão dos públicos com suas práticas artísticas, são também questionadas pelos jovens que frequentam o museu e a praça – “o museu poderia ter um espaço para gente”. Assim foi constatado na pesquisa de iniciação científica no ano de 2015⁸. Já a praça abriga muitos e variados encontros, onde ocorrem diversas atividades culturais em um largo de concreto com poucos mobiliários urbanos. É a sala que não existe no museu, um ambiente aberto e livre, com ocupações decorrentes do uso autônomo do espaço.

Algumas perguntas recortam a temática da pesquisa, configurando o objeto que foi perseguido: Em que contexto surgiu o museu? Qual o seu impacto na cidade? Como e por que pensar o museu para além da sua dimensão física? Como o museu se faz um espaço educativo? Como atuam os profissionais do programa educativo? Em que estrutura e com quais estratégias? Como a praça expande o território do museu e do educador?

Precisamos considerar que não existe ainda um lastro institucional dos educativos de museus e espaços culturais no Distrito Federal, nem um acervo de relatos das metodologias, com a visibilidade de exemplos bem consolidados, tampouco uma história dos educativos em Brasília produzida por pesquisas institucionais ou acadêmicas, que formem um alicerce para a continuidade e reformulação destas ações, diante das questões atuais – o que poderia nesta pesquisa ser um parâmetro de comparação.

⁸ O que foi relatado na pesquisa de PIBIC mencionada, quando em meio à aplicação de um questionário semiestruturado com os públicos da exposição “O Papel do Museu”, no ano de 2015, três jovens (adolescentes, estudantes do Ensino Médio no “CEF 3 Taguatinga Norte) questionaram: “(1) Um papel que eu acho poderia ser no museu, é em vez de ser só os artistas foda colocarem suas artes para a gente ver, como tem três andares poderia usar um, pelo menos um dos espaços para a gente poder vir e colocar nossas artes. Escrever uma poesia, e deixar lá, para outra pessoa poder vir e ver. Ou então escrever uma letra de uma música ou qualquer coisa... um desenho! (2) Afinal todos nós somos artistas. (3) [...] Colocaram um padrão para falar o que é arte. Arte é isso, é para fulano”. (01/11/2015). Eles, moradores de Vicente Pires (1), Taguatinga Norte (2) e Samambaia Sul (3), ao contrário da grande maioria dos entrevistados, sabiam qual exposição estava em cartaz no momento no museu.

No Brasil, principalmente no eixo Rio-SP, ainda nos anos 40 e 50, começam as práticas de ensino em grandes museus, como o MASP, com o clube infantil (1948), e o MAM no Rio, com o ateliê conduzido por Ivan Serpa (1949-1952) e, posteriormente, com os Domingos da Criação (1971). Os ateliês orientados aparecem também, na década de oitenta, na Pinacoteca e no Centro Cultural São Paulo, no Museu Lasar Segall e no MAC/USP, onde influenciaram também a formação de professores. Nos anos 1990, muitos museus pelo país criam setores educativos. É o caso do MAM/SP, MAM/RJ, MAC/Niterói, MARGS/Porto Alegre e o MAMAM/Recife.⁹ Apesar de que não iremos nos deter na construção e análise de um panorama histórico nacional em relação ao tema, citamos esses espaços como pontos de apoio e marcos nas pesquisas acadêmicas. Também para compreender que esta discussão não é recente, ainda que habite um passado não muito distante, e que coincidentemente ou não, tem a idade da cidade de Brasília ou de certa etapa do projeto de modernização brasileiro.

Em Brasília, a maior parte dos equipamentos culturais, incluindo o MuN, está concentrada no centro da cidade, no Plano Piloto, que é a primeira Região Administrativa (RA) do Distrito Federal (DF). Nesta mesma região, o Plano Piloto, existem também outras instituições culturais em setores mais afastados¹⁰. E, cada vez mais, são fortemente reivindicados espaços de memória nas outras RAs, até mesmo como atos de resistência. Começam a surgir na cena cultural das *ciudades-satélites*, como são popularmente chamadas as regiões que *orbitam* o Plano Piloto, espaços culturais com realidades bem distintas da do Plano Piloto¹¹. Em relação aos projetos educativos em museus e centros culturais no Distrito Federal, ainda que não tenham sido todos documentados, sabemos de cerca de vinte anos de práticas

⁹ Ana Mae Barbosa, em “Mediação cultural é social” apresenta uma perspectiva do surgimento educação em museus na Europa e um breve panorama histórico da organização de setores educativos em museus no Brasil. In.: Arte/Educação como mediação cultural e social, 2009.

¹⁰ Alguns exemplos: Centro Cultural Banco de Brasília – CCBB (St. de Clubes Esportivos Sul - Asa Sul); Concha Acústica e Museu de Arte de Brasília – MAB (Setor de Clubes Esportivos Norte - SHTN, projeto Orla); Espaço Cultural Renato Russo – 508 Sul; Cine Brasília (Entrequadra Sul 106/107 - Asa Sul);

¹¹ Como exemplo de espaços fora do PP, o fundador do espaço cultural Pilastra no Guará, Mateus Lucena, deixa claro em entrevista que a galeria é um espaço de resistência, “O objetivo é ser um espaço de democratização da arte [...] A gente está meio restrito em Brasília, há poucos espaços e esses espaços são no Plano”. Para artista Brida Ribeiro “É muito importante ter um espaço para poder expor perto de casa. Tudo está concentrado no centro e nem todo mundo tem tempo, paciência e dinheiro para poder ir para o centro para fazer sua arte” (Jornalismo IESB, 2018).

e trânsito entre projetos. Alguns deles ocupam temporariamente as instituições por meio de editais e terceirizações, e, frequentemente, empresas contratadas para a exposição prestam serviços de ações educativas ao longo da sua duração.

Os museus são também um nicho para entender a transição de vertentes teóricas da aprendizagem e da comunicação. Isto é, o que está em debate nestes campos e busca ser implementado na contemporaneidade. Estas práticas, ainda que venham sendo recriadas e reorganizadas perante a sociedade, nesses centros, apontam uma intenção marcada muitas vezes pelo próprio papel estabelecido pela instituição, com a criação de setores educacionais. Isto é, motivados aparentemente por uma museologia social, e uma aproximação maior com os visitantes. Esse papel, porém, surge da demanda da própria sociedade e de uma museologia crítica.

Todas essas questões, relativas às práticas culturais distribuídas no espaço público e o museu para além do museu, foram divididas em três núcleos: o Museu, a Escola e os Públicos – que correspondem a três capítulos da dissertação. Estas unidades de análise serviram para a discussão dos discursos e forças políticas que operam quando estamos neste espaço e das vozes que operam neste lugar.

Para tanto, minha posição de pesquisadora deverá considerar em alguns momentos minha experiência como educadora em espaços culturais e escolas de Brasília, além da minha própria relação com a cidade. Certamente, essa perspectiva dupla será adotada com a intenção de expandir a dissertação para relatos que certamente tocam diversas camadas, muitas vezes sensíveis dentro dessa difusão cultural.

Os museus em geral, ainda que estejam abertos para todos, não são visitados pela maioria das pessoas. No caso do MuN, como dito anteriormente, ele não tem um “problema de visitação”, devido ao número de visitantes.¹² Mas isso não sugere que a maioria da população do DF já o tenha visitado. Durante a pesquisa de PIBIC mencionada, uma série de entrevistas foi realizada na plataforma superior da rodoviária, de onde o Museu pode ser avistado, com as pessoas que esperavam nas paradas de ônibus e vendedores ambulantes do local. Alguns já tinham ido para

¹² Segundo o site do Governo do Distrito Federal, a estimativa do público anual é de quase 1 milhão de pessoas. Tendo recebido um público estimado de 970 mil visitantes em 2014. Disponível em <<http://www.df.gov.br/museu-nacional-do-conjunto-cultural-da-republica-honestino-guimaraes-2/>>, acesso em: 28/06/2019.

conhecer ou passear, outros desejavam ir um dia. Muitos, dentro do grupo entrevistado, porém, relataram que nunca tinham ido ao museu, apesar da proximidade, e algumas pessoas, que não sabiam que lá era um museu de arte, ou sequer um museu, imaginavam que seria um edifício administrativo.

Estrutura do trabalho

A área de estudo deste trabalho envolve conhecimentos da Museologia Crítica e de teorias da aprendizagem com a experiência museal. Tendo como suporte também autores dos Estudos Culturais, que auxiliam na compreensão das possíveis interfaces e lugares que permeiam o ambiente investigado. Desta forma foram utilizados termos e conceitos a partir de diferentes áreas do conhecimento para a construção desta narrativa.

Nesta pesquisa, em um primeiro momento busquei compreender os processos de concepção e construção do MuN até o seu presente. Essa recente história é abordada com a consolidação e construção do Museu, a partir de pesquisas acadêmicas, dados institucionais e reportagens de diversos jornais impressos e digitais locais. Como o museu surge, o que existia antes neste local e como ele aparece hoje para a sociedade são algumas perguntas respondidas nesta etapa de trabalho.

No primeiro capítulo é recontada uma história das propostas e projetos do Conjunto Cultural¹³, a fim de entender como se deu o projeto realizado (1999-2006). Esta seção aborda o Museu do ponto de vista arquitetônico e descreve os projetos que antecederam a sua construção. Do ponto de vista urbano o Museu nasce de um processo descontínuo e contraditório que envolve também a demarcação e ocupação do Setor Cultural de Brasília.

Para a fundamentação teórica desta pesquisa, além de documentos e publicações relacionadas a este museu, fazemos uma breve recapitulação sobre a origem dos museus em geral. Nesse capítulo será abordada a forma como o museu se apresenta, enquanto um “Museu Nacional”, sem revelar pelo nome que se trata especificamente de um museu de arte. Considerando o modo como seu nome

¹³ O MuN faz parte do Conjunto Cultural, ou Complexo Cultural da República.

aparece em placas de sinalização, em sítios da internet ou nas redes sociais, nas quais inclusive possui mais de um perfil, é possível notar desencontros de uma identidade mal estipulada perante a sociedade.

Para este debate, a escrita se posiciona em torno de autores da Museologia Crítica. Com o apoio também da perspectiva pós crítica,¹⁴ elaborada pelos autores Andrew Dewdney, David Dibosa e Victoria Walsh (2013), que discutem a autoridade cultural de um museu público de arte na Inglaterra, questionando como a diversidade cultural é negociada em um museu de arte nacional.

No caso de Brasília, o projeto da cidade envolveu significativas questões relativas a um ideário de nação que veio sendo construído e revisto ao longo do tempo. Perguntamo-nos então, em que sentido o MuN seria um museu nacional e qual seria o sentido em remontar ideias de nacionalidade hoje?

No segundo capítulo discutimos brevemente sobre a transferência de propriedade das coleções privadas para instituições públicas e utilizamos o conceito de museu moderno e museu público, definido a partir das perspectivas teóricas de Andrew McClellan (2008), Tony Bennett (1995), Eilean Hooper-Greenhill (1998, 1999) e Carol Duncan (1995, 2008), para quem os “museus” são lugares e espaços institucionais oficiais onde os objetos expostos estão associados à representação de uma comunidade, com a construção de imaginários coletivos representativos da “nação”. Trata-se de um cenário entendido também como templo, portador de verdades e valores particulares. Os museus celebram uma unidade construída entre passado e presente, agregando valores ideológicos a objetos arranjados e inseridos dentro de um fluxo determinado do tempo.

Além desses autores, Michel Foucault (2013, 2019), e Mario Chagas (2009) oferecem neste momento perspectivas para se discutir o contexto do museu, suas concepções de espaço e as dinâmicas e práticas sociais que estruturam suas trocas simbólicas. E por meio de outros autores do campo da Museologia, serão observadas e analisadas as particularidades do MuN enquanto um museu público e

¹⁴ *Post-critical Museology* considers what the role of the public and the experiences of audiences means to the everyday work of the art museum. It does this from the perspectives of the art museum itself as well as from the visitor it seeks. Through the analysis of material gathered from a major collaborative research project carried out at Tate Britain in London (*Post-critical Museology*, 2013).

aberto, isto é, desprovido de barreiras físicas como cercas ou muros, e de acesso gratuito, cuja arquitetura representa valores estéticos de uma modernidade tardia.

No terceiro capítulo continuamos a discussão sobre a história do Museu, para falar do abandono da escola de artes que, segundo ideias originais de Niemeyer, poderia ter existido na praça do museu. A primeira parte desse capítulo é baseada em documentos, cujos conteúdos revelam essa intenção por parte do arquiteto em pelo menos dois momentos antes do projeto ser finalmente aprovado.

Nesse sentido, abordaremos também as concepções educacionais desde os anos oitenta, para entender o contexto brasileiro e brasiliense e o que poderia ter sido este museu-escola, ou esta escola-museu. Como por exemplos as concepções educacionais de Anísio Teixeira que marcam a construção das escolas-parques, e dos CIEPs. Dentro do processo de escrita, serão trabalhadas conexões da escola do MuN que não aconteceu com a fala de Marcelo Rezende (2015) que fez parte de um seminário do MASP intitulado “Políticas da mediação”. Marcelo Rezende foi diretor do MAM-BA e tratou sobre as relações entre o Museu de Arte da Bahia de Lina Bo Bardi e a Escola Parque Carneiro Ribeiro de Anísio Teixeira.

Ainda neste capítulo, refletimos sobre os argumentos que apontam ou não para a redução do papel do museu como complemento ao ensino escolar com a intenção de discutir os processos que levam ao seu uso como apêndice da Educação Básica. Assim como, na intenção de distinguir estes ambientes e apontar as singularidades de uma escola em um museu. Para tanto, utilizamos o trabalho de Maria Margaret Lopes (1991), que relata os processos de escolarização dos museus desde os anos 1940-50.

Sobre a educação não-formal e ambientes de aprendizagem fora da escola, citamos Florentino Sanz Fernández (2006) que traz uma perspectiva histórica da educação e propõe algumas categorias de análise. Essa reflexão não discorda da contribuição que os museus podem fornecer e já fornecem às escolas. No entanto, esta pesquisa vem questionar as práticas pedagógicas diante da grande diversidade de experiências e públicos que os museus abrangem.

Em seguida, são discutidas algumas questões em torno da presente configuração na qual o educador de museu trabalha, dentro dos projetos chamados programas educativos. O conceito de “mediação” cultural será abordado na área de

educação em museus e exposições de arte, a partir das perspectivas teóricas de Carmen Mörsh (2009) – que considera a mediação como uma prática cultural específica, que opera por discursos dentro de um programa político e educativo – e de Jean-Marie Lafortune (2016), que considera a mediação como uma intervenção cultural. Abordaremos também como o termo empregado para além dessa área, a partir de autores como Vigotsky (pedagogia), Stuart Hall (estudos culturais), Jesús Martin-Barbero (comunicação), Gilberto Velho (antropologia).

Ao longo do texto, recorreremos ainda às ideias de Eilean Hooper-Greenhill (1992, 1998) para falar de uma pedagogia crítica do museu em abordagens educacionais. A autora levanta questões sobre o papel do museu na sociedade e sua posição na construção de sentidos, analisando suas potencialidades e limitações no campo da educação. Os museus públicos transmitem as interpretações de alguém sobre os objetos que estão expostos. O museu é também um aparelho de controle, e quem controla o museu, controla (em parte) a maneira como o público reflete sobre a arte e a (sua) história.

A perspectiva histórica da educação em museus aponta para potenciais pedagógicos mediados pelo espaço que podem ir além dos seus programas educativos. A contribuição do museu para o processo de construção do conhecimento reflete suas relações com a sociedade, cada vez mais preocupados com os públicos usuários. Assim como, observa-se um público que não é apenas consumidor, mas também produtor. Deste ponto de vista, serão abordados também a valorização dos procedimentos dos públicos, ou como coloca Michel de Certeau (2014), os modos de proceder da criatividade cotidiana.

Neste capítulo, outros autores serão utilizados para falar não apenas da prática, mas do contexto dos programas educativos, desta voz no/do museu. No final desta seção apresentamos ainda a nova proposta que está sendo implementada no MuN de uma galeria que será destinada para o programa educativo do Museu.

No quarto e último capítulo, a reflexão em torno dos visitantes do MuN será abordada também com alguns estudos de público para debater sobre os possíveis perfis dos visitantes. Os autores Pierre Bourdieu e Darbel (2006) realizam um estudo em museus europeus em 1960 e empregam a diferença entre público *culto* e *classes populares*, referindo-se a uma necessidade cultural condicionada, principalmente,

pelo nível de instrução dos visitantes e, secundariamente, pela classe social, profissão, renda, educação familiar, faixa etária, no qual questionam o “mito do gosto inato” em relação aos privilégios de classe. E Ligia Dabul (2015) com sua pesquisa no Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza/CE, na qual investiga as práticas e interações sociais efetuadas pelos públicos ao longo de exposições de arte.

Dentro deste panorama, traremos da noção de públicos de museu. Para esta reflexão, descrevemos parte dos atores sociais que convivem no Museu, configurando diferentes *lugares* estabelecidos pelas práticas. E a praça como um terreno transtético disponível para muitas práticas culturais, apropriações feitas pelos próprios “públicos” dos seus espaços “vazios”. Utilizamos o termo “atores sociais” a partir da perspectiva de Erving Goffman (2002), que entende que uma pessoa que vive em sociedade é um ator, já que representa papéis diante da sociedade. A atuação destes atores sociais, que deram um uso alternativo para o lugar, é chamada de “contrapúblicos” por Michel Warner (2010). Debateremos sua perspectiva teórica com a finalidade de argumentar sobre a diversidade de públicos e de usos do espaço público, assim como de reconhecer os públicos como situações de “autoatividade”, termo do autor, admitindo que exista uma infinidade de públicos na totalidade social do museu. Junto das interpretações de Certeau, entendemos que o “visitante de museu” também pode ser um lugar acertado, mas que só existe dentro de um tempo, da duração da ação. Para esta reflexão, citamos também Cayo Honorato (2016, 2012) que discute os conceitos de público e visitantes, assim como de mediação educacional.

Os referenciais citados nesta introdução são discutidos em diferentes momentos da dissertação e transitam entre os capítulos. Durante a pesquisa foram observadas as trajetórias que conduzem as pessoas para o museu, para a praça e para o programa educativo. Estes movimentos descrevem particularidades daqueles que se direcionam ou passam por esta instituição cultural.

As particularidades do MuN são descritas e discutidas também em torno da percepção deste espaço e das dinâmicas que nele acontecem, tomando detalhes que afetam o próprio museu. Para discutir a ideia de “espaço público” ao longo dos capítulos citamos Milton Santos (2002, 2004), que vem amparar a ideia de território e também discute o conceito de *lugar*, e James Clifford (2016) que traz uma perspectiva do museu como de *zonas de contato* (e conflito), enfatizando a co-

presença e interação, muitas vezes dentro de relações de poder radicalmente assimétricas.

Questões Metodológicas

Nesta pesquisa foram realizados diferentes esforços de natureza observacional, conduzidos sob a forma de um Estudo de Caso com a finalidade de adquirir conhecimentos e acumular informações sobre o MuN, objeto desta dissertação. Trata-se de uma pesquisa descritiva constituída por uma metodologia reflexiva e exploratória, com a utilização de diferentes procedimentos técnicos.

Para tanto, procedeu-se com um estudo documental e histórico em direção à compreensão da situação atual do Museu e seus elementos, na sua recente história. De forma a oferecer uma perspectiva do objeto. Assim como, para averiguar a existência do setor educativo e das dimensões educacionais do Museu.

Os Estudos Culturais do /no cotidiano foram utilizados ao longo da construção de dados, empregados por meio dos instrumentos e abordagens metodológicas que incluem: análise documental; pesquisa bibliográfica; questionários semiestruturados e observação (escuta sensível). A partir destes procedimentos técnicos foi desenvolvida uma retrospectiva deste objeto, conduzida das premissas que levaram a construção do Museu até o momento presente.

Na etapa inicial desta pesquisa foi realizada uma investigação bibliográfica, que inclui a reunião de documentos e relatos, sobre a concepção dos Setores Culturais de Brasília. Prosseguiu-se com estudos neste sentido, na busca de subsídios para compreender o surgimento do MuN na cidade. Com o intuito de conhecer esta história e construir uma narrativa, também foram realizadas idas ao campo de pesquisa, para uma observação do ambiente e dos modos, hábitos e costumes dos públicos. Foram também observadas as ações do Museu e seus públicos nos meios virtuais.

Na impossibilidade de realizar um estudo de públicos amplo, que responda especificamente quem são os visitantes do MuN, buscou-se por meio de relatos dos profissionais do museu, observações e conversas com os visitantes , verificar os perfis de grupos assíduos e quais suas relações com a Instituição.

Neste percurso, para entender em quais estruturas o MuN trabalha, foi apurada a troca da gestão do Museu no início de 2019, com a nova direção de Charles Cosac, que se encerrou em agosto de 2020. Como também, foi considerada a relação do Museu com a Secretaria de Cultura do DF.

Para além da base teórica citada serão utilizados ao longo desta dissertação documentos textuais, artigos de jornais e materiais audiovisuais que remetem ao museu em questão: dissertações e teses sobre o tema o MuN; o plano museológico elaborado por Wagner Barja (diretor do museu de 2006-2018); os relatos do Niemeyer, presentes na revista “Módulo” (1986), na revista Projeto&Design e no documentário “A vida é um sopro” (2007); textos literários e acadêmicos sobre o Gran Circo Lar, espaço que existia antes no mesmo local, construído na forma de um circo que abrigava práticas culturais populares. Também serão apurados alguns dos projetos educativos que já existiram neste museu, para constituir uma amostra comparativa com o programa atual. E as propostas do ex-diretor Charles Cosac, por meio de relatos jornalísticos. A discussão sobre o Programa Educativo do Museu e o projeto da galeria que está sendo destinada ao programa educativo será amparada pelo relato de uma das educadoras que atua no museu atualmente. A revisão de literatura discutidas ao longo da pesquisa é constituída também por artigos e capítulos de livros referentes ao tema.

CAPÍTULO 1 – DA CIDADE PARA O MUSEU

O Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (MuN) foi inaugurado no dia 15 de dezembro de 2006 na cidade de Brasília. Sua estrutura foi projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer para um setor cultural previsto no projeto original da capital. O Museu, desde a sua abertura, é considerado um museu de arte, ainda que abrigue exposições com outras temáticas e vieses.

Este capítulo apresenta alguns aspectos deste Museu enquanto um museu público e debate a sua representação do ponto de vista da cidade, desde a sua formação. Ao longo desta discussão, uma história deste Museu é (re)contada para contextualizar sua construção e a concepção do Conjunto Cultural. Como o museu surge, o que existia antes neste local e como ele aparece hoje para a sociedade são algumas perguntas respondidas na primeira parte desta etapa de trabalho. Para a descrição do Museu foram utilizadas pesquisas acadêmicas (artigos, teses e dissertações) que tratam do objeto em questão e que serão apresentadas neste relato junto com alguns dos elementos etnográficos observados no campo.



Figura 1: Museu Nacional de Brasília – vista aérea.
Fonte: Arquivo/Agência Brasil, 2016.

Ao discutir as histórias, expectativas e realidades sobre um museu nacional em Brasília, que por sua vez configuram diferentes ideias de museu, a análise que percorre as seções deste capítulo busca refletir em que sentido o MuN, para além do seu nome, seria um museu nacional. Os referenciais utilizados nesta reflexão aparecem ao longo deste texto para discutir os termos utilizados: museu como templo; museu como espaço de ritual; museu nacional; anti-museu; e museu público.

O Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (MuN) tem uma edificação de caráter monumental. Trata-se de uma estrutura em formato semi-esférico toda em concreto. Localizado no Eixo Monumental, no Setor Cultural Sul da Esplanada dos Ministérios, o museu está situado entre a Rodoviária do Plano Piloto e a Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida.

O Museu também é conhecido como Museu Nacional Honestino Guimarães ou Museu da República Honestino Guimarães.¹⁵ Foi assim batizado, no ano anterior a sua abertura, em homenagem ao estudante de geologia da Universidade de Brasília (UnB), líder estudantil e desaparecido político durante a ditadura militar. Em novembro de 2005, sancionada pelo então Governador do Distrito Federal da época, Joaquim Domingos Roriz, a Lei nº 3.699 trata dos nomes dos edifícios do “Complexo Cultural da República” e decreta que “Fica o Museu do Complexo Cultural da República denominado ‘Museu Honestino Guimarães’” (Art. 3º).

LEI Nº 3.699, DE 10 DE NOVEMBRO DE 2005.
(Autoria do Projeto: Deputado Distrital Leonardo Prudente)
Fica o Complexo Cultural da República denominado “Complexo Cultural da República João Herculino”.
O GOVERNADOR DO DISTRITO FEDERAL, FAÇO SABER QUE A CÂMARA LEGISLATIVA DO DISTRITO FEDERAL DECRETA E EU SANCIONO A SEGUINTE LEI:
Art. 1º Fica o Complexo Cultural da República denominado “Complexo Cultural da República João Herculino”.
Art. 2º Fica a Biblioteca do Complexo Cultural da República denominada de “Biblioteca Leonel de Moura Brizola”.
Art. 3º Fica o Museu do Complexo Cultural da República denominado “Museu Honestino Guimarães”.
Art. 4º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.
Art. 5º Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, 10 de novembro de 2005.
117º da República e 46º de Brasília
JOAQUIM DOMINGOS RORIZ

Figura 2: Boletim Informativo.
Fonte: Diário Oficial do Distrito Federal

¹⁵ Diário Oficial do Distrito Federal:
<http://www.buriti.df.gov.br/ftp/diariooficial/2005/11_Novembro/DODF%20214%2011-11-2005/Se%C3%A7%C3%A3o01-%20214.pdf>

Esse nome é também apresentado no totem informativo do museu, em uma das duas placas de endereçamento localizadas na praça ao seu redor. No boletim informativo do diário oficial do Distrito Federal não consta “nacional” no nome. Ainda assim, este “nome completo” - Museu Nacional Honestino Guimarães – era utilizado nos meios informativos nos anos iniciais do museu. De todo modo, a forma como é mais conhecido desde sua abertura é apenas Museu Nacional (de Brasília), ou “o Museu”.



Figura 3: Placa-totem do Museu.



Figura 4: Placa do Museu.

No site da atual Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa Distrito Federal (SECEC),¹⁶ a instituição aparece apenas com o nome principal “Museu Nacional”, e não faz nenhuma referência ao título dado “oficialmente”, nem mesmo no campo sobre a sua História. E sim, a como também é chamado desde a sua abertura: Museu Nacional, integrante do Conjunto Cultural da República. Já no site do Governo do Distrito Federal, no portal “conheça Brasília”, o MuN entre os edifícios turísticos da cidade, ainda aparece como “Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (HONESTINO GUIMARÃES)”¹⁷.

¹⁶ SECEC <<http://www.cultura.df.gov.br/museu-nacional/>>

¹⁷ GDF/www.df.gov.br/museu-nacional-do-conjunto-cultural-da-republica-honestino-guimaraes-2/>

O Museu é também apresentado oficialmente como Museu Nacional da República¹⁸ nas mídias sociais no *Facebook* e *Instagram*, e em meios de comunicação em geral. Em páginas não oficiais é reconhecido como Museu Nacional de Brasília¹⁹, também atendendo usualmente na rede em postagens com a “*hashtag*” #museunacionalbrasília entre outras²⁰. Por fim, ainda que informalmente, dentre os apelidos que lhe são dados na cidade, pode-se dizer que é conhecido também apenas como “O Museu”.

1.1. O museu no planejamento urbano de Brasília

Quando Valerie Fraser publicou em 2003 o seu artigo "*Brasília, a national capital without a national museum*",²¹ o Museu Nacional Honestino Guimarães (MuN) ainda não existia, embora já estivesse em construção. Fraser traz para o debate o projeto da cidade de Brasília e questiona por que o projeto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, de sua perspectiva, não havia contemplado um grande museu para a capital federal. No artigo, a cidade e os projetos dos arquitetos são examinados dentro do contexto urbano e histórico, refletindo sobre os discursos e ideologias da modernidade, e uma suposta ausência de museus no projeto da cidade.

Uma versão do ensaio de Fraser foi apresentada pela primeira vez em uma conferência em Londres em 2001. Considerando que o projeto do MuN foi iniciado em 1999, ano que marca o início da sua construção, inclusive em páginas oficiais do governo²², estranha-se que a autora não tenha mencionado o MuN em seu artigo. De fato, como pudemos averiguar, o projeto é iniciado em 1999, a pedido do Governo do Distrito Federal da época. Mas a construção só é iniciada em 2002.

¹⁸ Facebook (Organização governamental /Galeria de arte /Prédio do governo) <<https://www.facebook.com/museunacionaldarepublica/>>
Instagram < <https://www.instagram.com/museunacionaldarepublica/>>

¹⁹ Uma página não oficial – “foi criada porque pessoas no Facebook demonstraram interesse neste local ou negócio. Ela não é afiliada a ou endossada por nenhuma pessoa associada a Museu Nacional De Brasília”.

²⁰ #museunacionaldebrasília; #museunacionaldarepublica; #andandopelomuseu; outras.

²¹ Brasília: Uma Capital Nacional sem um Museu Nacional – artigo publicado pelo Forum Permanete v. 1, n. 1, 2012, publicado como "Brasília: a national capital without a national museum", in *The Architecture of the Museum*, Manchester University Press, 2003.

²² SECEC <<http://www.cultura.df.gov.br/museu-nacional/>>

A publicação original do artigo acontece em 2003. E apesar de Fraser não ter acessado, ou refletido, esta história na sua elaboração, é relevante a discussão sobre a falta, até então, de um museu nacional nesta cidade-capital. Pois mesmo que a sua narrativa tenha ignorando o projeto que se iniciou em 1999, sua reflexão trata desta ausência voltada para o projeto da Cidade, na sua gênese, nos planos iniciais que fizeram parte de um projeto de nação. E ainda, porque lançou nesta pesquisa a necessidade de conhecer melhor este contexto, que no relato de Fraser, ignora também décadas de movimentos e contradições em torno de um setor cultural.

De outra maneira, considerar a discussão que a autora traz diante do Museu já construído e frequentado, nos leva a refletir por que o MuN é um Museu Nacional., ou mesmo esta necessidade explorada pela autora. Até porque, o MuN corresponde precariamente à expectativa da autora em relação a um “museu nacional”.

Por isso, não foram descartadas as questões levantadas por Fraser a partir da ausência de um museu nacional no plano da cidade: “será que isto aconteceu por acidente, projeto ou força das circunstâncias?” Podemos considerá-las mesmo com o Museu já “consolidado”. Se o museu fez ou não parte do plano urbanístico da cidade, o que isso significa para a cidade? O que representa este “Museu Nacional”? Quais forças levaram a sua construção ou atrasaram a mesma? Sob qual alegação surge o Museu Nacional e dentro de quais premissas? E afinal qual a importância de um museu nacional? Ou deste museu para a cidade de Brasília?

A autora então considera que o projeto de Lucio Costa não priorizou um museu nacional para a capital. Na sua análise, o urbanista não trata prioritariamente de um museu nacional como pilar constituinte do projeto da cidade. Quando recorre à leitura do projeto da cidade, a autora entende que “os museus mencionados aqui eram, evidentemente, imaginados como parte do complexo como um todo, não como um foco especial de orgulho cívico ou nacional”²³. A autora busca um projeto específico para o que chama de um “museu importante”, como os que estão em outros locais da América Latina. Seja este um museu de história nacional ou natural, um museu de arte ou de arqueologia e antropologia. E neste sentido, exemplifica uma série de “museus importantes”, com “excelentes coleções”, com “monumentais

²³ Foco que de certa forma foi aplicado ao projeto piloto – na cidade.

arquiteturas” e “uma vida cultural rica”, aqueles construídos em dois contextos: nos processos de independência política das colônias, com a formação das primeiras instituições nacionais, e no surgimento dos museus modernos.

O projeto de Lucio Costa traz menções a museus, mas não trata prioritariamente de um museu nacional como pilar constituinte do projeto da cidade. Contudo, o Museu hoje existe, dentro de um contexto, de uma cidade planejada, com um desenvolvimento complexo e multifacetado. Tratando desta cidade, a(s) Brasília(s) imaginada é sem dúvida uma utopia²⁴, um lugar de perfeição e harmonia, mas que não existe, é um *não lugar*. Já a Brasília vivenciada parte de um projeto utópico, é tudo o que está em processo e que pode ser caótico, a cidade construída e em construção. Erguida entre sonhos e concretudes, Brasília provoca uma “experiência mista” entre o real e o irreal (FOUCAULT, 2001), com um contraste maior do que em muitas outras cidades. O “Plano Piloto”, primeira região administrativa do DF, foi executado mais à “risca” do desenho. É quase uma ficção, rebatida na sua realidade por múltiplas representações conflitantes que a contradizem. Como no contraste desta região (central) com as mais periféricas tratadas como um desvio, a distopia desta ficção.

Desta forma, a análise do projeto traz aspectos urbanos, mas ainda não trata do museu como parte da cidade. Para Milton Santos,

Na realidade, há duas coisas que estão sendo confundidas gratuita e alegremente, isto é, a cidade e o urbano. O urbano é frequentemente o abstrato, o geral, o externo. A cidade é o particular, o concreto, o interno. Não há que confundir. Por isso, na realidade, há histórias do urbano e histórias da cidade. Entre as possíveis histórias do urbano estaria a história das atividades que na cidade se realizam; do emprego, das classes, da divisão do trabalho e do seu inverso, a cooperação; e uma história que não é bastante feita: a história da socialização na cidade e a história da socialização pela cidade. E, entre as histórias da cidade, haveria a história dos transportes, a história da propriedade, da especulação, da habitação, do urbanismo, da centralidade (SANTOS, 1994, p. 34).

Para o planejamento urbano da cidade foi imaginado um setor cultural com um museu já desde a década de 1950. E previsto em uma área do Eixo Monumental, como aparece no Relatório do Plano Piloto de Brasília:

²⁴ Thomas Morus inventou na sua obra literária o neologismo “ou-topia” com a composição dos termos em grego “ou” (negação), “tópos, ou” (lugar) e “fa” (qualidade, estado). O que literalmente que dizer “o que está em nenhum lugar”, um lugar inexistente.

Ao longo dessa esplanada - o mall, dos ingleses - extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias. Os das Relações Exteriores e Justiça ocupando os cantos inferiores, contíguos ao edifício do Congresso e com enquadramento condigno, os ministérios militares constituindo uma praça autônoma, e os demais ordenados em sequência — todos com área privativa de estacionamento —, sendo o último o da Educação, a fim de ficar vizinho do setor cultural, tratado à maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias, dos institutos etc. (COSTA, 1956-57, p. 35).

Fraser analisa as perspectivas de Le Corbusier e os conhecidos princípios do plano urbanístico, claramente utilizados para Brasília, baseados nas quatro funções de uma cidade: habitação, recreação, trabalho e transporte.²⁵ A autora considera que, de forma geral, a segunda função é entendida em termos de esporte. Sua investigação, para além dos motivos que respondem àquela ausência, busca entender então em que lugares estariam os museus em Brasília. Dentre os relatos de Lucio Costa, o “distrito central de entretenimento” que incluía “uma casa de ópera nacional, teatros, cinemas, bares e cafés, está localizado no ponto em que o eixo monumental, ou de ‘trabalho’ cruza com o eixo ‘residencial’.” (FRASER, 2003).

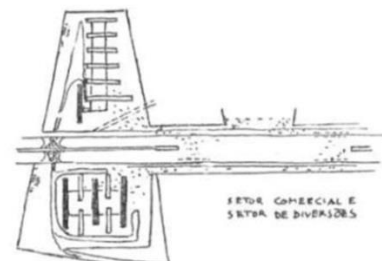


Figura 5: Croqui de Lucio Costa para o Setor de Diversões.
Fonte: COSTA, 1957, p.22

O distrito central de entretenimento citado não pode ser assumido como equivalente ao que hoje se denominou Complexo Cultural da República, ao mesmo tempo em que este não pode ser entendido sem aquele. De acordo com os relatórios de Lucio Costa abordados pela autora,²⁶ entre o distrito central de

²⁵ Embora Lucio Costa não tenha feito nenhuma referência direta em seu projeto, o Plano Piloto é claramente baseado nas quatro funções de uma cidade modernista, conforme definido no Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), Carta de Atenas, em 1933.

²⁶ Lucio Costa - Relatório impresso na íntegra por William Holford, o representante inglês do júri, em “Brasília: a new capital for Brasil”, *Architectural Review*, 122 (1957), pp. 394–402; pp. 399-402.

entretenimento e a universidade, “haveria um centro cultural composto por ‘Museus, Biblioteca, Planetário, Academias, Institutos, etc.’”²⁷ Embora esta divisão dos espaços não tenha sido de toda seguida, parte dessas instituições do setor cultural está hoje localizada ao longo do Eixo Monumental²⁸.

O projeto de Lucio Costa para o Plano Piloto surge do desenho de uma cruz, ou de dois eixos que se cruzam como em um plano cartesiano. O Eixo Monumental é uma destas perpendiculares. Este cruzamento perpendicular marca o início da construção de Brasília e é considerado seu “Marco Zero”. Este ponto marca o cruzamento das duas vias principais e delimitam o Plano Piloto. O Eixão (Eixo rodoviário Norte-Sul) e o Eixo Monumental (Leste-Oeste) indica os quatro pontos cardeais que organizam e endereçam a cidade. Sobre este local (marco zero) foi construída a Rodoviária do Plano Piloto.

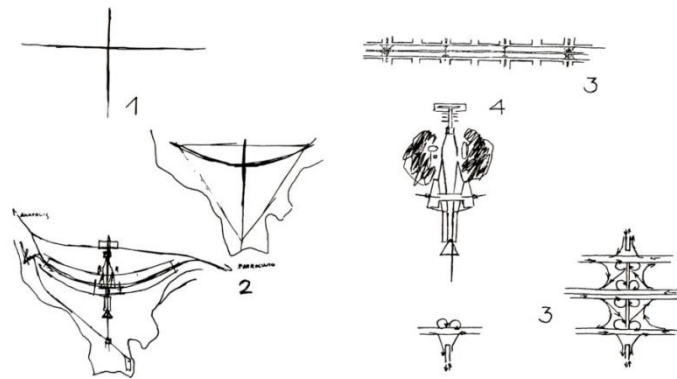


Figura 6: Croqui Lucio Costa.
Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim, 1950-59.

O terminal rodoviário não está neste cruzamento por acaso, pois conecta todo o Distrito Federal à região central. Já o Museu e o Complexo Cultural da República estão a 500 metros desse cruzamento principal. Na imagem, à direita, vemos o

²⁷ O Complexo Cultural da República “previsto pelo Plano Piloto ainda na década de 1950” de acordo com a tese de Simone Gonçalves (2010) é provavelmente o centro cultural citado.

²⁸ É importante lembrar que mesmo com o compromisso de construir a nova capital, o projeto da cidade sofreu várias alterações. E desta forma, a Brasília construída não é a mesma daquela Brasília projetada.

teatro nacional e, à esquerda, onde está uma edificação azul²⁹, vemos o local onde foi construído MuN.



Figura 7: Terminal Rodoviário - plataforma inferior. Fonte:

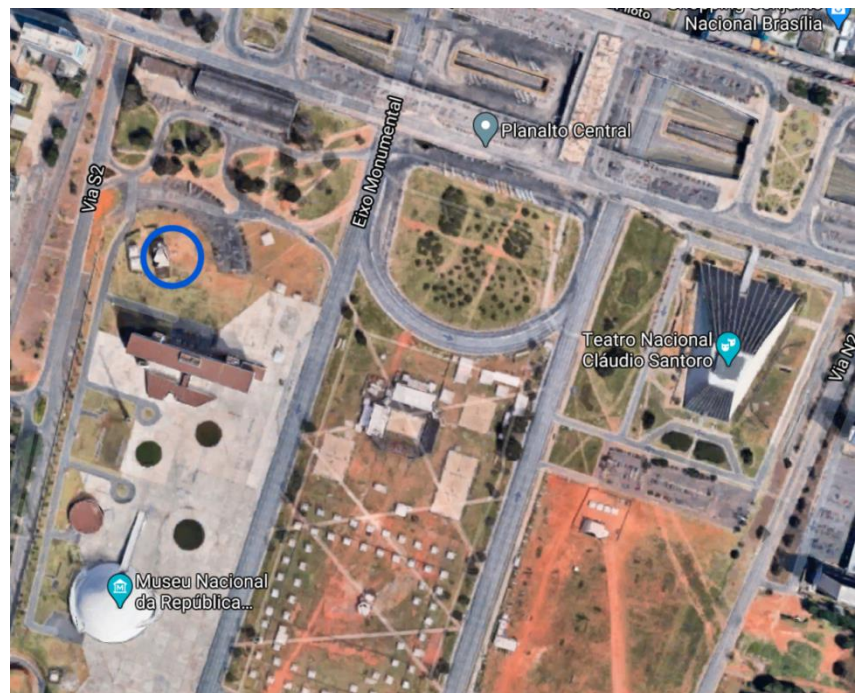


Figura 8: Cruzamento/Rodoviária e Setor Cultural (vista aérea)
Fonte: Google Maps

Sendo assim, a partir da Rodoviária, o Eixo Monumental é composto por duas alas norte e sul (início da asa sul e asa norte) com um canteiro central entre elas. Na parte sudoeste está o Setor de Recreação, onde encontramos o Parque da Cidade e, na parte noroeste, o complexo esportivo Ayrton Senna, que abriga atualmente o

²⁹ Antes ali residia o Gran Circo Lar (1985-1999). Uma estrutura temporária que ainda será comentada nesta pesquisa.

Ginásio Nilson Nelson, o Estádio Mané Garrincha, o Autódromo Internacional, o cinema drive-in, a pista de Kart, o Complexo Aquático Cláudio Coutinho e o conjunto de quadras polivalentes públicas. No canteiro central, do lado oeste, temos a Torre de TV e a Feira de artesões, o Planetário, o Clube do Choro, o Memorial dos Povos Indígenas e a Funarte.

Já o que vem a ser o Complexo Cultural da República está na parte leste do Eixo Monumental. Na parte nordeste estão o Teatro Nacional Cláudio Santoro desde 1966 e, desde 1993, o Centro de Dança. E na parte sudeste, estão o Museu Nacional Honestino Guimarães e a Biblioteca Leonel Brizola.

1.2. Propostas para o museu do Setor Cultural

As movimentações em torno do projeto do Museu, ou do Conjunto Cultural, fizeram com que este fosse imaginado de diferentes formas e em diferentes momentos por Oscar Niemeyer. As propostas estudadas desde a década de 1970 traziam uma ideia particular de museu, na medida em que respondiam ao que Lucio Costa chamou de “Setor Cultural de Brasília” no Relatório para o Plano Piloto (1957). Trata-se de uma área destinada a abrigar equipamentos culturais e de diversão.

Nesta área, um primeiro estudo de um museu para este setor com a autoria de Niemeyer foi publicada pelo arquiteto na revista francesa *L'Architecture D'Aujourd'Hui* em 1974. Este estudo propunha três edificações para o “Museu da Terra, do Mar e do Cosmos”, polígonos de volume e altura diferentes, a ser implantado no Setor Cultural Norte. Uma nova perspectiva deste conjunto foi publicada em 1983 na Revista Módulo com uma proposta semelhante de museu, o “Museu da Terra, da Água e do Ar”.³⁰

Haverá três museus: o Museu da Terra, o Museu do Mar, o Museu do Cosmos. Sua função é mostrar as riquezas naturais do nosso país e suas perspectivas de desenvolvimento. A construção do Museu da Terra já começou. É uma estrutura simples e bem definida: dois apoios centrais, as vigas da cobertura e os tirantes que sustentam as lajes. No centro, entre os dois apoios se encontram a rampa de acesso, as escadas rolantes, os sanitários e os espaços técnicos. (NIEMEYER, 1974)³¹

³⁰ Cf. MARQUEZ (2006), GONÇALVES (2010), AMARAL (2014), SÁ (2014).

³¹ *L'Architecture D'Aujourd'Hui*, n. 171, 1974. Tradução de SÁ, Cecília G. (2014), p.110.

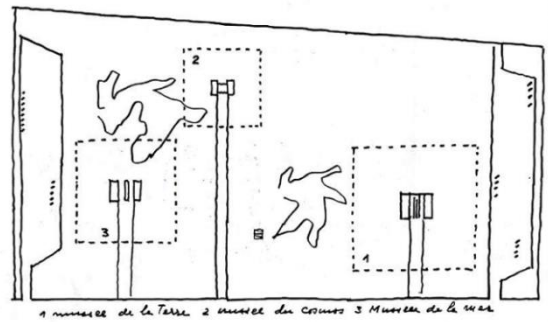


Figura 9: Estudo para o Museu da Terra, do Mar e dos Cosmos.
Fonte: *L'Architecture D'aujourd' Hui*, 1974, in Sá (2014)

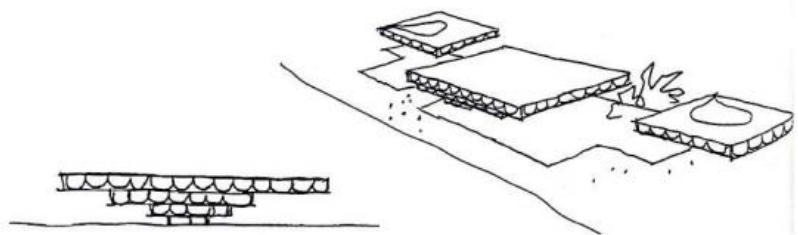


Figura 10: Proposta - Museu da Terra, do Mar e do Ar.
Fonte: Revista *Módulo*, 1983, in Sá (2014)

Ainda sem planos efetivos de construção, em 1985, Niemeyer apresenta uma nova proposta para o Setor Cultural com um museu de edifício retangular. A proposta reaparece no ano seguinte, em 1986, publicada na revista *Módulo*, mas com outra versão do projeto do museu, e agora pela primeira vez, com uma planta circular. Esta proposta de 1986 do Setor Cultural incluía quatro edificações: a principal para o museu; uma retangular para o Ministério da Cultura; uma circular menor para uma Escola de Balé; e outra para os Ateliês de Arte. A edificação do museu abrigaria também outros aparelhos, como restaurante e lojas, e serviços próprios dos museus³².

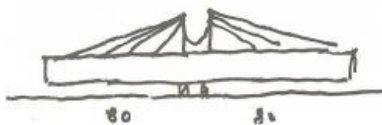


Figura 11: Croqui da proposta museu retangular (1985)
Fonte: NIEMEYER, 2002, p. 87

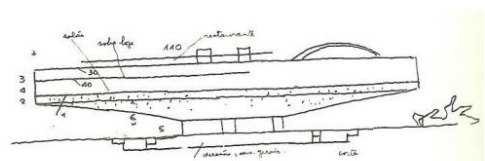


Figura 12: Museu - versão circular (1986)
Fonte: NIEMEYER, 1986, p. 132

³² Cf. AMARAL (2015)

A possibilidade de construção de um museu de grande porte em Brasília passa a ser repensada com o início da redemocratização do país. Os movimentos da década de 1980 reascenderam o debate sobre políticas culturais, tanto nos governos federais quanto locais. E desta forma, a partir de 1985, a construção do Setor Cultural de Brasília passa a ser reconsiderada dentro de uma discussão mais aprofundada sobre a democratização do acesso à Cultura.

Dianna Izaías Amaral (2014) contextualiza na sua dissertação os debates que vigoravam na época, com dois acontecimentos que fomentaram as discussões sobre a construção do setor. O primeiro deles é “a formação do GT Brasília³³ em 1981, quando Aloísio Magalhães ocupou a Secretaria da Cultura do MEC”. O segundo foi marcado pelo início do processo da “candidatura da cidade a Patrimônio Cultural da Humanidade, em 1985, proposta pelo governador do Distrito Federal, José Aparecido de Oliveira”. Momento que promoveu “um reencontro entre Oscar Niemeyer e Lucio Costa a fim de analisar o Distrito Federal trinta anos após sua construção” e gerou, em 1987, o documento Brasília Revisitada. (AMARAL, 2014, p. 105-106).



Figura 13: Notícia Brasília Patrimônio.
Fonte: Correio Braziliense, 1987.

³³ Grupo de Trabalho para Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural de Brasília foi criado em 1981, no âmbito do complexo institucional SPHAN /Pró-Memória, e esteve atuante até o início de 1988. Constituiu a primeira ação governamental específica para tratar a preservação do patrimônio cultural da cidade de maneira institucionalizada e tecnicamente sistematizada [...] A atuação do GT Brasília, amparada por um termo de cooperação técnica interinstitucional, também inovou na gestão do patrimônio histórico. Pela primeira vez, foi instituído na cidade um processo integrado e compartilhado de preservação cultural envolvendo diferentes níveis governamentais. (IPHAN, 2016, p; 5) No GT, havia servidores do Governo do Distrito Federal (DePHA), do MinC (SPHAN e Fundação Pró Memória) e da Universidade de Brasília (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo). (AMARAL, 2014, p. 105-106)

A implantação do Setor Cultural Sul é retomada também com a criação do Ministério da Cultura em 1985, pasta amplamente reivindicada após a abertura política. Em 1983, ainda no governo de João Figueiredo, José Aparecido e Darcy Ribeiro criam o Fórum de Secretários da Cultura, ambos, na época, secretários de cultura de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, respectivamente. Esta organização passou a ser um instrumento mobilizador para a inclusão da pasta federal da cultura.

O projeto para o Setor Cultural não foi realizado na década de oitenta, mas em 1985 foi inaugurado, com o apoio de Lucio Costa, o “Gran Circo Lar”. Derivado de um projeto social idealizado pela produtora cultural Elaine Ruas, o Gran Circo Lar surgiu para realizar projetos sociais e promover eventos culturais em Brasília.³⁴. Apesar de ser uma estrutura temporária, a ocupação deste espaço pelo circo concretizava em parte a aproximação dos cidadãos com um setor cultural. Além disso, oportunizou o início de um sentido cultural da cidade. A concessão do espaço já exprime naquele momento a retomada da democracia em um campo reprimido durante a ditadura militar no país³⁵.

A ideia partiu da artista plástica Ruas, inspirada no Circo Voador do Rio de Janeiro e o projeto arquitetônico, foi realizado por Fernando Andrade. Lucio Costa deu seu apoio à iniciativa, considerando-a bastante oportuna por ocupar a “área até hoje ainda baldia do Setor Cultural Sul, enquanto não se instalam as instituições culturais ali previstas”. A proposta para o urbanista cumpria com uma espécie de “iniciação de sentido cultural popular, tanto mais bem-vinda porquanto próxima da Plataforma Rodoviária que, em boa hora, se tornou o ponto de encontro da periferia urbana com o centro metropolitano”, afirmou Lucio Costa em carta para Ruas. Junto foi enviado o croqui com a indicação precisa da área adequada para o projeto social que manteria o sentido do setor.

³⁴ Cf. ACERVO PÚBLICO e Cf. HISTORIAS DE BRASÍLIA acessado em <<https://historiasdebrasil.com/2019/02/20/um-picadeiro-na-esplanada/>> <<https://www.youtube.com/watch?v=GSPjS40TT9E&feature=youtu.be>>

³⁵ Apesar das referências utilizadas enfatizarem o descaso com investimento na área de cultura no país durante os seus anos totalitários, Roberto Schwarz (1978) traz o contraponto, de que para a surpresa de muitos, “a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data [1964-1969] e mais, de lá para cá não parou de crescer”. Sendo assim, apesar das repressões, a cultura sempre esteve presente, a “sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”.

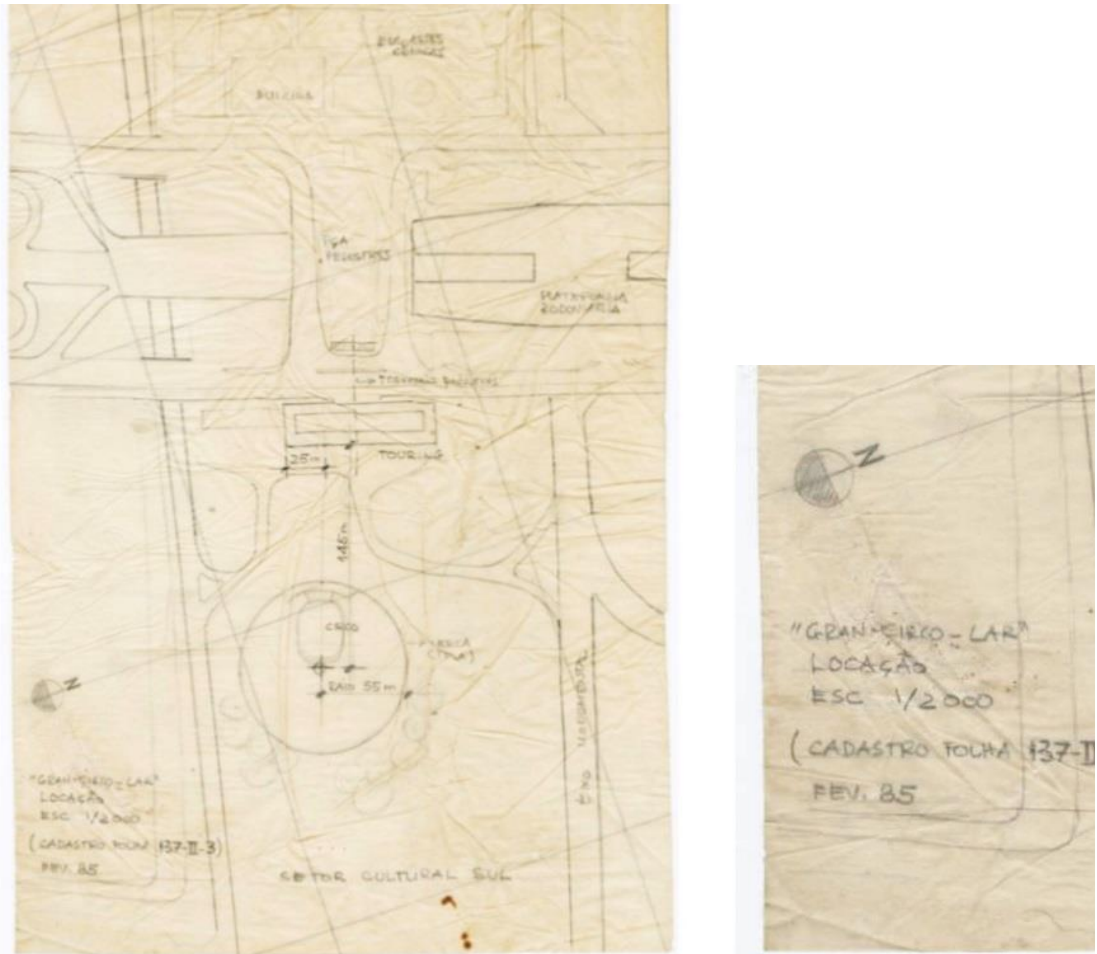


Figura 14: Localização sugerida por Lucio Costa para o Gran Circo Lar.
 Fonte: Instituto Tom Jobim. Ref. III B 13-00913 L

Além de elogiar a proposta, a carta associa o projeto com a “memória descritiva” do Plano e enfatiza que o seu caráter popular esteja presente.

Prezada Elaine Ruas,

Atendendo à sua consulta quanto ao melhor local para a instalação de um “Circo-Voador” em Brasília – no caso, o Gran Circo Lar - sou de parecer que deve ser localizado no centro da cidade, porque tudo o que se possa fazer no sentido de vitalizá-lo deve ser bem acolhido. Já na introdução da memória descritiva do plano piloto da cidade constava a seguinte previsão:

“Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país”.

Ora para que tal ocorra é necessário que na própria origem dessa desejável “especulação intelectual” o fermento do lastro cultural dito popular esteja presente, a fim de lhe conferir conteúdo específico e autenticidade. [...]

Atenciosamente, Lucio Costa

O Gran Circo Lar abrigou eventos culturais e educativos em Brasília, “era um circo diferente dos tradicionais, construído em alvenaria e com o picadeiro todo em concreto”. (FRACOMENI; FONSECA; BRANDÃO, 2013, p. 68). Além das atividades sociais, foi um dos principais espaços para shows na cidade, onde foram organizados muitos festivais com bandas de rock locais, assim como apresentações de grupos nacionais e internacionais³⁶.

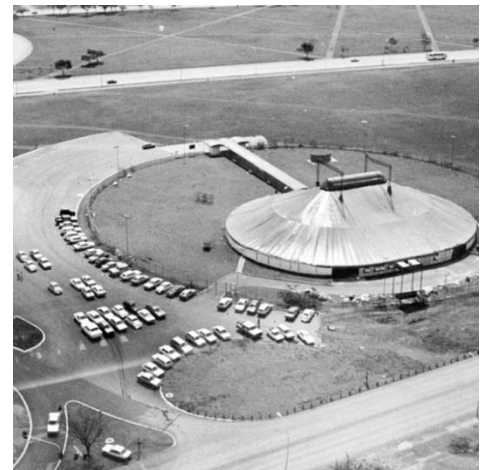


Figura 15: Gran Circo Lar.
Fonte: Acervo Público do DF

O projeto funcionou até meados de 1999, quando foi interditado. E no ano seguinte foi demolido para dar lugar ao Museu e a Biblioteca Nacional. De acordo com o projeto “Histórias de Brasília”, coordenado por João Carlos Amador:

[...] suas paredes externas eram enfeitadas por azulejos com motivos circenses e a parte interna havia sido pintada com cores escolhidas pelo artista plástico Athos Bulcão. Em 1987, o local foi adaptado como Unidade de Proteção Especial, oferecendo ensino básico e aulas de circo para crianças em situação de rua na capital.

Cecília Gomes de Sá (2014) realiza um estudo documental vasto na sua dissertação intitulada “Setor Cultural de Brasília: contradições do centro da cidade”. Sua pesquisa foi motivada pela facilidade de acesso a fontes primárias, por ter trabalhado na representação do escritório de Oscar Niemeyer em Brasília no mesmo

³⁶ Foi lá que também aconteceu um dos últimos shows de Raul Seixas, que fazia uma turnê com Marcelo Nova em 1989. Dentre as bandas que se apresentaram estão o Suicidal Tendencies, Kreator, Detrito Federal, P.U.S., Mundo Livre S/A, Engenheiros do Hawaii, Ratos de Porão, Pato Fu, Raimundos, Plebe Rude, Capital Inicial, Kid Abelha, Planet Hemp e muito outros.

período da construção do Museu da República. E sua investigação traz o oportuno encontro de um dossiê elaborado pelo MinC, ainda não publicado pelo ministério. Dossiê que organiza alguns documentos sobre um estudo arquitetônico de Oscar Niemeyer realizado entre 1988 e 1990 e a *Comissão Especial* do Conjunto Cultural da República.

Criada para implantação do Conjunto Cultural Federal da Capital da República, a Comissão Especial tinha o objetivo de aprofundar o projeto conceitual do conjunto. Após um amplo debate, “estabeleceu três grupos de trabalho separados pelos temas museu, arquivo nacional e biblioteca”³⁷. Dentre as ações do comitê havia a promoção de seminários a respeito do espaço destinado a um Centro Cultural. A pesquisa de Sá traz alguns dos documentos desse dossiê em anexo e trechos ao longo do texto, dentre os quais estão observações de Clara de Andrade Alvim (1988) sobre as discussões e sugestões para o próximo seminário:

Em março de 1988 há um seminário aberto realizado pela Comissão Especial e intelectuais da sociedade civil no Palácio do Planalto onde é definido o programa do Conjunto Cultural: o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional e um Museu ou Centro Cultural com a função de “dotar a capital do Brasil de uma visão nacional”, além de “gerar consequências regionais, nacionais, históricas e sociológicas” que promovessem um processo catalizador, renovador e reconhecedor da identidade plural da cultura brasileira. Para isso se deveria estimular a integração dos campos da ciência, da tecnologia, da cultura e da educação. “O espaço em causa deveria, conforme a convergência da opinião dos participantes do Seminário, exercer uma função integradora desses centros culturais e de outras agências de pesquisa, (universidades inclusive), suscitando intercâmbios regionais e internacionais.” (ALVIM, apud, SÁ, 2014, p. 55).

Além de ocupar a área destinada ao setor cultural e manter a unidade arquitetural, o relato de Alvim deixa claro outra das preocupações centrais existente nas propostas. A importância de que o museu deste conjunto tivesse a função de “dotar a capital do Brasil de uma visão nacional”. As propostas são retomadas a pedido de José Aparecido, quando foi Ministro da Cultura. E delas foram produzidos dois projetos intitulados “Conjunto Cultural de Brasília”. Da versão retangular, foi imaginado um museu com preocupações ambientais, dedicado “às nossas riquezas naturais” e voltado para a educação e exposições neste sentido.

³⁷ Cf. SÁ (2014)

[...] ele vai exibi-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 ameaça. (NIEMEYER, álbum ALB_089, 1989).



Figura 16 e 17: Imagens do álbum ABL_089: Projeto Conjunto Cultural de Brasília.
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.

O projeto “Museu, Arquivo Público, Ministério da Cultura, Escola de Balé, Biblioteca” é revisado após instauração da *Comissão Especial* e “análise aprofundada dos possíveis usos e acervos dos equipamentos para os setores Culturais” (SÁ, 2014, p.141). A nova versão é desenvolvida com o acréscimo do Setor Cultural Sul e uma a galeria entre os dois setores. Entregue em um estudo preliminar, em março de 1990, ao então Ministro da Cultura José Aparecido de Oliveira³⁸. Ainda em 1989, Oscar Niemeyer comenta: “Tudo isso José Aparecido soube considerar ao propor que a construção do Setor Cultural aguardasse tempos melhores, mas (que) os projetos fossem agora realizados, no que colaborei fixando o plano geral e os estudos preliminares de arquitetura desse setor” (NIEMEYER, 1989).

³⁸ Fonte: Ofício do assessor da Presidência da República Virgílio Costa ao Ministro da Cultura José Aparecido de Oliveira destinado em 08/03/1990. In.: SÁ (2014, p. 141).

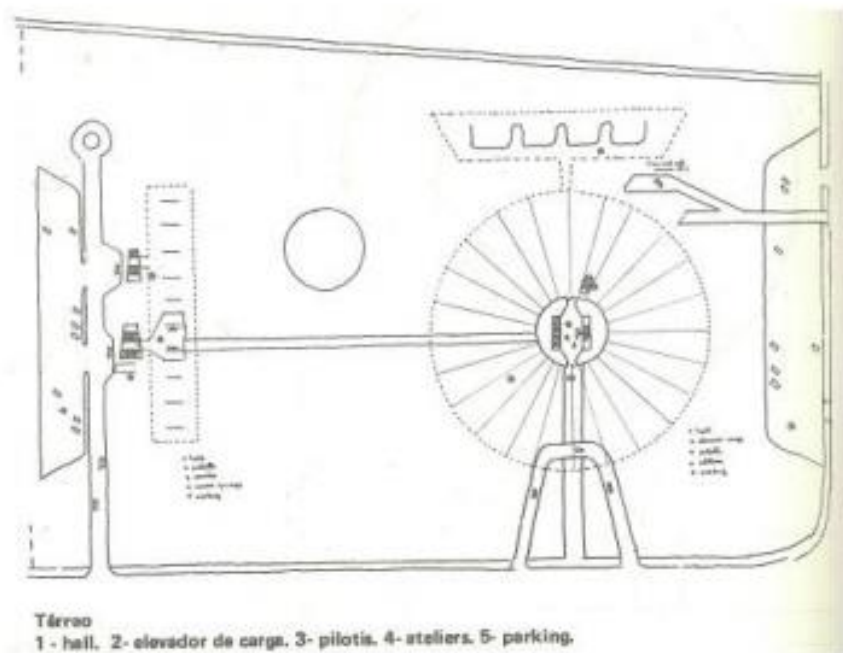


Figura 17: Implantação da versão circular do museu no Setor Cultural Norte.
Fonte: NIEMEYER, 1986, p. 132, in AMARAL (2014)

Em 1987 o Plano Piloto de Brasília é inscrito na Lista do Patrimônio Mundial e o tombamento federal ocorre em 1990. Neste mesmo ano o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) publicou a Portaria nº 04/1990 para a normatização da área tombada do Conjunto Urbanístico de Brasília, depois substituída pela Portaria nº 314/1992. Ato administrativo que deu exclusividade de intervenção na região aos arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Embora polêmica, esta decisão manteve o flego de Niemeyer em continuar a publicar suas propostas, apesar das perspectivas de construção dos setores culturais terem novamente esfriado. Com o apoio de Lucio Costa, tinha a liberdade de impor os seus ideais. E talvez, também por isto, existiram tantas versões para um mesmo projeto de setor cultural com museu. Em contato com Lucio Costa, Niemeyer continuou a apresentar seus estudos livremente, apesar de não haver um governo disposto a arcar com a sua construção.

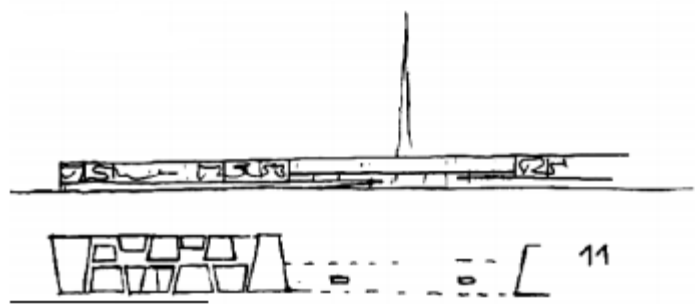


Figura 18: Croqui do Lucio Costa para o Setor de Diversões.
Fonte: COSTA, Lucio, 1991.

1.3. Projeto(s) para o Conjunto Cultural da República (1999-2006)

Mesmo quando a construção do Museu começa a ser anunciada e comentada, pouco se sabia sobre como seria este museu para além do seu desenho. Como dito anteriormente, o projeto mudou ao longo das décadas até que o Governo interessado se dispôs a construí-lo. Em 1999, o arquiteto foi novamente convidado pelo governo do Distrito Federal a repensar um museu para o Setor Cultural da cidade. Novas propostas foram apresentadas que definiram um projeto, modificado e revisado três vezes antes da sua versão construída³⁹. O setor com museu aparece no lado sul do Eixo Monumental, concebido junto com uma Biblioteca. O conjunto faz um contrapeso ao Teatro Nacional, do outro lado do Eixo Monumental. O Museu tem formato de cúpula, uma calota semi-esférica com 40 metros de diâmetro, e a Biblioteca um tronco de pirâmide – duas formas assentadas no chão⁴⁰.



Figura 19: Croqui de estudos pra o Museu e a Biblioteca, 1999.
Fonte: Correio Braziliense.

³⁹ Cf. GONÇALVES (2010)

⁴⁰ Cf. SÁ (2014)

Uma segunda versão do projeto é publicada em um estudo mais desenvolvido, no jornal Correio Braziliense, no ano 2000. Nele, o Museu-Biblioteca aparece no mesmo local - como conjunto previsto no setor sul. O museu um pouco maior, com um raio de 25 metros, circundado por um espelho d'água, e a Biblioteca simplificada na forma de barra. Entre os dois setores é proposta a galeria intermediária, além de uma travessia subterrânea, mas que também fosse um espaço utilitário, já relatada em um artigo do Correio Braziliense sobre Brasília em 1999⁴¹.

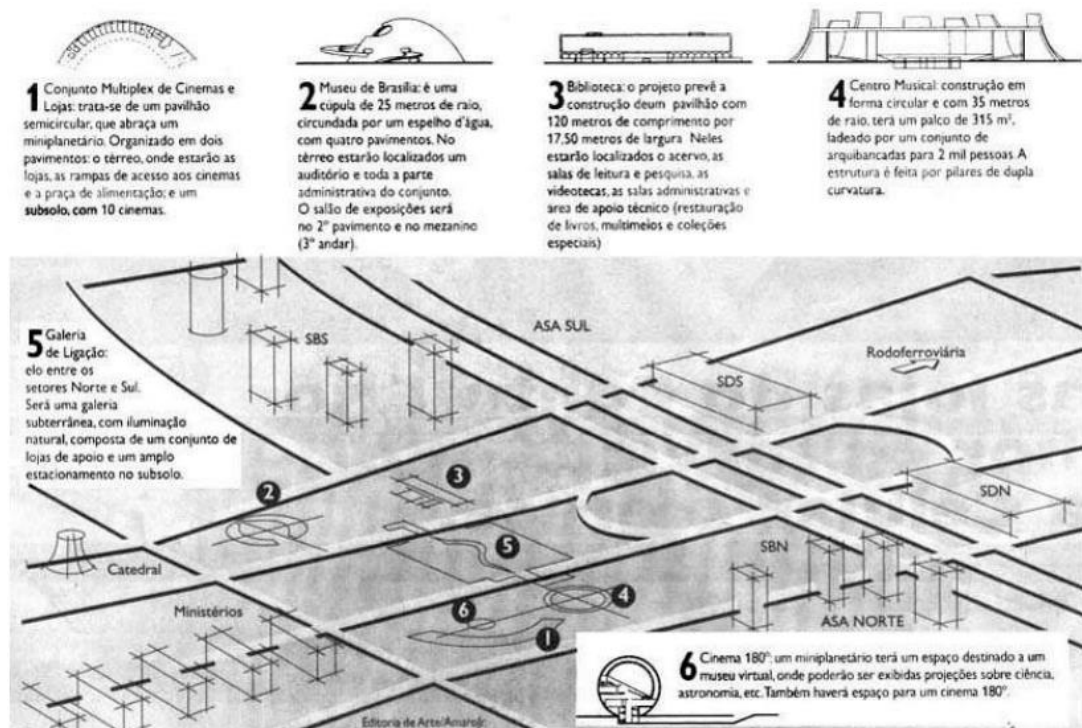


Figura 20: Projeto Setor Cultural de Brasília, 2000.
Fonte: Correio Braziliense.

Em 2001 são feitas algumas alterações para a sua versão “final”, que ainda não é a versão construída. O projeto dos setores, a princípio definitivo, foi publicado na revista Projeto&Design de junho de 2001. Entre as alterações, nele é apresentada a decisão de dobrar o volume do edifício do Museu. Sussekind descreve o preparo de Niemeyer no trabalho com “uma maquete quase completa da Esplanada dos Ministérios, constatando aí que o Museu ficará pequeno demais diante do conjunto, tornando-se mandatário crescer seu volume”. Assim, o arquiteto constata a sua desproporção em relação à Esplanada.

⁴¹ Cf. Ibidem

O Museu de Brasília compreende uma grande cúpula, com 80 metros de diâmetro, o térreo destinado aos serviços gerais e um auditório para mil pessoas. No primeiro andar, o grande salão que uma sobreloja recortada enriquece os elevadores envidraçados, a rampa externa que, balanceada 15 metros, liga espetacularmente os dois pisos e, quebrando a geometria severa da cúpula, o restaurante aberto para a paisagem e o céu imenso da nova capital (NIEMEYER, 2000, pp. 89-90)

Para tanto:

Conversamos e chegamos 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) por intermédio de tirantes. Com isso o nível principal (térreo) das exposições exibirá um quase inacreditável diâmetro livre de 80 metros, criando assim um espaço cuja amplitude espantará os visitantes. (NIEMEYER, Revista Projeto Design, 2000, p. 89-90)

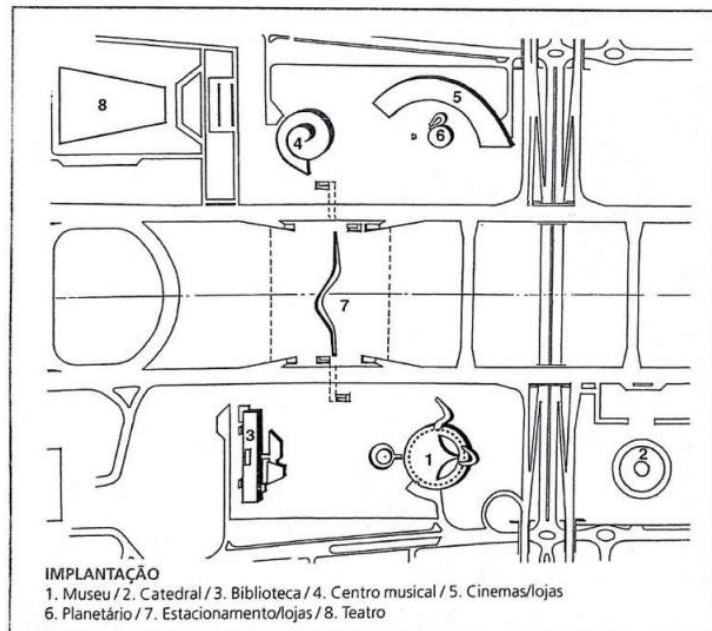


Figura 21: Implantação Setor Cultural de Brasília, 2001
Fonte: Revista Projeto Design, nº 256.

Por volta de 2002, antes de iniciarem as obras, são feitas ainda outras alterações no projeto, algumas formais e outras resultando em algumas perdas de cunho programático. As janelas são retiradas, assim como um pavimento do terraço, tornando plena a cúpula. E o restaurante é realocado para o lado de fora, na praça. O que segundo o arquiteto impedia que o salão de exposições “pudesse ser vista como um grande céu iluminado [...] mais rico internamente, o mezanino como que solto no ar, acentuando a leveza do espaço arquitetural” (NIEMEYER, 2002)

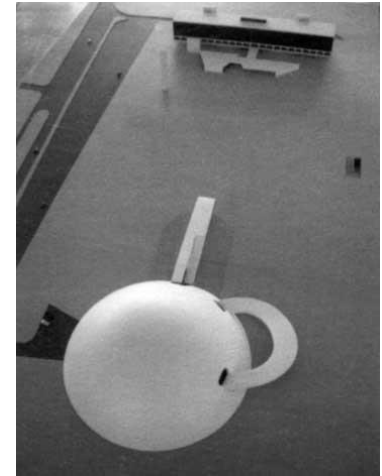
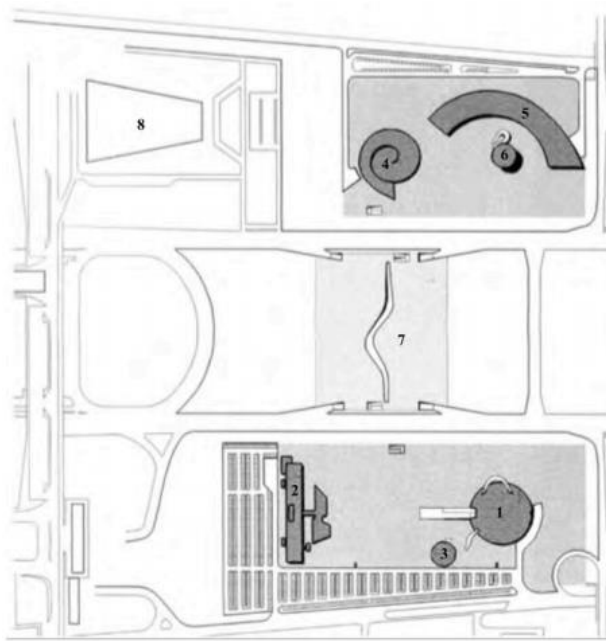


Figura 22: Esquema do Setor Cultural de Brasília, (3ª versão).
Fonte: Niemeyer, 2002

Figura 23: Maquete do Museu.
Fonte: GDF / Divulgação

Neste último estudo foram feitas ainda algumas poucas alterações, como a ampliação da rampa e a adição dos espelhos d'água na praça. A construção do Museu e da Biblioteca é de fato iniciada então no ano de 2002. Esse foi um dos últimos projetos de Niemeyer construídos em Brasília, em escala significativa e com programas complexos. A Biblioteca foi concluída no dia 31 de março 2006 e o Museu no dia 30 de junho. Após a conclusão da praça, que atrasou cerca de 120 dias, ambos os espaços foram inaugurados e abertos ao público em dezembro de 2006. Assim, o conjunto museu-biblioteca passa a integrar o Setor Sul do Complexo Cultural da República.

No projeto da versão construída, a rampa de acesso permanece retilínea e direcionada para o centro da praça, porém a bifurcação é suprimida e leva o visitante diretamente da praça até o primeiro salão expositivo. Com essa modificação, foi acrescentado um pavimento no subsolo a fim de abrigar espaços referentes à manutenção e ar condicionado e, conseqüentemente, uma abertura independente para o acesso ao auditório foi localizada voltada para a praça central e outra, na direção oposta, para as salas administrativas e técnicas. O estacionamento subterrâneo foi eliminado e um espaço para veículos foi destinado na porção sudoeste do terreno. Finalmente, foram acrescentados à composição, entre o museu e a biblioteca, três espelhos d'água em formato circular que, curiosamente, não constam no projeto final, apenas na versão construída. (AMARAL, 2014, p.102)

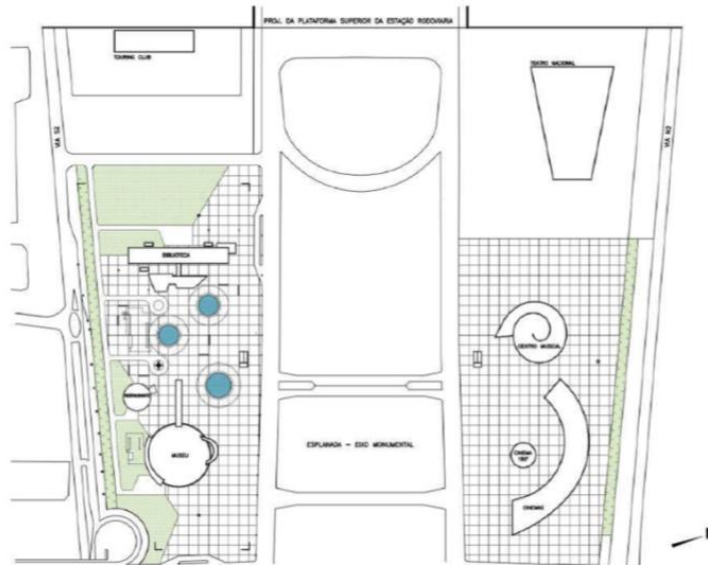


Figura 24: Esquema de implantação dos Setores Culturais.
Fonte: Escritório Oscar Niemeyer

Antes de iniciarem as obras do Museu, já existia um sentimento de urgência em “terminar este lado do Complexo Cultural”⁴². Em relação aos edifícios do Eixo Monumental, havia um empenho da equipe do arquiteto em realizá-los o mais breve possível: “Como foi difícil construir essa cidade em tão curto tempo, e principalmente como vai ser difícil construí-la por etapas, sem quebrar a unidade arquitetural!” (NIEMEYER, 2004, p. 237).

O arquiteto manifesta essa preocupação no artigo “Em defesa da unidade arquitetural”, publicado em 1989⁴³:

Com relação ao Eixo Monumental decidi dividi-lo arquitetonicamente em quatro setores. O primeiro era o dos ministérios, com prédios simples, repetidos e pré-fabricados; o segundo, compreendendo o Itamarati e o Palácio da Justiça, já mais desenvolvido como a preparar os visitantes para as formas novas e contestadoras que, na Praça dos Três Poderes, os deveriam surpreender; e finalmente, porque seria construído depois, o setor cultural, seguindo a liberdade plástica daquele último, para, como ele, estabelecer o contraste procurado com os blocos dos ministérios. (NIEMEYER, 1989)

Apesar de marcar uma ocupação de extrema importância, o Setor Cultural ainda não corresponde aos ideais discutidos por tantas décadas, anteriores a sua

⁴² Cf. COSTA

⁴³ Publicado também no jornal *Correio Braziliense*.

edificação. Não apenas aos discutidos pelo arquiteto, mas por todas e todos aqueles engajados na gênese deste setor, em prol de uma efetiva democratização da cultura.

Em relação à relutância dos governos em realizar a obra, Gomes de Sá lembra que a proposta elaborada com o prédio retangular extenso de 70 metros, na década de 1990, foi recusada pelo alto custo apontado de 40 milhões de reais. Já o projeto executado, que de certa forma, como coloca a autora, surge desta recusa, custou no total aproximadamente R\$ 110 milhões⁴⁴. As duas obras (museu e biblioteca) foram construídas com recursos exclusivos do Governo do Distrito Federal.

Segundo Sussekind em correspondência com Niemeyer:

[...] 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 [...] 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”. (NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002, p. 23)

Em resposta ao engenheiro: “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. (...) Esse, Sussekind, foi um dos projetos em que maiores modificações fiz.” (NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002. p. 29).

O Museu Nacional do Conjunto Cultural apesar ter sido construído com fundos do GDF passa desde maio de 2013 por um processo de federalização. Em 24 de janeiro de 2014 foi publicada no DODF a Lei 5.293, que autoriza a cessão para a União do Museu da República Honestino Guimarães. De acordo com a lei, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) será responsável pela administração do museu por um prazo de 10 anos, podendo ser prorrogado. A transição de gestão incluiria a participação do GDF, porém não houve a transferência definitiva, e sim, por motivos dispersos e interesses políticos um comodato, com a administração do Museu compartilhada entre o MinC e a Secec. Encontra-se ações do MinC nos anos

⁴⁴ Segundo dados divulgados na Agência Brasil, 2006 e Cf. SÁ, 2014, p. 181.

de 2015 e 2016 no Museu, porém, na prática atualmente quem responde pelo museu é a Secretaria da Cultura do GDF.

Este processo gerou bastante polêmica na cidade, o que pode ser acompanhado no grupo “não a federalização do museu” no facebook. Nela, pode-se encontrar a intervenção urbana realizada pelo artista Cirilo Quartim, na qual foi registrada em vídeo uma “escalada” para “fixar” a bandeira do Distrito Federal no topo do Museu.



Figura 25: Não à FEDERalização do Museu Nacional!, Cirilo Quartim, 2015

O Conjunto Cultural acaba congregando diferentes interesses. O plano museológico do MuN traz alguns aspectos positivos relativos à esta gestão compartilhada:

Essa gestão compartilhada atrairá, inevitavelmente, as atenções e os interesses de outros possíveis parceiros financeiros, pertencentes ao grande cinturão internacional formado pelo corpo diplomático, com sede em Brasília, compreendendo-se aí, por extensão, as grandes empresas de âmbito multinacional ligadas a essas representações diplomáticas. Deduz-se daí que por sua formação mista e aberta, o Complexo Cultural da República, nas pessoas jurídicas, do Museu e Biblioteca poderão alcançar em curto prazo, a auto gestão financeira, sem por isso deixarem de lado a coerência de seus programas e de cumprir as normas instituídas pelos sistemas nacionais e estaduais, referentes às suas políticas de ação cultural e administrativa. (MuN, Plano Museológico, 2011)

Considerando que uma instância política não vem anular a outra, os projetos culturais com essa parceria ganhariam mais visibilidade. Dessa forma “virá propiciar acordos entre várias instituições e projetos pertinentes ao Governo Federal e ao Governo Estadual e também pela possibilidade de promover-se, por meio dessas bem vindas parcerias intergovernamental”. Apesar de que inicialmente esta medida

levantou alguns problemas relativos à operação do museu e seus limites orçamentários, espera-se que com a federalização, ao invés de reduzir a “cidade” que existe no museu desde a sua abertura, ao contrário, possam ser alargadas também as possibilidades nos projetos locais e regionais.

1.4. Eixo Monumental e a unidade arquitetural

Fica evidente nas propostas do Setor Cultural como a forma na estrutura do Museu é o fator predominante para a sua implantação. De modo geral, a constituição plástica é cumprida ao longo do Eixo Monumental. Manifesta na estrutura, a sua arquitetura, o traço de Niemeyer é reafirmado. Uma das características do trabalho do arquiteto é uma preocupação essencial com a forma, mesmo que em detrimento com o seu próprio funcionalismo.

Dentro dessa arquitetura, procuro orientar meus projetos caracterizando-os, sempre que possível, pela própria estrutura. Nunca baseada nas imposições radicais do funcionalismo, mas sim, na procura de soluções novas e variadas, se possível lógicas dentro do sistema estático. E isso sem temer as contradições de forma com a técnica e a função, certo que permanecem, unicamente, as soluções belas, inesperadas e harmoniosas. Com esse objetivo, aceito todos os artifícios, todos os compromissos, convicto de que a arquitetura não constitui uma simples questão de engenharia, mas uma manifestação do espírito, da imaginação e da poesia. (NIEMEYER, 1960).

Mas fica claro também, como algumas recusas nos projetos ou mesmo modificações específicas partem de disputas políticas, trocas de governo e interesses partidários. O projeto guarda uma intenção atribuída a uma premissa, mas é o resultado do que foi possível dentro da ação proposta. O *desenho* do que lhe coube, ou até do que pode transbordar em um jogo de prioridades, em um vai e vem de estudos e apresentações. Dentre o que foi proposto, é tudo aquilo que foi aceito pelo contratante. E não tudo o que o arquiteto deseja.

Apesar de observarmos as movimentações entre os governos, como ocorre em outros projetos públicos e processos políticos, cabe salientar em relação à criação do Conjunto Cultural que:

[...] não é prudente estabelecer relações diretas de causa e efeito entre o caráter da gestão política de cada governador e os tipos de projetos que se concretizam durante seus mandatos. Sugerir que em épocas de governos conservadores exista necessariamente o abatimento da suplementação de projetos institucionais 'inovadores' no âmbito público com base apenas nas posições partidárias ou orientações políticas não ajuda na compreensão do que estava em jogo [...] (BASEGGIO, 2014, p.18).

Amaral, pesquisadora do Ibram, aponta que o projeto arquitetônico do MuN foi “fruto de um longo processo que especulou sobre vários partidos e programas”, com muitas variações nas destinações dos edifícios. A autora destaca que devido à descontinuidade das propostas de museu, “os vários projetos apresentados ao longo das cinco décadas demonstram uma constante redução do programa de necessidades do museu, por exemplo, a supressão da Escola de Artes” (AMARAL, 2014, p. 113).

O projeto do Museu foi então reestudado pelo arquiteto diversas vezes e seu programa passou por muitas transformações, marcando um processo descontínuo até a sua construção⁴⁵. As propostas, da década de 1970, de versão retangular, e da década 1980, versão em cúpula com mirante, sofrem mudanças radicais nos programas até os projetos dos anos noventa e o efetivamente construído entre 1999 e 2006. O programa de necessidades se tornou complexo ao longo do processo, no qual foram feitas adaptações formais e estruturais, devido a condições de tempo e orçamento. A cidade, também em formação,⁴⁶ “ganha” um Museu construído sem um plano museológico⁴⁷, tampouco com um programa definido *a priori* (GONÇALVEZ, 2010).

⁴⁵ A quantidade e variedade de projetos que antecederam a criação do MuN revelam a dificuldade em defini-lo. Em carta para Sussekind, sobre a trajetória do que chamou de “Museu de Brasília”, Niemeyer diz: “E isso me faz lembrar Brasília, a simplicidade com que foi realizada. Afinal, era uma cidade que se iniciava, e não um simples museu”. (NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002, p.31)

⁴⁶ Para Kevin Lynch (2011) a cidade é uma construção no espaço e o *design* de uma cidade é uma arte temporal.

⁴⁷ O Plano Museológico trata da operacionalização das atividades do museu. Golçalvez e Amaral podem não ter notado que na época da construção do MuN e sua inauguração em 2006, ainda não havia a obrigação por lei de elaboração e implementação do plano museológico, que é aprovada somente em 2009. A Lei N° 11.904/2009, institui o Estatuto Brasileiro de Museus e consolida uma legislação própria para a área.

O museu saiu do papel, mas com um projeto elaborado e construído sem alinhamento entre a arquitetura e o programa de necessidades⁴⁸. O que permitiu que as estruturas que regem a instituição fossem tomadas pela difusão da imagem do museu assumida pela arquitetura, assim como pela assinatura do edifício, em detrimento do seu conteúdo programático: “A definição da missão institucional e a elaboração do plano museológico não subsidiaram o projeto arquitetônico, mas foram adaptados ao mesmo” (AMARAL, 2014).

Em suma, a partir de 2006, Brasília é uma capital com um Museu Nacional. O MuN talvez não corresponda ao que Fraser especulava sobre um museu nacional, mas, ainda assim, tem a sua importância. Não é um museu de história natural, nem um museu de arte que apresenta a história do país, tampouco aquele que guarda seus bens mais preciosos. O MuN torna-se um museu de arte que funciona como uma galeria pública de arte. Nesse sentido, o Museu se aproxima de uma *kunsthalle*, de um “hall das artes”, que sedia eventos e realiza exposições temporárias voltadas às artes visuais. Mesmo Niemeyer se refere ao Museu como um grande salão de exposição:

Uma grande cúpula branca de concreto, com 88 metros de diâmetro, 27,7 de altura e um terraço-jardim que se abre para o Eixo Monumental por meio de dois grandes arcos recortados na cúpula. O térreo abrigará um auditório circular com 42 metros de diâmetro (...) ao redor, o foyer, as áreas de serviços e reserva técnica, salas de reuniões, diretoria e sanitários (...). No primeiro pavimento do museu, com cerca de 71 metros de diâmetro, o grande salão de exposições contará com entrada independente por rampa externa. A área de exposições continua no mezanino, com acesso por rampa interna ou externa – esta se projeta em balanço por cerca de 20 metros (...). No segundo pavimento – com cerca de 56 metros de diâmetro e pé-direito máximo de 13,30 metros – ficará o restaurante com ampla varanda, espécie de terraço-jardim panorâmico, onde a cúpula se abrirá em dois enormes arcos para a vista do Eixo Monumental. (NIEMEYER, apud ANTONIO in AMARAL, 2014 p. 109-110)

Nesta época das Comissões Especiais, foi inclusive cogitado o Museu sem um acervo próprio, e que mobilizaria peças de acervos nacionais. A ideia foi descartada com a análise do historiador Ulpiano T. Bezerra de Meneses, de que assim se faria um centro cultural e não um museu. Desta forma, “um museu sem

⁴⁸ Um estudo preliminar de arquitetura é baseado no “programa de necessidades” aprovado, um dos documentos de referência, e uma das etapas condicionantes do projeto. O projeto do museu não foi baseado nessas necessidades (escola, restaurante, local do acervo, etc), mas sim na urgência em construir “um” museu. E por isso ao longo das etapas, o programa era modificado, se tornou complexo, e no projeto acabaram suprimindo muitas dessas “necessidades”.

acervo próprio não poderia de forma alguma preencher suas responsabilidades documentais, nem desenvolver outras atividades vitais” (MENESES *apud* SÁ, 2014, p. 57). Amaral afirma que o Museu é construído sem um “discurso museológico que subsidiasse e extrapolasse os limites da construção física do museu”.⁴⁹ Nisso somam-se deficiências institucionais, além da ausência da construção de um discurso institucional coeso.

Em mais de um momento, foi sugerido e idealizado a criação de um acervo permanente a partir do acervo de outras instituições, como o Banco Central. Porém, o MuN não foi construído ou programado a partir de um acervo ou coleção. Não fica claro se isto pode ser interpretado como uma atitude proposital, mas certamente não foi meramente um descuido. Como observado, ao longo da história dos projetos do setor cultural foram muitas as disputas políticas que envolvem a criação desta instituição. O Museu é discutido por décadas, mas, é construído de certa forma às pressas, para não perder a oportunidade⁵⁰. Somente no ano de 2001, o arquiteto começa a celebrar a concretização do Museu. Em carta para Sussekind,

Estou achando que vai caminhar a construção do Museu de Brasília. Nestas próximas semanas, espero me dedicar a detalhar a estrutura a nível de permitir ao governo do DF a posterior licitação da execução do prédio. Vai ser bom ver finalmente ocupado aquele terreno em frente à Catedral, há 40 anos guardado para esta finalidade, garantindo a unidade arquitetural da Esplanada dos Ministérios e nela criando indispensável pólo de atração cultural. (NIEMEYER, SUSSEKIND, 2002, p. 160-161)

Quando Fraser lança a sua busca por um museu nacional público e bem equipado, a autora menciona dois museus de outras cidades do país, cogitando a transferência de coleções entre estados. O que a autora conclui ter sido ignorado, até porque,

[...] a explicação óbvia para a ausência de um museu nacional importante em Brasília é que não seria prático criar um novo museu suficientemente importante: qualquer tentativa de transferir um ou mais dos museus existentes para a nova capital teria sido extremamente impopular, e também teria sido extremamente caro e demorado tentar reunir – seja por aquisição, doação ou ambos – uma coleção que **rivalizasse** com a do MAM no Rio de

⁴⁹ Depois da sua construção, o plano museológico passa a ser elaborado por Wagner Barja, o primeiro diretor do Museu.

⁵⁰ Em relação ao processo de criação do MuN, observo que o levou a sua construção foi muito mais a necessidade de demarcar espacialmente um setor cultural na cidade do que, possuir e tornar público um acervo ou uma coleção. Isto é, havia uma urgência da arquitetura em relação à cidade, de tomar nela um espaço para a cultura – tanto para manter uma unidade arquitetural quanto para garantir a existência deste setor para a população.

Janeiro ou a do MASP em São Paulo. Se uma importante coleção de artes plásticas não era possível, a outra possibilidade seria um museu combinando história natural, etnografia e história nacional, um museu que oferecesse um panorama da história, geografia, flora, fauna, povos e culturas do Brasil. (FRASER, 2003, grifo meu).

Apesar de nenhum dos dois museus mencionados pela autora ser público, a ideia de rivalidade entre as instituições sugere que a capital do país devesse deter não apenas uma coleção que represente a nação, mas que fosse superior à dos outros museus em outras cidades do país. Desta forma, percebo os museus ao mesmo tempo como parte de um discurso homogeneizador da nação, mas também, de distinção entre os estados, numa associação de poder, enquanto detentor de uma história do país, de acordo com a representatividade da sua coleção.

Este discurso de soberania por via dos acervos e coleções é, então, uma retórica não apenas direcionada *para* a nação como um todo, mas também exibida *dentro* dela, na relação desigual entre estados brasileiros. Nesse sentido, as cidades mais “poderosas” seriam aquelas que possuem a maior quantidade e os mais relevantes bens culturais. Uma distinção histórica e estrutural, hierarquizada por aqueles que detêm os meios e difundem as ideias de nação, deste país multiétnico, neste território colonizado e de dimensão continental, com diferenças explícitas entre as suas regiões. Portanto, se Brasília não atende a esta estrutura, então lhe carecem não apenas bens e serviços, mas o poder que pode exercer sobre e com eles.

O MuN atualmente abriga no seu edifício três coleções⁵¹:

Uma coleção chama-se Oceano Gêmeos, constituída por 182 objetos, coleção esta oriunda de operação da Polícia Federal, cujo fiel depositário é Wagner Barja. A coleção do Museu de Arte de Brasília ⁵²encontra-se no MUN, mas é gerida por outra equipe, cujo prédio até o momento continua sem condições para reabertura. A outra coleção é chamada de ‘Coleção MUN’, coleção, efetivamente, pertencente ao Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, sendo constituída por 114 obras de Arte Contemporâneas com linguagens e técnicas diversas. (SILVA, p. 77, 2014)

⁵¹ O Plano Museológico, revisado em 2011, delimita uma política de Acervo que prevê uma comissão com três membros qualificados, juntamente com a direção do museu.

⁵² O Museu de Arte de Brasília (MAB), situado às margens do Lago Paranoá, permanece fechado desde 2007, devido à interdição do prédio pela defesa civil e postergação da sua reforma.

Apesar de possuir estas coleções o MuN não expõe o seu acervo em projetos de longa duração. De certa forma, era o que Niemeyer esperava: “Não é um museu de obras fixas, mas um espaço contemporâneo, um museu de idéias, do experimental, que possa receber uma série de exposições e obras do Brasil e do mundo.” (NIEMEYER, SUSSEKIND, 2002).

Anna Paula da Silva (2014) em sua pesquisa sobre o sistema de catalogação do acervo do MuN observa que “o museu constitui-se de projetos”, isto é, exposições temporárias de curta duração⁵³. Porém, apesar de anunciar que o “espaço é utilizado para exposições itinerantes de artistas renomados e temas importantes para a sociedade”, não fica claro para o público a forma como o museu funciona, quais seus critérios ou como é formada sua identidade em meio a este trânsito. Esta relação entre acervos e projetos não aparece nas informações divulgadas nas paredes ou em folhetins do museu, e este não possui ainda uma página institucional, de forma a poder notificar suas intenções e tornar público seus documentos e coleções⁵⁴.

O MUN possui acervo próprio, mas que atualmente não possui pretensão de desenvolvimento de exposição de longa duração, por dois motivos relatados pela documentalista. O primeiro motivo seria que, a partir dos projetos e das respectivas contrapartidas, o museu consegue realizar efetivamente questões de infraestrutura do espaço e de cuidado do acervo, resolvendo grande parte dos seus problemas. O segundo motivo, seria porque sem uma exposição de longa duração é possível criar curadorias diversas e plurais sobre o acervo em diferentes espaços. (SILVA, 2013, p. 84)

Por mais difícil que seja imaginar que o MuN poderia ter sido formado a partir da transferência de outras coleções, isso de todo modo, não aconteceu. O MuN possui acervo próprio, ainda que não seja de porte nacional. E cumpre de certa forma, com a proposta de trazer para a cidade estas coleções, ainda que temporariamente. No ano de 2019 o museu realizou exposições locais, nacionais e internacionais.

⁵³ Os projetos das exposições normalmente seguem uma agenda de 2-3 meses. Mas algumas têm duração ampliada ou curta a duração de apenas uma semana.

⁵⁴ Conforme diz Anna Paula “[...] se a opção do MUN é ser um museu de projetos, que isso seja esclarecido para a população no dia-a-dia (partindo da missão mencionada no Plano Museológico) e nas ações, principalmente, quando se opta ou não expor a sua coleção ou quando opta em escolher determinadas exposições que estarão disponíveis para o público.” (SILVA, 2013, p.84).

A primeira gestão do MuN teve a sua frente o diretor curador Wagner Barja, que elaborou o plano museológico do Museu e deu início a sua política de acervo. No início do ano de 2019, o MuN passou por uma troca de gestão. A direção foi assumida por Charles Cosac, por meio de convite da Secretaria de Cultura anunciado em 28 janeiro de 2019⁵⁵. Cosac permaneceu à frente da instituição até julho/agosto de 2020⁵⁶. Atualmente, assessora técnica da diretoria do museu e servidora da Secretaria de Cultura do GDF, Sara Seilert, assume interinamente o cargo.

De acordo com Seilert, o Museu Nacional da República possui um Plano Museológico elaborado pela equipe da gestão 2006-2018. A partir do ano de 2019, esse plano está sendo reavaliado e uma contratação de consultoria está em andamento para a atualização e reelaboração do mesmo. No plano museológico (2011) a missão do Museu enfatiza a relação entre acervos e comunicação.

O MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA terá por missão a pesquisa, a coleta, a salvaguarda - a proteção, a conservação, a documentação e a comunicação - exposição de ações educativas e culturais e, ainda, publicações, em mídias digitais e o que mais couber de referências da cultura visual contemporânea, a partir da identificação e musealização de produtos diversos, representativos e significativos das múltiplas linguagens artísticas vindouras, com vistas à constituição de um patrimônio público digno de ser testemunho e de tornar-se documento de manifestações artísticas e de manifestações científicas, culturais, educacionais e econômicas, daquelas decorrentes, todas fruto da ação do homem deste tempo e capazes de contribuir para o desenvolvimento sócio econômico cultural da nossa sociedade.

Na consulta do documento que está sendo reformulado (2019), a missão do Museu é semelhante aquela comunicada no site da Secec: “com a missão de elevar e revelar ao maior número de pessoas possível, principalmente, a cultura visual contemporânea, com vistas no seu incentivo, difusão e seu reconhecimento pleno, como um bem cultural universal, que deve ser preservado e democratizado”. E ainda, destaca a sua natureza baseada na “liberdade de expressão”, de forma que

⁵⁵ Comandada na época por João Candido (exonerado em dezembro de 2019)

⁵⁶ Charles Cosac já havia em março do mesmo ano notificado que sairia do Museu (6/3/2020). Na época a Secec divulgou que o posto seria assumido temporariamente pela servidora Marcela Mota, que já atuava no museu. Porém foi retificado que Cosac manteria o cargo com nota divulgada também pela Secec. Em julho de 2020, Charles Cosac pede formalmente a sua demissão e é exonerado em agosto de 2020 (14/8/2020 - DODF). De acordo com a secretaria o ex-diretor não anunciou os motivos da sua saída. Ainda sem definição, apenas se especula sobre uma nova gestão do Museu.

não pretende censurar uma ou outra manifestação cultural. E sim “contribuir para a pesquisa e a experimentação das diversas linguagens artísticas e culturais”.

Brasília passa então a ser uma capital com um museu nacional, ou melhor, com um museu monumental⁵⁷. Mas o que isso significa?

⁵⁷ [...] ao conjunto projetado, o desejável caráter monumental. Monumental, não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. (Trecho do relatório do Plano Piloto, COSTA, 1957).

CAPÍTULO 2 – MUSEU MONUMENTO E SÍMBOLO DA NAÇÃO

O MuN tomou o lugar do Gran Circo Lar. Mas ao invés de um circo popular foi erguido, com sua arquitetura concreta, um espécie de templo. Os discursos da modernidade demarcaram uma transformação dos museus de uma maneira geral. O espaço do MuN foi pensado enquanto uma obra monumental.⁵⁸ Leva o espectador para dentro de uma “pintura” – um cenário construído pelo artista-arquiteto. Segue os dinamismos de uma visão romantizada e utópica, que exaltava a busca por uma nova sociedade, que, todavia, traz algumas contradições em seus usos.

O Museu em forma de cúpula situa-se em posição de destaque, no Eixo Monumental.⁵⁹ A cúpula, como já dito, mede 80 metros de diâmetro, tendo a base com 35,55 metros de raio, e 26,25 metros de altura. Seu edifício compõe a paisagem neste caminho comum e cotidiano para muitos moradores de diversas classes sociais e oriundos de toda a região do DF e entorno. Isto se dá pela sua localização, entre a rodoviária central e a Catedral Metropolitana.

Assim, o MuN está inserido no que também é considerado um eixo turístico da Cidade. Como outras edificações monumentais, pode ser avistado do transporte, emoldurado pelas janelas dos ônibus e carros, anunciando a chegada ao destino, ou a partida para casa. Assim, ele existe mesmo para aqueles que nunca o visitaram, nem sabem que se trata de um museu.

⁵⁸ Trata-se de uma tendência comum por parte dos governos a partir de 1970: “Os museus passam a ser ‘monumentos’, ícones da modernização da sociedade, emblemada identidade cultural urbana, lugar obrigatório para a frequência turística e de lazer e diversão para o cidadão.” (GONÇALVES apud DABUL, 2008, p. 263).

⁵⁹ Com edifícios de escala monumental, esta é a principal via do Plano Piloto que o divide a região administrativa em duas asas, norte e sul.



Figura 26: Para de ônibus/ Museu
Fonte: @MinhaCapital

Charles Cosac, ao assumir o Museu disse em entrevista para Agência Brasília⁶⁰ que o MuN é “suntuoso, como toda Brasília é suntuosa. É monumental”. O ex-diretor costumava destacar as maravilhas do museu e sua arquitetura, ao mesmo tempo em que percebia um desequilíbrio desta estrutura com o seu uso. Ainda assim, reconhecia que “o museu é quase um milagre”. E em mais de momento manifestou admiração pelo trabalho do diretor anterior Wagner Barja, que fez “exposições elementares, divisores de água”. Seu plano de gestão era o de dar uma identidade ao museu: “A gente está tentando dar um rumo ao acervo, uma voz ao museu, para não ficar um hospedeiro de exposições”. Em relação à situação do museu:

É o primeiro museu em que eu entro em que a arquitetura é mais rica que o conteúdo. Eu acho que esse seria, a longo prazo, o meu maior objetivo – deixar o de dentro equivalente à arquitetura, o conteúdo do museu, o acervo do museu, a programação e a excelência do museu à altura do que foi investido nessa edificação. (AGÊNCIANACIONAL 1/3/2019)

Sobre o espaço:

o museu é uma experiência sensorial. Temos aqui [ao lado] a biblioteca, aqui estamos no museu e há um túnel subterrâneo [interligando os dois] que é lindo. Aqui eu tenho a sensação de dentro e de fora, de sentir o som aqui dentro, num lugar que não tem janela alguma, e quando eu vou lá eu me sinto massacrado por um céu maravilhoso. [...] Mesmo para quem não pode ver, esse museu é uma experiência de sentidos. Tem uma coisa entre museu e biblioteca que não é só leitura e artes visuais. Enquanto houver solidão, enquanto houver tristeza, sempre haverá museus e bibliotecas abertas. São espaços de abrigo, de cura. (Ibidem)

⁶⁰ Agência de notícias do governo, página oficial.

A construção arqueada do Museu é um teto curvilíneo, como uma abóboda apoiada ao chão. A praça, um largo entre o Museu e a Biblioteca, possui três espelhos d'água circulares e 4 bancos de concreto – atraentes às manobras dos patinadores e skatistas – com cerca de 5 metros, dispostos em dois grupos. Ainda assim carece de mobiliários urbanos e outras instalações. Por outro lado viabiliza diferentes encontros, onde acontecem diversas práticas culturais.



Figura 27: Interior do Museu -repostagem
Fonte: @museunacionaldarepublica



Figura 28: Museu Nacional – encontro de skatistas.
Fonte: skateundergroundguys

O Museu é grandioso e contemplativo, uma escultura monumental, mas que como edifício pouco acomoda as pessoas tanto no seu interior quanto na parte externa, o que se assemelha a um lugar apenas de contemplação e passagem. Mas que por apropriações é ressignificado pelos públicos, como por exemplo, no uso da calha no térreo em volta do Museu como bancos para sentar na sombra projetada pelo próprio Museu.

2.1. O museu como um templo

As estruturas arquitetônicas geram diversas estruturas simbólicas e significados com o espaço urbano. Enquanto suporte, podem inflar e induzir formas complexas de como os museus funcionam na cidade, ou até mesmo com a museificação da própria cidade – a cidade em si se torna um museu. A constante patrimonialização de partes da cidade, por um lado, garante a preservação de

centros históricos, mas por outro, acarreta um processo de fixação, que pode impedir mudanças e desprezar as atividades da vida urbana⁶¹. O que em Brasília é um caso ainda mais particular, com um enquadramento propositado, muitos edifícios, e até a própria cidade, “nascem” praticamente museificados. Com um cotidiano que não formou a cidade, mas que se adapta a ela, inserido no que aparenta ser um grande salão com objetos (prédios) em exposição permanente.

Mesmo que as estruturas arquitetônicas de um projeto surjam empenhadas na humanização do espaço urbano, chamam atenção para as relações de poder que imperam nas interações entre as instituições e a sociedade. Os aparelhos culturais nos centros urbanos não são apenas espaços disponíveis ao acaso, mas, como Lewis Mumford (2004, p. 38) coloca, a cidade pode ser vista como “uma estrutura especialmente equipada para armazenar e transmitir os bens da civilização”. O museu, enquanto espaço físico, não apenas contribui para a preservação de memórias, mas também influencia na construção de identidades, pois também é um espaço no e do imaginário e, como neste caso, um símbolo da cidade.

Segundo Carol Duncan (1995), os museus de arte desde o século XVIII até metade do século XX, foram projetados para se parecerem com templos e palácios. Daí a comparação com antigos monumentos. Estas formas monumentais evocam “os espaços dos rituais públicos”. Para a autora, a origem dos museus adota o princípio cerimonial de um templo. Na sua análise, os rituais que são gerados nos museus de arte moderna se caracterizam a partir de sentidos utilizados antes em práticas religiosas. Apesar de Niemeyer não ter se apropriado das formas arquiteturais de um palácio, ou de um templo grego para a construção do MuN, criou sem dúvidas uma estrutura cerimonial monumental.

O MuN se parece com um templo pela a sua grandiosidade e imersão do visitante em um espaço côncavo, com uma parede circular que se ergue inclinada até um centro no céu. O que causa um efeito semelhante ao das igrejas, que desde o Império Bizantino, mas principalmente na Renascença, com cúpulas na parte superior e côncava dos edifícios buscavam se assemelhar com uma abóbada celeste. A arquitetura faz parte da carga simbólica que é atribuída aos museus, constitui com ele um espaço sagrado.

⁶¹ Cf. HOLSTON (1993)

Apesar da arquitetura do MuN ostentar qualidades de um espaço sagrado, para Duncan (1995), “são os visitantes que representam o ritual”. O ambiente do museu é apropriado à prática de um ritual não apenas por conta da sua estrutura, mas também pela sua ordenação, devido à forma como é orientada a relação com seus objetos, tanto pela disposição museográfica – o espaço criado e disponibilizado a partir de uma cultura expositiva – quanto pela experiência estética assumida. Quanto à experiência, Régis Debray (1994) estabelece uma visão espiritual da arte, na qual os museus de arte contemporânea prezam elogios à autonomia da arte como parte de uma liturgia por meio da qual a mercadoria adquire valor sagrado. De acordo com Duncan (2008, p.121), “os museus lembram antigos espaços rituais”, não apenas pelas referências arquitetônicas, mas também porque “são espaços para rituais”, devido a uma qualidade especial de atenção culturalmente desenhada para “contemplação e aprendizado”.

Sobre o ambiente expositivo, Tony Bennett (1995) comenta que todo o aparato que envolve a arquitetura e a projeção de espaços internos dos museus do século XIX se deslocou do formato que atendia aos interesses privados de aristocratas e príncipes para um contexto de instrução pública. E desta forma, tornou necessária a reordenação dos objetos, adaptada para a recepção dos visitantes e pesquisadores. Assim, os espaços de ritual que Duncan localiza se encontram também na disposição interna das salas, que Bennett caracteriza como espaços conformados para o arranjo de objetos voltados para espectadores. Mario Chagas (1997) interpreta que a instituição de memória funciona como um dispositivo de poder disciplinar, indicando “o que se pode saber, o que se pode lembrar e esquecer, o que se pode e como se pode dizer e fazer”. Os museus, como outros aparelhos culturais da cidade, são “espelhos e palcos que encenam a dramaturgia da sociedade a que se referem”. O recorte de um discurso é também uma determinação e um condicionamento do olhar.

Para McClellan (2003, p. 15), os museus de arte tem a força de definir e qualificar a arte: “arte é o que é exibido nos museus”. O autor não ignora que há arte fora dos museus, mas aquela que está dentro do museu é menos questionada em relação ao seu status de “obra de arte”. Status esse, atribuído por um alto “coeficiente de visibilidade”, como pensa Jacques Rancière (2008), para que a arte seja “arte”. Desta forma, esta “ordem” de legitimidade, ou sistema de verificação, é

também uma questão de “aparência” do objeto, um estatuto da imagem, operado por um regime do sensível e capacidades sensoriais (RANCIÈRE, 2010, p. 80). Como Mario Chagas afirma, os museus fazem parte de um argumento que “sustenta a continuidade e a permanência” das (ditas) “riquezas e dos valores artísticos e científicos”. Ainda que os museus na modernidade sejam também “dispositivos disciplinares”, eles qualificam os seus usuários, tanto os artistas, quanto os visitantes e muitas vezes exigem conhecimentos prévios, dentro de uma ideia elitista da experiência museal ideal. Dessa forma, o museu e sua arquitetura funcionam como legitimadores de determinadas práticas e coleções.

Duncan afirma que os museus de arte se tornaram decisivos para o reinado do conhecimento secular ocidental, para que tenham o seu status como preservadores da memória cultural de uma comunidade. Para a prática de um ritual, ou para que seja induzido a ele, o museu pode ser entendido como um espaço construído para representar “publicamente crenças a respeito da ordem do mundo”, instituindo os lugares dos indivíduos nele e associando uma ideia de verdade pelo poder a ele instituído.

As atitudes ritualísticas são assumidas pelos espectadores a partir da contemplação dos objetos e do seu percurso. Este cenário é um campo de *performance* onde o visitante cumpre um papel em uma “experiência estruturada”. Duncan demonstra aspectos rituais gerais dos museus de arte por serem (1) uma “zona limiar” de espaço e tempo, um espaço separado da rotina dos visitantes e (2) pela organização do ambiente, como um “cenário onde os visitantes atuam”. De acordo com a autora, “Um espaço ritual de qualquer tipo é um espaço programado para a atuação de alguma coisa. É um espaço desenhado para algum tipo de performance” (DUNCAN, 2008, p. 123.).

Ligia Dabul (2005) em sua tese elenca um conjunto de situações em relação à edificação de centros culturais, em que, por tratarem-se de monumentos de valor histórico e/ou arquitetônico, constituem neles mesmo o objeto de visita.

Não é sem conseqüências para o estabelecimento de fronteiras entre o espaço / tempo do dia-a-dia e o da excepcionalidade, que centros culturais muitas vezes funcionem em prédios enormes - não raro suntuosos - e com claro valor histórico e arquitetônico, bem diferentes das edificações mais comuns na cidade (DABUL, 2005, p. 122).

Desta maneira, Dabul entende que estas situações de excepcionalidade correspondem à excepcionalidade que uma situação de *liminaridade*⁶² propicia. A excepcionalidade traz um fator de distinção em diversas experiências, dentre elas a experiência com espaço, a arquitetura.

O programa da arquitetura impõe possibilidades no movimento dos usuários. Ainda assim, como coloca Michel de Certeau (1996, p.177-178), existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades e proibições, mas (o caminhante) também as desloca e inventa outras⁶³. Por isto, além de observar as possibilidades fixadas pela ordem construída, Dabul também analisa as maneiras de se apropriar destes lugares.

A “retórica do habitante” introduzida por Certeau parte de dois pressupostos para as práticas do espaço, supõe-se que: (1) correspondam a manipulações sobre elementos de base de uma ordem construída; e que sejam (2) como os tropos da retórica, desvios relativos, a uma espécie de “sentido literal” definido pelo sistema urbanístico. Desta forma,

O espaço geométrico dos urbanistas e dos arquitetos parece valer como o “sentido próprio” construído pelos gramáticos e pelos linguistas visando dispor de um nível normal e normativo ao qual se podem referir os desvios e variações do “figurado”. De fato, este “próprio” (sem figura) permanece não localizável no uso corrente, verbal ou pedestre; é apenas a ficção produzida por um uso também particular, o uso metalinguístico da ciência que se singulariza justamente por essa distinção (CERTEAU, 1996, p. 180)

Duncan se detém nas relações simbólicas e impostas pela ordem construída, já desde a origem, dos museus de arte. Uma analogia do primeiro modo de suportar as práticas no espaço, a partir da arquitetura e códigos modelados pelo ambiente. De certa forma, a autora abstrai a atuação dos visitantes, “este livro não é um estudo sociológico sobre a arte. Como visitantes reais se engajam subjetivamente com museus de arte excede seu escopo”, em prol de uma análise das estruturas dos museus de arte que caracterizam a postura e os movimentos dos visitantes. A autora vê a totalidade do museu como “um cenário que induz os visitantes a realizar (*enact*) uma *performance* de algum tipo, independentemente dos visitantes efetivos

⁶² Cf. DUNCAN

⁶³ O caminhar como uma prática do espaço, ou a retórica da caminhada.

o descreverem como tal (e independentemente de eles estarem preparados para fazê-lo) (DUNCAN, 1995, p. 4, 12-13)

A monumentalidade aplicada ao MuN foi não apenas uma imposição do plano urbano para o local mas também resultado da busca do arquiteto, já nos primeiros estudos, de “adotar uma solução em que a forma externa constitui como que um invólucro dentro qual se acomodam grandes áreas de trabalho⁶⁴”. Segundo Duncan, os museus constituem um espaço demarcado distinto do espaço do cotidiano, são “destacados de outras estruturas por sua arquitetura monumental e limites claramente definidos”. Para Françoise Choay (2001) a atenção dos visitantes é orientada em primeiro lugar para a forma externa do museu. Desse modo, “o espaço do museu tornou-se o ‘gesto arquitetônico’ por excelência de nossa época. Os museus são visitados como monumentos. O estojo é um objeto admirado como se fosse uma jóia” (CHOAY, 2001 p.217).

. Esta é uma das características do MuN, habitualmente visitado por pessoas que não sabem que se trata de um museu de arte, ou que tipo de exposição os espera, ou mesmo se tem uma exposição aberta. E quando sabem, ou já conhecem o museu, muitas visitas não se justificam pelas exposições marcadas, mas pela “ida ao museu”. Lugar que reúne encontros e atende um público que não é das exposições, ou é para além delas.

A monumentalidade do Museu faz dele em si um objeto de arte a ser contemplado. Isto se aplica a todos os edifícios do Eixo Monumental, *marcos* de Brasília. Ainda assim, o MuN difere dos outros edifícios da Esplanada dos Ministérios, por ser uma instituição cultural pública. É mais fácil de visitar, mais acessível que outras instituições. Até porque a sua funcionalidade se baseia nesta presença.

Para Lynch (2011), as imagens das cidades remetem fortemente às suas formas físicas, além dos fatores sociais. A imagem pode manifestar-se de diversas maneiras e ser classificada em cinco tipos de elementos: vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos. O autor propõe que estas unidades podem coexistir, para o observador, dependendo do ponto de vista. Os *marcos* são um tipo de referência na

⁶⁴ Cf. NIEMEYER (1960)

cidade definidos por elementos externos. Geralmente usados como indicadores de identidade, ou até de estrutura. No caso do MuN, ele se faz um marco por qualidades trabalhadas na sua forma estrutural, apresentando uma singularidade (apesar de pertencer a um conjunto), simplicidade (cúpula), predomínio espacial (tamanho) e alcance visual (embora mais concreto do que simbólico). Estes aspectos fazem dele um ponto memorável no contexto, um marco. Assim como a sua localização, por ser próximo à rodoviária e por estar de certa forma, isolado, tendo apenas a Biblioteca como vizinha.

Por estes motivos, a praça do Museu tem a qualidade de um *ponto nodal*, por ser um ponto estratégico, no qual o observador pode *entrar*. Neste sentido, o Museu pode ser definido como um marco, uma imagem atribuída à cidade, uma referência dentro do centro político do país. Mas também, pode ser definido como uma via, algo apenas observado no percurso habitual, na medida em que se locomove. Ou mesmo, como um ponto nodal, enquanto um lugar estratégico, um ponto de encontros e cruzamentos.

A cúpula evoca a ideia de que algo está escondido ali. Privado de luz, sem sequer uma janela, esconde algo que parece ser conservado, sendo assim, importante. O MuN confirma a imponência que Duncan atribui aos museus modernos, ainda que não tenha todos os elementos que a autora destaca. Não possui, por exemplo, a “sua independência indicada por esculturas” ou “leões de mármore que guardariam o lugar”.



Figura 28: Exemplos de esculturas no entorno do museu.

- (1): National Gallery, London.
- (2): Museu de Bellas Artes,
- (3): Museu Nacional de Arte, Cidade do México.

A parte externa do MuN (a praça) não possui nenhuma escultura ou instalação permanente. Mas como nos salões também abriga objetos das exposições⁶⁵. O que é fixado ao seu redor, mesmo que temporariamente, recebe destaque. E o museu modifica-se a depender do que é exposto. Permitindo assim uma a plasticidade, ainda que ornamental, do seu ambiente e da sua imagem.



Figura 29: Escultura/Instalação, Miguel Simão.
Fonte: página do museu *facebook*.

Ainda assim, em relação à separação do espaço, depara-se com essa distinção, por outro elemento apontado pela autora. Quando se chega ao Museu através de uma “rampa impressionante”, ocupando um *lugar de passeio* recuado da rua. Semelhante às marcas de arquitetura sagrada.

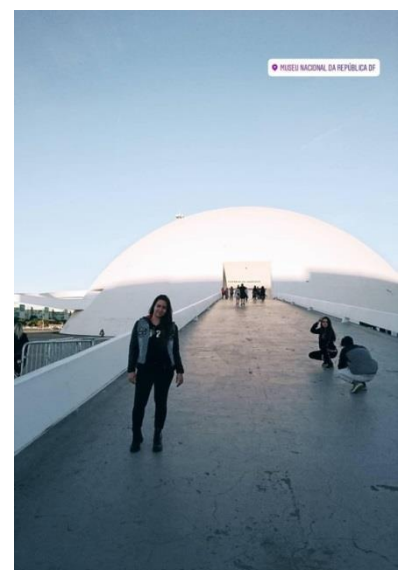


Figura 30: Rampa de acesso.
Figura 31: tag #MuN Repostagem

⁶⁵ Programa Extramuros – plano museológico 2011.

Gomes de Sá atribui a monumentalidade do Museu não apenas à escala do edifício. Dado que “em uma esplanada repleta de obras desse porte, não é a dimensão imponente que determina tal caráter”. Mas também, no modo como esta arquitetura estipula uma relação com o usuário. A autora destaca que a pureza geométrica da cúpula é rompida por três rampas externas e uma interna. E Niemeyer conquista a monumentalidade pela especulação das qualidades de cada rampa, “sobretudo pelos percursos estipulados, as velocidades reguladas e os jogos determinados de aberturas e fechamentos”.

Incorporado aos conhecimentos herdados do mestre Le Corbusier, que utilizava fartamente as inclinações como elementos compositivos viabilizadores de uma apreensão estética e dinâmica do espaço - dentro do conceito da *promenade architecturale* - Oscar Niemeyer busca na Antiguidade a referência solene da monumentalidade egípcia. A rampa reta principal, que sobressai à simetria absoluta da cúpula, é baseada no templo da rainha Hatshepsut em Deir-el-Bahari. Segundo Niemeyer, foi nessa obra, concluída há 35 séculos, que encontrou a primeira rampa de acesso externo⁶⁶. Como no palácio egípcio, o tom cerimonioso define o ingresso prioritário do público do museu pela rampa central em um percurso lento e unidirecional de aproximação até a obra arquitetônica, procissão de aproximadamente sessenta metros que prepara ao culto da arte em mostra. (SÁ, 2014, p.189)



Figura 32: Comparação Templo de Hatshepsut em Deir-el-Bahari.e Museu Nacional de Brasília.
Fonte: SÁ, 2014, p. 189

Em uma das cartas para Sussekind, um diálogo sobre palácios e catedrais (templos), Niemeyer se refere a uma conversa sobre Filosofia que ambos tiveram com Luis Alberto Oliveira. Na correspondência, fala sobre como este amigo discorreu sobre “o Parthenon, das colunas, das caneluras (...)” enquanto ele estava

⁶⁶ NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002: p. 113.

a pensar no Egito, “na imaginação fantástica daquele povo voltada para a monumentalidade e a fantasia”. É desta lembrança do arquiteto, que Gomes de Sá ilustra suas referências, “[...] foi a rampa monumental do templo da rainha Hatshepsut em Deir-el-Bahari, projetado há 35 séculos, a primeira que encontrei como acesso externo em arquitetura” (NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002. p. 113).

O MuN é um templo circular com uma rampa egípcia. O Museu causa mais curiosidade do que a própria Catedral, que é identificada pela cruz no seu topo. Cosac quando veio para Brasília disse ter se surpreendido com a exuberante “oca” sem janelas. Na entrevista com o ex-diretor observa-se que o Museu “‘engoliu’ a Catedral aos olhos de quem passa pelo centro da capital”.



Figura 33: Museu e Catedral. Fonte: Acervo

Para acessar a nave da Catedral é preciso seguir por um túnel, uma rampa que segue para o subsolo. O túnel é propositalmente escuro e contrasta tanto com o exterior quanto com o interior do recinto eclesiástico. O interior do edifício é claro e colorido por conta dos vitrais, e na saída, o caminhar é banhado pela luminosidade do céu de Brasília. O percurso é simbólico ao ato do batismo e o túnel faz parte da imersão que precede experiência espiritual.

Já no museu, a rampa também faz a gradual e surpreendente aproximação do exterior para o interior do templo. É preciso “subir” na cúpula, o esforço do devaneio à romaria, para adentrar uma esfera superior. A rampa do Museu é o convite, um passeio até a entrada. Pode não existir ainda um movimento de direção ao museu, mas já existe no olhar uma experiência. Desta forma, talvez o museu não seja ainda “o” templo, mas já é um objeto de contemplação. É aquele marco

impenetrável, um objeto sagrado. O sentimento de reverência já é a prática do culto. A ida ao museu é o início do ritual e da modificação da percepção do museu. O museu vai se revelando ao longo desta peregrinação, que passa estágios – o concreto da praça, a subida pela rampa, o painel com o título da exposição (que passa a ser visível), a entrada em outro espaço/tempo.

Esta percepção do Museu considera o seu ambiente enquanto a esfera fechada, delimitado no imaginário, a partir das suas formas externas em direção ao interior do edifício. Resume o museu à cúpula, como ambiente destinado ao culto, planejado para a experiência espiritual com a arte. Se assumirmos, porém, a imagem do Museu para além do edifício, do seu interior para a cidade, o “grande salão” pode ser considerado a praça-largo entre o museu e a biblioteca. Ou mesmo um espaço híbrido, museu-cidade, a *zona de contato* que permite cruzar e repensar estes dois lados.



Figura 34: Museu esfera fechada / esfera aberta. Fonte:

O museu interpretado como uma escultura, aquele marco impenetrável, é um objeto de contemplação, um elemento do culto e da exaltação, um objeto sagrado. Já o museu como um templo é um lugar sagrado onde ocorrem os rituais, determinado por práticas estruturadas pela instituição (museu, arte, educação). Faltaria talvez explorar mais o museu como abrigo/residência não apenas dos objetos, mas das pessoas e suas práticas, um espaço que lhes oferece proteção contra os rigores do tempo. Um espaço que se mantém, mas também se reconstrói. Um ambiente que expõe, mas que também observa. Um museu que volta a sua atenção para os usos e práticas sociais. Sejam estas experiências rotinizadas ou limiares, universais ou singulares. Explorar como coloca Dabul, as situações de

excepcionalidade e familiaridade para diversas experiências. E desta maneira, utilizar a ideia e liminaridade,

[...] como forma de lançar luz sobre a presença do público no espaço e no decorrer da exposição, cabe neste momento centrar nessa presença nosso foco, e descobrir o que, se pensamos essa presença em termos de liminaridade, pode ser aventado. (DABUL, 2015, p.123)

2.2. Os museus e seus ideais

Diversos estudos apontam os museus públicos associados à construção de imaginários coletivos que representam e estimulam através de seus aparatos a ideia de nação (Hooper-Greenhill, 1992; Bennett, 1995; Duncan 1997; McClellan 2000; Chagas, 2009; Dewdey, Walsh e Dibosa, 2013). Os museus em geral são instituições oficiais, em que os objetos expostos estão associados à representação de uma comunidade e fazem parte da construção de uma identidade nacional.

Tony Bennett (1995), quando escreve sobre o nascimento dos museus, afirma que a transferência de propriedade de coleções, do domínio fechado e privado para a posse pública por meio da gestão do Estado, foi o que determinou a criação do museu público na Europa e na América do Norte. Os museus, ao se apropriarem de espaços reais, aristocráticos ou da própria igreja, deslocaram estas propriedades, agora a serviço do coletivo do Estado, para benefício e educação das populações. O autor, ao analisar o “*exhibitionary complex*” em contraste com as instituições de clausura e encarceramento, coceituados por Foucault, inscreve o museu em um processo mais amplo, em que o espaço do museu funciona como uma disciplina expositiva, um espaço de representação para uma retórica. Porém, todo esse discurso acompanha uma intenção:

*The institutions comprising the ‘exhibitionary complex’, by contrast, were involved in the transfer of objects and bodies from the enclosed and private domains in which they had previously been displayed (but to a restrict public) into progressively more open and public arenas where, through the representations to which they were subjected, **they formed vehicles for inscribing and broadcasting the messages of power (but of a different type) throughout society.*** (BENNETT, 1995, p. 60-61 grifo meu)

A narrativa em relação à formação dos museus europeus e norte-americanos visa entender como esta instituição, o museu, surge dentro dos discursos historicistas e civilizatórios que acompanharam as ideias de nação, tanto na formação das colônias à custa de genocídios, negações e apagamentos, quanto nos processos de “emancipação”, aqui, das nações latino-americanas. O compromisso de consolidar uma memória e construir um sentimento de solidariedade entre os membros da nação parte de negociações e relações de poder. Investigar o nascimento dos museus, portanto, assim como das bibliotecas e grandes monumentos, passa pelo debate sobre o conceito de nação (e nacionalismo), o qual pode ignorar diversas camadas da sociedade, além de hierarquizar valores socioculturais.

De acordo Bennett, o nascimento do museu (europeu) coincide com um contexto que forneceu visibilidade e uma estrutura institucional condicionante para um novo conjunto de conhecimentos que estavam emergindo. Cada museu dentro de sua tipologia tem seus objetos arranjados como partes de uma sequência evolucionista, mas que formam uma ordem totalizadora de coisas e povos. Bennett argumenta que os museus públicos deixaram de ser organizados como partes de tabelas taxonômicas. E em vez disso, as coisas do museu, passaram a ser inseridas dentro de um fluxo do tempo, diferenciadas de acordo com as posições concedidas dentro de uma série evolutiva.

A ideia de “nação” acompanha a formação e operacionalização dos museus por fazer parte dos aparelhos que expõem os seus bens culturais. O enredo desses objetos, porém, está então relacionado a fatores políticos, históricos, culturais e sociais. Diversos teóricos demonstram criticamente que a Revolução Francesa instituiu um novo conceito de nação, ou o próprio conceito para uma “nova” nação. De acordo com Benedict Anderson (1982), o conceito de nação nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução deslegitimavam o reino dinástico e hierárquico de ordem divina, em contraponto ao qual “as nações sonham em ser livres”. Por isso, de acordo com o autor, a “garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado Soberano”. A ideia de nação é construída como alguma coisa que, além de “soberana”, é “imaginada”, uma vez que todos os seus membros jamais se conhecerão, assim como “limitada”, de modo pragmático, por fronteiras e outras nações.

A imagem da vida em comunhão estabelece a ideia de nação, “ela é imaginada como uma comunidade, porque, independentemente da desigualdade e da exploração afetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON, 1982, p. 32-34). Ao menos, assim era evocada, dentro dos discursos e forças nacionalistas, com o propósito de união.

Ainda que e tenha surgido daquele espírito revolucionário e comunitário, atualmente, a manutenção destes discursos pode orientar uma vontade e um destino nefasto. Uma dissimulação da realidade que não assume o fenômeno da globalização, com a crise do Estado-Nação - antes forjado a partir da autonomia soberana. Nega a mudança de poder para a soberania externa, mundial, em detrimento da afirmação nacional. A nação, e sua exaltação, não podem ser concebidas da mesma maneira. Visto que na contemporaneidade a sua existência é menos soberana e mais resistência.

Para Santos (2004), assim como antes havia regiões que fugiam da lógica estadista, na globalização o local se opõe ao global. Dessa forma, dialeticamente o lugar se contrapõe a globalização, pois “se confunde com ela” ao considerar a dialética existente entre o local e o global. O lugar, para o autor, é a escala da totalidade do cotidiano. E por isto traz o conceito de *lugar-mundo*, que deve ser entendido a partir da relação entre o espaço geográfico e o território usado.

Este contexto europeu e americano serve nesta pesquisa para mostrar que apesar do MuN não fazer parte desta história existem semelhanças e diferenças que ajudam a pensar as práticas estabelecidas neste lugar. No Brasil, as instituições culturais começaram a ser criadas em decorrência direta da transferência da corte portuguesa no início do século XIX, com a vinda e estabelecimento da família real da Europa para o Brasil. Após este momento, inicia-se um processo de constituição da nação brasileira, por meio da criação de instituições nacionais. A criação destas primeiras instituições é o início de um projeto para vincular as memórias que ilustram o surgimento de uma nação. Mario Chagas (2009) argumenta que o desenvolvimento dos museus no Brasil é um fenômeno colonialista e que no século XIX, irradiado pelos países colonizadores, cresce o número de instituições de

preservação do patrimônio histórico e artístico. Esses museus ordenam memórias e saberes, acompanhados de um discurso, o qual Chagas questiona,

Por exemplo, a quem se destina o Museu Real⁶⁷ num país onde multiplicam-se os analfabetos, cujas memórias não estão gravadas em livros ou obras de arte e sim em seus corpos e nas práticas sociais quotidianas?

De certo, a instituição criada não está orientada para negros, índios e mestiços. Ela destina-se à qualificação da coroa portuguesa junto às outras nações; mas também atende aos interesses da aristocracia luso-brasileira, dos homens ricos, das famílias abastadas, do clero, dos artistas, dos cientistas, dos viajantes e paradoxalmente contribui para a formação de uma elite ilustrada ao nível local. (CHAGAS, 2009, p. 58)

Já em direção ao século XX, este processo foi analisado por Lilia K. M. Schwarcz (2001) em *O nascimento dos museus brasileiros 1870 – 1910* publicado inicialmente em um artigo em 1989. A autora considera o contexto europeu e americano em relação ao surgimento dos museus no Brasil e traça este “nascimento”, a partir da análise do perfil de três importantes museus brasileiros da época (Museu Nacional, Museu Paulista e Museu Paraense de História Natural). Essa história é retomada por Maria José Elias (1992), em *Reverendo o nascimento dos museus no Brasil*. A autora aponta para o risco de uma excessiva generalização quanto à formação dos museus no Brasil ainda que os modelos tenham sido importados. Já no início, debate pontos quanto à conceituação e organização dos primeiros museus brasileiros na criação de museus nacionais, comparando-os ao Louvre e ao Prado – o que Schwarcz considera como “um movimento estatal de postura acumulativa e ‘conquistadora’, tipicamente burguesa, dos Cabinets de Curiosités”. No entanto, como discorre Elias, no caso do Museu do Louvre, sua criação pós-revolução foi “um agente facilitador do acesso do público aos museus” (Suano *apud* Elias, 1992, p.140). Já a criação dos museus nacionais, “serviu para demonstrar tanto a unidade (o Estado Nacional), quanto à força do poder que une a Nação” (Elias, 1992, p.139).

Ainda que os museus tenham passado por várias ressignificações, especialmente a partir dos anos 1970, continuam existindo através dos recortes curatoriais das exposições relações de poder que revelam, além de preferências da experiência cultural das classes dominantes, imposta muitas vezes como da “alta

⁶⁷ Criado em 1818.

cultura”, a manutenção de retóricas que qualificam o status da “obra de arte”. As ações do museu legitimam certas produções e atividades, e conferem valores dentro de uma linguagem específica. O que pode gerar um público alheio a esta produção e que reage com um sentimento de inadequação.

No debate entre memória e poder, Chagas afirma que a “memória (provocada ou espontânea) é construção, e não está aprisionada nas coisas, situa-se na dimensão interrelacional entre os seres, e entre os seres e as coisas”. Assim, é preciso cuidado ao enfatizar certas celebrações da memória, ainda que por meio do trânsito de coleções, especialmente na forma como elas são abordadas, nos discursos que acompanham os objetos. Já que os discursos exprimem a vontade política de determinados grupos. E nesta relação podem ser concretizados determinados interesses.

Toda esta crítica aos museus como representantes de certos grupos e interesses, leva em conta que os patrimônios nacionais, segundo Dewdney & Walsh (2013), possuem traços de uma história que contribui para uma articulação hegemônica de interesses nacionais e de classe. Interesses, por vezes privados, que hierarquizam gostos e visões e atravessam os públicos em sentido único. A autoridade cultural do museu é debatida pelos autores a partir das exposições e coleções da *Tate Britain*, um museu público de arte britânica em Londres, que tem seu nome associado ao Estado, além de abrigar e adquirir obras em nome de uma ideia de nação, que na verdade é (cada vez mais) multiétnica devido aos fluxos migratórios contemporâneos. Sendo assim, uma das questões levantadas pelos autores é: como a diversidade cultural passa a ser negociada em um museu de arte nacional?

Diante das perspectivas teóricas apontadas, é possível que só pelo fato de chamar-se de museu nacional, o MuN articule um discurso homogeneizador. Quando afirma que expõe “o que há de melhor na arte brasileira”, o faz sob quais parâmetros? O ritual declara também uma crença na instituição, no caso do Museu, ser aquele que confirma o que já foi legitimado por outros teóricos e historiadores, um ciclo de continuidades.

No caso do MuN orbitam interesses múltiplos e de vários setores, pois a sua oferta, muitas vezes não parte diretamente da coordenação do Museu, mas sim de

acordos com embaixadas, governos e editais de ocupação que utilizam tanto o espaço externo (shows e atrações, por exemplo) quanto o interno (exposições, eventos e atividades propostas nos auditórios e salas). Assim, há uma diversidade no conteúdo do que é exposto. O Museu nunca teve um orçamento próprio e suas despesas giram em torno de R\$ 6 milhões ao ano, o que representa 2,6% do orçamento total da Secec. Dessa forma, acaba sendo administrado por meio de projetos, que muitas vezes dependem de curadores externos⁶⁸.

No *site* da secretaria, na página do MuN, sua descrição afirma que se trata de um espaço que “insere Brasília no circuito internacional das artes e mostra o que há de melhor na arte brasileira”. Desse modo, para seguir um discurso soberano, não precisaria ter um acervo, mas ser o lugar que elege um recorte de outras coleções para expor na cidade. Contudo, o acervo não configura apenas o manuseio de uma coleção, uma passagem, uma visita, mas agrega valores indelévels ao Museu enquanto uma instituição representativa.

E mesmo que o MuN não tenha feito parte de um projeto de nação, que comumente passa pela construção de um museu, a ausência do mesmo, como exposto anteriormente, pode ter sido proposital neste aspecto. Sua construção, porém, o mantém, como Chagas aponta em relação aos museus, como “um instrumento e uma via para a afirmação dos valores burgueses”. Ainda assim, ao que parece, como instituição pública e aberta gratuitamente ao público, justificasse pobremente seu ideal revolucionário.

Entre os projetos temporários que o Museu abriga, o MuN declara a sua missão de:

[...] elevar e revelar ao maior número de pessoas possível, a cultura visual contemporânea, com vistas também no seu incentivo, difusão e seu reconhecimento pleno como um bem cultural universal, que deve ser preservado e democratizado. Pautado pela liberdade de expressão, este museu visa ainda, abrigar manifestações culturais diversas, que venham contribuir para a pesquisa e a experimentação das diversas linguagens artísticas e culturais, com vistas no seu fomento, difusão e facilitação ao seu acesso, por meios formativos e informativos ágeis, globais e sócio-educativos. (SECEC)

⁶⁸ Cf. CORREIO BRAZILIENSE <<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2020/10/4884652-dificuldades-administrativas-prejudicam-atividades-do-museu-nacional.html>>

Brasília construída às pressas na segunda metade da década de 1950, segundo os desejos e a promessa do então presidente Juscelino Kubitschek,⁶⁹ tem a população constituída por pessoas vindas de todas as partes e diferentes regiões do país. Um fluxo que converge múltiplas identidades. E que se perpetua com o crescimento da cidade, com a oferta, principalmente, de empregos no serviço público e dos serviços oferecidos a esta classe. Os aspectos culturais da cidade partem dessa diversidade cultural, que muitas vezes localizam manifestações regionais mais do que uma unidade nacional, ou que demonstram esta unidade por meio desta justaposição.

O Museu Nacional de Brasília é ponto de encontro dessa diversidade, pelas diversas atividades culturais que acontecem na praça-largo, e através das pessoas que transitam no local, mais até do que por meio dos objetos que expõe.

2.3. O museu como parte da cidade moderna

Refletir o Museu a partir de uma cidade que foi projetada dentro de um pensamento arquitetônico modernista tardio, pensamento mantido como padrão nas grandes construções das últimas décadas, pode cogitar que esta ausência de um museu icônico que representasse a nação na capital, tenha sido considerada como uma virtude. Como coloca Fraser, na ideologia “anti-museus” de algumas vanguardas modernistas, no plano da cidade isto pode ter sido uma “tentativa de rejeitar as hierarquias sociais e culturais insinuadas pelos museus”. A autora considera que:

[...] as razões para a falta de um importante museu nacional em Brasília não são, de maneira alguma, negativas. Museus envolvem uma comemoração ao – e uma saudade do – passado e Brasília havia sido deliberadamente criada como um local sem história, sem passado e sem pré-concepções, já que a intenção era marcar um novo início para o Brasil. (Fraser, 2003).

É possível que para a população que frequenta os espaços culturais em Brasília, a circulação dos objetos de arte oriundos de acervos de outras instituições museais seja uma prática comum não apenas no MuN. Mas em diversos outros

⁶⁹ O Plano de Metas, “50 anos em 5”, lema do governo JK, sintetizava seu ideal desenvolvimentista.

espaços expositivos, que congregam uma agenda de exposições temporárias, com objetos oriundos de fora da cidade e do país.

Isso não significa que a cidade não possua acervos de peso artístico-histórico. O fato é que eles não são apresentados dentro de um museu. O que pode estar relacionado com a ideologia anti-museu discutida nesta seção. Existem por exemplo, algumas coleções que vivem à sombra de outras instituições do Governo Federal como o Itamaraty e o Banco Central. Dentro dos “novos” palácios⁷⁰ da capital estão abertos ao público coleções de caráter nacional. Apesar de estes acervos terem uma divulgação precária, acabam sendo muitas vezes acessadas ao acaso dentro do circuito turístico dos edifícios-monumentos da cidade.

Martin Grossmann (1991) analisa a expressão “anti-museu” como um fenômeno da modernidade, no qual diferentes posturas e atitudes levam à transformação do que seria o espaço museal no museu moderno. É na prática uma reação moderna, que vem se formando ao longo da modernidade. Este “anti-museu” não seria uma ruptura na ausência do museu, mas nos discursos, no “novo” museu que se estabelecia dentro de novos e até mesmo antes condenados paradigmas. Segundo Frisby, citado por Grossmann, o “novo” é de natureza transitória e devemos “observar a sociedade e as relações sociais em um estado de fluxo, em movimento, em contínua ação”. Assim entendo que o novo-novo não necessariamente se torna tradição, ainda que toda tradição um dia tenha sido vanguarda. A expressão corresponde, portanto a um deslocamento e não a um marco proposto e rigidamente estabelecido. Sendo de importância a direção que tudo isto sugere e os fatores que a condicionam.

Para além das suas edificações, com arquiteturas exuberantes e projetos que evocam templos, a abertura ao público de coleções considera também, a crença de estar aberto a todos. Em uma narrativa que joga com os conceitos de museu e modernidade, Grossmann aponta que, já na metade do século XVIII, “o ato de abrir as portas do Museu para o grande público pode ser considerado, o ponto de partida do Museu Moderno”. Neste ato supostamente generoso, estar aberto para a grande

⁷⁰ Os palácios oficiais localizados em Brasília atualmente são: Palácio da Alvorada; Palácio do Buriti; Palácio do Congresso Nacional; Palácio Itamaraty; Palácio do Jaburu; Palácio da Justiça; Palácio do Planalto; Palácio do Supremo Tribunal Federal; e o singelo, Palácio do Catetinho.

maioria dos públicos mantinha o status de uma instituição social, já agregada de responsabilidades educativas.

Sendo assim, aquele museu que Fraser assume que, ao deixar de existir, poderia ser virtude para a cidade, é uma discussão entre séculos que possivelmente abre espaço para uma nova forma de museu. Grossman expõe que o “espírito” anti-museu, apesar de ser encontrado no interior dos movimentos de vanguarda da segunda metade do século XIX, é originalmente uma reação moderna⁷¹. Esta prática (espírito) vem se formando “principalmente no interior do ‘sistema da arte’, mas também parcialmente como um ‘corpo-estranho’ (*outsider*)”.

A mudança do “espírito” do museu (ou a tentativa de subordinação) dos museus para com a sociedade inicia-se no século XVIII, com a revolução francesa e os movimentos contrários à “alta-cultura”, esta que agora tinha como alternativa estar em uma condição pública. Desta forma, desde então os museus pertencem em seus valores e missão à sociedade. Para o autor, a expressão anti-museu surge de sintomas que levam à composição de outros espaços, ou à mudança dos mesmos, com acervos expostos ao público de maneiras singulares dentro do propósito da socialização de um conhecimento que antes era privado.

Se aplicarmos a forma como Grossmann desenvolve o conceito de “anti-museu” para a cidade de Brasília, como uma tentativa de ler e nomear um fenômeno que surge com a modernidade – o que neste ponto, o conceito de “anti-museu” parece confundir-se com o de museu público – a ausência de um museu ou a presença de um museu anti-museu, não significa uma ruptura radical como Fraser sugere, a partir dos discursos das vanguardas modernistas, mas a própria construção da cidade como resultado de um processo que se inicia a partir destes movimentos. Nesta “outra” interpretação do que vem acontecendo, como propõe o autor, é possível que quando Fraser considera algumas críticas frequentes à cidade de Brasília, na qual “a arquitetura de Niemeyer nada mais é do que uma escultura monumental”, este museu/anti-museu existe como escultura na própria cidade-museu se assumida como um espaço expositivo – o que Holston descreve, em

⁷¹ Para Grossman, este “espírito” tem sua gênese em um ato de registro – o próprio decreto francês de 1792 (Rev. Francesa): “Este documento estabelece o irreversível fato de que os museus pertencem à comunidade, isto é, são a princípio patrimônio público”. Neste sentido, desde a Revolução Francesa os museus e subseqüentemente a “alta-cultura”, representada por eles não possuem alternativa senão a de estarem subordinados à (ou dependentes da) sua condição pública.

relação à morfologia da cidade, como a inversão da relação figura/fundo, enquanto mudança da cidade tradicional para a moderna, com a predominância de vazios e de edifícios isolados. Assim, a inversão na percepção visual do espaço urbano faz com que a paisagem seja absorvida pelos volumosos edifícios, com a sua dimensão social subordinada à dimensão formal da arquitetura.

Se, entretanto [...] passarmos a compreender Brasília como um enorme parque de esculturas, então talvez tudo faça mais sentido: um ambiente completo onde a arquitetura assume tanto as qualidades visuais da pintura abstrata quanto as qualidades volumétricas da escultura geográfica, para produzir uma versão moderna do ambiente artístico totalmente integrado que Lucio Costa admirava; um tipo de museu monumental. (FRASER, 2003).

Apoiada no discurso do antropólogo norte-americano James Holston, a autora lembra que Brasília foi construída para ser uma completa ruptura tanto com o passado, quanto com o presente, ou ao menos foi uma tentativa disso. Holston (1993) é um dos autores que ao realizar pesquisas no e sobre o Distrito Federal nos ajuda a compreender alguns dos paradoxos da modernização. O autor aborda os aspectos que envolveram a criação, as dinâmicas e tensões do processo de construção da cidade de Brasília e sua vida política estabelecida a partir de então. Entretanto, sua crítica à capital modernista aborda principalmente a segregação espacial em Brasília. Apesar de que nas primeiras décadas de sua ocupação, o Plano Piloto manteve a demarcação do espaço de moradia mais pelo status do que pela classe, o que se seguiu foi uma exclusão exponencial de moradores que exercem os serviços “subalternos” do centro administrativo. Sendo assim, apesar dos ideais de Lucio Costa, e do Plano Piloto poder ser interpretado como um grande museu aberto a todos, Brasília, no Plano Piloto, acabou virando uma “ilha da fantasia”. A cidade tombada, ainda que visivelmente aberta, é na prática, no cotidiano, muitas vezes exclusiva para o usufruto de poucos, um museu-cidade.

O projeto da cidade envolveu significativas questões relativas a um ideário de nação que veio sendo construído e revisto ao longo do tempo. É um sistema em movimento, formado por ideias, valores e ações que mostram as tensões internas ao próprio sistema, desde a sua origem. O desenvolvimento de instituições culturais, como também dos acervos e coleções, leva em conta uma fluidez de atitudes e concepções onde nada está ileso. Fora as exaltações da cidade modernista, o

(des)uso do espaço talvez não tenha colocado em cheque alguns dos seus ideais, mas provocado novas interações, que buscam novos “ideais”.

2.4. Museu utópico

Os museus em geral foram erguidos, assim como reinventados, a partir de uma série de pensamentos e projetos utópicos. Por todo o mundo multiplicam-se os espaços museológicos, ao mesmo tempo em que se diversificam as características e funções anunciadas por estes espaços, para além da conservação e exposição dos objetos que guarda. O museu é um lugar poderosamente imaginativo e de potencial metafórico e utópico⁷². Para além do papel de categorizar e difundir a cultura tem implícito em sua construção um projeto utópico de superação da realidade, do desaparecimento, do tempo.

Os museus, assim como as utopias literárias, estão envolvidos na criação de um mundo⁷³. Como as enciclopédias, as coleções e gabinetes de curiosidade que precederam os museus já queriam dar conta de um todo inalcançável. E dentre as muitas utopias, os museus também residem no pensamento da utopia espacial⁷⁴.

A arquitetura em geral pode ser entendida como um lugar utópico. Ou como um instrumento da utopia. Muitos museus, como a utopia, foram imaginados circulares. O espaço idealizado do museu é comparado aos templos, com edificações de rotunda abobadada. Na Renascença a Utopia de Morus era uma ilha idealmente governada. O museu é também uma ilha dentro da cidade, idealmente apresentado a ela como um território distinto. Um território específico à parte da rotina estabelecida no lado de fora.

Por um lado, os museus estão estabelecidos e bem definidos nos centros urbanos. Um lugar que tem uma relação de coexistência com a cidade. E como no conceito de lugar de Michel de Certeau (1980), tem sua dimensão estática e configurada, e se torna um espaço, na medida em que é praticado. Isto é, o efeito

⁷² Cf. CALAF e GUTIÉRREZ (2014)

⁷³ “A criação de um mundo que está no mundo”

⁷⁴ Cf. BARTHES (1990)

produzido em um museu depende é dos atores envolvidos no processo. Os museus ainda configuram espaços privilegiados de projeção criativa e utópica. Tanto os museus como a utopia podem ser vistos como práticas artísticas. Um museu de arte como um lugar praticado é um lugar em contínua redefinição.

Tipos ideais de lugares não resumem em si tudo o que neles transita. Além de um espaço de convívio, um ambiente concreto para a reflexão, os museus também podem ser constatados como lugares de passagem – de indivíduos e coleções, e de múltiplas identidades e relações coexistentes, enquanto um espaço da cidade onde as dimensões individuais e coletivas se cruzam. James Clifford, em “Museus como zonas de contato”, afirma que “os museus hoje parecem como lugares de passagem e de constatação, abrindo a novas formas de contato do gerenciamento e da interpretação dos patrimônios”, assim sendo, são “zonas de contato” (e conflito).

Os museus revelam um mundo imaginado em diferentes dimensões – nos ideais atribuídos ao recorte; na crença de guarda de uma cultura material e imaterial; na tensão entre o passado e o futuro; e na espera de um público. A imagem de um museu não está limitada no seu acervo ou na sua forma arquitetônica, mas muito é lançado a partir destas condições. A arquitetura dos museus implica também em um imaginário comum sobre o museu. Não apenas em como deve ser apresentada a sua arquitetura, mas como os elementos devem expressar os acontecimentos pertinentes a sua existência que materializa a ideologia da cultura e da arte.

Assim como a cidade, os museus provocam aquela “experiência mista” entre o real e o irreal. Para Foucault uma utopia é uma ideia ou uma imagem que não é verdadeira. Já uma *heterotopia*, em geral, é uma representação física ou a aproximação de uma utopia, a tentativa de tornar um espaço utópico possível. Dentre os tipos de espaços separados do meio, as possíveis heterotopias, articuladas pelo autor, os museus são “heterotopias temporais”, pois reúnem objetos de todos os tempos e estilos em um lugar, existem no tempo, mas também fora do tempo.

A imagem do museu engloba tanto a construção do espaço físico do museu quanto o verbal da história da arte. Na imagem do museu, assim como nas imagens que nele residem, pode-se perceber um tato político-poético obstinado com um mundo que pode e deve ser lembrado em alguma medida, contado e até mesmo

(re)criado. De todo modo, em qualquer projeto o que segue é muito trabalho. Se por um lado tem-se o projeto utópico, em outro, a utopia como um pensamento é um sentimento de melhora – a força percursora. Ao tempo em que as ideias são realizadas, os ideais mudam, reinscrevem e são reescritos por novos valores.

CAPÍTULO 3 – MEDIAÇÕES E EDUCAÇÃO NO MUSEU

A aprendizagem nos museus, ou o museu como um lugar onde se aprende, pode ser discutida em diferentes âmbitos, considerando que nos museus coexistem diferentes dimensões educativas. As ações que perpassam este ambiente vão desde a própria exposição dos objetos, sendo a galeria do museu um espaço que funciona como uma “disciplina expositiva” (BENNETT, 1995), passando pelas práticas pedagógicas oferecidas e reconhecidas dentro de um contexto de “educação não formal” (FERNÁNDEZ, 2006), entre outras, até a “apropriação do espaço público” por parte dos visitantes (WARNER, 2010).

Em relação aos lugares destinados para as práticas educativas pelo museu, como já foi dito, o próprio ambiente expositivo corresponde pela sua disposição a um contexto de instrução. O museu é um ambiente (informal) de aprendizagem (informal e não formal), ainda que resumido a sua própria estrutura de exposições. Os potenciais que despertam a criação de setores educativos e espaços destinados a abrigar projetos são múltiplos e podem atender a diferentes propósitos. Até porque, os projetos educativos podem se endereçar a diferentes necessidades, tanto às dos objetos de arte, quanto às dos públicos. Em um mesmo museu, configuram-se diferentes lugares da educação, assim como, instâncias educativas. Isso pode ser considerado desde a presença dos visitantes no museu até as atividades que intervêm na dinâmica de interação entre museu e visitantes, como por exemplo, as visitas mediadas por projetos ou programas educativos.

Entender de onde veio o Museu Nacional Honestino Guimarães, ainda que sem dar conta de toda a sua história, despertou diferentes olhares para pensar essa instituição. A investigação dos projetos que antecederam à construção do Conjunto Cultural Sul, desde a idealização da cidade, evidenciou uma variação não apenas estética e formal, mas também das destinações e equipamentos do setor cultural da cidade. Este capítulo volta aos propósitos da criação do setor cultural, este passado carregado de oscilações, para falar de um momento presente – a educação que acontece no Museu.

A redução do programa de necessidades, até mesmo já no projeto museu-biblioteca 1999-2006, é um fator relevante para a reflexão sobre a arquitetura levando em conta seus usuários, e vice-versa. Desta forma, nota-se uma série de supressões, que foram de alguma forma documentadas, das quais chamou atenção nesta pesquisa a eliminação de áreas especificamente destinadas às práticas educativas. Essas áreas de certa forma acomodariam os ideais perseguidos para a função social do projeto. Assim como, os valores e missão atribuídos desde 2009 aos museus descritos no Plano Nacional de Cultura⁷⁵.

A análise dos projetos de Niemeyer permitiu entender como foi concebido o que Lucio Costa idealizava para o setor na década de 1950 e na década de 1990,⁷⁶ ainda que por meio da parceria entre os arquitetos. Considerando as propostas de Niemeyer, dentre as decisões tomadas, houve pelo menos três momentos em que a educação foi intencionalmente cogitada no seu programa de necessidades, vista então como primordial, antes de ser subtraída. A fim de discutir essa ausência, trago alguns trechos de artigos e reportagens com Niemeyer.

3.1. A supressão da escola no projeto do Museu

Na proposta de 1986,⁷⁷ Niemeyer apresenta um estudo preliminar e maquete com Museu, previsto para o Setor Cultural Norte.⁷⁸ O projeto arquitetônico era composto por quatro edificações: a sede do Ministério da Cultura; um museu de arte com biblioteca; ateliês; e uma escola de balé. Portanto, dentro da divisão do programa do setor cultural, “na edificação térrea destinada aos ateliês de arte”, havia uma ideia de escola de arte ou de um lugar dedicado à educação.

A respeito dessa proposta, em um breve artigo, Niemeyer diz que:

⁷⁵ LEI Nº 11.904/2009, Art. 29. Os museus deverão promover ações educativas, fundamentadas no respeito à diversidade cultural e na participação comunitária, contribuindo para ampliar o acesso da sociedade às manifestações culturais e ao patrimônio material e imaterial da Nação.

⁷⁶ Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país (COSTA, 1991).

⁷⁷ Publicada em um artigo na revista Módulo, Edição especial de 26 anos de Brasília, 1986.

⁷⁸ Encomendados pelo então Ministro da Cultura Celso Furtado.

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

Levando-se em conta o depoimento do arquiteto, o espaço demarcado para os ateliês estaria subordinado ao Museu. Nesse sentido, a articulação entre os setores do museu qualificariam o seu funcionamento, assim como o planejamento conceitual da instituição.⁷⁹ Dessa forma, quando o arquiteto fala de possíveis agendas, a finalidade da criação do museu considerava estas linhas de atuação e apontava para a sua função educativa exercida também por meio dessas linhas, de cursos e ateliês. Provavelmente, prevendo práticas educativas compostas tanto por abordagens de natureza teórica quanto práticas/do fazer artístico.⁸⁰

Não foi dada continuidade a esta proposta de museu com ateliês. Como já foi descrito no primeiro capítulo, nos projetos que se sucederam para o setor cultural o espaço museal é sempre mantido, mas não o espaço educativo. Este reaparece com outro formato, no projeto iniciado em 1999, ainda que apenas por um momento, em uma das versões.

Relembrar o Gran Circo Lar traz para o debate também o fato de a proposta ter sido aceita com base naquilo que o projeto se propunha a fazer: democratizar o acesso à cultura e promover artistas locais, com um trabalho social concomitante. O projeto do circo em Brasília abrigaria a Escola de Circo para Meninos de Rua com o objetivo de qualificar crianças e adolescentes. Para tanto, eram oferecidas oficinas de teatro, circo, música e capoeira (RUAS, 2012).⁸¹

De acordo com a produtora cultural Elaine Ruas, além do uso noturno como tenda cultural para espetáculos populares, o projeto ainda prestava assistência social, oferecendo atendimentos especializados e inscrições em programas do governo. O local disponibilizava a estrutura para serviços básicos, como vestiários,

⁷⁹ Definido pela missão, visão e valores estabelecidos no plano museológico da instituição.

⁸⁰ A partir dos anos 1980 constitui-se o movimento Arte-Educação. Nesta década pode-se identificar uma valorização da subjetividade no ensino das artes por meio de atividades práticas, ou mesmo que relacionam a teoria com o fazer artístico e as experiências de vida.

⁸¹ Circo Lar parte 1 <https://www.youtube.com/watch?v=MSbvd9xBY-Y&ab_channel=ElaineRuas>

sanitários etc. E abrigou também a Creche Apareche, cujas crianças tinham relativa interação com as atividades ali desenvolvidas.

Já no Museu, aquele estudo de 1986, assim como outros, não se cumpriu. E no projeto encomendado pelo governo para o Setor Cultural Sul, o conjunto “museu-biblioteca” é estabelecido, mas com mudanças significativas no seu programa de necessidades. A presença de um espaço educativo com uma edificação no programa surge na versão do projeto em 2001, até então, apresentado como finalizado. Mas que foi excluída da versão construída em 2002.⁸²

Neste projeto de 2001, a rampa externa que dava entrada ao museu era voltada para a pista do Eixo Monumental, para o gramado do canteiro central da esplanada. Nesta versão, o Museu compreende a cúpula já duplicada, “com 80 metros de diâmetro”, mas com “o restaurante aberto para a paisagem”. Nela, descreve Niemeyer:

E incluímos no programa do Museu uma escola de Arte, que servirá como iniciação da juventude nos segredos da criação artística. Programa que nos levou a criar fora do Museu, já na praça, uma área rebaixada e protegida, onde as crianças poderão exhibir espontaneamente o talento que nelas existe, sem a intervenção de um ensino limitador. (...) Previmos também uma biblioteca para 10.000 volumes, dotada de todos os requisitos técnicos modernos (...) enfim, todos os ambientes que um prédio dessa natureza deve possuir.⁸³ (NIEMEYER, 2000, p. 89)

Em 2001, o projeto até então finalizado é publicado na revista Projeto&Design. O Museu é novamente apresentado pela sua geometria: “uma grande cúpula branca de concreto, com 88 metros de diâmetro (...)”. E a escola de arte é novamente descrita:

Ainda no térreo estarão a escola de arte (com área de exposições e atividades), pequeno auditório e sala para iniciação científica. Fora do museu, ligado à escola de arte, um anexo circular com 35 metros de diâmetro, será destinado a atividades artísticas ao ar livre (desenho, pintura etc.). “É uma área rebaixada e protegida, onde as crianças poderão exhibir seu talento sem a intervenção de um ensino limitador”. (PROJETO DESIGN, 2001, p. 80, grifo meu).

⁸² O governo negou a proposta de 2000-2001 no momento devido os custos.

⁸³ O texto completo, conforme anexo, foi também anunciado na página da secretaria de cultura do DF, acessada por Gonçalves em 2008, mas que não esta mais disponível (Disponível em: http://www.sc.df.gov.br/paginas/ccr/ccr_02.htm. Acesso em: 17 de junho de 2008)

A área rebaixada na praça é a área circular menor conectada a área circular maior (o Museu). Na imagem da implantação do Setor Cultural Sul de 2001 vemos onde estaria a Escola de Artes, à esquerda da planta circular do museu. O novo componente apresentado nesta versão – a escola de arte – está voltado para a Biblioteca. Esta adição conectava os dois grandes edifícios, assim como o peso visual proporcionado pelo aumento da escala do museu. A escola reduzia a distância entre o Museu e a Biblioteca, e estabelecia uma força relacional interna⁸⁴ que conferia ao conjunto uma condição unitária.⁸⁵

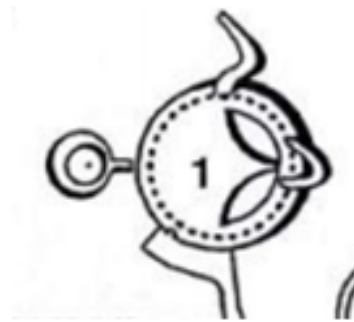


Figura 35: Detalhe da Implantação Setor Cultural de Brasília, (2001).

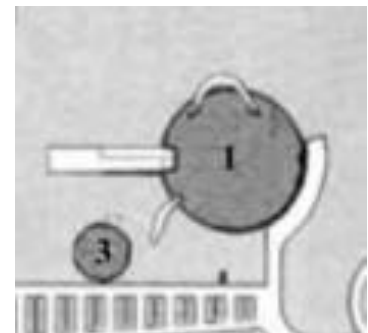


Figura 36: Detalhe projeto Versão construída (2002).

A área rebaixada na praça foi excluída do programa ainda em 2001 e, com ela, a escola de artes. Esta foi uma das alterações de cunho programático, realizadas antes de o setor ser construído. Assim como o restaurante do último piso, que é realocado para a parte externa em um edifício circular independente. Mas que atendem também a um motivo formal, como as janelas eliminadas, que “quebrava[m] com a pureza” e “impedia[m] que do salão de exposições ela [a cúpula] pudesse ser vista como um grande céu iluminado” (NIEMEYER, 2002, p. 29).

Com estes ajustes foi publicada uma nova versão do projeto do Museu, sem o pavimento do terraço, sem a área rebaixada, sem as janelas circulares e com a cúpula plena. O projeto estrutural se torna ainda mais audacioso, com a laje do mezanino suspensa por tirantes ligados à cobertura. A escola é retirada, e no seu lugar passa a existir uma grande rampa de acesso retilínea, direcionada para o

⁸⁴ No projeto construído podemos observar esta força conferida pela própria praça de concreto que delimita o espaço do conjunto. Existe também entre o Museu e a Biblioteca um túnel subterrâneo interligando os dois edifícios. Mas que é subutilizado, e poucos sabem a respeito.

⁸⁵ Cf. GOMES de SÁ, 2014, p. 178.

centro da praça, esta que dá entrada ao museu. Sobre as soluções formais, pareciam mais convenientes a um museu de arte “mais rico internamente, o mezanino como que solto no ar, acentuando a leveza do espaço arquitetural”. (NIEMEYER, 2002, p. 75)

A mudança no acesso principal do Museu foi de fato significativa. Em todas as versões do projeto nota-se o uso de rampas como um dos principais componentes plásticos. A entrada antes por uma rampa sinuosa voltada para a pista torna-se uma rampa reta, voltada para o centro da praça. O Museu-monumento cumpre com as características de um templo exploradas pela arquitetura de museus de arte. A rampa institui grande parte do ritual envolvido na visita ao museu, como já mencionado no primeiro capítulo. E mantém a conexão com a Biblioteca. A rampa penetra o monumento e transfigura o marco em templo. Ela demarca a entrada do museu, o estático, e induz o movimento, o “passeio”. A rampa estabelece a situação de liminaridade na experiência no museu. É também a mediação entre o espaço externo e interno do museu, entre o lado de fora e o lado de dentro.

Será que a rampa, no seu uso e apropriações, seja nela ou debaixo dela, em sua sombra, cumpre de alguma forma com o que se esperava para a escola que estaria em seu lugar? Ou a própria praça sem sua área rebaixada exerce de alguma forma este papel, como espaço “destinado a atividades artísticas ao ar livre”, onde quem quer que seja poderá “exibir seu talento sem a intervenção de um ensino limitador”?

Esta escola de artes retirada do projeto surge neste texto não apenas para efeito de comparação entre os projetos. Esta ausência torna-se quase que uma metáfora de um problema, assim como de uma resposta. A “Escola do Museu” emerge como o recurso de uma expressão pela educação. Um pretexto para falar de um abandono que pode amarrar peças soltas, buracos latentes, vozes emergentes.

Não há uma resposta clara para qual e como seria a concepção desta escola para Niemeyer. Ou mesmo para outros agentes envolvidos no processo. Mas podemos imaginar algumas possibilidades, ou direcionamentos, a partir de outros projetos realizados, das parcerias do arquiteto, e do núcleo intelectual que naquele momento pensava o futuro da educação no país e traduziam um desejo comum de uma educação pública de qualidade. Como exemplo dessas parcerias, e de projetos

educativos que fizeram parte deste sentimento de mudança na década de 1980, podemos citar a construção dos Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs),⁸⁶ criados por Darcy Ribeiro quando secretário do governo de Leonel Brizola. Ou mesmo a escola-parque de Anísio Teixeira, que alguns estudiosos acreditam ter sido a inspiração para os centros integrados.

Entre tantos caminhos possíveis, esta reflexão não está preocupada em restituir fielmente um projeto, mas se trata de uma oportunidade para discutir o que em um primeiro momento pode parecer sem futuro. A escola do museu que não aconteceu, ou o que poderia ter sido uma *escola-museu*, ou ainda, um museu-escola, abriga uma história, e não apenas um descaso. Representa diferentes discursos e embates travados nas camadas políticas da tomada de decisão, em meio aos quais abre uma lista de diferentes momentos e debates sobre a relação da escola com o museu e vice-versa, da educação em artes visuais em museus de arte moderna e contemporânea, assim como, das *esperanças* dos projetos de um museu-escola. Desta forma, conduz a escrita para referenciais que problematizam as formas de aprendizagem em artes visuais e que refletem as dimensões educacionais em museus de arte.

3.2. Museu-escola: a dupla missão

A relação museu-escola vai além da parceria entre escola e museu, assim como não se resume à influência que o público escolar exerce dentro dos museus e suas ações. Tanto a escola quanto o museu contribuem para a consolidação de uma cultura no campo da educação. Muitos trabalhos discutem a influência exercida pelos museus no acolhimento de grupos escolares, isto é, do museu na educação escolar. No caso do museu-escola é observada, também, a influência das escolas nas abordagens do museu.

A dupla missão do museu, nesse sentido, passa a ser a de informar e também (querer) formar o público. E desta forma porta-se como centro cultural difusor de atividades voltadas para a democratização do acesso à arte e a cultura.

⁸⁶ Tinham o objetivo de proporcionar educação, esportes, assistência médica, alimentos e atividades culturais variadas, em instituições colocadas fora da rede educacional regular.

Um museu-escola empenha-se, por exemplo, com a oferta de cursos de iniciação e especialização nas práticas artísticas. Como foi verificado nas descrições dos projetos, com um museu que possuiria “ateliês de arte” (1986), preocupado em levantar os problemas da preservação ambiental e com isso “criará cursos, exposições e etc”. Enfim, um museu com uma escola “com área de exposições e atividades” e ainda um “pequeno auditório e sala para iniciação científica”.

Da escola-parque ao museu-escola

O crítico e curador Marcelo Rezende participou em 2015 do seminário “Políticas da Mediação” realizado pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Nele, Rezende apresenta as ideias por trás da transformação recente do Departamento Educativo do Museu de Arte Moderna da Bahia no Museu-Escola Lina Bo Bardi. Para tanto, retoma a concepção de museu popular do MAM-BA por sua diretora-fundadora, Lina Bo Bardi, no fim da década de 1950 e início de 1960, e as ressonâncias com o pensamento do pedagogo Anísio Teixeira⁸⁷.

Lina Bo Bardi é conhecida na Bahia pelo restauro do Solar do Unhão, que se tornou o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), por projetar o Museu de Arte Popular e pelo desejo de ali criar um museu-escola, que apresentasse uma cultura popular. Desta maneira, já pensava em características “de um centro integrado de estudo e capacitação estética dos mais avançados”, democrático, seletivo, analítico e didático.

Construído no século XVII, às margens da Baía de Todos os Santos, está o Solar do Unhão, casarão que abriga o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). Uma antiga fábrica com muitos espaços para oficinas. O museu nasceu com o propósito de estimular a produção de objetos utilitários a partir do artesanato regional. Sobre a administração deste museu, Lina comenta:

O Museu de Arte Moderna da Bahia não foi museu no sentido tradicional: dada a miséria do Estado pouco podia conservar; suas atividades foram dirigidas à criação dum movimento cultural, que assumindo os valores duma cultura historicamente (em sentido áulico) pobre, pudesse lucidamente,

⁸⁷ Disponível em: <

https://www.youtube.com/watch?v=IDMu0XHRbEc&ab_channel=MuseudeArtedeS%C3%A3oPauloAssisChateaubriand>

superando as fases 'culturalista' e 'historicista' do Ocidente, (rigorosamente distinta do *Folklore*), entrar no mundo da verdadeira cultura moderna, com os instrumentos da técnica, como método, e a força dum novo humanismo (nem humanitarismo nem umanesimo). (BARDI, 1994)

Marcelo Rezende apresenta no seminário um relato em torno da experiência deste museu do que chama de “processos formativos”. O palestrante foi diretor do MAM-BA (2013-2015) e utiliza-se da história desse museu para exemplificar uma história e o desejo de transformar a natureza do museu. Neste sentido, inicia a sua fala, a partir de um anúncio do projeto publicado um ano após a sua abertura:

Faça o seu filho um ser humano completo. Capaz de expressar-se sem medo, de compreender todas as possibilidades que a vida lhe oferece. Não sufoque desde cedo nele uma das necessidades humanas - a estética. Escreva-se já os seus filhos na escola da criança no do Museu de Arte da Bahia. (Diário de Notícias, 1960 *apud* Rezende, 2015)

Quando Lina Bo Bardi descreve que o MAM-BA não foi um museu tradicional é porque, como coloca Rezende, o seu projeto defendia a necessidade de fugir do museu para *um outro lugar*. De acordo com a fala de Rezende (2015), a expressão museu-museu começa a aparecer nos documentos e correspondências entre Lina Bo e o grupo de políticos e intelectuais responsáveis pela criação do MAM-BA logo nos instantes iniciais da instituição. Começam a aparecer algumas expressões em que eles estão tentando definir qual a natureza deste museu que está sendo criado.

O museu então começa a ser definido a partir de uma negação, do que não é esse museu. A ideia de um museu-museu é a de “um museu clássico, europeu, ocidental, científico, formalista, dogmático e dedicado à preservação, e defesa de um discurso” entendido como uma verdade universal. Ou seja, o público encontra-se em uma posição secundária. Marcelo conecta o pensamento do MAM ao de Anísio Teixeira, que propôs uma pergunta anterior à da Lina: o que dá para colocar no lugar da escola-escola?

Esta escola-escola é aquela com a aprendizagem definida a partir de métodos e sistemas que são de alguma maneira padronizadores, na fala do crítico, aquela que tem as estruturas de autoridades muito fortes. Anísio Teixeira assume um lugar no estado da Bahia e prova ser possível criar algo no lugar desta escola-escola. De acordo com Rezende, Anísio pensava a forma de educação, de políticas culturais,

sobretudo a partir da experiência brasileira. Uma perspectiva humanista, mas, a partir um olhar brasileiro.

Durante o governo de Otavio Mangabeira, Anísio Teixeira começa a trabalhar no que se chamou de “escola-parque”. Do projeto inicial, uma das quinze unidades imaginadas foi construída e existe até hoje, a Escola Parque Carneiro Ribeiro de Anísio Teixeira⁸⁸, localizada em uma periferia de Salvador no bairro chamado Caixa d’Água, a pedido do seu idealizador. Além das atividades e métodos desta escola, a instituição é descrita principalmente pela ligação emocional mantida pelos funcionários e ex-alunos. Ainda que a escola não seja mais a mesma, aqueles que a vivenciaram durante o seu auge, mantêm fortemente uma relação afetiva com a escola.

A Escola-Parque foi destinada às chamadas práticas educativas orientadas pelos trabalhos manuais, artes industriais, educação artística, educação física e atividades socializantes.⁸⁹ A escola consistia de sete pavilhões localizados em uma área arborizada de 42.000 m² com os seguintes setores:

- 1) pavilhão de trabalho; 2) setor socializante; 3) pavilhão de educação física, jogos e recreação; 4) biblioteca; 5) setor administrativo geral e almoxarifado; 6) o teatro de arena ao ar livre, mais tarde se construindo o último setor, o 7) artístico. [...] (ÉBOLI, p. 18, 2000).

Rezende elenca as atividades e materiais trabalhados na escola parque, as modalidades de estudos individuais e em grupo, como também o lugar de destaque conferido às artes: música, dança, teatro, pintura e escultura, além das atividades socioeducativas. E assim, descreve a complexidade do projeto e a amplitude de ofertas projetadas em uma educação integral e permanente, com o que chamamos hoje de *inter e transdisciplinaridade*.

No Pavilhão de Trabalho, por exemplo, os alunos desenvolviam as atividades de artes aplicadas, industriais e plásticas.

⁸⁸ Idealizada por Anísio Teixeira, é considerada uma instituição de ensino pioneira no país por trazer, em sua gênese, a proposta então revolucionária de educação profissionalizante e integral voltada para as populações mais carentes.

⁸⁹ O plano educacional de Brasília foi formulado por Anísio Teixeira a partir da experiência do Centro Educacional Carneiro Ribeiro e elaborado junto com o plano urbanístico da cidade. As escolas-parque aparecem com destaque no Plano das Construções Escolares, publicado pelo pedagogo em 1961. As unidades construídas fazem parte da implantação de um modelo de educação inovadora e “complementam com as Escolas-Classe o currículo pleno do Centro [educacional]”. (DISTRITO FEDERAL, 1974, p. 9)

Este setor da Escola-Parque visa, principalmente, educar o aluno pelo trabalho para o trabalho. A manipulação de variado material, das ferramentas e das máquinas, a satisfação com que realiza suas atividades, leva-o a adquirir atitudes, hábitos e ideais relativos ao trabalho. Que amplitude de aprendizagens lhes oferece a situação de julgamento de sugestões, escolha de uma delas e, por fim, a execução do trabalho escolhido! Pelo trabalho, o mais simples artesão está sabiamente ensinando os meninos a pensar, a prever, a ter paciência e tenacidade, a ser responsável e exato. [...] Não existe, assim, a preocupação de se ensinar determinado trabalho, mas, fundamentalmente, de oferecer oportunidade para se aprender a trabalhar. (ÉBOLI, 2000, p. 41).

Rezende afirma que com essa experiência da escola-parque, Anísio procurava realizar o que ele chamava de “reflexão da ação”. Pois nas atividades da escola existia a experiência do trabalho, desenvolvida especialmente em grupos. Isto é, a partir de um contexto coletivo, o que para o autor tem um significado, sobretudo, moral. Para Anísio, “o trabalho é fundamental para a educação plena”, como coloca Rezende, esse trabalho movia um saber de artesanato e criava uma situação para a sensibilidade se desenvolver a partir da experiência artística. O autor ainda reflete a forma como a escola-parque permanece como uma espécie de monumento de uma possibilidade. E que foi apresentada na realidade brasileira.

Sendo assim, o ex-diretor do MAM associa esta escola ao que Bo Bardi desejava, uma década depois, colocar no lugar do museu-museu. A escola-parque torna-se assim um precedente de um novo modelo de educação. E que dialogava com a ambição de um museu de arte aberto a todos e a todas as linguagens, diferente do modelo apresentado pelo MoMA (NY), até então o mais difundido no Brasil.

Lina Bo Bardi, à frente da primeira direção, lança no MAM um movimento também bastante radical:

Este nosso não é um museu, o termo é impróprio: o Museu conserva e a nossa pinacoteca ainda não existe. Este nosso deveria se chamar Centro, Movimento, Escola, e a futura coleção, bem programada segundo critérios didáticos e não ocasionais, deveria chamar-se: Coleção Permanente. É neste sentido que adotamos a palavra Museu. (BARDI, 1960)

Bardi visualiza a resposta do que por no lugar do museu-museu. Ao defender a criação de uma bienal de arte para a Bahia, Lina expressa a ideia de um “museu responsável pela educação de um debate crítico para a arte e a partir do ponto de

vista das regiões Norte e Nordeste”. E começa a organizar um programa para o museu de arte da Bahia, e nele sistematiza a ideia de um museu-escola, baseado no ato do trabalho e na formação, visando esse homem pleno. Um museu com uma “escola de artes, escola livre de arte infantil, atividades didáticas e exposições didáticas, atividades museológicas, atividades editoriais (revista de arte do museu), atividades estéticas (teatro, cinema e pinacoteca)”. (REZENDE, 2015)

O movimento do museu-escola tinha o intuito de elevar o número de frequentadores de suas atividades. Com os cursos livres e propondo diversas atividades e experiências, um museu-escola propunha uma programação multidisciplinar com o objetivo de ampliar a relação do museu com a sociedade, do indivíduo com o coletivo. E não apenas servir de apoio didático ou substituto da rede escolar.

A proposta não se limitava a oferecer ateliês de arte ou salas de estudo. Esses equipamentos tinham a sua importância, são antes de tudo um cenário. Um ambiente que pode oferecer o espaço para o trabalho, mas, além disto, oferece momentos para a reflexão da estética contemporânea e estimula o pensamento crítico sobre a arte e a vida.

3.3. A educação em artes como prática assumida

A história da educação em artes no Brasil é decorrente de lutas e disputas ainda em andamento. Mesmo nas escolas, o processo de inclusão do ensino como disciplina obrigatória no currículo básico escolar foi marcado por entraves, e é ainda ameaçado a cada reforma, que em vez disso deveria ampliar suas condições, uma vez que estas ainda não correspondem aos desejos de uma nova educação.⁹⁰ Abordar essa história não nos leva a uma gênese única e singular, mas sim a

⁹⁰ Inicialmente a arte é incluída no currículo escolar não como disciplina, mas como uma “atividade educativa” pela Lei de Diretrizes e Bases (LDB) 5692/71. Com o título de Educação Artística, devido a generalização de saberes específicos, o termo foi retificado em 2005 com a designação: “Arte, com base na formação específica plena em uma das linguagens: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro”. Apesar da obrigatoriedade expressa na forma de lei, o acesso ao ensino da arte não está ainda garantido em fatos, assim como, um consenso intrínseco à sua atividade.

contextos que apontam uma mudança de intenção (ou conflitos) na relação entre a educação e a prática artística.

As mudanças da educação nas escolas, assim como no museu, incluem histórias de vai-e-vem e ações que se sobressaem. Sejam por buscas utópicas, ou projetos modelos, em ambos os contextos nascem e se desenvolvem referências para novas posturas diante da formação do sujeito.

Quando observamos a história da educação em artes visuais no Brasil, sabemos que ela começa antes desta tomada do ensino nas escolas. Considerando que antes e após qualquer oficialização a qual cabe o termo “ensino das artes visuais”, utilizado atualmente para se referir ao ensino nas escolas, existiam práticas consideradas do ensino informal, desenvolvidas especialmente para a produção artística em ateliês. A informalidade de um ensino que deu conta nos séculos passados da demanda por artistas e artesões. Uma educação de artistas no interior de ateliês, principalmente, de escultores e ourives. Uma arte ensinada de mestre para aprendiz. Uma aprendizagem “através do regime de uma digna imitação, nos ateliês livres dos verdadeiros artistas, escolhidos voluntariamente pelos aspirantes a esse título” (BARBOSA, 1978, p. 66).

Sobre a arte colonial e aqueles que atendiam a estes serviços, Schwarcz (2002) reconhece a formação de artistas (e instrutores) não apenas pela sua informalidade. Se de um lado, como coloca a autora, esta arte respondia a uma demanda prévia, encomendada “por autoridades eclesiásticas ou civis e excepcionalmente por particulares”, de outro, nesses ofícios “trabalhavam indivíduos de baixa extração social, muitas vezes mestiços e negros, de pouca formação”. A atividade dava-lhes uma instrução, e como artistas, além de detentores de um saber tornavam-se instrutores do mesmo.

O ensino de artes visuais parte de uma educação informal, e de uma familiaridade com os objetos artísticos, que com o passar do tempo configurou os primeiros serviços educativos em arte, e deles, a disciplina da grade escolar. Este percurso que se inicia nos ateliês de artistas, é levado para escolas, bibliotecas e museus, onde começa a ser de uma atividade à uma prática de ensino assumida com uma preocupação social e coletiva.

No século XX, a arte é levada às escolas brasileira fortemente influenciada por teorias da aprendizagem estrangeiras. Por um lado, havia a preocupação com o ensino do desenho, como expressava Rui Barbosa, devido às novas demandas do mercado, de uma sociedade cada vez mais industrial. Por outro, atravessando geografias e estabelecendo vertentes, havia uma preocupação com o consumo estético (Read e Dewey) e com a experiência de catarse (Vigotsky), diante de um mundo com guerras de proporções continentais, além de uma preocupação com a vida. Com os trabalhos cada vez mais mecânicos, e a aglomeração dos centros urbanos, crescem neste período os estudos sobre a subjetividade.

Jonh Dewey (1979) influenciou fortemente o movimento da Arte-Educação com seus escritos e recomendações aos “impulsos naturais” da criança. Fundamentado por teorias biológicas e da psicologia, recorreu no seu embasamento os processos cognitivos de reconhecimento e reflexão da própria criança. O que não se trata de apenas deixa-la expressar-se livremente no desenho, mas de subsidiar esta experiência, para diferentes aprendizagens.

A Pedagogia Nova, ou o movimento escolanovista, chega ao Brasil em 1930, mas só começa a ser difundida após a metade do século, impulsionada por um momento de reformas no país. Anísio Teixeira teve uma formação diretamente influenciada por Dewey e tornou-se um defensor do movimento. Mas, sobretudo, como foi apontado na última seção, Teixeira idealizou a modernização da educação, considerando os pressupostos teóricos para a valorização da arte na escola, como experiência, mas dentro de um contexto brasileiro.

Dentre os movimentos que emergem no Brasil, influenciados por esta valorização da experiência artística, na década de 40-50 surge a partir do contato com as propostas de Hebert Read, um movimento na educação através da arte, levado adiante pelo artista Augusto Rodrigues (1913-1993) O que rendeu o surgimento da primeira Escolinha de Artes do Brasil (EAB), criada em 1948, no Rio de Janeiro nas dependências da Biblioteca Castro Alves do Instituto de Previdência e Assistência Social dos Servidores de Estado – Ipase. Proposta que se se espalhou por todo o território nacional, entendida como movimento EAB.

Já na década de 1980, Ana Mae Barbosa deu início a uma proposta para o ensino da Arte, por meio de práticas artísticas, e que relacionam a teoria com o fazer

artístico e experiências de vida. A educadora elaborou a Proposta Triangular, uma metodologia, que foi revista em seus termos e passou a denominar-se de Abordagem Triangular. E que consiste em três pilares: a contextualização histórica; o fazer artístico; e a apreciação artística. Barbosa traz a experiência nas atividades práticas, e também na concepção da leitura de imagem e leitura do contexto.

Apesar das concepções e movimentos na educação do século XX, serem em geral inovadores, ganham direções e dimensões diferentes. Os modelos propostos não estão obsoletos, porém não são mais suficientes. E tão pouco se resumem por uma oposição entre os mesmos. As propostas foram significativas na prática educativa, também porque inseriram o uso do ateliê, e por deste valorizaram a experiência estética e artística.

Atualmente, os lugares de ensino, que tangem a educação formal, como as bibliotecas, praças e museus, possuem por vezes projetos educativos, com cronogramas, certificados, atividades organizadas e ocasionalmente até mesmo um projeto pedagógico. Isto é, formalizam suas ofertas, com intenções claras e objetivos específicos. Por outro lado, desde a virada pedagógica da arte, nas escolas, dentre aquelas que buscam diferenciar-se do ensino tradicional, são cada vez mais valorizadas práticas da educação informal e não formal.

Os espaços destinados à aprendizagem podem muitas vezes revelar-se fluidos dentro destas categorias. Considerando que aprender é inato ao ser humano, a vida e a aprendizagem ocorrem dentro e além dessas fronteiras que distinguem três tipos de ensino: formal, não-formal e informal. A intenção e a forma de organização das atividades e lugares marcam características de cada campo, mas que por não serem excludentes, podem coexistir.

Por conta dessa fluidez entre as categorias, alguns autores preferem localizar as práticas pedagógicas dentro da distinção entre o contexto escolar e não escolar. Sendo assim, estes campos semânticos estão presentes na discussão sobre a educação em museus, mas não necessariamente especificam atividades com metodologias totalmente diversas. Certamente, o uso de determinado termo expressa uma intenção específica. Porém, o trajeto nestas diferentes localizações, permite compreender a amplitude tanto da discussão em torno da educação quanto do museu e da escola na sociedade.

Uma história da educação em artes visuais, ou mesmo sinapses com ideias de origem, pode ser efetuada a partir de diferentes traçados. Foram e estão sendo diversos os apanhados teóricos que partem de seus contextos, contam uma realidade além de referenciar um debate. Estas discussões incluem múltiplas possibilidades de como abordar a aprendizagem, caracterizadas por diferentes incentivos. Neste texto foram apropriadas algumas destas histórias para o início de uma reflexão.

Para Milton Santos (2002, p. 254), o espaço é uma construção, cuja materialidade é alcançada pelo lugar. Para ser compreendido, devemos considerar o tempo como uma de suas dimensões essenciais: “a noção de tempo é inseparável da idéia de sistema”, ainda que o tempo não seja um conceito absoluto. Sendo assim, para compreender o que poderia ter sido aquela escola de artes no museu e iniciar este debate é preciso lançar um olhar para o contexto da década de 1980 e o que se imaginava para a educação naquele momento.

3.4. Lugares da Educação

Maria Margaret Lopes (1991) realiza uma análise de concepções educacionais escolares dentro dos museus a fim de destacar argumentos que apontam a redução do papel do museu como complemento ao ensino escolar. De acordo com a autora, os museus brasileiros foram influenciados e mantiveram a “sua identidade no campo da educação escolar, com posições escolanovistas e no campo da educação não-escolar [quando] alinham-se às propostas da educação permanente introduzidas no País pela Unesco”. (LOPES, 1991, p. 446)



Figura 37: Ônibus escolar acidentado no museu.
Fonte: Correio Braziliense.

Ainda que estas ideias e propostas tenham “significado um avanço para o rompimento da inércia em que sobreviviam os museus brasileiros”, elas atribuem aos museus uma conduta projetada e idealizada para as escolas. Anísio Teixeira, como outros importantes pedagogos e pedagogas, foi um dos assinantes do Manifesto da Escola Nova em 1932. O movimento desejava uma escola pública, laica e gratuita como meio de combater ou minimizar as desigualdades sociais.

Na década de 1960 são também disseminados os movimentos da educação popular de Paulo Freire e, dessa forma, vários museus brasileiros tiveram um compromisso com a educação popular. Porém a forma como essas propostas eram incluídas na educação nos museus não necessariamente refletia a posição do museu, ou reunia um projeto como no caso do MAM-BA.

No caso do Brasil, os museus não cederam suas salas para as práticas de educação popular. Estiveram ausentes ou pelo menos não participaram ativamente desses movimentos de educação e cultura deflagrados nos anos sessenta. Se hoje há referências a projetos e propostas chamados de educação popular em museus, eles são muito mais frutos da influência europeia e latino-americana, de autores que fizeram suas leituras da obra de Paulo Freire e seus sucessores, do que resultados de maiores compromissos por parte dos museus brasileiros com os movimentos populares. (LOPES, 1991, p. 447)

De acordo com Lopes, a aderência à escola nova em 1920 acabou por trazer práticas escolares para dentro do museu. Devida a mudança na preocupação central

com o ensino ter reforçado ideários destinados aos setores populares, mas que não tinham suas condições práticas nas redes escolares oficiais. Uma aprendizagem que deveria realizar-se em ambientes motivadores é levada os museus e seus potenciais. Lopes chama de escolarização “esse processo de incorporação pelos museus das finalidades e métodos do ensino escolar, cujas manifestações iniciais surgiram com os movimentos escolanovistas e vêm se aprofundando no bojo das propostas de educação permanente para museus” (LOPES, 1991, p. 450).

Lopes discorre que uma geração de educadores foi influenciada por esse prisma, citando diferentes atores: a já mencionada influência de Anísio Teixeira no uso educacional dos museus; o vanguardismo de Roquette Pinto, que cria durante sua gestão no Museu Nacional a Divisão de Educação, acompanhada de serviços de assistência ao ensino; Valencio Filho com sua impressão dos museus nos Estados Unidos e Sussekind de Mendonça (1946) que em monografia fez um apelo para que os museus passassem a ser considerados sócios solidários na tarefa educativa, citando uma resolução do Congresso da *Museums Association* de 1936.

Dessa forma, o museu passa a abrigar finalidades e métodos escolarizados, que desvirtuam o papel educativo do museu, ao mesmo tempo em que não dão conta da aderência a que se propunham. Neste contexto, de acordo com Lopes (1991), perderam terreno nos museus suas funções de disseminação de conhecimentos para públicos amplos, independentes da escola. Apesar de a intenção ser a de destacar o uso educativo dos museus na sociedade e de fortalecer o ensino, essas concepções colocam os museus como papel de complemento ao ensino escolar, abrindo mão do ambiente diferenciado que procuravam inicialmente.

A autora deixa claro em suas considerações finais que essa reflexão não discorda da contribuição que os museus podem, devem dar e efetivamente dão à escola.

[...] os museus abrem mão de se colocarem como instituições culturais que até mesmo poderiam atuar como um contraponto à escola, propiciando outras maneiras de desvendar e compreender o mundo. O que as renovações museológicas vêm apontando é a importância de se compreenderem os serviços educacionais dos museus em novas perspectivas [...] serviços educativos em museus devem ser encarados como o elo de ligação básico entre os pesquisadores e o público, escolar ou não; como a articulação necessária entre a pesquisa da realidade museológica e sua divulgação pública. (LOPES, 1991, p. 455).

Neste sentido, a autora não se refere a um museu-escola quando critica a escola dentro do museu. Mas sim, enfatiza a valorização da dimensão educacional dos museus por meio de suas próprias potencialidades.

Em *O amor pela Arte* (1963), Bourdieu e Darbel afirmam que a ação escolar favorece a manutenção das desigualdades vindas da família, quando reproduz a transmissão dos códigos das obras de cultura erudita e atua com aqueles já “iniciados”. Estes são os que possuem uma “condição prévia”, pela ação familiar, dotados desse domínio cultural. Os autores argumentam que a Escola tende a inculcar:

[...] uma disposição erudita ou escolar, definida pelo reconhecimento do valor das obras de arte, assim como pela aptidão duradoura e generalizada a se apropriar dos meios distintos à sua apropriação [...] o dever de admirar e amar certas obras ou classes de obras acaba aparecendo, aos poucos, como ligado a um certo estatuto escolar e social” (BOURDIEU & DARBEL, 1969, p. 98).

Para os autores, a educação escolar tende a favorecer a retomada consciente de esquemas de pensamento, de percepção ou de expressão, mas que já são controlados inconscientemente por uma familiaridade com as obras de arte. Portanto, a tarefa de “transmissão cultural”, ou melhor, a Educação em Artes, não deve ser abandonada pela Escola à família, pois assim “tenderá a consagrar e legitimar as desigualdades prévias já que seu rendimento depende de competência – previa e distribuída de forma desigual – dos indivíduos sobre os quais ela exerce”. (BOURDIEU & DARBEL, 1969, p. 103-104).

Ao se eximir de trabalhar de forma metódica e sistemática [...], a instituição escolar abdica do poder, que lhe incube diretamente, de exercer a ação continuada e prolongada, metódica, e uniforme, em suma, universal ou tendendo a universalidade: ora, tal ação é a única capaz de produzir em série [...], indivíduos competentes, providos dos esquemas de percepção, de pensamento e de expressão, que são a condição da apropriação de bens culturais. [...] A Escola, [...] poderia compensar [...] a desvantagem inicial daqueles que, em seu meio familiar, não encontram a iniciação à prática cultural, nem a familiaridade com as obras [...] utilize todos os meios disponíveis para quebrar o encadeamento circular de processos cumulativos ao qual está condenada qualquer ação de educação cultural [...] ao omitir de fornecer a todos os que alguns recebem da família, o sistema escolar perpetua e sanciona as desigualdades iniciais. (BOURDIEU & DARBEL, 1969, p. 105-106).

Para os autores, a ação escolar é condicionada ao nível de instrução, que não necessariamente corresponde a um nível profissional ou a classe social. Caberia então à Escola compensar a desvantagem inicial daqueles que não foram iniciados à prática cultural em seu meio familiar, ou familiarizados com as obras. Assim, as Escolas, dentro deste contexto, muitas vezes acabam reduplicando e sancionando as desigualdades iniciais diante da cultura.

Porém, apesar dos autores serem fortes referenciais para pensar os públicos de museu, atualmente como já foi debatido, não se trata apenas de dispor a todos uma cultura exclusiva. Muito menos o de produzir em série indivíduos que apenas reproduzem este jogo de legitimação. Tratam-se também de questionar, juntos, as hierarquias que validam apenas certas competências artísticas, de refletir os instrumentos de percepção, e de criticar a arte e suas classificações, como privilégio de uma classe culta. Se a Educação já consistiu na ideia de dispor subsídios pedagógicos para formar o “homem culto”, hoje, busca um ser humano crítico, uma pessoa atenta às diversas culturas.

O museu é uma escola?



Figura 38: Luis Camnitzer, O Museu é uma escola, 2009-2016. Fachada do MAM-SP Vinil adesivo. Foto: Luciana Mello

“O Museu é uma Escola [...]” do artista Luis Camnitzer (Uruguai, 1937) foi instalado em mais de quinze museus, incluindo no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A instalação *site-specific* é modificada de acordo com sua localização nas fachadas de diferentes instituições culturais. O trabalho propõe o museu como um espaço educativo pela pedagogia e pela crítica das instituições artísticas, atribuindo papéis ao artista e aos visitantes. Apresenta a arte e a educação como um processo

dinâmico, produto do espaço expositivo, numa relação colaborativa de produção cultural.

O projeto surgiu de um intercâmbio que tive com um diretor de museu com quem estava trabalhando, que quando sugeri projetos educacionais para incorporar a uma mostra me disse: "Isto é um museu, não uma escola." Como brincadeira, mas como vingança, peguei uma foto da fachada do museu e plantei as frases "o museu é uma escola" em grande escala com o Photoshop e enviei para ele. No processo, percebi que era um trabalho que me interessava mais seriamente. (Camnitzer, 2015)

Camnitzer estabelece um lugar no museu ao propor redefinir o museu, como um lugar de aprendizagem e de comunicação. O lugar educativo do museu parte do próprio ato de tornar público o trabalho, já a comunicação parte do encontro, da situação que se torna evento. O texto integral da obra permite-nos ler: "O museu é uma escola: o artista aprende a comunicar, o público aprende a fazer ligações". A frase do artista relaciona o museu a partir do conceito original de escola, entendido como local de conhecimento que propicia aprendizado, embora não pareça uma ideia clássica de escola. Já que entende o local através da reflexão, do diálogo e da experimentação livre, Camnitzer desconsidera propositalmente algumas barreiras conceituais e o fato de que a Escola não se configura a partir de uma relação entre artista e público.

Faz sentido afirmar que o museu é uma escola considerando que os museus cultivam um espaço comum de aprendizagem e democratização do tempo livre. Porém, apesar de ser uma provocação, a frase parece ignorar o (não) lugar do museu dentro deste processo entre aprendizagem e comunicação. E o seu papel de dentro dele, enquanto museu, de também "aprender a...".

Neste sentido, o artista provoca o museu, mas o denomina abertamente como escola. Nesta equação e divisão de papéis falta declarar a aprendizagem do próprio museu, disposto a conectar-se com a comunidade ao seu redor, disposto a inverter o papel de emissor-receptor, e construir mais e novas conexões com os públicos.

Como coloca Cayo Honorato sobre a vertente educativa na mediação cultural:

Se, em seu ímpeto educacional, a mediação termina fechando os olhos para as reapropriações dos visitantes – uma vez que seu compromisso primordial é produzir algum tipo de intervenção, lograr algum tipo de efeito (alegadamente benéfico), sobre os públicos –, talvez o caso não fosse "estudar os públicos" para educá-los e sim, "aprender com os públicos" para

transformar as próprias instituições e o modo como nos reconhecemos por meio delas. (HONORATO, 2016, p.27)

Para Jorge Larrosa (2018) a frase do artista faz sentido, quando pensa a educação como comunicação e como aprendizado, pois “se tudo é escola, então nada é escola”. Assim como concorda que a educação também se dá em um museu. Porém, afirma contundentemente que o museu não é uma escola.

Apesar de por um lado concordar com o artista de que “a educação não tem a ver com a domesticação nem com socialização, mas com a formação de cidadãos livres, críticos e questionadores”. Por outro, discorda do artista caso esteja discutindo o que é uma escola, e um museu. Nem tanto por conta da sua função (o que a escola faz ou deveria fazer), mas pela forma. Isto é, a maneira como a instituição se coloca em relação certos espaços, tempos, materialidades, assuntos e atividades. E neste sentido, o museu não é uma escola, pois “Nem o espaço nem o tempo escolares são os do museu”, apesar de ambos se cruzarem.

3.5. Programa Educativo e projetos no MuN

Dentre os programas⁹¹ elaborados no plano museológico de um museu, o Programa Educativo e Cultural⁹² ocorre de forma ampla e diversificada. Pois, de forma generalizada, a educação é um processo que ocorre em todos os espaços do museu. Apesar da necessidade geral de comunicação entre os vários setores do museu, até porque os projetos culturais podem aparecer em mais de um programa,

⁹¹ Os programas correspondem a áreas de trabalho e funções do museu, definidas com o objetivo de facilitar a análise, construção de projetos e organização de atividades. [...] Um programa não necessariamente corresponder a um setor administrativo [...] Para a elaboração dos programas, é importante considerar: a singularidade do museu; as diretrizes do órgão ou entidade ao qual o museu possa estar vinculado; e o seu papel no desenvolvimento da estratégia. (IBRAM, 2016)

⁹² O Programa educativo de um museu é composto pelos projetos e atividades educativa-culturais realizadas pela instituição. O Estatuto de Museus dispõe em seu art. 29, que “Os museus deverão promover ações educativas, fundamentadas no respeito à diversidade cultural e na participação comunitária, contribuindo para ampliar o acesso da sociedade às manifestações culturais e ao patrimônio material e imaterial da Nação” (Lei nº 11.904, de 14 de Janeiro de 2009).

nesse é previsto que esteja sempre relacionado com os demais programas do Plano Museológico⁹³.

O Programa Educativo e Cultural deve compreender a diversidade dos projetos e das atividades educativas e culturais desenvolvidos no museu, destinados a diferentes públicos e articulados com redes e parcerias. É importante a elaboração participativa do programa, em que a equipe do museu, a partir da perspectiva dos diferentes setores – museologia; educativo e cultural; comunicação; pesquisa; arquivo; biblioteca; expografia; imagem institucional, etc.–, e também de seus parceiros e da comunidade, compreendam qual a concepção de educação que se pretende e como ela será expressa nas suas atividades. (IBRAM, 2016)

De acordo com o plano museológico, documento revisado em 2011, o MuN é dividido em cinco programas⁹⁴. Dentro do que se chamou de Programa Museológico são listadas oito áreas de trabalho⁹⁵, entre elas, a área de trabalho “Pesquisa e Educação”: Nela podem ser entendidas três linhas de atuação, uma relacionada à pesquisa, outra aos serviços de mediação em arte e, por último, à oferta de ambientes para cursos, seminários e eventos formalizados.

Em busca de expandir conhecimentos nos campos artístico e museológico e de sua disseminação, a partir de seu acervo e de suas pesquisas em práticas, o MUN desenvolverá linhas de pesquisa relacionadas com as demandas da arte atual, com as culturas contemporâneas, com o incentivo e melhoria da produção das artes e com os diversos aspectos da museologia contemporânea.

Mediação em arte: este trabalho costuma ser terceirizado, mas supervisionado pelo museu, uma vez que o próprio não dispõe de equipe técnica para sua realização. Mas, como possui um quadro regular de estagiários, todas as exposições contam com esse serviço.

Além de promover seminários e cursos nas áreas de arte, arte-educação e museologia, o museu também organiza encontros, simpósios, mesas redondas, debates, fóruns e palestras sobre assuntos diversos nas áreas acima mencionadas.

Apresentar a educação e pesquisa⁹⁶ em um mesmo campo nos diz não apenas sobre a relação entre estas duas áreas, mas também, a respeito da

⁹³ Exemplo: previsão no Programa de Financiamento e Fomento.

⁹⁴ 1. Programa Institucional; 2. Programa Museológico; 3. Programa Diversidade Cultural; 4. Programa Cultural; 5. Programa Administrativo. (Plano Museológico MuN 2011)

⁹⁵ 2.1 Política de Acervo; 2.2 Documentação; 2.3 Conservação; 2.4 Segurança; 2.5 Pesquisa e Educação; 2.6 Expositivo; 2.7 Extramuros; 2.8 comunicação e Marketing (Ibidim)

⁹⁶ Sobre o Programa de Pesquisa: O museu tanto pode realizar atividade de pesquisa internamente (para as suas atividades diárias), quanto pode auxiliar as pesquisas de pessoas e instituições externas. Além da pesquisa de conteúdo relacionada ao acervo musealizado e à temática específica

concepção de suas ações por meio desta mutualidade. Desta escolha, poder-se-ia pressupor uma pesquisa centrada na educação e uma educação centrada na pesquisa e, assim, no ato de (des)construção contínua. Ainda que apenas declarada, "Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino" (FREIRE, 2000, p. 29).

Porém, as linhas de pesquisa previstas parecem ser direcionadas para dentro do museu⁹⁷, considerando demandas externas à equipe do museu. Mesmo que almejassem esta conexão com a educação, deixa clara na sua descrição a situação em que o museu trabalha em relação aos serviços de mediação ofertados, "uma vez que o próprio não dispõe de equipe técnica para sua realização".

Este plano foi elaborado pela equipe da gestão do Museu de 2006-2018. A partir de 2019, de acordo com a diretoria atual do museu, esse plano museológico está sendo reavaliado e a contratação de uma consultoria está em andamento para a atualização e reelaboração do mesmo. A diretoria informou ainda que com relação ao Programa Educativo, o Museu Nacional da República, até o ano passado, capacita sua equipe de estagiários, supervisionados por um professor da Secretaria de Estado de Educação (SEEDF) lotado no Museu Nacional da República, através do Programa Territórios Culturais.

O Programa é uma parceria da SEE-DF e a SECEC-DF que seleciona, através de edital, um(a) professor(a) com um plano de trabalho para atuar em atividades pedagógicas em um equipamento cultural da Secretaria de Cultura e Economia Criativa.

Além disso, em 2019, o Museu Nacional da República criou, em colaboração com a Subsecretaria de Fomento e Incentivo Cultural (SUFIC), uma linha para ações educativas no Edital FAC Ocupação 2019. Para o Museu Nacional da República o objetivo foi selecionar 2 (dois) projetos que oferecessem a realização de programas educativos, com o objetivo de ampliar o acesso da população à fruição da arte, dos bens e serviços culturais; promover a sensibilização para a arte e para a cultura; fomentar a formação artístico-cultural, a capacitação e o aperfeiçoamento profissionalizante, além de complementar a atividade escolar e ordinária.

No documento que está sendo reformulado, agora o Programa Educativo aparece em um campo próprio, elencado entre os 10 programas que traçam as

do museu, também é importante que o museu realize pesquisa sobre seu público (e sobre o seu não público, formado por aqueles grupos de pessoas que não visitam o museu). (Ibram, 2016)

⁹⁷ Ainda que ele tenha sido imaginado junto com a Universidade: "O espaço em causa deveria, conforme a convergência da opinião dos participantes do Seminário, exercer uma função integradora desses centros culturais e de outras agências de pesquisa, (universidades inclusive), suscitando intercâmbios regionais e internacionais (ALVIM, apud GOMES DE SÁ, 2016)

diretrizes do Museu. Ainda em reelaboração, o programa é descrito da seguinte forma:

[...] voltado para formação pelas artes compreende projetos e atividades educativo-culturais diferenciadas desenvolvidas pelo museu, destinados a diferentes públicos, com diversos meios e tecnologias para a sua divulgação e dirigidas a diferentes públicos, com metodologias adequadas de transmissão.

Apesar de não serem especificadas quais atividades educativo-culturais são desenvolvidas e o que elas representam, fica clara que são de naturezas diversas. E sendo assim, configuram um programa plural, com atividades que seriam “desenvolvidas pelo museu”. Espera-se deste programa uma variedade de ações, tipologias de encontro e públicos.

As mudanças no papel do Museu, com já dito, apontam um novo olhar da instituição para os seus públicos. Em princípio, com a sua função ampliada para “uma fonte de inspiração, um lugar de diversão e educação”, não é apenas um repositório da arte. Para tanto, a imagem do museu reside na relação com seus públicos. E por isto, passam a ser ofertados mais e outros serviços, com a transformação do museu em um centro cultural.

Sobre as mudanças que os anos 1980 trouxeram para os museus, no caso da Tate Gallery:

A key element in creating a distinct and dynamics image lies in the field of public relations. The role of Tate Gallery is to provide the maximum service to the general public, key figures in the art world, the younger generation and the media. The aim of the Tate is to create as open institution which both draws people in and which also reaches out to new horizons by linking together with other institutions. (Tate Gallery apud Dewdney, 2013, p. 29)

No MuN, o plano que está sendo reformulado propõe a criação de núcleos ligados aos programas e relacionados com as operações do Museu. O programa educativo, assim como o de pesquisa, aparece no “Núcleo do Pensamento Contemporâneo”, que conjugaria a curadoria, elaboração e execução de projetos por meio de “seminários, cursos e oficinas, direcionados ao diversificado público usuário do museu”. E o “Núcleo de Difusão e Divulgação” vem a dar conta da elaboração de projetos e promoção de ações e produtos para a difusão cultural do museu, como por exemplo, a criação de materiais editoriais. Isso não se restringe ao conteúdo das exposições e estaria voltado para as ações do museu “por meio de publicações

periódicas e veiculação dos processos criativos e da crítica de arte contemporâneas nas diversas mídias executáveis nas oficinas do museu”.

Na reelaboração do Programa Educativo, o funcionamento do trabalho de mediação cultural não é mais descrito. Mas aí se menciona que no âmbito deste programa existiriam projetos voltados para as especificidades da educação patrimonial e ambiental. Para consulta, neste plano estão listados os objetivos de cada programa que ainda estão sendo reformulados. A intenção do Programa Educativo aponta para os seguintes objetivos:

I – estabelecer ligação e criar vínculo entre o Museu e a comunidade; II – organizar programas de visitas monitoradas; III – participar ativamente no processo de concepção e realização de exposições; IV – executar programas que visem à sensibilização de crianças, jovens e adultos no tocante à preservação do patrimônio cultural; V – desenvolver projetos com segmentos educacionais e grupos sociais organizados; VI – manter programa de ação educativa para servidores em exercício no Museu e seus familiares, visando à valorização do profissional, à melhora da auto-estima e o comprometimento deste profissional no desempenho de suas atividades laborativas; VII – promover cursos, palestras, seminários, conferências, workshops e outros, visando despertar na comunidade o interesse pela arte e a valorização do patrimônio cultural nacional e internacional; VIII – promover encontros culturais na área de artes visuais, objetivando desenvolver a criação e as diversas manifestações artísticas; IX – preparar educadores das escolas públicas e privadas para monitorar visitas a exposições de arte; X – pesquisar temas para promoção de eventos culturais; XI – promover integração das atividades artístico-culturais; XII – produzir conhecimento sobre técnicas, tecnologias e procedimentos, a partir da sistematização de trabalhos desenvolvidos no Núcleo; XIII - executar outras atividades correlatas ou que lhe venham a ser atribuídas.

De acordo com o Ibram, a elaboração ou revisão de um Programa de Educativo e Cultural é iniciada com a compreensão de “como está o lugar da educação no museu”. A estrutura do programa pode ter diversos formatos e a periodicidade de sua revisão vai depender da dinâmica do museu e dos sujeitos que dela participam⁹⁸. A indicação é de que se considerem os seguintes itens no programa para a sua elaboração: Diagnóstico, Estudo dos públicos, Projetos, Indicadores e instrumentos de avaliação.

Desta forma o MuN tem sido reavaliado. Já no diagnóstico de 2011 havia sido evidenciado que tanto no projeto quanto na construção do complexo cultural “a equipe da SC/GDF, responsável inicial pela contratação e execução final da obra,

⁹⁸ Cf. IBRAM, 2016

deu as costas à sociedade e não ouviu suas demandas e prioridades”. E por isto, tanto se repete que o museu foi inaugurado às pressas em 2006 e despreparado para receber o público adequadamente. Deste infortúnio surgem as justificativas e “desculpas” pedidas aos usuários “por não se cumprirem, minimamente, os exigidos padrões e normas internacionais para o seu correto funcionamento”.

Após a sua inauguração, qualquer diagnóstico da instituição se atentaria imediatamente para o fato de o Museu funciona com um conjunto de funcionários escasso. E ainda, driblando a falta de verba, já que a instituição não dispõe de orçamento próprio⁹⁹. Apesar de não ter dotação orçamentária, o MuN sobrevive de recursos da Secretaria de Cultura para sua manutenção.

O ex-Diretor Charles Cosac,¹⁰⁰ em entrevista para a *Agência Brasília*¹⁰¹ confirma como o museu sobrevive e diz ainda ser um museu caro: “A manutenção é cara pela metragem, ar-condicionado, luz, funcionários... Todo um staff com o qual a secretaria arca”. Desta forma, a programação do museu acaba sendo viabilizada por meio de parcerias. Neste ponto, são várias as aproximações de grupos interessados em utilizar o ambiente do museu, e que acabam configurando-se como parceiros sociais, nas diversas agendas que nele existem. Nesta configuração, o plano de ação de Cosac era o de entrar em acordos de cooperação com outras entidades “para trazer exposições e fazer exposições mais longevas, que ocupem todos os espaços do museu, que tenha educativos e que venha para ficar três, quatro meses”, pelo menos.

Em uma conversa informal com o ex-Diretor no início de 2019, quando Charles Cosac ainda estava recém-chegado à cidade e veio conhecer o Espaço Cultural Marcantonio Vilaça (ECMV)¹⁰², lugar em que na ocasião eu trabalhava como mediadora, perguntei a ele sobre a atuação do Museu nos educativos das exposições. Na ocasião Cosac veio conhecer o Centro Cultural do TCU e os

⁹⁹ Suas despesas giram em torno de R\$ 6 milhões no ano, o que representa 2,6% do orçamento total da Secec.

¹⁰⁰ Charles Cosac diz ter ficado espantado ao saber da questão orçamentária do Museu Nacional da República. Antes havia dirigido em 2017-2018 a Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, uma instituição com orçamento médio de R\$ 11 milhões.

¹⁰¹ Agência de notícias do governo de Brasília, página oficial da Subsecretaria de Divulgação/Secretaria de Estado de Comunicação do DF.

¹⁰² No Centro Cultural TCU, instituição com a qual o MuN realizou algumas parcerias no mesmo ano.

materiais editoriais do programa educativo¹⁰³. O ex-diretor manifestava o desejo, também expresso em reportagens, de dar uma (nova) identidade visual ao Museu. Perguntei a ele se sabia que em uma das versões do projeto (arquitetônico) do museu estava prevista uma escola de artes. O mesmo me respondeu que sim, que a equipe do museu tinha consciência disto e da falta que esta ausência fazia. E que parte do plano de ação do museu, seria o de destinar uma das “galerias” (salas) para o programa educativo (projetos educativos) do museu.

Na reportagem para a Agência Brasília, Cosac diz:

Basta de ser um museu hospedeiro de exposições de pequeno porte e vernissages que nem sempre dizem a que vieram. Cosac quer mais: pretende dar identidade ao museu administrado pelo Governo do Distrito Federal (GDF) e, por isso, já trabalha para alterar a programação de 2019 pré-definida no ano passado.

O Museu Nacional da República foi inaugurado em dezembro de 2006. Conta com seis salas de exposição, das quais duas serão desativadas – e uma delas direcionada a trabalhos educativos, integrando o visitante a obras da exposição¹⁰⁴. (SECOM, 2019)

Desta forma, o Museu começa a dar lugar ao que seria esta escola, antes imaginada pelo arquiteto. A sala, ainda que acomode os projetos educativos que acompanham as exposições e não um projeto próprio da instituição, estabelece nela um compromisso do museu. Um abrigo para as equipes e, quem sabe, para seus visitantes e usuários.

Esta decisão representa talvez algo próximo do sentimento de ocupação do Setor Cultural Sul, por não se tratar ainda de ações, mas da conquista de um terreno. O início da ocupação de um território, mesmo que por ela transitem um rodízio de educativos. Tendo até então o sentido de estabilidade, esta sala ainda não é um *lugar*, pois sua “criação” não traz o que vai ser definido nela ou não. Mas começa a formar um lugar, “destinada aos trabalhos educativos”, pelo menos no imaginário, e que vai coexistir com o que lhe foi dado (ou não) pelo Museu. Este

¹⁰³ Materiais produzidos em exposições anteriores ao ano de 2019, elaborados por Rebeca Borges, que foi Educadora do Espaço Cultural Marcantonio Vilaça (ECMV). Rebeca Borges trabalhou na criação, ampliação e coordenação do programa educativo do ECMV entre os anos de 2006 a 2019.

¹⁰⁴ Agência Brasília Secom <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2019/03/01/entrevista-charles-cosac-o-museu-nacional-e-uma-experiencia-sensorial/>>

espaço¹⁰⁵, na medida em que for praticado, definirá lugares tanto pela sua materialidade como pela sua imaterialidade.

O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vem solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações, da espontaneidade e da solidariedade. (SANTOS, 1996, p. 258).

A educação em exposições de arte passa por diferentes dimensões, tanto pelo espaço como por suas ações, sejam estas discursivas, editoriais ou práticas. Nas quais os espectadores constroem a imagem que terão daquela coleção ou exposição. Esta imagem engloba tanto a construção do espaço físico com o que nele está exposto, quanto do espaço verbal, seja com os discursos e histórias da arte ou por meio de narrativas pessoais.

O programa educativo exerce um trabalho de contato com os diferentes públicos e com a instituição. O museu é um lugar de trânsito onde se cruzam diferentes sujeitos e interesses.

Uma perspectiva de «contato» destaca como os sujeitos são constituídos e as relações que têm com os outros. Ela enfatiza a co-presença, a interação, inter-relacionando entendimentos e práticas, muitas vezes dentro de relações de poder radicalmente assimétricas. (CLIFFORD, 2016, p. 5)

Os museus e espaços culturais são uma *zona de contato* da sociedade com os acervos, como também entre diferentes atores sociais e públicos. E o programa educativo acaba sendo uma zona de contato entre os públicos, a instituição e seus discursos. Considerando que este lugar de cruzamentos assume diferentes interações, mesmo que elas sejam divergentes entre si ou do propósito inicial da visita à exposição, nenhuma interação deve ser ignorada, mas sim pensada de forma a flexibilizar a lógica desses locais e sua ideia de centralidade. Noutros termos, o museu pode ser além de uma consulta. Assim como os educativos, reconhecidos muitas vezes como o “tira dúvidas” e “posso ajudar” disponibilizado para

¹⁰⁵ Milton Santos considera a noção de espaço, de meio, como “[...] algo dinâmico e unitário, onde se reúnem materialidade e ação humana. O espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente”. (SANTOS, 2008, p. 46).

os públicos. Clifford discorre sobre os museus, o que podemos interpretar também nos educativos:

[...] enquanto eles não aportarem uma gama mais ampla de experiências históricas e agendas políticas ao plano concreto das exposições e o controle das coleções [...] eles serão percebidos como instituições meramente paternalistas por pessoas cuja história de contato com museus sempre foi de exclusão e condescendência. (CLIFFORD, 2016)

No texto “Mediação Extrainstitucional”, Cayo Honorato (2015) afirma que a mediação cultural:

[...] sinaliza a emergência, nesses mesmos processos, de muitas zonas de contato e hibridação, de encontros, mas também de conflitos entre sistemas de valores, contextos interpretativos e significados culturais diversos, que justamente configuram o lugar de atuação das mediações, ao menos de uma perspectiva crítica. (HONORATO, 2015, p. 206).

Os programas educativos podem, portanto, contribuir como plataforma de diálogos para provocar discussões, até mesmo transformadoras. Como Clifford afirma: “colocar-se como ponto de partida para a construção de conhecimentos, e não como ponto de chegada de ideias e pensamentos”.

As questões conflitantes sentidas nestes espaços realocam a sua missão, permeada por negociações culturais e políticas. Assim como os propósitos dos educadores nestes serviços. Sendo assim, é preciso dialogar com os conflitos e dissensos não apenas com os aceites. O trabalho de contato pode ser uma ferramenta ainda mais potente para gerar o diálogo por diferentes pontos de vistas.

Educativos por edital e mediações em trânsito

Os serviços de mediação cultural, ou mediação da educação em artes, citados no programa de pesquisa e educação, são oferecidos pelos projetos de exposição que utilizam o ambiente do museu. Estes serviços passam a ser a interface das exposições (e do museu) com os visitantes, as vezes como facilitador, outras apenas como contrapartida. A equipe terceirizada é geralmente encarregada de receber e acompanhar grupos escolares, como também de orientar, quando solicitado, o público “livre” durante a visita.

O termo “mediação” cultural ou mediação educacional da arte tem sido comumente utilizado pelas instituições, especialmente pelos projetos de programas educativos e as/os educadores que neles atuam, e que assim se reconhecem como mediadores. A abordagem proposta com os visitantes e toda a equipe dos programas educativos é nomeada como “mediação”, em oposição à visita guiada, embora na prática nem sempre reflitam as questões marcadas no debate desta terminologia.

Os parâmetros conceituais e teóricos que fundamentam o uso do termo “mediação” já configuram uma larga história dentro da própria educação em museus e exposições, com a contribuição de diferentes campos. Ainda assim, a palavra mediação não remete por si só a um significado claro, além de alcançar outras áreas de conhecimento.

No MuN, de acordo com Sara Seilert, diretora interina do Museu e supervisora do “Museu Educativo”, o “nosso museu busca atender os estudantes da rede pública e particular de ensino do Distrito Federal”. Para este atendimento, quando os grupos agendados chegam ao museu, eles são atendidos pelos “mediadores”. Os mediadores são “os nossos estagiários ou equipes contratadas pela produção das exposições temporárias que o museu recebe”.

E em 2019 nós inovamos trazendo o FAC – Fundo de Apoio à Cultura para junto do museu. Em colaboração com a subsecretaria de fomento e incentivo cultural, nós pensamos em uma linha, especialmente voltada para ações educativas no Museu. E que foram publicadas no edital FAC OCUPAÇÃO 2019. (informativo do educativo no facebook)

De acordo com a diretora interina, em resposta sobre a documentação do MuN:

Com relação ao Programa Educativo, o Museu Nacional da República, até o ano passado, capacita sua equipe de estagiários, supervisionados por um professor da Secretaria de Estado de Educação (SEEDF) lotado no Museu Nacional da República, através do Programa Territórios Culturais.

Em junho de 2019, a Secretaria de Cultura e Economia Criativa (Secec) abriu inscrições para o edital FAC¹⁰⁶ Ocupação 02/2019¹⁰⁷. De acordo com o edital, o

¹⁰⁶ FAC - Fundo de apoio à Cultura.

¹⁰⁷ E disponibilizou um valor total de R\$ 7.700.0000,0 (sete milhões e setecentos mil reais) em 106 projetos contemplados

intuito do chamamento é promover a “democratização e a formação de plateia por meio da oferta de produtos artísticos culturais acessíveis a população do Distrito Federal” por meio da ocupação de espaços e equipamentos públicos, promovendo a difusão cultural.

o Museu Nacional da República criou, em colaboração com a Subsecretaria de Fomento e Incentivo Cultural (SUFIC), uma linha para ações educativas no Edital [...] Para o Museu Nacional da República o objetivo foi selecionar 2 (dois) projetos que oferecessem a realização de programas educativos, com o objetivo de ampliar o acesso da população à fruição da arte, dos bens e serviços culturais; promover a sensibilização para a arte e para a cultura; fomentar a formação artístico-cultural, a capacitação e o aperfeiçoamento profissionalizante, além de complementar a atividade escolar e ordinária.(Ibidem)

O Museu Nacional da República foi um dos equipamentos disponíveis no edital dentre as linhas de apoio, com vaga mínima para dois projetos¹⁰⁸. Para tanto, o Museu disponibilizou três salas para serem ocupadas descritas no anexo IV do edital: a Sala 2 (programa educativo) – sala de 174,82 m², com piso em carpete; o Auditório 1 – com capacidade para 700 pessoas; e o Auditório 2 – com capacidade para 85 pessoas. No anexo I, o objeto (o museu) é descrito assim como os requisitos esperados dos projetos, que deve prever a realização de cursos livres ou programas educativos nas dependências do Museu Nacional da República durante o período de 1(um) ano. O edital neste equipamento cultural,

Destina-se a projetos que tenham como objeto a realização de programas educativos nos espaços do Museu Nacional, com o objetivo de ampliar o acesso da população à fruição da arte, dos bens e serviços culturais; promover a sensibilização para a arte e para a cultura; fomentar a formação artístico-cultural, a capacitação e o aperfeiçoamento profissionalizante, além de complementar a atividade escolar e ordinária.

Os projetos deverão prever: 1) cursos livres nas áreas de Artes Plásticas e Visuais ou Educação Patrimonial para a capacitação de artistas, técnicos do cenário artístico-cultural e público em geral, ministrados por profissionais locais, nacionais ou internacionais, reconhecidos em sua área de atuação; 2) programas educativos com o objetivo de estimular a sensibilização, a formação de público, a produção, a fruição e a difusão das obras artísticas, bem como a educação patrimonial, através de atividades de mediação das exposições realizadas no Museu Nacional da República. (FAC 02/2019)

¹⁰⁸ FAC OCUPAÇÃO: <<http://www.fac.df.gov.br/?p=19175>>;
 EDITAL 02/2019: <<http://www.fac.df.gov.br/wp-content/uploads/2.-Edital-FAC-Ocupa%C3%A7%C3%A3o-2019-Retificado-quanto-ao-per%C3%ADodo-de-inscri%C3%A7%C3%A3o.pdf>>;
 RESULTADO FINAL:< <http://www.cultura.df.gov.br/wp-conteudo/uploads/2017/11/Resultado-Final-de-Admissibilidade-FAC-Ocupa%C3%A7%C3%A3o-Edital-2-2019-DODF....pdf>>

Os projetos selecionados foram ambos para a realização de “programas educativos”, apresentados por duas instituições, o Instituto Bem Cultural e TUÍÁ Arte e Produção LTDA¹⁰⁹. As atividades dos projetos foram inicialmente prejudicadas devido à pandemia e às medidas destinadas a mitigar a disseminação do coronavírus causador da covid-19, que levou ao fechamento temporário dos museus e à readaptação dos projetos para a uma nova realidade.

[...] os projetos aprovados tiveram de ser readequados, em nova submissão ao CAFAC, para o atendimento das medidas de contenção do vírus conforme Portaria SECEC-DF nº 179 de 16 de setembro de 2020. As adequações nas estratégias e metas do projeto ora propostas foram amplamente discutidas entre as partes - os dois proponentes e a equipe gestora do Museu – com o objetivo de adaptar as ações às novas circunstâncias da vida social, respeitando-se regras de distanciamento e isolamento social. Os projetos já encontram-se em fase de execução para o ano de 2020-2021. (MuN, acesso à informação, 2020)

Identidade Visual

Uma das medidas executadas na gestão de Charles Cosac foi a criação e implementação de uma identidade visual para o museu, por meio, por exemplo da criação do *design* da logo do Museu. A logo é a principal representação da identidade visual da marca da instituição, o meio mais explícito de gerar uma imagem¹¹⁰. A marca, de acordo com o Ibram, é a imagem de uma instituição, “perpassa tudo que forma seu posicionamento em relação ao público: vai do atendimento de um servidor ao cidadão até as estratégias de marketing estabelecidas”.

Em maio de 2019, a Secec apresentou em entrevista coletiva, com o secretário Adão Cândido e o subsecretário do Patrimônio Cultural Cristian Brayner, um diagnóstico sobre a situação dos equipamentos culturais que estão sob a gestão da pasta. Após estudo elaborado pela Subsecretaria do Patrimônio Cultural (Supac) e pesquisa feita com os servidores lotados nos equipamentos, foi feito um diagnóstico para promover melhorias em todas as edificações, garantindo que elas possam atender à comunidade de acordo com suas competências¹¹¹. O

¹⁰⁹ A análise técnica e de mérito cultural dos projetos foi realizada por comissões de julgamento específicas, conforme publicado em 13 de junho de 2019, no Diário Oficial do Distrito Federal. A seleção foi feita por pareceristas credenciados, conforme prevê o Art. 38 do Decreto nº 38.933, de 15 de março de 2018

¹¹⁰ Cf. PEÓN apud IBRAM, 2017

¹¹¹ Secec < <http://www.cultura.df.gov.br/secec-apresenta-diagnostico-de-equipamentos-culturais/>>

levantamento abrangeu 21 dos 24 equipamentos culturais, dentre eles o Museu Nacional da República. Para o Museu foram listadas, além dos “enfrentamentos”, nove “soluções”, dentre as quais o diagnóstico previa “Patrocínio privado direto para identidade visual e sinalização interna”.

- Busca de parcerias com iniciativa privada e órgãos públicos;
- Substituição das lâmpadas da área externa e da luminária por modelos mais econômicos e duráveis;
- Projeto para substituição do carpete por piso adequado;
- Aquisição de material de consumo adequado;
- Processo de licitação para o contrato de manutenção dos elevadores;
- Patrocínio privado direto para identidade visual e sinalização interna;
- **Para quê? Para quem?**
- Associação de Amigos;
- Reelaboração da missão e da natureza institucionais.

A nova identidade visual do Museu foi elaborada nestas circunstâncias pelo Projeto manufatura.org com a direção criativa e artística de Marcos Mendes. A seguinte logo criada para o Museu é a que atualmente aparece no seu perfil nas suas mídias sociais, no *facebook* e *Instagram*.



Figura 39: Logo oficial do museu.
Divulgada em 29 de out. de 2019

A logo monocromática preta e branca do Museu reflete seu espaço arquitetônico por meio da sobreposição de duas formas bidimensionais, um círculo branco sobre um quadrado preto. Devido os elementos gráficos escolhidos, a identificação do Museu por meio dela é clara e objetiva. A logo traz uma construção

consistente e receptiva do espaço que é ora vazio, ora preenchido. Remete ao neoconcreto, é minimalista, e admite a força da arquitetura na imagem do Museu, o que traduz com simplicidade e solidez. A palavra MUSEU é diferenciada das outras, de forma que reforça a imagem da instituição já difundida organicamente na cidade como – o Museu. A fonte em negrito remete-nos ao *design* das letras já utilizado na sinalização da cidade, com fonte semelhante a Helvética¹¹². As cores não traduzem a bandeira nacional, seria até mais um clichê. E, em certa medida, confere autonomia ao Museu diante desta nacionalidade, e volta-se para o seu cotidiano, como um museu da cidade. Um museu que explora do local ao global, passando pelo regional e pelo nacional.

Ainda que o MuN seja um museu nacional, é um lugar no mundo. Um lugar para Milton Santos (1994, p. 12) é conferido na relação entre o espaço geográfico e o território usado. Na perspectiva de um lugar-mundo:

O mundo, nas condições atuais, visto como um todo é nosso estranho. O lugar, nosso próximo, nos restitui o Mundo: se este pode se esconder pela sua essência, não pode fazê-lo pela sua existência. No lugar estamos condenados a conhecer o mundo, pelo que ele já é, mas também pelo que ainda não é. (SANTOS, 1994).

Esta identidade visual é utilizada nas páginas do MuN e aparece semelhante nas páginas recém-criadas que estão surgindo do(s) programa(s) educativo(s) aprovados. E que identificam suas ações vinculadas no e com o Museu. Este cruzamento do programa de comunicação com o programa de educação do museu demonstra como se faz necessária que uma imagem do museu, projetada pelo mesmo, esteja estabelecida para a população no dia-a-dia e articulada nas suas ações. Desta forma, apesar dos programas terem diferentes propósitos, as páginas dos educativos são um meio de comunicar-se com os públicos a partir de demandas e compromissos do próprio do setor.

Os dois projetos culturais selecionado no edital FAC/ocupação podem ser encontrados atualmente em páginas do *Facebook*. Apesar das páginas ainda conterem poucas informações, nota-se que a identidade visual é mantida nas logos dos projetos. As páginas não são administradas pela instituição, mas pelos projetos

¹¹² Danilo Barbosa foi o responsável por liderar a equipe que desenvolveu o extenso projeto gráfico de sinalização da capital federal a partir de 1975. Depois de muitos testes, a fonte escolhida foi a Helvética – por oferecer maior legibilidade.

de programas educativos. Porém, ao menos pela unidade da logo percebe-se que o trabalho educativo pode ser como afirmado, “supervisionado pelo museu”, ou melhor, que é colaborado com o museu, condiz com a sua missão e está de acordo com os seus valores.

- Programa educativo (1) projeto do: O Instituto Bem Cultural (IBC)



Figura 40: Imagem (1) e (2) do perfil - mídia social.

Descrição da página: Programa Educativo administrado pelo IBC.
Data da Criação: Página criada em 21 de outubro de 2020



Figura 41: capa do perfil na mídia social do educativo.¹¹³

- Programa educativo (2) projeto do: TUÏA Arte e Produção LTDA

EDUCA
ATIVA



Figura: Imagem (1) e (2) do perfil – mídia social

¹¹³ <https://www.facebook.com/Programa-Educativo-do-Museu-Nacional-da-Republica-107438941152125/>

Descrição da página: O Programa Educativo do Museu Nacional da República desenvolve atividades públicas de educação e mediação cultural junto às exposições realizadas no Museu e aos seus públicos diversos.
 Contato: educativa@tuia.art.br
 Data da Criação: Página criada em 21 de fevereiro de 2020

EDUCA ATIVA EDUCATIVA

2020 #meuMUSEU FAC tuia

Figura: Imagem capa do perfil

Fonte: facebook.com/EducativaMuseuNacional

Como são páginas recentemente criadas, na altura da finalização deste trabalho havia poucas publicações. No caso da produtora Tuia, os serviços ainda não foram iniciados. E no caso da IBC, foram reajustados¹¹⁴ durante alguns meses, e com a reabertura do museu, passam a fazer publicações que indicam a sua forma de atuação, ao menos na teoria.

O objetivo do projeto do IBC é descrito em uma destas publicações alinhado aos princípios fundamentais dos museus. O projeto através de suas ações, como a comunicação com os públicos, caracteriza o seu trabalho atualizado com as manifestações descritas no Estatuto dos Museus. Assim como, remete a suas ações educativas dentro de uma abordagem preocupada com as relações convencionais do museu com seus públicos. Dentro dos seus objetivos gerais:



O Programa Educativo realizará ações que visam estimular a sensibilização, a formação de público para equipamentos culturais do DF, a fruição e a difusão das obras artísticas; contribuir com o reconhecimento pleno do Museu como um bem cultural universal; ampliar e diversificar o atendimento de público; aproximar professores do Museu e contribuir para a formação continuada destes profissionais; incentivar a formação, a atualização e a valorização dos profissionais de instituições museológicas e contribuir com a pesquisa.

Em uma publicação no modo “história” no Facebook e Instagram, a página deste programa educativo postou uma sequência de nove imagens que descrevem o

¹¹⁴ Termo de Ajuste 128/2020 foi assinado em 17 de março de 2020 em função das contingências de enfrentamento da pandemia do covid-19; o projeto foi reescrito e aprovado novamente pelo Conselho de Cultura em 12/08 e 16/09/2020, ficando sua execução definida para o período de 21/09/2020 a 21/09/2021.

processo de aprovação no edital, a atuação do instituído em outros projetos, a equipe encarregada do projeto programa educativo, o prazo da realização do projeto (com o termo de ajuste), o objeto a ser executado no programa educativo e seus objetivos específicos.



Figura 42: IBC processo de aprovação no edital

De certa maneira, um trabalho que começa a ser feito é o de uma voz do educativo nos meios virtuais. Com o termo de ajuste, ainda há muito que está por vir neste ano de execução dos trabalhos que se iniciaram em outubro de 2020. Nesta publicação, o IBC torna público também seus objetivos específicos, que delimitam as suas linhas de atuação, ainda amplas e dentro de um discurso promissor. Através das publicações documenta a sua história ao mesmo tempo em que a torna pública.

1. Estimular a sensibilização, a formação de público, a fruição das obras artísticas, contribuindo para a criação de novas metodologias em arte-educação em arte-educação que sejam mediadas por ambientes virtuais;
2. Contribuir com a educação patrimonial, oferecendo uma verdadeira experiência virtual com o equipamento cultural;
3. Diversificar o atendimento de público, estabelecendo relacionamento com grupos, além das instituições escolares e prospectando parcerias que viabilizem a amplificação dos serviços;
4. Aproximar professores da programação do Museu e contribuir para a formação continuada destes profissionais. Realizar encontros para docentes da Secretaria de Educação do Distrito Federal e demais instituições de ensino, por meio eletrônico e ferramenta web;
5. Contribuir com a criação de uma tecnologia social a partir da sistematização da experiência com a Escola-laboratório. Estreitar as relações entre Escola e Museu e fomentar o protagonismo de jovens estudantes;
6. Contribuir para o desenvolvimento profissional dos mediadores;

7. Reativar e fortalecer a Rede de Educadores de Museus e Instituições Culturais local (REMIC-DF) promovendo encontros virtuais com os profissionais das artes da “educação informal”¹¹⁵.

Dos objetivos descritos não é possível saber ao certo quais e como serão lançadas estas propostas, com exceção talvez do encontro do REMIC-DF. Ainda assim, esperam-se a partir desta metas novas relações e aproximações com os públicos, com destaque nos meios virtuais. Mas o que seria uma verdadeira experiência virtual? Quais parcerias viabilizam a amplificação dos serviços? Isso se refere aos serviços do museu ou do educativo? Amplificar para onde? O que os encontros com os professores têm a oferecer? O(s) como(s) e os porquês certamente serão respondidos até outubro de 2021.

A interface virtual dos projetos com os públicos, utilizada nos dois programas, estabelece um elo de comunicação até então não utilizado pelo Museu. Sendo que, na medida em que aumentarem seus “seguidores” na plataforma, será possível analisar estas aproximações com o educativo em relação ao museu e suas especificidades.

Os projetos educativos parecem condizentes com a missão, visão e valores revisados pela instituição. Além disto, parece haver uma relação mais horizontal, com a equipe do museu, pelo menos na medida em que foram aprovados. De acordo com uma educadora que já trabalhou em projetos anteriores no Museu, Isabela Formiga, as atividades que exercem atualmente no Museu partem de uma concepção de educação definida pelo projeto em colaboração com o programa do museu. A educadora já trabalhou nos serviços de mediação com o programa educativo “museu educa”, que era vinculado à produção de uma exposição e atualmente faz parte da equipe do programa educativo realizado pelo IBC.

3.6. Caminhos com a mediação

¹¹⁵ A melhor expressão seria não-formal ou não-escolarizadas. Embora também se utilize a expressão informal para a educação que acontece fora das Escolas, este termo normalmente refere-se a uma educação espontânea, sem intenções claras e predefinidas, apesar de tudo ter alguma intenção, sem indícios de formalização do ensino. As categorias formal, não-formal e informal obedecem a algum critério embora na prática suas grades assumam uma fluidez interpretativa. Os projetos educativos são conhecidos por práticas educativas informais e não-formais. Quando se referem a uma prática planejada e com objetivos claros, assumem uma formalização, ainda que não esteja limitada a um currículo, que as colocam neste meio campo – o da educação não-formal.

Podemos encontrar o conceito de mediação na educação em Vygotsky, como o elemento central para a compreensão do desenvolvimento e do funcionamento das funções psicológicas superiores. O autor traz a noção de aprendizagem mediada, como a aquisição de conhecimentos realizada por meio de um elo intermediário entre o ser humano e o ambiente. Para Vygotsky, há dois tipos de elementos mediadores: os instrumentos (ampliam as possibilidades de transformação da natureza) e os signos, as representações mentais que substituem objetos do mundo real (exclusivamente humanos – objeto, forma ou fenômeno). Segundo o autor, o desenvolvimento dessas representações se dá, sobretudo pelas interações, que levam ao aprendizado, possibilitam libertar-se do espaço. Neste ponto de vista, o próprio museu é um elemento mediador, a sua arquitetura, as exposições, os objetos dos percursos.

O uso do termo mediação nas práticas educativas não é exclusivo aos museus. De certa forma, as instituições culturais aderem com maior força ao termo do que as escolas, devido a alguns fatores circunstanciais. Os museus têm se tornado, cada vez mais, um equipamento comunicador. Com os públicos, as teorias de comunicação ganham força no campo teórico por responderem a um debate emergente. Neste sentido, Jesus Martín-Barbero (1987) foi uma forte influência no ensino da teoria da comunicação latino-americana, por ser um dos autores que na época muito contribuiu para uma reflexão sobre os meios massivos. O autor encara os problemas da comunicação a partir da cultura e propõe uma revisão crítica dos modelos teóricos utilizados no domínio da comunicação. No seu estudo, sobre os fenômenos culturais na sociedade de massas, procurou rever o paradigma da relação linear entre produtores e receptores dos conteúdos massivos.

O uso continuado do termo mediação na contemporaneidade leva em conta o fator da interação na educação. Porém a apropriação do termo não trata de descrever uma relação e sua potencialidade. Mas também questiona as relações de recepção, partindo de teorias da comunicação e dos estudos culturais. A discussão em torno da mediação na educação faz parte de um debate amplo. E não corresponde diretamente àquela mencionada nos projetos de programa educativo do Museu, mas estão relacionadas com um dos motivos para esta aderência do termo nos museus, dado que a expressão mediação cultural ou mediação da educação em exposições de arte surge para substituir o termo visita guiada.

Para Barbeiro, a mediação é entendida na relação do ser humano com o mundo, mediados por meio de instrumentos materiais e psicológicos. Na sua obra “Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia”, publicada originalmente em 1987, o autor traça um panorama histórico-cultural para discutir as implicações da hegemonia na contemporaneidade. Na sua análise, a “cultura de massa” é o lugar onde são produzidos os golpes do dominador, mas também onde ocorrem as lutas políticas. Tomando isto em conta, propõe algumas rupturas metodológicas, que repercutem na perspectiva do receptor e dos processos sociais de dominação, que revelam uma forma e maneira de comunicação.

Se algo nos ensinou é a prestar atenção à trama: que nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não é de resistência, e que nem tudo que vem "de cima" são valores da classe dominante, pois há coisas que vindo de lá respondem a outras lógicas que não são as da dominação. (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 107).

Neste sentido, seu olhar para as mediações em diferentes níveis (individual, situacional, social, político, tecnológico), tem com base indispensável a noção de hegemonia. A tomada de consciência da atividade dos dominados, seja “do popular ao massivo”, parece ser o princípio da questão das mediações como estratégia de comunicação. A análise do autor considera que esta direção “nos permite ir de uma compreensão dos processos sociais baseada na exterioridade conspirativa da dominação” para um entendimento que parte do processo vivido, “da hegemonia pela qual se luta, na qual se constituem as classes e se transforma incessantemente a relação de forças e sentidos que compõem a trama do social” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 123).

Sendo assim, Barbero propõe que o eixo do debate deva se deslocar “dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 258). Stuart Hall em 1980 também realiza uma crítica aos estudos de mídia, mas com base no esquema linear emissor-mensagem-receptor. E propõe um estudo de recepção, como protocolo teórico-metodológico baseado em um modelo codificação e decodificação.

O autor inaugura os estudos de recepção fundados na concepção da comunicação estruturada por elementos distintos (a produção, circulação,

distribuição, consumo e reprodução). Hall (2003) desafia a ideia de hierarquia entre produção e recepção, assim como a noção de correspondência entre elas.

Decodificar, dentro da versão negociada, contém uma mistura de elementos de adaptação e de oposição: reconhece a legitimidade das definições hegemônicas para produzir as grandes significações (abstratas), ao passo que, em um nível mais restrito, situacional (localizado), faz suas próprias regras – funciona com as exceções à regra. Confere posição privilegiada às definições dominantes dos acontecimentos, enquanto se reserva o direito de fazer uma aplicação mais negociada às 'condições locais' e às suas próprias posições mais corporativas. Essa versão negociada da ideologia dominante está, portanto, atravessada por contradições, apesar de que isso só se torna visível em algumas ocasiões (HALL, 2003, p. 401).

Gilberto Velho (1999, p.27) chama a atenção para o fato de que em uma sociedade complexa a “coexistência de diferentes mundos constitui a sua própria dinâmica”. E neste sentido, enfatiza o relacionamento na vida social, “mais ou menos contraditório e conflituoso, entre esses mundos e códigos a eles associados”, como condição da sua continuidade e suas transformações.

Este autor traz a ideia de “campo de possibilidades” e “projeto” como forma de trabalhar as noções de unidade e fragmentação das relações e papéis sociais na sociedade moderna. Para Velho (2003), “o potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura e o processo sócio histórico” definem um conjunto de possibilidades dentro da dinâmica dos sujeitos e seus interesses, ligada à forma como concebe o mundo e como interage com as demais influências.

Os projetos individuais sempre interagem com outros dentro de um campo de possibilidades. Não operam num vácuo, mas sim a partir de premissas e paradigmas culturais compartilhados por universos específicos. Por isso mesmo são complexos e os indivíduos, em princípio, podem ser portadores de projetos diferentes, até contraditórios (VELHO, 1999, p. 46).

Desta forma, o autor destaca o impacto da interpretação individual nos processos de decisão no âmbito pessoal e coletivo. Para a possibilidade de realocar o poder de alterar trajetórias, Gilberto Velho dá o nome de “potencial de metamorfose”, distribuído desigualmente por toda a sociedade, de acordo com sua possibilidade de negociação da realidade. A ideia de mediação, ou de mediadores, começa a aparecer para o autor, atrelada a este potencial. E por isto, exalta a permanente reconstrução dos indivíduos e dos meios coletivos.

Na sociedade existem diferentes níveis de realidade que transitam entre códigos particulares. Desta forma a mediação pode ser um elo entre grupos sociais distintos. Em entrevista, Gilberto Velho diz que “a mediação é a interpretação, a tradução entre diferentes códigos, mundos e estilos de vida”. Mas ainda, dentro deste panorama, existem fronteiras que envolvem essa mediação de realidades. Já que considera seu próprio potencial, em um campo de possibilidades.

Em “Mediação, Cultura e Política”, entende-se então, a mediação como um papel desempenhado pelo indivíduo.

Os indivíduos, especialmente em meio metropolitano, estão potencialmente expostos a experiências muito diferenciadas, na medida em que se deslocam e têm contato com universos sociológicos, estilos de vida e modos de percepção da realidade distintos e mesmo contrastantes. Ora, certos indivíduos mais do que outros não só fazem esse trânsito mas desempenham o papel de mediadores entre diferentes mundos, estilos de vida e experiências" (VELHO, 2001, p.20).

Sob outra perspectiva, Hall aponta para a necessidade de “negociar com as culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades”. O autor dedicou-se a problemática da construção da identidade na sociedade moderna e nas sociedades pós-modernas, ao pontuar as suas discontinuidades. Enquanto Martín-Barbero enfatizou a ideia de mediação tal como “lugar de significação”, a abordagem de Hall sobre negociação cultural enfatiza a multiplicidade cultural. Sobre a crise da identidade o autor provoca “estão emergindo identidades culturais que não são fixas”, mas que estão “estão suspensas, em transição, entre diferentes posições”. Disto as identidades em fluxo são o produto de cruzamentos e misturas culturais, “retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais”, e de um mundo globalizado.

Uma educação crítica em museus, para Carmen Mörsch (2016, p.15), reúne, também, as funções estabelecidas pelo conhecimento representado e “dá especial importância ao provimento de ferramentas conceituais necessárias para apropriar-se” dele, assim, “ao invés de contar com ‘aptidões individuais’ e o esforço para a ‘auto-realização’ (satisfação) por parte dos públicos”, assume uma postura “reflexiva” com relação à situação educativa.

Carmen Mörsch diferencia a prática da mediação e da educação em museus entre quatro discursos presentes na perspectiva da instituição. São eles:

1. AFIRMATIVO: o mais dominante e difundido e que atribui a função de comunicação externa da missão do museu. São idealizadas por especialistas autorizados e que se dirigem a uma esfera pública já interessada (palestras, eventos, seções, visitas guiadas, publicações entre outras)
2. REPRODUTIVO: outro discurso dominante. Assumem a função de educar o público de amanhã, um público amplo, público em escala maior (os museus proporcionam o acesso ao patrimônio cultural aonde ainda existem barreiras)
3. DESCONSTRUTIVO: um discurso mais raro, ligado à museologia crítica desde a década de 1960. Motivados por uma chamada crítica institucional. O objetivo é examinar criticamente junto aos seus públicos, o museu de arte, bem como os processos educativos e canônicos.
4. TRANSFORMATIVO: bastante incomum. A tarefa de expandir a instituição expositiva e constitui-la politicamente como um agente de mudança.

Neste sentido, podemos observar que naquele museu-escola dos anos 1960, o seu setor educativo coincidia-se com o próprio museu, que trazia um discurso *transformador* dentro de uma crítica institucional própria. De modo sumário, percebe-se também o discurso *reprodutivo*, ao propor-se como centro integrado de estudo e capacitação estética, mas também *desconstrutivo*, por não ser um museu no sentido tradicional. Com atividades, reforçando o quarto discurso, dirigidas à criação de um movimento cultural. E se trazia o primeiro discurso, em geral aquele predominante nos museus, era *afirmativo*, quando comunicava não ser um museu, mas um “centro, movimento, escola”.

Os projetos de programas educativos não podem ser descritos de forma genérica, ou desconsiderar que não possuem os mesmos recursos. Como dito anteriormente, muitos dos projetos que acompanham a exposição, utilizam-se de educadores para reproduzir e facilitar o discurso curatorial que envolve a exposição. E desta forma, até por conta do que é atribuído pelo projeto, é mais comum encontrar os dois primeiros discursos nessas práticas. Porém, muitos projetos já passaram pelo MuN, em situações e conteúdos distintos. E assim, não cabe aqui afirmar que até então não tenham sido realizadas práticas assumidas pelos outros

discursos. Até porque a imagem e estruturas do Museu, por não ser um museu tradicional, já pode evocar um discurso desconstruído.

Já os projetos de programas educativos aprovados em edital, surgem em um novo contexto para o MuN. Mas devido à pandemia no ano de 2020, reformulam as suas propostas, com o calendário adiado e que não ocorreram em tempo para este relato. Ainda que um dos projetos já tenha começado e exposto seus objetivos e algumas ações, foi recentemente iniciado. Sua avaliação terá que contar ainda com o desafio lançado de aproximar-se dos públicos agora principalmente pelos meios virtuais.

A expressão “mediação cultural”, incorporada nos discursos do trabalho educativo nos museus com os visitantes nas últimas décadas, assume uma perspectiva – na qual se acredita ter emancipado das funções de “monitoria” e “guia”. O termo de toda forma orienta uma perspectiva mais dialogada e, portanto crítica desses outros processos. Desta forma, questiona “a orientação estritamente unidirecional que o termo lhe imputava, para que não mais se tomasse o público como um simples receptáculo das ofertas institucionais” (FARIAS, 2019, p. 23) A experiência com a arte, dentro desta perspectiva dialogada, assume um evento através da partilha de experiências e pontos de vista.

No convívio em uma exposição de arte, um mediador atento passa por um entendimento sensível para a percepção e identificação de símbolos, hábitos e costumes das visitantes que se relacionam direta ou indiretamente com aquele lugar. Em relação aos objetos expostos, quais abordagens podem ser aplicadas ou propostas aos visitantes? Ou o que eles esperam? Não teriam suas próprias expectativas enquanto público? Os comentários sobre as obras expostas dependem do texto curatorial que os acompanham, ou do educador, ou dos públicos ali presentes? Desde a análise formal da imagem, suas informações históricas e sua contextualização, as curiosidades ou sugestões sobre significados, o que determina a escolha do que será abordado como ensino, educação e/ou história da arte? Quem decide e sugere os discursos que serão trabalhados?

Desta forma, apesar dos discursos emitidos por quaisquer projetos ou setores educativos, há uma força, ainda que circunstancial, que reside apenas no momento do

encontro, com as possíveis intervenções do educador ou mediador. Encontro que permite até mesmo fugir da perspectiva da instituição.

Jean Galard (2017) diferencia dois tipos de comentários que sucedem a “obra” e a conecta com o público, o trabalho da história da arte e o trabalho daquilo que estamos acostumados a chamar de mediação. Para o autor, o primeiro é um longo cortejo, acompanhado do discurso acrescido às obras pela pesquisa científica. E o segundo é comprimido, tenta introduzir a obra às pessoas que ainda não sabem bem de quem ou do quê se trata de fato, um discurso o mais conciso possível, que “ajuda” seus visitantes a ver e compreender a obra de arte.

Ainda que estas duas categorias estejam diferenciadas pelo autor em termos de conteúdo, a reunião com os objetos de arte pode ser mais complexa do que uma afinidade teórica prévia e por vezes até imprevisível quanto aos desdobramentos que podem ter no contato com os objetos de arte.

Para a educadora Rebeca Borges:

Acredita-se que o educador é quem delimita o percurso da leitura das imagens, as direções, quem detém por princípio este saber, com objetivo claro e pleno de certezas. Quando, na verdade, muito mais apropriado à natureza da arte, o mapeamento das ferramentas e temáticas – como estratégia para uma prática educativa sensível, aberta - é o que permite o trânsito por esse território movediço de incertezas e especulações que circunscreve a experiência diante da arte. (Borges, 2015)

Na prática, em ambos os comentários classificados por Galard, somos levados às nossas próprias memórias de vida e relação com o mundo. Assim, os olhares e análises do mundo artístico ocorrem a partir do contexto em que se vive. A diferença de conteúdo é em realidade programada pelo formato como é apresentado em fala, por exemplo, se como palestra ou conversa,.

Quando a instituição ou a produção do projeto disponibiliza um programa educativo para os públicos, forma-se uma equipe incumbida de pelo menos divulgar os conteúdos da exposição e da instituição. Esta equipe recebe os públicos dentro da galeria de arte, ou na entrada da instituição, e por vezes assume um papel de porta-voz daquele lugar, ainda que não tenha a autonomia para tanto, principalmente quando apenas afirma e reproduz seus conteúdos.

Para Borges:

Quando entramos em algum lugar para ver arte, algo acontece com as nossas certezas. Podemos até saber que coisa é essa adiante, mas será que sabemos? Podemos dar nome, contar sua história, descrever seus materiais, mas saber, saber mesmo, ninguém realmente sabe. Nem quem a produziu? Nem. Essa é a grande viagem da imagem, ela é de um jeito porque assim a percebemos. Como poderíamos garantir que aquilo que vemos é qualquer coisa que seja se esta tal coisa e tudo a sua volta está sempre mudando? É esse o pulo do gato: quando descobrimos que nossas perguntas mal cabem em palavras, nossas respostas não se bastam e nosso pensamento é mais um caminho para irmos aonde queremos do que um lugar para qual nos dirigimos. (BORGES, 2015)

E sendo assim, ainda que as educadoras e educadores estejam munidos de informações, retóricas e discursos pré-estabelecidos, e que estas sejam instrumentos valiosos e indispensáveis na educação em artes, é no encontro, e dentro dele, no acaso que “a coisa acontece”. As atividades educativas ou de mediação da educação em artes nos museus normalmente procuram proporcionar um contato diferenciado com a arte. As vezes até desconsiderando que a própria ida à uma instituição museal não seja uma experiência cotidiana.

Tanto na escolha da retórica ensaiada, quanto na criação de um projeto bem delimitado, reside uma relação sensível. Tudo o que é elencado para o momento do encontro, é ainda um plano de fundo. E também por isto, a função afirmativa e reprodutiva descritas por Morsha, quando encontradas nos projetos, podem ser satisfatórias, mas não são suficientes. E apesar de formidável e indispensável a certas práticas, não se trata mais apenas de trazer a tona os ateliês, as salas de estudo, os cursos, pois em si não bastam.

CAPÍTULO 4 - O MUSEU A PARTIR DOS PÚBLICOS

Ainda que o MuN não tenha o compromisso principal de preservar objetos para a posteridade, como quando nos referimos aos museus, e muito menos descenda de uma coleção privada, é sede para algum circuito da arte. Suas especificidades podem ainda ser lacunas ou oportunidades para se desenvolver ali uma identidade conjunta ao fluxo das exposições e eventos que hospeda.

Até agora o MuN foi descrito a partir de sua imagem arquitetônica, desde as propostas à construção social de um cenário destinado a um ritual. E a partir das ações do museu e dos projetos denominadas educativos que nele se pretende executar. Os enfoques e as situações tratados anteriormente contextualizaram o Museu no plano urbano e como parte da cidade, pautado nas suas variáveis internas, para nesta seção refletir sobre o Museu por meio da presença dos públicos.

As desigualdades diante do Museu são ainda mais brutais do que dentro de uma escola, considerando que os museus reúnem um público muito mais diversificado e amplo. Ainda que existam desvantagens no acesso aos bens culturais por conta de processos cumulativos que contêm a ação cultural, quebrar este encadeamento, não seria apenas um papel da escola, mas também do próprio museu.

Neste sentido, Bourdieu enfatiza o ambiente do museu, como um dos lugares de iniciação à vida “cultura”, daquele “homem culto”. A função do museu se direciona aos usuários, além de adquirir e guardar objetos. E os museus passam a não apenas revelar, mas a desvelar os significados e sentidos do objeto.

[...] se o encontro por acaso com as obras não pode bastar, por si só, a formar um visitante regular de museus, compete no mínimo, ao museu evitar desestimular e, pelo contrário, atrair a atenção da pessoa que, pela primeira vez, é impelida a visitá-lo pela ação publicitária, pelo turismo ou por acaso. (BOURDIEU E DARBEL, 1969, p. 127).

Segundo Hooper-Greenhill (1994a), tratar da complexidade do papel educacional dos museus deve considerar três aspectos: a educação, a interpretação

e a comunicação. A autora ressalta a importância em incluir questões de abordagem sociológica, não se restringindo aos aspectos de aprendizagem, ou ainda, entender como caminham juntas, o que Pearce (1994) traz como uma constelação de fatores que se reforçam mutuamente. A autora, quando discorre sobre a expansão da materialidade dos objetos do museu, reflete que:

Objects embody unique information about the nature of man in society: the elucidation of approaches through which this can be unlocked is our task, the unique contribution which museum collections can make to our understanding of ourselves. The potential insights are fascinating enough in their own right, but they can have many spin-offs for the ways in which we approach exhibitions and museum teaching. (PEARCE, 1994, p. 125-126)

Há um processo em transformação no que se diz respeito às prioridades dos museus, tanto no seu lugar de pesquisa e divulgação do conhecimento, quanto nas suas preocupações pedagógicas. O teórico Andrew McClellan (2003) discute o otimismo utópico da retórica do museu e ressalva que qualquer discussão sobre os públicos do museu deve levar em conta as implicações das tensões reveladas nas declarações de missão, na medida em que se comprometem a se estender ao público.

A forma como um museu concebe a ideia de públicos diz muito a respeito de como são construídos os discursos da instituição. Cayo Honorato (2016) observa o modo como as instituições geralmente se referem aos públicos, como uma espécie de suporte das ações institucionais. O entendimento delas dos públicos, “como algo existente a priori” é uma apropriação discursiva onde residem algumas contradições.

Elas precisam conceber os públicos como existentes a priori, isto é, independentemente da instituição, para que a atuação dos públicos, supostamente autodecida, confunda-se com aquilo que existe a partir da instituição, do que ela postula ou projeta. Para ganhar adeptos e se reproduzir, ela não poderia simplesmente afirmar seus interesses particulares – inclusive porque, muitas vezes, é substancialmente subvencionada por recursos públicos [...]. Afinal, é dessa reciprocidade que as instituições obtêm sua (falsa) legitimidade. (HONORATO, 2016, p.23)

Os princípios de universalidade de acesso, descentralização administrativa e participação democrática expressos nas diretrizes educacionais e de acesso à cultura, seguem dados quantitativos. Os números de visitantes são reproduzidos e elogiados ideologicamente no discurso presente na mídia e de profissionais, como uma expressão da institucionalização da arte, ou do investimento em artes no país.

Reproduz elementos de um ideário de nação integrada aos eventos de espaços culturais. Enquanto que, na prática, as críticas às disfunções do projeto, do uso, com relação ao imaginário são limitadas.

O MuN é um comunicador, seja por conta das exposições de arte ou do edifício, atrai uma audiência considerada massiva. No diagnóstico do seu plano museológico¹¹⁶, apesar de constatar que foi erguido em “ritmo acelerado”, com indiferença da classe política à classe cultural quanto à consulta e contribuições preliminares ao projeto, afirma também ter uma frequência do público que aumenta gradativamente. De acordo com a diretora interina, o Museu “sempre recebeu um público numeroso e diversificado”.

É comum que as instituições tomem como base os números de visitantes para relatar a compensação do seu papel educativo. E a maior “clientela” dos museus continua sendo a escolar. Os números não apenas justificam as propostas educacionais, com o público que lhe parece assegurado. Como podem reduzi-las a uma função específica à um público e nos métodos como o atende. Como afirma a Lopes (1991), atender um grande número de escolas é suficiente, pois permite a elaboração de estatísticas em relatórios que evidenciam o cumprimento de metas e propósitos educacionais.

O fluxo de públicos é normalmente associado a um sinal de sucesso para muitos museus. Contudo a estimativa do número de visitantes é uma premissa que pode apresentar-se de forma controversa, uma vez que desconsidera a experiência da visita e dos usos do espaço. Ainda assim, os dados quantitativos da visita nas exposições do museu são aqui analisados e servem para algumas ponderações em relação aos ânimos associados com a presença do grande público no Museu. Para além dos números de visitantes, em outra subseção serão revisadas algumas referências de Estudos de Públicos, para em seguida refletir a presença no Museu, enfocando as interações e práticas registradas pelos visitantes. Desta forma, a pesquisa se encerra com uma sondagem de como o Museu constrói significados e possíveis associações com a imagem do museu.

¹¹⁶ (2019) Anexo A.2

4.1. Estimativa e exaltação do número de visitantes

Na introdução desta pesquisa foi dito que o MuN não tem “problemas de visitação” em relação ao *número* de visitantes por aparentemente possuir um alto fluxo de visitantes. Para demonstrar este fluxo foi apresentado ainda no projeto desta pesquisa que o MuN é um dos museus mais visitados do Brasil, com uma estimativa de público anual de quase 1 milhão de pessoas, segundo o site do Governo do Distrito Federal. A página do GDF, ativa desde 2015, faz esta avaliação com base nos dados do museu, que recebeu um público estimado de “970 mil visitantes em 2014”¹¹⁷.

Os dados fornecidos pelo Museu e pela secretaria de cultura informam um percentual aproximado do número de visitantes anual, resultado da soma dos visitantes por exposição. Porém, a partir de dados mais recentes, foi verificado que a realidade do Museu é na verdade de em média de 300.000 a 400.000 visitantes por ano nas exposições. Esta variação de público de um ano para outro é natural já que são apresentadas diferentes programações. Além disto, os números de visitantes são impactados por outras circunstâncias, como eventos e atrações da cidade¹¹⁸.

| Visitação 2018 | | Visitação 2019 | | Visitação 2020 | |
|----------------|---------------|----------------|---------------|----------------|--------------|
| Mês | Quantide | Mês | Quantide | Mês | Quantide |
| Janeiro | 44381 | Janeiro | 31.877 | Janeiro | 25.402 |
| Fevereiro | 16618 | Fevereiro | 17.678 | Fevereiro | 12.116 |
| Março | 18483 | Março | 20.582 | Março | 5.316 |
| Abril | 28274 | Abril | 36.850 | Abril | |
| Maiο | 24546 | Maiο | 21.873 | Maiο | |
| Junho | 24866 | Junho | 26.223 | Junho | |
| Julho | 41505 | Julho | 33.430 | Julho | |
| Agosto | 33776 | Agosto | 16.854 | Agosto | |
| Setembro | 43489 | Setembro | 27.454 | Setembro | |
| Outubro | 26843 | Outubro | 23.988 | Outubro | |
| Novembro | 27446 | Novembro | 22.477 | Novembro | |
| Dezembro | 49959 | Dezembro | 27.281 | Dezembro | |
| Total | 380186 | Total | 306567 | Total | 42834 |

Figura 43: Planilha de Visitantes do Museu.
Fonte: MuN/SECEC, setembro, 2020

¹¹⁷ Disponível em < <http://www.df.gov.br/museu-nacional-do-conjunto-cultural-da-republica-honestino-guimaraes-2/>>, acesso em: 28/06/2019.

¹¹⁸ Dentre estas circunstâncias, não podemos deixar de mencionar que no ano de 2020, o Museu teve as atividades suspensas na data de 12/03/2020, de acordo com a diretoria do MuN, seguindo Decreto do Governador do Distrito Federal devido à pandemia de coronavírus. O que pode ser observado na última planilha, fornecida em setembro de 2020, com a queda em março no registro mensal de visitas e seguida suspensão. O museu esteve fechado por seis meses e voltou a abrir recentemente no dia 18 de setembro de 2020.

No ano de 2014, o MuN apareceu na 61ª posição no *ranking* dos 100 “museus” mais visitados do mundo do jornal *The Art Newspaper*¹¹⁹, com o total de 972.213 visitantes. A edição traz o levantamento anual das exposições mais visitadas por meio de duas listagens: a classificação das instituições, os 100 “museus” de arte com maior participação – maior público no ano; e as exposições mais populares, pela média de visitação por dia e período de exposição. Apesar de naquele *ranking*, os 10 museus mais visitados terem de três a dez vezes o público de exposições do MuN, o próprio jornal destaca em edições anteriores o crescimento da audiência nas instituições brasileiras.

Mas em relação a 2014 é preciso ter em conta que este foi o ano em que aconteceu a Copa do Mundo FIFA no Brasil, sediada também na cidade de Brasília. Durante o período do evento, o número de turistas aumentou consideravelmente, tendo triplicado entre junho e julho. Neste período, o Museu Nacional de Brasília contou com um número recorde de visitas. Na época, o site da secretaria de cultura divulgou que foram 7 mil visitantes só na sexta-feira (20/06/14). Deles, cerca de 70% eram estrangeiros, a maioria da América Latina¹²⁰. Momento em que a exposição “Luis Felipe Noé” teve em média 1.602 por dia¹²¹. Na agência de notícias do GDF foi publicado que apenas entre os dias 11 e 22 de junho o museu recebeu 36.322 pessoas. E o dia de maior procura, na sexta-feira (20/06/2014), quando o Museu recebeu 8.338 visitas. De acordo com João Bastos que administrava o espaço na época, “Esse aumento é grande, pois em uma data normal, recebemos 800 pessoas por dia”¹²².

Desta forma, a Copa do Mundo estimulou a relação museu-turismo quando impulsionou a visitação aos monumentos de Brasília. Na época a expectativa era de

¹¹⁹ O *Art Newspaper* é uma publicação impressa mensal, com atualizações diárias online, fundada em 1990 e sediada em Londres e Nova York. Ele cobre notícias das artes visuais conforme são afetadas pela política e economia internacional, desenvolvimentos na legislação, impostos, mercado de arte, meio ambiente e política cultural oficial.

¹²⁰ Embora no site de notícias da secretaria de cultura informe que antes do evento Mundial, a média, por dia, fosse de 2 mil pessoas este dado não está correto. Secec < <http://cultura.gov.br/museu-nacional-triplica-numero-de-visitantes-durante-a-copa/>>

¹²¹ De acordo com *The Art Newspaper*, a exposição Luis Felipe Noé ocorreu de 11 de junho a 20 de julho de 2014 e teve um total de 55,138 visitantes.

¹²² < <https://agenciabrasilia.df.gov.br/2014/07/08/copa-do-mundo-impulsiona-visitacao-aos-monumentos-de-brasilia/>>

que 90 mil pessoas passassem pelo Museu Nacional durante o período do Mundial. Durante este ano, houve também medidas que impulsionaram o turismo local. Assim como uma maior divulgação de entretenimentos no campo cultural para a própria população do DF. Desta forma, não apenas o Museu, mas várias instituições na cidade tiveram um aumento considerável de visitação refletidas nos dados daquele ano.

O MuN esteve entre os museus mais visitados do mundo, mas ainda assim, não foi nem é a instituição cultural mais visitada de Brasília. Mesmo na listagem do *Art Newspaper* de 2014 a instituição cultural mais visitada de Brasília foi o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Ano em que ocupou a 38ª posição com um total de 1.476.744 visitantes, percentual cinquenta por cento maior que o do Museu Nacional de Brasília para o mesmo ano.

| TOP 100 ART MUSEUM ATTENDANCE THE TOP 10 | | | | No | Total | Venue | City | No | Total | Venue | City |
|--|----------------------------|----------------|-----------|----|-----------|----------------------------------|----------------|----|-----------|------------------------------------|-------------|
| 1 | Louvre | PARIS | 9,260,000 | 11 | 3,450,000 | Centre Pompidou | PARIS | 56 | 1,046,585 | Guggenheim Museum | NEW YORK |
| 2 | British Museum | LONDON | 6,695,213 | 12 | 3,271,017 | National Folk Museum of Korea | SEOUL | 57 | 1,011,363 | Guggenheim Museum | BILBAO |
| 3 | National Gallery | LONDON | 6,416,724 | 13 | 3,247,956 | State Hermitage Museum | ST PETERSBURG | 58 | 1,009,648 | Montreal Museum of Fine Arts | MONTREAL |
| 4 | Metropolitan Museum of Art | NEW YORK | 6,162,147 | 14 | 3,180,450 | Victoria and Albert Museum | LONDON | 59 | 1,004,470 | Museo Thyssen-Bornemisza | MADRID |
| 5 | Vatican Museums | VATICAN CITY | 5,891,332 | 15 | 3,018,266 | Museum of Modern Art | NEW YORK | 60 | 995,000 | Pergamonmuseum | BERLIN |
| 6 | Tate Modern | LONDON | 5,785,427 | 16 | 2,673,745 | Reina Sofia | MADRID | 61 | 972,213 | Museu Nacional, Conjunto Cultural | BRASILIA |
| 7 | National Palace Museum | TAIPEI | 5,402,325 | 17 | 2,536,844 | Museo Nacional del Prado | MADRID | 62 | 945,405 | Museum of Fine Arts | HOUSTON |
| 8 | National Gallery of Art | WASHINGTON, DC | 3,892,459 | 18 | 2,463,201 | Somerset House | LONDON | 63 | 934,384 | Royal Ontario Museum | TORONTO |
| 9 | National Museum of Korea | SEOUL | 3,536,677 | 19 | 2,450,000 | Rijksmuseum | AMSTERDAM | 64 | 919,814 | Museu Picasso | BARCELONA |
| 10 | Musée d'Orsay | PARIS | 3,500,000 | 20 | 2,399,832 | Centro Cultural Banco do Brasil | RIO DE JANEIRO | 65 | 914,774 | Imperial War Museum | LONDON |
| | | | | 21 | 2,384,415 | National Art Center Tokyo | TOKYO | 66 | 912,746 | Serpentine Galleries | LONDON |
| | | | | 22 | 2,062,502 | National Portrait Gallery | LONDON | 67 | 851,347 | Ullens Center for Contemporary Art | BEIJING |
| | | | | 23 | 2,035,033 | * National Gallery of Victoria | MELBOURNE | 68 | 847,891 | Mori Art Museum | TOKYO |
| | | | | 24 | 2,000,977 | Shanghai Museum | SHANGHAI | 69 | 844,792 | Centro Cultural Banco do Brasil | SÃO PAULO |
| | | | | 25 | 1,996,154 | MuCEM | MARSEILLES | 70 | 832,437 | * Seattle Art Museum | SEATTLE |
| | | | | 26 | 1,935,901 | Galleria degli Uffizi | FLORENCE | 71 | 824,793 | Royal Academy of Arts | LONDON |
| | | | | 27 | 1,914,880 | Tokyo National Museum | TOKYO | 72 | 811,000 | Stedelijk Museum | AMSTERDAM |
| | | | | 28 | 1,914,776 | * National Galleries of Scotland | EDINBURGH | 73 | 800,000 | Musée de l'Orangerie | PARIS |
| | | | | 29 | 1,903,543 | Moscow Kremlin Museums | MOSCOW | 74 | 798,524 | Kunsthistorisches Museum | VIENNA |
| | | | | 30 | 1,864,022 | Instituto Tomie Ohtake | SÃO PAULO | 75 | 780,000 | Martin-Gropius-Bau Museum | BERLIN |
| | | | | 31 | 1,855,346 | Grand Palais | PARIS | 76 | 778,766 | Deutsches Historisches Museum | BERLIN |
| | | | | 32 | 1,788,646 | * Getty | LOS ANGELES | 77 | 775,068 | CaixaForum Barcelona | BARCELONA |
| | | | | 33 | 1,639,574 | National Museum of Scotland | EDINBURGH | 78 | 763,687 | MCA | GWACHEON |
| | | | | 34 | 1,608,849 | Van Gogh Museum | AMSTERDAM | 79 | 760,696 | Israel Museum | JERUSALEM |
| | | | | 35 | 1,586,480 | * FAMSF | SAN FRANCISCO | 80 | 757,462 | Art Gallery of Ontario | TORONTO |
| | | | | 36 | 1,528,851 | Museo Soumaya | MEXICO CITY | 81 | 756,000 | Palais de Tokyo | PARIS |
| | | | | 37 | 1,495,817 | Musée du Quai Branly | PARIS | 82 | 753,428 | National Museum of Western Art | TOKYO |
| | | | | 38 | 1,476,744 | Centro Cultural Banco do Brasil | BRASILIA | 83 | 738,483 | Huntington Library | SAN MARINO |
| | | | | 39 | 1,430,672 | Saatchi Gallery | LONDON | 84 | 718,230 | Museu Nacional d'Art de Catalunya | BARCELONA |
| | | | | 40 | 1,424,105 | Art Institute of Chicago | CHICAGO | 85 | 698,467 | Minneapolis Institute of Arts | MINNEAPOLIS |

Figura 44: The Art Newspaper, abril, 2014

Na edição de abril de 2014, o *Art Newspaper* comenta sobre os CCBB e questiona se estaria por vir o fim deste aumento de audiência. Atualmente, existem quatro unidades do CCBB, localizadas nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília. No *Art Newspaper*, as quatro unidades aparecem com exposições que estiveram entre aquelas mais populares e o CCBB – Rio de Janeiro aparece entre os 20 espaços mais visitados no ano.

Na seção “*End of the Brazilian boom?*” o jornal afirma que o CCBB segue apresentando os espetáculos gratuitos e mais concorridos.

The Kusama retrospective packed the former bank’s halls in the Brazilian city, as well as the Instituto Tomie Ohtake in São Paulo, but a contemporary Brazilian artist, Milton Machado, attracted a fraction more people a day in Rio’s CCBB than the Japanese artist. It is unclear whether bigbudget, non-charging shows are sustainable. With corporate sponsorship sharply declining as a result of Brazil’s weakening economy, 2014 may mark the end of the country’s exhibition attendance boom. That said, a big show of Spanish Modern art led by Picasso opened in São Paulo’s CCBB last month. (The Art Newspaper, 2014)

Já no levantamento para a edição do *Art’s Most Popular* de 2018, as quatro unidades do CCBB continuam a aparecer na listagem dos 100 espaços mais visitados no ano, o que não se repetiu com o Museu do Conjunto Cultural.

| | | | | | | | |
|----|-----------|-----------------------------------|----------------|----|-----------|------------------------------------|----------------|
| 41 | 1,412,630 | Lentre for the Moving Image | MELBOURNE | 74 | 1,004,800 | Albertina | VIENNA |
| 42 | 1,388,664 | Centro Cultural Banco do Brasil | RIO DE JANEIRO | 75 | 1,004,287 | Musée de l’Orangerie | PARIS |
| 43 | 1,381,712 | Royal Ontario Museum | TORONTO | 76 | 1,001,910 | Montreal Museum of Fine Arts | MONTREAL |
| 44 | 1,368,703 | National Museum of Western Art | TOKYO | 77 | 1,000,700 | Louvre Abu Dhabi | ABU DHABI |
| 45 | 1,335,000 | Mucem | MARSEILLES | 78 | 1,000,000 | National Art Museum of China | BEIJING |
| 46 | 1,303,789 | Art Gallery of New South Wales | SYDNEY | 79 | 998,831 | Museu Coleção Berardo | LISBON |
| 47 | 1,300,900 | Pushkin Museum | MOSCOW | 80 | 974,736 | Art Gallery of Ontario | TORONTO |
| 48 | 1,272,523 | Tate Britain | LONDON | 81 | 962,009 | Museum of Liverpool | LIVERPOOL |
| 49 | 1,265,756 | Guggenheim | BILBAO | 82 | 948,483 | Museu Picasso | BARCELONA |
| 50 | 1,261,817 | Musée du Quai Branly | PARIS | 83 | 947,298 | CaixaForum Madrid | MADRID |
| 51 | 1,249,080 | Museum of Fine Arts | BOSTON | 84 | 946,932 | Museu de Serralves | PORTO |
| 52 | 1,203,810 | Petit Palais | PARIS | 85 | 931,980 | Centro Cultural Banco do Brasil | SÃO PAULO |
| 53 | 1,200,000 | Saatchi Gallery | LONDON | 86 | 928,842 | National Gallery of Australia | CANBERRA |
| 54 | 1,185,168 | National MMCA | SEOUL | 87 | 927,907 | Museo Thyssen-Bornemisza | MADRID |
| 55 | 1,177,269 | Museum of Fine Arts | HOUSTON | 88 | 911,179 | Museum of Modern Art | GWACHEON |
| 56 | 1,147,140 | National Museum in Krakow | KRAKOW | 89 | 905,023 | Ullens Center for Contemporary Art | BEIJING |
| 57 | 1,146,995 | Centro Cultural Banco do Brasil | BRASILIA | 90 | 901,553 | Kunsthistorisches Museum | VIENNA |
| 58 | 1,142,731 | Fondation Louis Vuitton | PARIS | 91 | 899,902 | Israel Museum | JERUSALEM |
| 59 | 1,142,235 | Hong Kong Heritage Museum | HONG KONG | 92 | 898,147 | Instituto Tomie Ohtake | SÃO PAULO |
| 60 | 1,129,270 | National Museum of Modern Art | KYOTO | 93 | 893,772 | Centro Cultural Banco do Brasil | BELO HORIZONTE |
| 61 | 1,106,868 | Galerie Nationale du Grand Palais | PARIS | 94 | 891,346 | MNAC | BARCELONA |

Figura 45: The Art Newspaper, 2018

Neste ano, a filial do centro cultural no Rio de Janeiro foi citada por aparecer duas vezes entre as dez exposições contemporâneas mais populares (TOP 10 *Contemporary*) com duas mostras gratuitas – uma sobre artes digitais (FILE 2017) e a outra intitulada “Ex Africa”. A exposição do “Festival Internacional de Linguagem Eletrônica” teve uma média de 5.813 visitas diárias e 264.922 em todo o período da exposição que ocorreu de 13 de abril a 4 de junho. Este dado é duplamente citado nesta edição por também aparecer entre as vinte exposições mais populares do ano. Já na edição de 2019, a filial do CCBB no RJ é citada por apresentar um crescimento da estimativa de visitantes, ano após ano. Na edição de 2020, a instituição aparece entre as 50 mais visitadas do ano com um total anual estimado

em 2.606.999 visitas (The Art Newspaper, abr. 2020, p. 15). Apesar de outras instituições culturais brasileiras serem mencionadas entre as exposições mais populares, esta é a única instituição do Brasil que se mantém entre as 100 mais visitadas do ano no mundo.

Embora a aparição do MuN nos *rankings* não tenha se repetido como no ano de 2014, ainda assim, o Museu estabeleceu nas edições seguintes a sua presença na listagem geral, entre as exposições mais populares. Desta forma, o Museu apareceu 17 vezes na edição de 2018. Dentre elas, a exibição que teve maior público foi a exposição “Sanagê em Pele e Osso” (8 ago – 9 set) com uma média de 1228 visitantes por dia. Já a exposição “Chico Mendes: Herói do Brasil” (7 nov.- 9 dez.) apresentou a menor média por dia, 796 visitantes, das exposições do MuN no ano de 2017.

Ainda que não seja um museu de um milhão de visitantes, o MuN possui um fluxo frequente que muito pode ser explorado. Com uma média de 700 a 1200 visitantes por dia está entre os espaços culturais mais visitados de Brasília e da região centro-oeste. Apesar de que a concepção dos públicos do MuN pode ser diferente em muitos aspectos daquela dos públicos dos CCBBs, a intenção nesta pesquisa não é diferenciá-los, seja previamente ou no próprio espaço expositivo. Mas refletir os fatores que motivam ou inibem a visitação nesses espaços, assim como, a noção de pluralidade do público e de sentidos adquiridos no Museu.

4.2. Estudos de públicos de museu

Surgem, cada vez mais, pesquisas que refletem ou dão destaque às maneiras como os públicos interagem com a exposição e o espaço do museu. Para Hooper-Greenhill (1994a, p.11) uma nova abordagem vem sendo estabelecida para as pesquisas de público de museus, que até então vinham sendo centradas no museu. Esta nova abordagem, segundo a autora, “[...] é impulsionada em parte por aqueles que desejam democratizar o museu, e em parte pela mudança cultural geral em direção ao pós-modernismo e ao pós-colonialismo”.

Existe nos museus hoje um maior interesse na produção de sentidos e significações que o visitante constrói. Nessa perspectiva, os atores envolvidos nos

programas e projetos educativos do museu, ao observarem as condutas dos visitantes, perceberam que as mesmas dizem não apenas sobre a forma como as pessoas respondem às exposições e ao museu, mas também sobre como este é observado. Daí também a importância em notar aspectos do contexto pessoal do visitante – e do não visitante do museu, isto é, aquelas pessoas que nunca visitaram um museu. O não-visitante, como expressa Adriana Vaz (2019), é estabelecido também a partir de algum diagnóstico, como aqueles que nunca visitaram o museu na cidade onde moram.

Atentos também para as perspectivas do visitante e os lugares que no museu são estabelecidos, podem perceber o porquê ou como o Museu, assim como tantos outros, pode estar como também pondera Pierre Bourdieu (1969) ao mesmo tempo aberto a todos e interdito à maioria das pessoas, o que já vem sendo mencionado. E como os encontros com o museu acontecem por diferentes motivações e exibem diferentes contatos com o ambiente. O Museu e as exposições não partem de um conceito clássico de formação e meio culto, mas ainda assim suas deficiências estruturais, mais do que suas vontades, acabam fazendo dele um museu-museu. E desta forma, ainda que o MuN “aparente”, dentro do já debatido e problemático sistema legitimador, ser um lugar elitizado, o é em grande parte por ser um museu.

Fatores para a frequência

Certamente o MuN e o CCBB-Brasília são espaços bastante distintos. Para começar, o MuN é um museu público gerido pela Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal. E o CCBB faz parte de uma rede de espaços culturais geridas e mantidas pelo Banco do Brasil¹²³. Ambos os espaços culturais contabilizam a estimativa de visitantes por exposição, que são gratuitas. E sendo assim, a contagem do CCBB-Brasília não leva em conta os públicos que entram no Centro Cultural, mas que podem ir tanto para uma exposição, como para o teatro, ou mesmo para as áreas externas, como o gramado que é altamente frequentado principalmente nos finais de semana. A estimativa é então realizada apenas na entrada das galerias arte, ou com a emissão do ingresso da exposição (gratuito). O

¹²³ Apesar de ser uma instituição privada, seus projetos também são financiados com fundos de apoio a cultura e benefícios da Lei Federal de Incentivo à Cultura, antes conhecida como Lei Rouanet.

MuN também contabiliza apenas a entrada nas exposições, quando entram no Museu, e não o público que ocupa a praça ao seu redor, ou que apenas visita as exposições “extramuros” e o Museu na sua parte externa.



Figura 46: CCBB - Brasília.
Fonte: CCBB publicidade, 2015/ Divulgação evento Picnik, 201



Figura 47: MuN área externa.
Fonte: Toninho Revista Embassy, 2019 /Tavares-Agência Brasília, 2018

Em relação ao modo de operar dos espaços, existem algumas semelhanças e distinções bastante claras. Apesar de ambos possuírem acervo, no CCBB arranjos do seu acervo são exibidos de forma mais contínua (na sala destinada ao museu do Banco do Brasil). Ainda assim, tanto o CCBB como o MuN estabelecem uma agenda anual com um rodízio de exposições temporárias. Essa variação de programações pode gerar uma variação no público das exposições.

Desta forma, levando em conta que a contagem de visitação considera apenas os públicos das exposições, podemos considerar que existem ao menos dois museus, um Museu-interior, este das exposições e um museu-exterior, a praça que o circunscribe. Neste ponto de vista, a praça e o museu não fazem parte do mesmo circuito. São duas coisas em paralelo, dois circuitos distintos de produção cultural, e que convivem sem se atravessar.

O CCBB tem ainda uma programação paga, com a cobrança de ingressos para o Teatro e certos eventos, mas que também centrifugam um público secundário para as exposições gratuitas. Por conta da gratuidade presente nas ofertas, pode-se afirmar que configuram nas exposições um público oriundo primariamente de um lugar estabelecido para além delas - na ida ao CCBB ou na ida ao Museu – independente da sua programação.

Bourdieu & Darbel (1969, p. 41, 81-2) analisam a frequência dos museus em relação às características econômicas, sociais e escolares dos visitantes como fatores que corroboram ou não para o aumento da frequência nos museus. Dentre os fatores que motivam a entrada nas exposições obviamente está o custo de uma visita, mas que sabemos, vai além do preço do ingresso, incluindo também transporte e alimentação. O MuN se beneficia não apenas por ter a sua entrada gratuita, mas também pela sua localização, como já foi mencionado nesta pesquisa. Assim, possui fácil acesso ao transporte, podendo-se chegar ao Museu de ônibus por mais de uma via, sendo uma delas a rodoviária. Além da estação de metrô próximo, há uma área de estacionamento tanto no Museu, quanto na Biblioteca ao lado, para os veículos particulares.

Desta forma, sua localização é privilegiada em relação ao CCBB-Brasília por favorecer a chegada à instituição por meios mais democráticos. Por sua vez, o CCBB está localizado em uma área afastada do centro e de difícil acesso por transporte público¹²⁴.

Além de a localização caracterizar o seu acesso, também marca o edifício no circuito turístico dos edifícios do Eixo Monumental. Também está em um local de trânsito e passagem cotidiana para muitas pessoas principalmente no horário comercial. Dentre os aspectos gerais positivos citados no diagnóstico do plano museológico do MuN, está o “seu público passante”. Descrito no plano como uma das características mais favoráveis do Complexo Cultural, devido a sua localização junto à Rodoviária do Plano Piloto, “o local de maior afluência de público da cidade,

¹²⁴ O Centro Cultural Banco do Brasil está localizado no Setor de Clubes Sul, próximo da Ponte JK. Para democratizar o acesso à instituição, havia um programa de transporte oferecido desde a sua abertura, mas que foi encerrado em 2017. O CCBB-Brasília disponibilizava gratuitamente um ônibus identificado com a marca do centro cultural e adesivado com o layout da exposição em cartaz. O transporte era disponibilizado de terça a domingo, e circulava ao longo do dia em alguns pontos chave do Plano Piloto, como por exemplo, a Galeria dos Estados e o Teatro Nacional, próximos à rodoviária central.

onde se dá o embarque e o desembarque de toda a população das Regionais do DF”.

Para o Museu, devido a esta aproximação e a este público formado ao acaso pelo trânsito dos indivíduos, no seu público passante,

Vê-se aí a perspectiva e a real possibilidade de, em curto prazo, dar início à grande tarefa, que é obrigação do Estado, de implantar e desenvolver um amplo programa destinado à popularização, à democratização e à acessibilidade dessas grandes massas populacionais à Cultura, com desdobramentos na sua necessidade de confluência com a Educação e no que se refere à necessidade de desencadear-se um processo tangível e formativo global no campo da cultura/educação, via esses dois férteis campos do Conhecimento. (MuN, 2019)



Figura 48: Pedestre. Fonte: ilotrip

Quanto à alimentação, esta é uma área que carece de lanchonetes e restaurantes em geral. As únicas opções, se é que podem ser consideradas assim, pois não são “do” Museu, são os ambulantes que estacionam à sua volta, principalmente nos feriados e finais de semana, com opções em geral de pipoca, sorvete, bebidas, água de coco e doces. Essas opções dependem do nível de aglomeração, isto é, do tamanho da multidão e aumento da demanda. A produção e intensificação de fluxos de pessoas podem extrapolar inclusive os limites político-administrativos dos espaços. Em eventos, principalmente noturnos, essas possibilidades se multiplicam, e com elas as “comidas de rua” comuns no Brasil. As “tradicionais” opções de cachorro-quente, milho, churrasco, batatas, churros, e comidas regionais, tais como a pamonha de milho de Minas Gerais e Goiás, e o acarajé baiano, dentre outras. A quantidade e variedade de ambulantes são diretamente proporcionais ao tamanho das aglomerações.

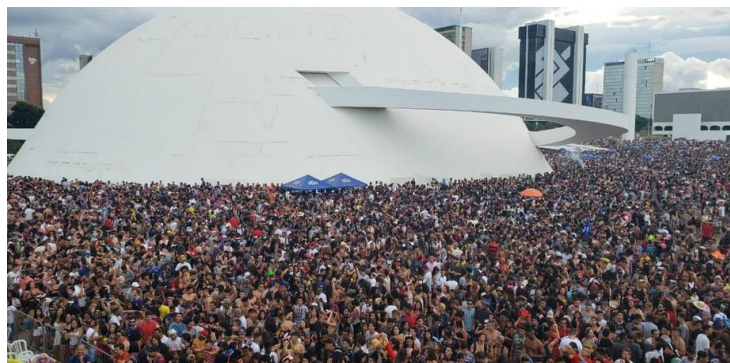


Figura 49: Museu entrada. Fonte: @fotosedestinos.
Figura 50: CarnaMuseu, 2018.

Já no CCBB estão estabelecidas as lojas que também compõem a experiência e imagem da instituição. Nele, atualmente existe um restaurante que abriga uma livraria/*gift shop* e dois cafés de uma mesma franquia em pisos diferentes. Não há a presença de ambulantes, até porque o espaço não é público. Em alguns eventos acontece a entrada autorizada de carros e “caminhões de comida”, previamente arranjada com o centro cultural pela produção em circunstância, e que dão suporte as novas demandas. .

No espaço público é comum a concorrência entre ambulantes e lojas. O MuN, que não possui lojas ou o restaurante ativado. Já o CCBB que é um espaço privado. Em outros tipos de lazer da cidade pode-se observar facilmente esta convivência, como por exemplo, na Torre de TV, no Parque da Cidade, ou mesmo entre a área externa e interna do Zoológico. Espaços que apesar de possuírem lojas próprias e serem munidas de lanchonetes ou restaurantes, são organizados também pela familiaridade com os ambulantes.

Este efeito do Turismo Cultural no Museu, pode ser claramente notado nos finais de semana, mas principalmente em eventos agendados. Quando o “palco externo” é montado, o lugar do museu é um palco da cidade.

Museu-Praça

A praça do MuN não é um jardim ou composta por árvores. Ao invés dos “jardins do setor cultural”, é um vão de árido de concreto. Diferente do que Lucio Costa imaginava. Dentre as poucas descrições do urbanista para o setor cultural, lançava-se a ideia de “um parque urbano com os monumentos inseridos nesta

atmosfera, onde a vegetação é o elemento de unidade e coesão, e cada edifício é relativamente independente”. De certa forma, o que idealizou para todo o traçado urbano da cidade.

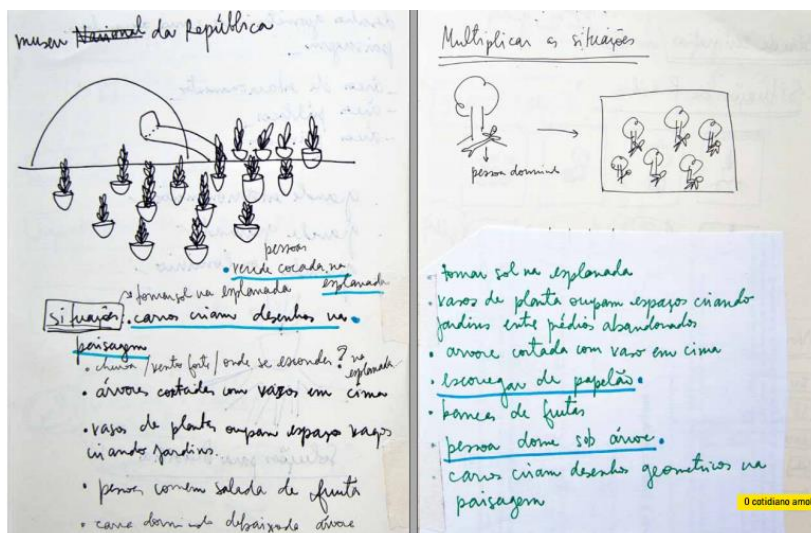


Figura 51: Grupo Póro, Funarte, 2013
Imagem do catálogo da exposição “Brasília: Cidade, Estacionamento, Parque, Condomínio”.

O plano urbanístico sugere pequenas praças encerradas pelos monumentos. Lucio Costa predetermina para o setor cultural, ordenando a volumetria pelo paisagismo em uma composição edilícia mais orgânica e seguida pela premissa de que “o setor iria se fixando aos poucos, progressivamente, à proporção que seus elementos fossem sendo solicitados”.

Previram-se igualmente nessa extensa plataforma destinada principalmente, tal como no piso térreo, ao estacionamento de automóveis, duas amplas praças privativas dos pedestres, uma fronteira ao teatro da ópera e outra, simetricamente oposta, em frente a um pavilhão de pouca altura debruçado sobre os jardins do Setor Cultural e destinado a restaurante, bar e casa de chá. (COSTA, 1991)

Adriana Vaz (2016) lança um olhar para a parte do público que não entra no museu e que está na praça. Sua pesquisa trata do MON - Museu Oscar Niemeyer localizado em Curitiba, Paraná. Como o MuN, o MON é um museu espetacular, cujo valor de uso se inscreve na afinidade do público com a edificação. Para a autora, “a genialidade atribuída a Niemeyer é uma estratégia de marketing, pois nem a

arquitetura em sua conotação de uma ‘escultura’ para com a cidade está imune de sofrer alterações em seu projeto original” (VAZ, 2016, p.99)

A pesquisa de Vaz aborda o museu como templo e praça pública e averiguou como os “verdadeiros frequentadores” são o público da praça do MON.

na atualidade, o volume de visitantes, motivado pelo turismo e pelos meios de comunicação que transformam as exposições em espetáculos de visitação obrigatória e massiva, faz com que as classifica es e tipologias de público ultrapassem os modelos pautados por motivos educacionais ou científicos, ampliando assim as razões para a visita o: nesses casos, a fun o educativa dos museus passa para um segundo lugar (ou se confina aos museus de ciência e aos museus de arte sem muita expressão), transformando o museu numa grande praça pública na qual as razões para a visita o e os modos de recep o se entrelaçam de modo às vezes inextricáveis. (COELHO, 2004 *apud* VAZ, 2016).

A praça também   palco do Museu e da Cidade, diferentemente do interior do museu em muitos aspectos. Menos “sagrada” que a cúpula, mas que também proporciona a situa o de excepcionalidade. Neste sentido a praça talvez faça parte do museu, ou mesmo   um museu, numa categoria alargada, para um museu-praça.

A ida ao “museu-praça” também envolve uma peregrina o, ainda que menos incerta. E as práticas que nela acontecem, mesmo que por frequentadores familiarizados, com encontros assíduos agendados, distinguem-se de uma rotina diária. Para além das atividades mencionadas, a praça   “palco aberto” para debates e manifesta es políticas, um terreno mais democrático do que o interior do museu, mas onde também se articulam cenas, práticas, conflitos e tensões.

A sombra projetada pela Biblioteca Nacional ao lado   utilizada como um dos espaços da “praça do museu”. A Biblioteca   dividida e ocupada de forma mais democrática que o próprio museu, o que foi evidenciado nas observa es e entrevistas. Nela, principalmente nos finais de semana, convivem patinadores, skatistas, a batalha do rap, ensaios de dança semi-profissional e amadora, slakline, manifesta es políticas, assim como debates. Seguindo os ideais das superquadras, o v o térreo da biblioteca propõe o convívio social e comunitário. Mesmo que desarticulado do museu,   associado ao imaginário dele. Assim se faz por toda a praça, que inclui palestras, proje es, festivais e eventos diversos, como o “Sarau Silêncio Concreto”, “Poesia no Muro”, “Festival Latinidades” as Rodas de Capoeira,

entre outros. O espaço convexo ao museu é lugar de passeio, turismo, namoro, práticas de esportes e negociações políticas.

Bourdieu (1969, p. 42-43) afirma que o lazer das classes populares está submetido aos ritmos coletivos, como por exemplo aos domingos e feriados comerciais. E por isso, neste dias, principalmente quando não há alteração de preço nos dias da semana, percebe-se nos museus um número maior de visitantes das classes mais populares. No MuN, isto pode ser constatado, principalmente nos feriados.



Figuras 52: Aniversário de Brasília, 2014 e 2008.
Fonte: Correio Braziliense e @davidpiresmaciel

Ainda assim, durante estes “ritmos coletivos” pode ser considerado enquanto museu, como um meio popular, como um museu popular, a partir do “seu público passante”, mais do que um espaço exclusivo. Entretanto, outra forma de lugar pode ser definida neste mesmo ambiente. Por exemplo nas aberturas de exposições, eventos tipicamente noturnos, e que trazem para dentro do museu um público mais especializado dependendo do conteúdo da exposição. Em exposições de arte: artistas, professores, curadores, teóricos e amantes das artes. São os visitantes que possuem nível superior ou que estão cursando uma graduação.¹²⁵ Mas que ainda assim, surpreendem por não serem o principal público deste museu ao longo da semana.

¹²⁵ Dados da pesquisa: Na abertura da exposição “Simbólico sagrado” na qual 20 pessoas foram abordadas informalmente, dentre elas 14 possuíam nível superior e 6 cursavam a graduação. Das 20, 19 afirmaram terem vindo ao museu pela última vez, em outro evento. Desta forma, cumprindo como coloca Bourdieu, com o calendário social da visita no museu.

“É comum que entrem no museu por acaso”, afirma Bourdieu sobre os visitantes populares. Porém a ida programada pelos eventos no Museu, também podem partir de um acaso. Ainda que siga um “calendário social”, algumas agendas, certamente evocam com maior força os “sentimentos de obrigação” ou o esforço para “se cultivar” como tentativa de se “aburguesar”. (BOURDIEU e DARBEL, 1969, p. 48-51).



Figura 53: Abertura das exposições: “Simbólico Sagrado”, “Pensar o Jogo” e “Doações 2019”. (nov. de 2019 a jan. de 2020):



Figura 54: Exposição da Força Aérea Brasileira (FAB). Fonte: FAB
 Figura 55: Exposição em comemoração ao Dia do Aviador.
 e da Força Aérea Brasileira (FAB) (22-27 de out. 2019)

Na impossibilidade de realizar um estudo amplo dos públicos do MuN a pluralidade dos seus públicos é assumida a partir das declarações do próprio Museu e das observações em campo. Considerar o MuN como um lugar exclusivo ou popular, vai sempre depender da circunstância posta em comparação. Para definir o museu (seus públicos, ou os lugares que nele coexistem) caberia diferencia-lo de outras instituições, culturais ou não, com diferentes tipos de organização e conjugação de indivíduos.

O MuN pode ser considerado um meio popular se comparado com outros centros culturais por meio de dados qualitativos. Mas se considerarmos os seus públicos em comparação com outros tipos de lazer na cidade, como o Zoológico e os Parques, é ainda um ambiente bastante exclusivo, com lugares em definição, praticados de diferentes maneiras.

Todo espaço tem suas particularidades e problemas. No MuN a visitação é livre e gratuita, diferente por exemplo, dos bens guardados no palácio do Itamaraty. Apesar deste palácio também fazer parte do circuito turístico da cidade, a experiência com seu edifício e acervo é outra, já que para visitar o seu interior era preciso agendar a visita. Desta forma, ainda que objetos de arte sejam a motivação central da visitação, a experiência com eles passa por muitas outras instancias que definem a imagem da instituição.

Por isto, a comparação, ainda que sucinta, com o Centro Cultural do Banco do Brasil, que apesar de estar em um lugar de difícil acesso por transporte público não possui um público menos numeroso que o MuN. O fato de as exposições serem gratuitas e serem populares em relação a estimativa do número de visitantes corroboram para acreditar que convivem com o chamado “grande público”. Porém, isto não é suficiente para argumentar a popularização e o acesso democratizado a estas exposições.

Em pesquisa realizada pelo Ibram (2012) sobre o público de museus foi constatado que 23,33% dos indivíduos do Distrito Federal frequentam museus. Um número superior à média nacional, na qual o número de brasileiros que não visitam ou mesmo nunca estiveram em um museu é de 90%, sendo aqueles que visitam apenas 10%. O relatório da pesquisa “O ‘não público’ dos museus: levantamento estatístico sobre o “não ir” a museus no Distrito Federal” foi publicado em 2012 com o intuito de avaliar a dimensão do conjunto de indivíduos que não frequentam museus¹²⁶. E, portanto, este “não público” representa 76,67% dos entrevistados (920

¹²⁶ A pesquisa utilizou dados gerais da população do Distrito Federal, fornecidos pelo IBGE, para os estratos representativos das variáveis socioeconômicas. A população do Distrito Federal alcança o número de 1.882.096 formada por indivíduos entre 15 e 69 anos de idade, objeto para o qual foi definida uma amostra estatística com o uso de um universo de 1200 questionários. Inicialmente o trabalho de campo ficou restrito à área central da região administrativa de Brasília (Rodoviária do Plano Piloto, Setor de Diversões Norte, Setor de Diversões Sul, Setor Comercial Norte, Setor Comercial Sul e Setor Bancário Sul), em que há a grande circulação de pessoas de muitas áreas do Distrito Federal. Posteriormente, foram aplicados questionários nas regiões administrativas de Taguatinga, Ceilândia, Samambaia, Planaltina, Setor Complementar de Indústria e Abastecimento

peessoas). Dentre as 280 pessoas que afirmam frequentar museus, 261 delas afirmaram que frequentaram museus nos últimos dois anos.

4.3. Modos e meios de recepção

Pierre Bourdieu e Alain Darbel analisam a frequência dos museus em relação às características econômicas, sociais e escolares dos visitantes como fatores que a determinam ou favorecem. A pesquisa é, ainda hoje, uma referência indispensável para o campo dos Estudos de Públicos de museus. Ela demonstra que, nos países pesquisados, a frequência aumenta à medida que o nível de instrução é mais elevado. Para os autores, isso não pode ser compensado unicamente pelo pertencimento às classes sociais mais elevadas, porém, como apontam, corresponde, a um modo de ser, quase exclusivo, das classes cultas. (BOURDIEU & DARBEL, 1969, p. 36 e 41).

De um modo geral, as pesquisas de perfil de público de museus demonstram a alta escolaridade como característica dos visitantes. Assim, os diversos tipos de museu recebem visitas de pessoas com nível superior (graduação e pós-graduação) e só alguns atraem o público menos escolarizado – geralmente zoológicos, centros de ciências e parques (ALMEIDA, 2005).

Ao empregarem a diferença entre “público culto” e “classes populares” (ou classes desfavorecidas), Bourdieu e Darbel, referem-se a uma necessidade cultural condicionada previamente à experiência no museu. O acesso às obras culturais constata uma desigualdade “natural” das necessidades culturais, produto da educação: “O que é raro não são os objetos, mas a propensão em consumi-los” (BOURDIEU & DARBEL, 1969, p. 68).

As mudanças que nas últimas décadas tomaram lugar no museu ao redor do mundo podem ser percebidas por meio de pesquisas de público e sobre os públicos de museus de arte, que inclusive desde a metade do século XX, introduziram nelas modelos de comunicação. “O foco do debate era se os objetos eram o aspecto mais

(Cidade Estrutural) e também na Esplanada dos Ministérios e no Setor Bancário Norte, visando atingir diversos segmentos da população do Distrito Federal.

importante do sistema de comunicação de um museu ou se os objetos eram apenas uma forma de comunicação” (Hooper-Greenhill, 1994b, p. 46, tradução minha). Para a autora é importante notar os usos e adaptações destes modelos de comunicação e perceber a concentração nos meios e como as mensagens são transmitidas.

Ainda que meio século separe a teoria pioneira de Pierre Bourdieu sobre o *capital cultural* e o atual debate sobre a educação em museus, levam-se cada vez mais em conta as relatadas dimensões sociais dos meios de apropriação dos bens culturais. A pesquisa é apresentada em três partes, dentre as quais são averiguados além dos fatores já mencionados, os sistemas de causas e razões para a frequência no museu tanto na visita ao “acaso” quanto na “habitual”. Estas categorias conceituais não separam os públicos deliberadamente. Podem sugerir, mas deve-se estar atento, para o “perigo de categorias conceituais”, quando os visitantes podem configurar-se em diferentes públicos.

A forma como os autores acordam a ideia de “recepção” dos objetos de arte, apresenta uma ideia clássica e ultrapassada, construída até então. E que pressupõe uma “recepção adequada de uma obra de arte”, determinada por condições ao acesso aos bens culturais. Na qual a legibilidade da obra de arte “depende da diferença entre o *nível de emissão* [...] e o *nível de recepção* do indivíduo”. Considerando como um ritual de ‘esgotamento’ de significações, onde “a inexauribilidade da ‘mensagem’ faz com que a riqueza da ‘recepção’ dependa da competência do receptor”. A “frequência assídua” implica o controle do código da mensagem, mas para tanto, a pessoa tem que ter sido iniciada pela educação aos “esquemas de interpretação que são a condição da apropriação do capital artístico”, a condição para decifrar as obras de arte. Assim, acreditam que, “o amor pela arte nasce de um convívio bem prolongado e não de um golpe repentino”. (BOURDIEU & DARBEL, 1969, p. 36, 69, 70- 89)

Para os autores a primeira infância é verificada como sendo um dos principais fatores, se não o fator determinante, que influencia na hierarquia social atingida pelo adulto. Por isso, afirmam: “Deve-se promover precocemente a visita assídua”. (BOURDIEU & DARBEL, 1969, p. 105). Assim, referem-se à força do hábito mais que ao conteúdo, ou à memória.¹²⁷ A uma experiência com aquilo que lhe é comum,

¹²⁷ Aristóteles

com o que lhe pertence ou é seguro. A classe social e experiência educacional são determinantes para a visita no museu, como também verificado por Hooper-Greenhill (1994b, p. 67) numa série de pesquisas em museus britânicos, entre 1988 e 1992. Dentre os diferentes motivos, desde socialização, interesses na coleção ou exposição, estão “atitudes e hábitos familiares”. Apesar de que, nas pesquisas abordadas pela autora, a maior parte dos entrevistados dão respostas gerais sobre os motivos, muitos poucos associaram a visita com seus estudos, mas antes no interesse nas coleções e mostras, ou no entretenimento.

Ainda que pontualmente, na terceira e última parte de *O amor pela arte*, a pesquisa reconhece uma função ideológica desempenhada, como produto de um tipo particular de aprendizagem, por uma “perversão acética” que privilegia “os acompanhamentos rituais da fruição em detrimento da própria fruição”. Porém, como a única legítima, “[...] a maneira *correta* não se adquire senão através das aprendizagens imperceptíveis e inconscientes de uma primeira educação” (BOURDIEU & DARBEL, 1969, p. 102, grifo meu).

Para os autores, sem estes instrumentos recebidos da família ou da Escola, o indivíduo está “*condenado* a uma percepção da obra de arte que toma de empréstimo suas categorias à experiência cotidiana e termina no simples reconhecimento do objeto representado”. Já que consideram que a familiaridade com os instrumentos de percepção é uma aptidão que “se adquire não só através da visita assídua as obras que exigem códigos diferentes, mas também através da experiência da história da arte, como sucessão de ruptura com os códigos estabelecidos”. (BOURDIEU & DARBEL, 1969, p. 77, grifo meu). Com base na sua “*experiência existencial* imediata”, sem a posse destes instrumentos é apenas um “espectador desarmado”, seu olhar não caracteriza as obras senão significações primárias ou quando “conceitos demonstrativos” das propriedades sensíveis da obra.

Privados do “conhecimento de estilo” e da “teoria dos tipos” [...], os sujeitos menos cultos estão condenados a apreender as obras de arte em sua pura materialidade fenomenal, ou seja, à maneira de simples objetos do mundo [...] desprovidos de categorias específicas de percepção, não podem aplicar a obra senão a “cifra” que lhes permite apreender os objetos de seu meio ambiente cotidiano como dotados de sentido. (BOURDIEU & DARBEL, 1969, p. 78).

Para Benjamin (1995), o ato de colecionar não é exclusivo de uma classe, mas talvez atribuído a uma sensibilidade abandonada. As crianças costumam realizar suas próprias coleções:

Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção, e tudo que ela possui, em geral, constitui para ela uma coleção única. Mal entra na vida, ela é caçador. 'Arrumar' significaria aniquilar uma construção cheia de castanhas espinhosas que são maçãs medievais, papéis de estanho que são um tesouro de prata, cubos de madeiras que são ataúdes, cactos que são totens e tostões de cobre que são escudos. (BENJAMIN 1995 p 39)

As diferentes infâncias, com suas realidades geográficas, as experiências de vida e narrativas pessoais são envolvidas com o espaço museal. Esta percepção leva a questionar a eficácia de acreditar neste interesse em um modo particular de aquisição de uma disposição “autenticamente culta”, ou numa “qualidade do consumidor” que sem os determinantes prévios não poderá usufruir daqueles “bens”, ainda que a experiência museal seja influenciada pela familiaridade com o meio, diante de uma série de privilégios.

Na perspectiva do cotidiano de Certeau (1990), o caminhante se apropria do sistema de regras que estrutura o espaço urbano. O programa, portanto, estabelece um conjunto de possibilidades e limites ao caminhante e este é capaz de atualizar ou deslocar estas permissões ou proibições, desestruturando o espaço urbano planejado e inventando novos modos de usar o espaço a partir, por exemplo, da criação de novos caminhos. Para Dabul, na síntese de Honorato:

[...] a concepção negativa da “recepção” mascara o verdadeiro processo de reapropriação e recriação embutido, de algum modo, nas discussões sobre as diferentes experiências de “recepção” (p. 96). Desse modo, os visitantes passam a ser concebidos como artesãos das suas interações e da maneira de observar as obras em exposição (p. 70); como produtores ativos de significados a respeito das exposições que freqüentam (p. 99-100). (HONORATO, 2016, p. 27)

Para apreensão *adequada* – da “experiência autêntica” da obra cultural é necessário, para os autores: o controle do código. Ao contrário da ideologia carismática, que por “afeição” ou uma compreensão intuitiva, obedecendo à razão, o ato de decifração da obra de arte pressupõe neste caso uma posse da cifra que serviu para codificá-la. (BOURDIEU & DARBEL, 1969 p.107).

Em contraponto à ideia da constituição de uma verdadeira “interpretação” do objeto de arte, os próprios autores exploram os aspectos das leis que regem a recepção das obras de arte¹²⁸ em relação à frequência nos museus, e acrescentam, ainda que precariamente, que “a mesma obra pode ser decifrada a partir de várias grades e que [...] a mesma obra pictural pode ser recebida diferentemente por receptores de níveis diferentes”. Assim, reconhecem que o nível cultural está sempre em *devir*, isto é, “cada percepção nova da obra acaba transformando as percepções ulteriores”. (BOURDIEU & DARBEL, 1969, p. 110).

Os dinamismos e distinções entre classes na segunda metade do século XX na Europa são apontadas por Bourdieu e Darbel levantando expectativas a respeito da “recepção das obras de arte”, como um ato de decifração que modula a experiência no museu de arte. Para Eilean Hooper-Greenhill (1994b, p. 116), a linguagem tem um poder sobre os objetos, mesmo que os museus estejam fundamentalmente mais preocupados com os objetos em si. A linguagem permite uma maleabilidade dos sentidos atribuídos, isto é, a interpretação dos objetos permite ser moldada de inúmeras maneiras. Para a autora, esta seria a força do objeto, e também a sua fraqueza, estar aberto à manipulação em termos desse significado.

Ainda o objeto é condicionado pela relação que estabelece com o ambiente, os recursos e os outros objetos, ou ainda, pela relação com as pessoas no espaço. Por certo, uma experiência idealizada de uma “recepção” dos objetos de arte é entendida no contexto em que foi elaborada. O estado da arte é conduzido pelo tempo e agrega valores de acordo com a época. Pois seria também proselitismo indicar que as relações com os objetos e os espaços do museu, ainda que partam de valores burgueses, assumam apenas uma forma “correta” de aproximação. Esta que permite a apreciação “total” ou a fruição esperada.

Hooper-Greenhill considera que as palavras trazem possibilidades de pontos de vista, e promovem diferentes graus de aprofundamento de conteúdos. A forma

¹²⁸ As leis que regem a recepção das obras de arte constituem um caso particular das leis da difusão cultural: seja qual for a natureza da mensagem, profecia religiosa, discurso político, imagem publicitária, objeto técnico, etc., a recepção depende dos esquemas de percepção, de pensamento e de apreciação dos receptores [...] as leis da difusão diferencial da informação constituem um caso particular da lógica dos empréstimos culturais”. (BOURDIEU & DARBEL, 1969, p. 114).

com a linguagem é trabalhada no museu concede diferentes pistas interpretativas e diferentes perspectivas.

Os objetos permanecerão os mesmos, mas as palavras são diferentes [...] devemos reconhecer o poder das palavras. Palavras fazem mais do que simplesmente nomear; palavras convocam associações, moldam percepções, indicam valor e criam desejos. As palavras criam relações de poder e sustentam inclusões ou exclusões. (Hooper-Greenhill, 1994b, p. 118, tradução minha)

Ligia Dabul (2005, p. 102) traz que os significados que as práticas adquirem atribuídos aos objetos expostos, são consideravelmente variáveis e instáveis. A autora cita o conceito trabalhado por E. Hooper-Greenhill (1995) de “*active audience*”, já concebido nas décadas de 50 e 60 “nos estudos que demonstram não haver uma recepção fixa, mas atualizada sempre dependendo do contexto em que é feita”.

Se por um lado, as práticas pedagógicas e suas concepções também estão sempre em *devir*, buscando atualizar-se e adaptar-se, por outro, também pode ser compreendida como contínua a aprendizagem particular da pessoa ao longo da vida. Os visitantes, em sua diversidade, podem experimentar diferentes formas de aprendizagem, a partir do seu próprio cotidiano, suas referências e práticas. O contato com o ambiente expositivo pode gerar afetos e/ou rejeições, e isso não necessariamente seria um problema. Afinal a experiência estética, não é uma consumação resumida ao deleite. Mas um embate com o trabalho, com o outro, com o mundo, que pela percepção visual, produções sensações, ações e reações.

O “código artístico” assume o caráter de uma instituição social. Cada época possui um sistema institucional de classificação que lhe é próprio, historicamente construído e baseado na realidade social. Assim, “a história dos instrumentos de percepção da obra é o complemento indispensável da história dos instrumentos de produção da obra”. (BOURDIEU & DARBEL, 1969, p. 73-74).

Sendo assim, a satisfação com o objeto de arte pode ser “suprida” por diferentes interesses. Certamente a posse, ou não, desses códigos enquanto ferramentas caracterizam em parte a experiência com os objetos do museu. Entretanto, devemos considerar que esta perspectiva aborda a arte demasiadamente enquanto linguagem, mais do que produção de conhecimentos.

Não se trata apenas de decodificação, apesar de que os encontros culturais envolvam sempre alguma relação de “tradução”. Ainda mais, quando este contato parece tratar da cultura de um “outro alguém”.

4.4. Formação de público

As ações empreendidas pelo museu podem alavancar a prática tanto do visitante ocasional quanto do visitante habitual. No interesse em aumentar a frequência no museu, de acordo com Bourdieu e Darbel (Ibidem), duas finalidades podem ser alcançadas por este esforço: (1) pela “escolha” em aumentar a parcela dos praticantes entre as categorias sociais mais representadas entre o público ou intensificar o ritmo da prática dos visitantes atuais; (2) ou pela tentativa de atrair para os museus aqueles visitantes que fazem parte das classes sociais que, atualmente, não os frequentam ou raramente.

Os motivos para investir no aumento quantitativo do número de visitantes podem partir de propósitos distintos. Podem-se empregar ações voltadas para os grupos mais vulneráveis, ou medidas que democratizem o acesso às classes mais populares, ou mesmo, reavivar o interesse das classes altas reinserindo a visita do museu no calendário social.

Com o intuito de cativar e formar público os museus-escola tem com estratégia elevar o número de frequentadores de suas atividades. Porém, a ideia de “formação de público” para exposições de arte, presente nos anúncios institucionais nem sempre agregam a estas estratégias de um movimento além do discurso. Formar o público (escola, cursos, atividades, salas de estudo, etc.) parece se confundir com informar (expor e comunicar) e com formar um público (levar pessoas para as exposições, para o museu).

Desta forma, o discurso de “formação de público” pode ser ambíguo. Se existem ofertas e práticas acontecendo no espaço, que permitem algum tipo de formação, educação ou desenvolvimento pessoal e coletivo, sejam elas, as atividades e práticas que a ser divulgadas.

Em relação à mediação cultural ou mediação educacional em arte, para Honorato (2012) a mediação enfrenta um paradoxo, ela deve questionar o discurso da "formação do público",

quando isso significa e porque isso tem significado o empreitamento da experiência do público, ou ainda, quando isso significa, mais simplesmente, estratégias para angariar público, em resposta às demandas institucionais, que, com frequência, estão mais interessadas na visibilidade de suas próprias ações; mas deve também trabalhar pela formação do público, no sentido de se questionar e subverter a distribuição desigual de saberes e oportunidades, tanto em relação à experiência das artes, quanto em relação ao complexo econômico-cultural que, em suas múltiplas articulações, as produz enquanto valores ou instrumentos de certas finalidades, muitas vezes, alheias aos reais interesses da mediação. (HONORATO, 2012, p.3)

As pesquisas com abordagem qualitativa colocam em evidencia importâncias que não se traduzem, na prática, em termos quantitativos e questionam a legibilidade no ambiente museológico. E por isso uma variedade de investigações tem se dedicado aos processos de educação e comunicação em espaços culturais subsidiados por abordagens qualitativas, que trazem diferentes aspectos e passam por distintos domínios, receptores e modos de construção do conhecimento. (Hooper-Greenhill, 1994; Falk & Storksdieck, 2005).

Nesse contexto, como coloca Honorato (2016), os Estudos de Públicos parecem mais empenhados em simplesmente reafirmar a credibilidade das instituições, conferindo-lhes um papel atribuído pela sua missão declarada. E nesta suposta “reciprocidade que as instituições obtém sua (falsa) legitimidade”. E ao mesmo tempo, impõem uma tarefa com os visitantes, assumindo-os como desprovidos de um conhecimento patrimonial e da linguagem exercida para percepção visual.

Kevin Lynch (1997) ao discorrer sobre a Imagem da Cidade, afirma que “cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados”. Para o autor, os elementos móveis de uma cidade, em especial as pessoas e suas atividades não são menos importantes que as partes físicas estacionárias.

Nas últimas décadas, nas histórias dos museus, foi verificada uma mudança na sua função social. Reorganizados inclusive no olhar dos museus, das suas coleções em direção aos seus públicos. Ainda assim, reside nessas pesquisas um

olhar de depositário. Quando Hooper-Greenhill (1994b, p. 50-51) investiga os fatores que configuram a “imagem do museu”, entende-se que todas as experiências de um museu contribuem para a sua imagem. E a imagem do museu afeta a percepção e as atitudes das pessoas, assim como a decisão de visitar ou não o museu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto de construção do Museu Nacional de Brasília fez parte de um projeto maior, o do Setor Cultural na Esplanada dos Ministérios. O que não pode ser ignorado, dado que o setor não poderia estar desassociado do plano urbanístico da cidade, ou da ordem arquitetural, consensual à impressão simbólica do Eixo Monumental. Como revelado nos documentos e relatos estudados.

Apesar das várias modificações que foram realizadas no plano piloto original de Lucio Costa, algumas tomadas enquanto ajustes ou assumidas pelo urbanista diante das imposições, outras foram refutadas passionalmente. Este é o caso do Setor Cultural, a única área desse trecho, do projeto piloto, que permaneceu incompleta até os anos 2000. Resguardada a porção do lote para o Setor, sua importância é justificada na revisão do projeto de Costa de 1985-87. Apesar das descrições a respeito disso serem escassas, sua localização é veemente defendida.

Da inauguração da cidade até o início das construções no lote sul do Setor Cultural, vários projetos foram apresentados. Ao longo das cinco décadas, entre os embates políticos, foi proposta uma diversidade de estudos e propostas de implantações. A este respeito, a pesquisa focou nos conceitos de Lucio Costa e nas propostas de Oscar Niemeyer, por serem do ponto de vista arquitetônico seus maiores interventores, garantido com o tombamento da cidade. E por outro lado, pelas tomadas de decisões que concediam a Niemeyer uma autonomia para configurar a execução dos grandes projetos em Brasília.

Devido à descontinuidade nos vários projetos, observou-se uma diversidade de propostas e a constante redução dos equipamentos e do programa de necessidades do museu, como foi o caso da Escola de Artes discutida no terceiro capítulo. As propostas relatam os desejos e contradições nas versões projetadas para as destinações dos edifícios. E ao mesmo tempo, revelam o que se mantém, a fixação do setor cultural no Eixo Monumental e a presença do espaço museal, que nos projetos finais permanece na forma de cúpula.

Ao longo deste trabalho foram apresentados alguns referenciais teóricos que discutem esse Museu diante de três perspectivas e que observaram as relações de um museu-museu, de um museu-escola e de um “museu-públicos” ou um museu-comunidade. A primeira parte procurou dar conta da interdisciplinaridade entre Museologia e Arquitetura – sobre como o museu faz parte da imagem da cidade, o que um museu representa e como um museu constrói significados. Devido à imposição arquitetural desse museu, foi preciso apresentar um relato da história desses projetos. Por isso, a primeira parte é dedicada aos projetos descartados e os debates de cunho político sobre a ocupação desse território, no sentido espacial, até a efetiva construção do museu.

Para entender como o museu aparece hoje para a sociedade, foram utilizados referenciais da Museologia e dos Estudos Culturais que oferecem perspectivas para se discutir o contexto e práticas sociais do museu. A pesquisa se estruturou no processo de descrever esse museu: das primeiras impressões até as particularidades dessa instituição cultural. Dessa maneira, a escrita tentou dar conta das camadas que iam se revelando e que configuravam a imagem desse museu, de fora para dentro, do estático ao dinâmico.

As características físicas e estruturais do Museu foram descritas levando-se em conta a carga simbólica e a influência da arquitetura em instituições culturais. Ao encontro de algumas perspectivas dos Estudos Culturais, o MuN foi o estudo de caso desta pesquisa. Apesar de ser uma instância local, proporcionou um diálogo amplo com referenciais diversos.

A necessidade de descrever a estrutura arquitetônica e suas relações simbólicas é evocada não apenas por conta da relação do museu com o plano urbanístico. Mas também, por conta de ser um dos principais fatores que motivam a visita no museu pelos seus públicos. Desse modo, o impacto da arquitetura conduziu o diálogo entre as fronteiras dos campos da arte, da arquitetura, do museu, da educação e dos públicos. Assim como a percepção da sua imagem, inicialmente do monumento ao templo e do templo à nação.

Durante a sua edificação, a curiosidade da população crescia sobre o grandioso empreendimento e o “enigma do ovo” instalou-se no ambiente cultural da cidade. Por trás dos tapumes da obra, nada se via e a respeito da empreitada faraônica, nada se sabia. Tocada em ritmo acelerado, típico dos anos JK, a construção do Complexo Cultural traduziu-se em outro complexo: o da latente indiferença e falta de respeito da classe política à

classe cultural, preferencialmente, a maior interessada nesse equipamento público, não foi minimamente consultada ou convocada a contribuir com preciosas informações preliminares ao projeto. [...] Surgiu na Esplanada um híbrido conjunto de edificações [...]. (PLANO MUSEOLÓGICO, 2018)

Tanto a partir dos dados encontrados nos documentos institucionais quanto nas pesquisas acadêmicas verificadas, entende-se que a arquitetura do MuN assume um papel fundamental, como coloca Amaral (2014, p.151), na sua “consolidação e difusão da imagem institucional”. De certa forma, a própria assinatura do arquiteto torna o museu um atrativo turístico de escala global. Isso também foi verificado nas entrevistas informais, principalmente com turistas estrangeiros, que visitavam as “obras de Niemeyer”.

Por isso, não poderíamos deixar de considerar o potencial midiático na estrutura arquitetônica. Assim como o seu potencial mediático contido na relação circunstancial com o espaço. Neste sentido, o museu foi abordado junto das perspectivas de Carol Duncan enquanto um cenário e pela sua condição de liminaridade. Conforme a perspectiva de Certeau (2014, p. 212), o museu faz parte dos “teatros de operações” como espaço apropriado e um lugar de muitas “regiões”. O Museu é ao mesmo tempo *fronteira* e *ponte*, é dual e operacional, um espaço “legítimo” e um espaço praticado.

Os lugares da educação criados no museu introduzem uma “contradição dinâmica entre cada delimitação e sua mobilidade” (Certeau, 2014, p. 212). Esses lugares existem e coexistem. O ambiente e o espaço podem ser evocados a partir da ideia de mediação, ou como coloca Martín-Barbero, enquanto “lugar de significação”.

O museu pode trazer uma ideia de mundo, mas é também um lugar no mundo. Assim, compreende a hibridez mencionada por Milton Santos, do particular e do mundo, tanto no espaço geográfico quanto no espaço informacional e comunicacional. De acordo com o autor, qualquer variável (as regiões, os lugares) é desprovida de significado quando vista isoladamente. Por isso, não poderíamos compreender o museu sem observar também o seu “território usado”, ainda que a partir desta pesquisa isso precise ser mais adensado.

Apesar de que a diversidade de lugares que se estabelece pode atribuir uma descontinuidade no devir de um lugar, este não deixa de ser singular, por ser plural, já que o lugar também possui, desse ponto de vista, uma estrutura concreta inconfundível de uma memória não-hereditária. No espaço com as ações, ou nas ações com o espaço, o museu é um lugar-mundo onde se criam memórias como um vetor que direciona a formação de novos lugares, de subespaços. Para por luz às suas perversidades e solidariedades, visando assim uma educação crítica com os objetos culturais, verifica-se que é imprescindível a exaltação da sua localidade nesta globalidade.

A pesquisa procurou refletir os problemas entre a visibilidade dos conteúdos museológicos em relação ao protagonismo arquitetônico. Dessa forma, a contextualização dos debates na sua gênese política, ou falta de diálogo entre os interessados na consolidação do museu, buscou compreender as exaltações desta instituição, tanto nos aspectos positivos quanto nas deficiências institucionais expressas em suas práticas. O MuN pode não ser um museu que celebra o passado, por meio de objetos e coleções. Mas é um lugar onde se constroem memórias.

A importância dada à forma arquitetônica do museu sugere um menosprezo do seu conteúdo programático na execução dos projetos. As lacunas deixadas nas propostas, como a não continuidade da ideia da escola de artes, instabilizaram a previsão de ofertas dessa instituição. A descrição dos projetos demonstram a vontade: em 1986, de um museu com ateliês de arte, e ainda “provisto de amplo sistema audiovisual e computadores ligando-os aos demais museus do país”; ou em 1989, com um museu preocupado com o meio ambiente, disposto a levantar os problemas da preservação e defender nossas riquezas naturais e que – “criará cursos, exposições etc. (...) propondo as soluções necessárias e a urgência que demandam nesse ambiente”; ou já em 2001, de um museu com uma escola de arte “com área de exposições e atividades” e ainda um “pequeno auditório e sala para iniciação científica”. Desta forma, as propostas evidenciam alguns desejos para este museu. Todas preocupadas com temas emergentes e a participação dos usuários nesse processo.

Em um museu podem existir vários museus. A perspectiva histórica da educação em museus aponta para potenciais pedagógicos mediados pelo espaço

que podem ir além dos seus projetos educativos. Como também, para práticas educativas que transbordam a experiência no museu. Mesmo que não consolidada como tal, existe uma “escola” dentro de todo museu. Na perspectiva das pedagogias culturais, o museu, seu entorno, assim como o cotidiano, os atuais dispositivos móveis e as mídias digitais podem ser “educativos” sem serem escolas em um sentido institucional. A contribuição do museu para o processo de construção do conhecimento reflete suas relações com a sociedade e com um “público” que não mais apenas aprende e consome aquilo que lhe é ofertado.

Assumir um museu em permanente (re)construção não impede que se persiga um ideal. Pelo contrário, é a força que impulsiona suas reformas. Dentre as versões que podemos esperar de um museu, ou batalhar por um museu, Marcelo Rezende diz:

Se numa narrativa outra sobre o museu se encontra também uma crise, essa narrativa carrega ainda tentativas de solução a partir de diferentes formas de construção e desconstrução do museu. No lugar do museu-crise, outras experiências: o anti-museu, o museu-escola, o museu-fórum, o museu com e para a comunidade, o museu no lugar de crítico do museu. Essa é também uma outra e possível versão dos fatos sobre o museu e seu percurso na cultura. (REZENDE, 2017)

Os museus em geral são uma oportunidade para o debate sobre a educação no cotidiano, ainda que os museus de arte, entre outros, mantenham operações problemáticas como legitimadores de ditas verdades. É também dentro deles que são, ou deveriam ser, questionadas e refletidas de forma crítica a arte e sua relação com o tempo e a sociedade. A discussão em torno do papel educativo do museu, antes de querer limitá-lo a uma função ou a determinadas práticas e pedagogias culturais, pretende reconhecer que os conteúdos do Museu encontram uma pluralidade de receptores. As diferentes percepções abrem para novos e ilimitados conteúdos, considerando a construção de conhecimento que tem lugar no espaço museal. Avaliamos que é preciso refletir e questionar as práticas pedagógicas diante destas múltiplas emissões, isto é, da grande diversidade de visitantes e experiências que os museus abrangem.

O conceito de pedagogias culturais tem sido utilizado como uma ferramenta teórica que conecta os campos dos Estudos Culturais em Educação. E tem se dedicado a examinar estes novos lugares de produção de sujeitos. Toda instituição ou dispositivo cultural, isto é, desde a escola, o museu, as novas mídias e os

aparelhos eletrônicos, e que, portanto está envolvido em relações de poder, pode ser entendido como uma pedagogia cultural. Sendo assim, diferentes artefatos da cultura, e não mais apenas os objetos de arte ou do museu, interferem na formação do sujeito e são produtores de cultura e debates sociais.

Em um museu, configuram-se diferentes instâncias educativas. Campos que podem ser divididos a partir do seu ambiente – formal ou informal – ou das suas práticas – formal, não formal e informal. Porém, entendo que apesar dessas categorias serem importantes, elas também são fluidas, pode-se formalizar o ensino em museus e bibliotecas ou informalizar a educação nas escolas. Dessa forma, apesar de mencionar a educação nos museus, nas escolas, nos museus-escolas, na escola do museu, nas praças e nos centros culturais, o texto não tinha a intenção de caracterizá-los de maneira excludente. Mas sim de discutir as influências de um campo no outro.

Apesar dos lugares possuírem suas próprias barreiras, entendo a partir da pesquisa que há um perigo em generalizar essas instituições a partir de categorias conceituais, quando um estudo de caso pode evocar possibilidades genéricas a partir de um contexto local.

Localizar as diferentes concepções pedagógicas que se centrifugam neste lugar chamado Museu, e nos lugares que nele são estabelecidos, nesta pesquisa, teve uma intenção talvez menos didática em prol da reflexão das diferentes camadas deste Museu, sua participação social e as múltiplas formas de aproximação da instituição com seus visitantes.

No projeto dessa pesquisa, um dos desejos era o de enfatizar que os museus de arte podem ser utilizados como ferramentas na educação para além de um complemento do ensino escolar. Porém, o que se descobriu foi que justo os museus de arte têm uma plasticidade maior do que outros tipos museus, para extrapolar o seu próprio campo. Para inclusive, apresentar-se ou modificar-se como um centro cultural.

Anteriormente, preocupada com o atendimento quase exclusivo de grupos escolares pelos projetos educativos e com a falta de espaços nos equipamentos destinados para abrigar os públicos, pensava em destacar as particularidades do

MuN para reforçar que o museu não é um apêndice da Educação Básica. As instituições culturais têm seus propósitos no campo da educação, mesmo os seus setores têm objetivos e debates distintos. Propósitos na educação que lhe podem ser ainda mais próprios, na medida em que é discutido com seu entorno e construído com seus públicos.

O que até então não implica no distanciamento total da escola. Até por que, como vimos, muitas ações caminham *entre* essas instâncias. Mas possivelmente em uma prática que reflète estes cruzamentos diante da grande diversidade de experiências e públicos que os museus abrangem.

Esta preocupação não surgiu apenas da minha prática enquanto educadora nos programas e projetos de mediação. Mas, antes, das minhas experiências pessoais enquanto público do próprio Museu. Atender a essa clientela, dos grupos escolares é uma prática encantadora, mesmo nas mínimas condições e que pode ir muito além se tiver os subsídios necessários. Tanto crianças como adultos são comumente levados a uma instituição cultural pela primeira vez pela escola. Porém, em muitos espaços culturais, com exceção talvez do CCBB de Brasília, dos que trabalhei, não tinham sequer um banco dentro ou fora da galeria para um visitante sentar. Dessa forma, do que mais sentia falta era de um abrigo.

Um lugar para ir e estar, com alguém, comigo mesma, com os grupos, para refrescar do calor, para fugir da chuva, independentemente da razão, se planejada ou “passante”, aquela casual. Um lugar em que não apenas pudesse ir, mas que pudesse ficar. Pois assim foram as bibliotecas de Brasília na minha experiência.

As “visitas mediadas”, principalmente com grupos escolares, são as vezes um atropelo, condicionadas e apressadas para “caberem” no tempo de visita. Por isso tento enquanto mediadora, ocupar um espaço que não é o do museu. Apesar de que nas mediações da educação em artes, algumas “conversas culturais complexas”, termo do Javier Rodrigo que aparece em Honorato, proporcionam conexões que extrapolam a exposição e o tempo agendado. Outras ocupam com uma instância discursiva verbal a própria visita no espaço museal. Preenchem o espaço com falas que apenas afirmam e reproduzem o que já está à vista. É nesta temporalidade tão escassa que me coloco enquanto público.

Acredito ser preciso ter em conta o valor da visita em si nas exposições de arte, para não colocar-se no meio, acreditando ser ponte, quando na verdade é mais um obstáculo na experiência com os objetos. Isso não significa anular-se ou abster-se de uma oportuna intervenção. Mas considerar nesta visita mediada também os tempos e percursos particulares e o efeito das próprias descobertas pelos públicos, ainda que compartilhadas. Afinal, um encontro só é partilha a partir do aceite e não apenas com a presença.

O último capítulo tratou de responder alguns aspectos levantados ao longo da pesquisa a partir da presença das pessoas no espaço do Museu. Nesta linha refletiu algumas questões levantadas em estudos de públicos de museus e exposições de arte, em relação às particularidades do MuN, suas semelhanças e distinções com estas pesquisas. E desta forma, investigou o Museu concretizado com a presença dos públicos. Assim como, os processos museais que extrapolam o edifício em cúpula para a praça que o circunda. Um espaço público que agrega sentidos ao museu, construídos pelas apropriações e práticas culturais dos públicos.

Este texto explorou as particularidades e relações de poder que existem nos museus de arte. As reflexões teóricas aparecem na pesquisa em diferentes dimensões, na história, na política, no institucional, no educacional e no sociocultural. A análise dos arquivos e relatos permitiu em meio a esta complexidade, ampliar os conhecimentos no campo da museologia, além de traçar conexões deste com a arquitetura e a educação em museus.

O percurso da pesquisa é marcado pelas inquietações da própria prática com a mediação cultural e por uma investigação que suscitou muitas questões que mesmo sem respostas objetivas, expandiram as reflexões tragas ao longo deste texto. Neste sentido, averiguar o Museu permitiu conhecer mais da cidade de Brasília, e os embates políticos das últimas décadas na formação das instituições culturais e nos movimentos de reforma da educação no país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVESSON, M. & Skoldberg, K. *Reflexive methodology: New Vistas for qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage.© Mats Alvesson and Kaj Skoldberg, 2000.
- ANDERSON, Benedict. [1982] **Comunidades Imaginadas**. São Paulo, Cia das Letras, 2008.
- BARTHES, Roland, *The Plates of the Encyclopedia*, New Critical Essays, trans. Berkeley: University of California, 1990.
- BENNETT, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge, 1995.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte- educação no Brasil: das origens ao modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. **Mediação Cultural é social**. In.: Arte/Educação como mediação cultural e social, - São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- BOURDIER, Pierre e DARBEL, Alain. [1969] **O amor pela arte**. Os museus de arte na Europa e seu público. Ed. USP: São Paulo, 2003.
- BORGES, Rebeca. **Dê uma volta por aí, dê um rolê**. Brasília: espaço Cultural Marcantonio Vilaça – TCU, 2015.
- CERTEAU, Michel de. [1980] **A invenção do cotidiano: artes do fazer**; tradução de Ephraim Ferreira Alvez. 21. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio** – Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Editota UNESP, 2001.
- COSTA, Lucio. **Brasília Revisitada 1985/87** Complementação, Preservação, Adensamento e Expansão Urbana. Brasília, GDF, 1987.
- _____. **Brasília, cidade que inventei**. Brasília: ArPDF, CODEPLAN, DePHA, 1991.
- _____. **Lucio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- DEBRAY, Regis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis, Vozes, 1994. 1995
- DEWEY, John. Democracia e Educação: **Introdução à Filosofia da Educação**. 4ª ed. São Paulo, Editora Nacional, 1979.
- DEWDNEY, Andrew & WALSH, Victoria. **Agency, Ambivalence, Analysis** – *approaching the museum with migration mind*. Org. Ruth Noak. Mela Bools, London, 2013.

- DEWDNEY, A., DIBOSA, D., WALSH, V. **Post-critical Museology**. Theory and Practice In: the Art Museum. London: Routledge, 2013.
- DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Educação e Cultura. **A escola-parque em Brasília**. Brasília: SEC/FEDF, 1974.
- DUNCAN, Carol. [1995] **Rituales de civilización**. Traducción de Ana Roblema. (Título original: Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums). Editora Nausicaa, 2004.
- _____. **O museu de arte como ritual**. Traduzido por Sérgio Teixeira Machado. (Tradução do Capítulo 1 do livro *Civilizing Rituals: inside public art museums*). Poíeses, n 11, p. 117-134, nov. 2008.
- FERNÁNDEZ, Florentino Sanz. **El aprendizaje fuera de la escuela**. Ediciones Acadèmicas, S.A. Madri, 2006.
- FOUCAULT, Michel. [1984] **De espaços outros**. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser do original em francês – “*Des escapes autres*”, in.: *Dits et écrits*. v.5, Paris: Gallimard, p.752-62, 1994 .
- FRAGOMENI, Ana Helena, FONSECA, Ribamar, BRANDÃO, Tauana. Brasília - **Não Vivemos Em Cartões Postais**. Editora: Gilgamesh Publishing, 2013.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- GOFFMAN, Erving. [1963] **Comportamento em Lugares Públicos**: Notas sobre a Organização Social dos Ajuntamentos. Trad. Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- HALL, Stuart. **A questão multicultural** in: Da diáspora-Identities e mediações culturais, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008.
- HOLSTON, James. [1993] **Cidade Modernista**: Uma Crítica de Brasília e sua Utopia. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. **Museums and the Shaping of Knowledge**. London: Routledge, 1992.
- _____. **The Education role of the Museum**. London; New York: Routledge, 1994(a)
- _____. **Museums and their Visitors**. London: Routledge, 1994(b).
- IBRAM, Caderno da Política Nacional de Educação Museal. Brasília, DF: IBRAM 2018
- LYNCH, Kevin. [1997] **A Imagem da Cidade**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3a ed – Editora: WMF Martins Fontes. São Paulo: 2011.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 6. ed. Rio de Janeiro: UERJ, 1987.

- McCLELLAN, Andrew. **Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium**. Malden: Ed. Blackwell Publishing. 2003.
- MUMFORD, Lewis. [1998] **A Cidade na História: suas origens transformações e perspectivas**. São Paulo. Martins Fontes, 2004.
- NIEMEYER, Oscar. **Minha arquitetura 1937 – 2004**. Rio de Janeiro: Revan, 2004.
- _____. **Minha Arquitetura**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- _____. **As curvas do tempo: memórias**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- _____. **Conversa de Arquiteto**. Rio de Janeiro: UFRJ / Revan, 1997.
- NIEMEYER, Oscar; SUSSEKIND, José Carlos. **Conversa de amigos: Correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind**. Rio de Janeiro: Revan, 2002
- PEARCE, Susan M. (Ed.). **Interpreting objects and collections**. London and New York: Routledge, 1994
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. São Paulo, Edusp, 2004
- _____. **Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e meio técnico-científico-informacional**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **O nascimento dos museus brasileiros: 1870-1910**. In: História da Ciências Sociais no Brasil[S.l: s.n.], 2001.
- SUSSEKIND, E. de M. **A extensão cultural nos museus**. Rio de Janeiro, Museu Nacional/Imprensa Nacional, 72 p. 1946
- VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose**. Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, (1994) 1999.
- VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (orgs.). **Mediação, Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. **Resources of hope**. London/New York, Verso, 1989.

Teses, Dissertações e Trabalhos de Conclusão:

- AMARAL, Dianna Izaías. **Novos Museus de Arte: entre o espetáculo e a reflexão**. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade de Brasília FAU/UnB. Orientadora: Orientadora: Elane Ribeiro Peixoto. Brasília, 2014

- BASEGGIO, Igor D'Ávila. **UNISUS Do Projeto Político à Política do Processo**. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPG em Antropologia Social da Universidade de Brasília. Brasília, 2014. Orientadora: Carla Costa Teixeira
- DABUL, Lígia Maria de Souza. **O público em público: práticas e interações sociais em exposições de artes plásticas**. Tese de doutorado apresentada à Universidade Federal do Ceará, 2005. Orientador: Ismael Pordeus Jr.
- FARIAS, Yuri Souza. **O Espaço Cultural Marcantonio Vilaça e seu programa educativo em artes: (2007 a 2019)**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentada Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Brasília, 2019.
- GONÇALVEZ, Simone Neiva Loures. **Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006: o programa como coadjuvante**. Tese de doutorado apresentada à Universidade de São Paulo. Orientador: Rafael Antônio da Cunha Perrone. São Paulo, 2010.
- MARQUEZ, Mara Souto. **A escala monumental do Plano Piloto de Brasília**. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade de Brasília FAU/UnB. Orientadora: Sylvia Ficher. Brasília: UnB, 2007.
- INOJOSA, Leonardo da Silveira Pirillo. **O Sistema Estrutural na Obra de Oscar Niemeyer**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília. Orientador: Márcio Augusto Roma Buzar. Brasília, 2010.
- SÁ, Cecília Gomes de. **Setor Cultural de Brasília: contradições no centro da cidade**. Porto Alegre, 2014. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientadora: Andrea Machado.
- SILVA, Anna Paula da. **Entre conceitos de documentação museológica e arte contemporânea: análise do Donato como sistema de catalogação do acervo do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (2011-2013)**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentada à Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Orientadora: Monique Batista Malgadi. Brasília, 2013.

Artigos e Periódicos:

- ALMEIDA, Adriana Mortara. **O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte**. Revista História, Ciência e Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro V.12, 2005.
- CAMPELLO, Glauco. **A Praça de Niemeyer em Brasília**. MDC – Revista de Arquitetura e Urbanismo, 2009. Disponível em <<http://mdc.arq.br/2009/01/25/praca-da-soberania/>>
- CLIFFORD, James. **Museus como Zonas de Contato**. Revista Periódico Permanente no 6, Fev. 2016

- CHAGAS, Mário de Souza. **Memória e Poder: dois movimentos** [Texto reeditado em 1997]. Cadernos de Sociomuseologia, [S.l.], v 19, junho, p. 43-81, 2009.
- DABUL, Lúgia Maria de Souza. **Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público**. Horiz. Antropol. Vol.14, n.29, pp. 257-278, 2008.
- ELIAS, Maria José. **Revendo o nascimento dos museus no Brasil**. In: Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. São Paulo, p.139-145, 1992.
- FRASER, Valerie, "**Brasília: a national capital without a national museum**". In: The Architecture of the Museum, Manchester University Press, 2003. Traduzido e publicado na plataforma Fórum Permanente: Brasília: Uma Capital Nacional sem um Museu Nacional. v. 1, n. 1, 2012
- GROSSMANN, Martin. **O Anti-Museu**. Texto anteriormente publicado em: Revista de Comunicações e Artes, São Paulo, v. 24, p. 5-20, 1991. Fórum Permanente v. 1, n. 1, 2012.
- HONORATO, Cayo. **Visitantes x Públicos Atuantes**. #15.ART. Venturelli, S. e Rocha, C. (org.). Anais do 15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. Brasília, 2016.
- _____. **Expondo a mediação educacional: questões sobre educação, arte contemporânea e política**. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 5, n. 9, p. 116-127, 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000100010&lng=pt&nrm=iso>.
- _____. **Usos, sentidos e incidências da mediação / Questões de vocabulário**. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio5/cayo_honorato.pdf>
- LAFORTUNE, Jean-Marie. **Da mediação à mediação: o jogo duplo do poder cultural em animação**; tradução Diego de Kerchove, Periódico Permanente. Nº 6 fev 2016.
- LOPES, Maria Margaret. **A favor da desescolarização dos museus**. Revista Educação e Sociedade, Centro de Estudos Educação e Sociedade (CEDES), n. 40, p. 443-455, 1991.
- MÖRSCH, Carmen. **Numa encruzilhada de quatro discursos Mediação e educação na documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação**. Tradução de Mônica Hoff. In: Periódicos Permanentes nº 6, Fevereiro de 2016.(Título original: *At a Crossroads of Four Discourses: documenta 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Deconstruction, and Transformation. documenta 12 education II. Between Critical Practice and Visitor Services Results of a Research Project, 2009, pp 09-31.*)
- NIEMEYER, Oscar. **Em defesa da unidade arquitetural**, Brasília: Correio Braziliense, caderno 2, pg. 1, 16/02/1989.
- _____. **O Museu de Brasília**. Módulo, Rio de Janeiro, nº 89/90, p.132-133, jan./abr. 1986.
- _____. Edição Especial 30 anos de Brasília. Módulo - Revista de Arquitetura e Artes Plásticas, 1986.

_____. In.: Projeto Design, número 256, junho-2001: pg. 80-81.

_____. In.: Projeto Design, número 357.

RANCIÈRE, Jacques. ***Aesthetic separation, aesthetic community: scenes from the Aesthetic regime of Art.*** Art & Research, a journal of Ideas, Concepts and Methods. vol. 2 n. 1, Summer, s/n, 2008.

_____. Jacques. **O efeito de realidade e a política da ficção.** Novos Estudos. CEBRAP, n. 86, 2010.

SERAPIÃO, Fernando. **Museu Nacional Honestino Guimarães**, Brasília. Revista Projeto Design, edição 326 Abril de 2007.

VAZ, Adriana. **Museu como templo e praça pública:** perfil do museu Oscar Niemeyer e seu público. Museologia & Interdisciplinaridade Vol. 5, nº10, Jul./ Dez. de 2016.

WARNER, Michel. **Públicos e Contrapúblicos** (versão abreviada). In: Periódicos Permanentes nº 6, Fevereiro de 2010.

ANEXOS

Anexo A - Documentos do MuN

A1. MUN - Plano Museológico elaborado pela equipe da gestão (2006-2018)

Plano Museológico. Documento Revisado no primeiro semestre de 2011

Fonte: Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, 2016.

Museu Nacional do Conjunto Cultural da República- MUN

PLANO MUSEOLÓGICO

Revisado- 1º Semestre 2011

Por: Wagner Barja

Colaboração: Ana Frade

A NATUREZA

ARTE CONTEMPORÂNEA

Sobre esta natureza afirmar-se que: o Museu Nacional, embora tenha como característica e referência fundamental o traço da complexa e ampliada cultura visual contemporânea, em suas premissas conceituais não exclui as expressões artísticas tradicionais e/ou mais remotas. Nas suas linhas programáticas e, entre suas prioridades busca preservar tais culturas como um importante conjunto de valores simbólicos, considerados em sua diversificada programação como tesouros patrimoniais insubstituíveis, que devem ser exibidos ao público por meio das atuais tecnologias contemporâneas.

A MISSÃO

ARTE – CIÊNCIA – CULTURA – EDUCAÇÃO – ECONOMIA

O MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA terá por missão a pesquisa, a coleta, a salvaguarda- a proteção, a conservação, a documentação e a comunicação- exposição de ações educativas e culturais e, ainda, publicações, em mídias digitais e o que mais couber de referências da cultura visual contemporânea, a partir da identificação e musealização de produtos diversos, representativos e significativos das múltiplas linguagens artísticas vindouras, com vistas à constituição de um patrimônio público digno de ser testemunho e de tornar-se documento de manifestações artísticas e de manifestações científicas, culturais, educacionais e econômicas, daquelas decorrentes, todas fruto da ação do homem deste tempo e capazes de contribuir para o desenvolvimento sócio econômico cultural da nossa sociedade.

OBJETIVOS

Apreender os campos da ARTE, da CIÊNCIA, da CULTURA, da EDUCAÇÃO e da ECONOMIA, frutos do pensamento e da ação do homem deste tempo;

Difundir a cultura cultural contemporânea e outras manifestações no âmbito das linguagens artísticas como bens universais, com inserção transversal na arte, na cultura, na ciência, na educação e na economia da cultura;

Promover a apropriação e a preservação do patrimônio cultural e da experiência historicamente construída, considerando: o homem, o ambiente, e os saberes e fazeres em suas dimensões de espaço e tempo;

Promover o reconhecimento da diversidade e a compreensão da identidade nacional e contribuir para o desenvolvimento do território em que está inserido;

Buscar a participação dos diversos segmentos sociais na construção e reconstrução dos processos museológicos desenvolvidos dentro e fora do Museu- legitimados pelo público;

Revelar ao maior número de pessoas possível os conceitos e ações efetivas nos contextos históricos da cultura visual contemporânea;

Reconhecer, incentivar e difundir a cultura visual contemporânea como um bem cultural universal a ser preservado e democratizado;

Abrigar manifestações culturais que venham contribuir para a pesquisa, a experimentação e o desenvolvimento das diversas linguagens artísticas e culturais;

Fomentar, difundir e facilitar o acesso às diversas linguagens artísticas e culturais, por meios formativos e informativos ágeis, globais e sócio-educativos;

Criar canais para a livre expressão da cultura visual contemporânea;

Contribuir para o crescimento socioeconômico das cadeias produtivas pertencentes ao campo econômico da cultura;

Contribuir para o fortalecimento e ampliação do sistema de museus do DF;

Contribuir para o fortalecimento e ampliação do sistema turístico do DF;

Criar mecanismos para o fomento e o estímulo da cooperação técnica entre instituições educacionais, culturais, bem como de representações diplomáticas internacionais dentro o fora do Distrito Federal;

PROGRAMAS

1. Programa Institucional
2. Programa Museológico
 - 2.1 Política de Acervo
 - 2.2 Documentação
 - 2.3 Conservação
 - 2.4 Segurança
 - 2.5 Pesquisa e Educação

- 2.6 Expositivo
 - 2.6.1 Museográfico
 - 2.6.2 Exposições Temporárias
- 2.7 Extramuros
- 2.8 comunicação e Marketing
- 3. Programa Diversidade Cultural
- 4. Programa Cultural
 - 4.1 Música no Museu
 - 4.2 Cinema no Museu
- 5. Programa Administrativo

1. PROGRAMA INSTITUCIONAL

O MUN deve abarcar programas que sinalizem diretrizes, e que, em linhas gerais, se transformem em bases para subprogramas focados nas especificidades das linguagens artísticas e culturais constantes em seu Programa de Pesquisa.

Os programas deverão abrigar linhas de pesquisa, com seus aplicativos em projetos de ações coerentes com as demandas da arte atual, tanto em seus aspectos museológicos quanto na elaboração de políticas que contribuam para o incentivo e a melhoria da produção das artes, tendo em vista o seu papel formativo, com base na promoção do conhecimento e com ênfase na pesquisa e na exibição das artes visuais.

As linhas gerais do plano museológico deverão destinar-se às áreas do seu programa expositivo, a partir do seu modo curatorial, à arte educação e à pesquisa, com base na investigação das artes, sua influencia e circunscrição no pensamento das sociedades contemporâneas. Há ainda, no âmbito do programa educativo, projetos voltados para as especificidades da educação patrimonial e ambiental. Os núcleos derivados das diretrizes traçadas nesses programas tomam parte nas ações, como o núcleo da imagem e do som, como cinema, foto, vídeo e foto, núcleo de música, das culturas da tradição popular, da museologia e museografia, destinados aos acervos, imaterial e virtual que contemplam, com suas referências simbólicas as artes visuais contemporâneas, suas contextualizações históricas e as outras expressões culturais adjacentes ao referido e vasto campo de linguagens artísticas, tidas como alicerces indispensáveis às investigações e pesquisas direcionadas ao desencadeamento de processos criativos nas artes visuais.

Tendo em vista essas premissas gerais, compreende-se que, devido às suas características arquitetônicas, o MUN deverá e poderá atender às demandas que o complexo campo das artes visuais contemporâneas exige, tanto no âmbito da produção e acumulação do conhecimento, quanto na sua tradução adequada para o público.

De acordo com o pensamento de Umberto Eco, esse museu pode ser considerado como uma “obra aberta”. A missão do MUN, tendo em vista a sua natureza espacial híbrida e multifacetada, permitirá contemplar, com seu programa expositivo, tanto as artes visuais contemporâneas atuais quanto as da modernidade clássica e outras tantas coleções de caráter mais tradicional, que por ventura tenham relevância cultural para a construção do conhecimento histórico e contextualizador da cultura visual do nosso tempo.

É importante lembrar que o caráter fundamental de um museu destinado à arte contemporânea, constitui-se de sua constante “flexibilidade” e “adaptabilidade espacial”, relacionados aos projetos expositivos, naturalmente concebidos para abrigar a multiplicidade de tendências artísticas e suas respectivas expográficas, exigidas por uma sempre mutante e atualizada produção artística.

A principal característica de contemporaneidade de um museu não está só no que é exposto, mas como isso se apresenta ou é traduzido para o público, através de mídias diversas. De que forma isso irá ressonar na sociedade? Porque a arte contemporânea se traduz, quase que invariavelmente, à crítica social? Um museu de arte contemporânea deve estar preparado e sempre se preparando para a mudança dos ventos na arte atual. Há, também, um reflexo desse fenômeno das mudanças refletido nos modelos expográficos, que deverão ter obrigatoriamente um caráter contemporâneo.

Outra base conceitual que qualifica um equipamento dessa natureza como verdadeiramente contemporâneo é o partido que a instituição toma em favor dos processos criativos gerais, direta ou indiretamente desenvolvidos no campo da produção artística. A busca constante da consolidação das curadorias de processos criativos virá favorecer a qualificação e a excelência da pesquisa e da produção artística e cultural. Dessa forma, o museu cumprirá a sua missão.

Há o dissenso em alguns segmentos da classe cultural, relativo à constituição de um acervo do MUN. Reitera-se, aqui, essa necessidade primordial, considerando-se a capacidade espacial e técnica do museu, que com mínimas mudanças na destinação de suas dependências, sem dúvida poderá abrigar adequadamente uma coleção que, por meio de políticas aquisitivas bem planejadas, possibilitarão ao museu, e principalmente ao GDF, a ampliação do seu já considerável patrimônio histórico e artístico.

A solicitação da transferência do acervo do MAB- cerca de 1220 obras- para o MUN, por motivo de reforma daquela instituição, comprova que este museu, sem dúvidas, pode comportar adequadamente seu próprio acervo.

A impossibilidade da existência de futuras políticas aquisitivas para acervos permanentes do MUN acarretará a descaracterização desse equipamento público no que tange ao seu perfil e seu compromisso com o desenvolvimento de políticas culturais mais amplas, processuais e duradouras. Dessa forma, virá a contribuir para a não participação em políticas aquisitivas, que incentivam a construção do processual de sua própria história e de sua inserção mais permanente e menos eventual na sociedade.

Avalia-se que por meio da análise das culturas visuais contemporâneas pode-se identificar as características de uma sociedade e contar sua verdadeira história, mas sem um acervo concreto dessas culturas tudo se perde. Por final, sem a constituição de uma memória material das artes, incorre-se na negação da constituição de um patrimônio de lastro cultural e pecuniário de natureza pública.

Caso não haja uma política para a constituição de acervos no museu, essa instituição virá inevitavelmente a alinhar-se ao lema e ao dilema da superficialidade da dita Sociedade do Espetáculo, onde tudo assume um caráter transitório, sem deitar raízes, sem deixar lastros para a nossa história e para os possíveis projetos referentes ao desencadear de um processo de valorização do nosso patrimônio artístico.

2. PROGRAMA MUSEOLÓGICO

Dessa forma, programas compartilhados com outras instituições afins, no campo das ciências, das artes e da preservação da memória, por meio da ciência da museologia, que no âmbito das referências simbólicas das artes visuais desdobra-se em várias culturas, afetas as necessidades da guarda, da conservação preventiva, do manuseio e do restauro desses patrimônios artísticos, são compromissos fundamentais de uma instituição denominada museu. Mesmo que a missão do MUN apresente características compreendidas entre a tradição moderna e a contemporaneidade, no que se

refere ao seu possível acervo, o equipamento em questão poderá estar associado a programas de acervos de outros museus, poderá compartilhar esses acervos, sem a necessidade obrigatória do uso permanente de suas dependências.

2.1 Política de Acervo

Esta prevista a constituição de um Conselho Curatorial, com 3 membros qualificados, para junto com a direção do museu estabelecerem-se e respaldarem-se os projetos e as ações relativas a constituição do acervo, incorporações, descartes, sua salvaguarda e comunicação. Há também a perspectiva da criação de um prêmio aquisitivo de artes e pesquisa organizado pelo MUN. Prêmio este de caráter nacional e continuado, para que em médio prazo possa se constituir uma coleção com vistas ao fomento, a produção das artes contemporâneas e, ainda, com objetivo numa política de acervamento adequada a natureza e missão do MUN.

2.2 Documentação

O serviço de documentação se encarregará do cadastramento, catalogação e tombamento dos objetos e documentos museológicos, que passarão a integrar o acervo da instituição, além do gerenciamento dessas informações.

Idealmente, esse serviço deverá utilizar procedimentos informatizados, que encurtarão o tempo de trabalho e disponibilizarão rapidamente esses dados, em rede, para outros setores do museu e para o público, por meio de terminais instalados nas dependências da instituição e pela internet.

A pretensão é de que seja utilizado o programa Donato, desenvolvido inicialmente pelo MNBA do Rio de Janeiro, e adotado atualmente por outras instituições museológicas brasileiras- como é o caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo-, com um alto nível de satisfação.

Além de cópias rotineiras do banco de dados, um arquivo com fichas catalográficas poderá ser gerado e mantido a partir da impressão das fichas informatizadas.

O Livro de Tombo será utilizado para fazer o registro oficial, e sintético, dos objetos musealizados.

2.3 Conservação

O MUN, em razão de suas características e limitações físicas e técnicas, preferiu adotar um trabalho de conservação preventiva de seu acervo. Este procedimento evita a necessidade de futuras restaurações. Este trabalho abrange a conservação, armazenamento, acondicionamento, embalagem, logística, monitoramento ambiental- temperatura e umidade-, que cobram os espaços expositivos, reserva técnica e laboratório de conservação, em fase de montagem.

O mobiliário da reserva técnica, em fase de aquisição, foi definido com a orientação de um conservador, em função das características do acervo, das necessidades de acondicionamento, e buscando a racionalidade do uso do espaço.

2.4 Segurança

A segurança física do acervo e dos espaços do museu é feita por sistema de monitoramento de câmeras e vigilância presencial. A segurança dos dados sobre o acervo e dados administrativos, acesso e manipulação desses dados deverá ser objeto de programa específico.

2.5 Pesquisa e Educação

Em busca de expandir conhecimentos nos campos artístico e museológico e de sua disseminação, a partir de se acervo e de suas pesquisas em práticas, o MUN desenvolverá linhas de pesquisa relacionadas com as demandas da arte atual, com as culturas contemporâneas, com o incentivo e melhoria da produção das artes e com os diversos aspectos da museologia contemporânea.

Mediação em arte: este trabalho costuma ser terceirizado, mas supervisionado pelo museu, uma vez que o próprio não dispõe de equipe técnica para sua realização. Mas, como possui um quadro regular de estagiários, todas as exposições contam com esse serviço.

Além de promover seminários e cursos nas áreas de arte, arte-educação e museologia, o museu também organiza encontros, simpósios, mesas redondas, debates, fóruns e palestras sobre assuntos diversos nas áreas acima mencionadas.

2.6 Exposições

O programa expositivo busca, por meio do conceito genuíno do museu, do seu acervo e de sua permanente prática museológica, promover por meio de propostas curatoriais:

O encontro, a identificação, a significação, a afirmação e a valorização do patrimônio simbólico manifestado em linguagens artísticas e culturais nas suas mais diversificadas formas de expressão; Com vistas, ainda, a dar conhecimento e vivência na fruição da arte pelo público;

Reconhecer a identidade dos indivíduos e da sociedade por meio de suas reconhecíveis manifestações artísticas, que abarcam as exposições temporárias e o acervo permanente do MUN.

2.6.1 Museografia

Desenvolve-se a partir de suas exposições temporárias e de seu acervo permanente, com projetos de adequação a arquitetura interna e-ou externa do museu. Estes projetos são realizados por meio de programas computacionais que, invariavelmente, atendem as normas internacionais e de conceitos formais e técnicos de uso adequado do referido.

2.6.2 Exposições Temporárias

O programa de exposições temporárias e do acervo realizou, desde sua inauguração, em 2006, até setembro de 2010, 71 exposições locais, nacionais e internacionais, atingindo um público de aproximadamente 1.840.000 pessoas em 2009. O impacto de público em 2010 ainda será dimensionado.

2.7 Extramuros

A simultaneidade espacial do museu em sua área interna e em seu pátio externo apresenta-se na amplitude das formas construídas e no vazio que as envolve. Segundo Oscar Niemeyer, os vazios sempre fazem parte de seus projetos. Esse propósito, recorrente, converge para o uso temporário com eventos que incentivem e promovam as intervenções

urbanas, as artes em geral e as manifestações programadas para o ar livre, em voga entre as linguagens das artes contemporâneas e outras adjacentes. A natureza de um "programa extramuros" no museu permite que seu universo de propostas se oriente para diversificadas políticas públicas de cultura, que ultrapassem as fronteiras das reservas técnicas e seus programas museológicos mais tradicionais. "Museu é o mundo"- uma recorrente citação de Helio Oiticica vem reafirmar a vocação multidimensional do MUN e, em sintonia com a Biblioteca Nacional, ainda no âmbito do Conjunto Cultural da República, reafirma a vocação de ambas as instituições para serem centros de referência, para abrigarem, também, programas e ações de características socioculturais e ambientais, considerando-se e respeitando-se os conceitos preservacionistas do patrimônio cultural, já elaborados e difundidos pelo IPHAN.

2.8 Difusão e Comunicação Social

O museu utiliza como recurso de comunicação social as exposições, as ações educativas- mediações de arte, oficinas do fazer artístico, seminários avançados de museologia- ações culturais diversas, publicações e outros meios de difusão de seus programas e atividades.

3. PROGRAMA DIVERSIDADE CULTURAL

Por suas características democráticas, a programação do MUN está aberta para eventos que abordem questões de gênero, relativas ao encurtamento das distâncias sociais e a cidadania e da acessibilidade no âmbito sociocultural. Com base nesta demanda foi criado o Programa da Diversidade Cultural, que visa abrigar inúmeras iniciativas e eventos de manifestações artísticas, que reflitam e divulguem ações sobre todas as categorias culturais, tais como: mostras e eventos de diversificadas linguagens artísticas, populares, simpósios, seminários, debates, conferências, palestras, colóquios e demais eventos que tenham por natureza a missão abordar, difundir e fomentar o campo das diversidades culturais locais, nacionais e internacionais.

4. PROGRAMA CULTURAL

4.1 Música no Museu

Realiza periodicamente, em parceria com produtores, apresentações musicais no auditório e nas áreas externas do museu.

4.2 Cinema no Museu

Realiza periodicamente, em parceria com instituições e produtores independentes, programações de cinema e vídeo, nos auditórios 1 e 2 do museu.

5. PROGRAMA ADMINISTRATIVO

Compreende o trabalho de viabilização, infraestrutura e suporte as ações que são desenvolvidas pelo museu, envolvendo as áreas de recursos humanos, operação e manutenção do equipamento.

ASPECTOS FÍSICOS

O MUN está localizado, juntamente com uma biblioteca e um restaurante, no Setor Cultural Sul. O Setor Cultural Sul, por sua vez, está situado no Eixo Monumental (Via S1 Leste), entre a Rodoviária do Plano Piloto e a Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, próximo a Esplanada dos Ministérios.

Possui formato semiesférico, com a cúpula medindo 25 metros de raio, a base 35,55 metros de raio, e 26,55 metros de altura. Sua área total é de 15.000 m². No interior dessa enorme calota estão dispostos quatro pavimentos: subsolo, piso, térreo, piso de exposições e mezanino. Os acessos exteriores- social e de serviço- ao piso de exposição, e o acesso exterior do piso de exposição ao mezanino, são feitos por rampas curvilíneas, sem apoios intermediários, assemelhando-se a alças. É, sem dúvida, uma visão impactante, e uma edificação de caráter monumental, plenamente encaixada na escala proposta por Lucio Costa para essa área da cidade.

CARACTERÍSTICAS, VOCAÇÃO E NATUREZA

O MUN é por natureza um espaço museológico, que tem por vocação atender as demandas culturais da sociedade, com nítidas características de museu de arte contemporânea. Situado na Esplanada dos Ministérios, tem sua concepção arquitetônica condizente com a escala e os projetos; urbanístico de Lucio Costa e arquitetônico de Oscar Niemeyer.

O Plano Piloto de Brasília, uma síntese urbana formal da Alta Modernidade, se faz o suporte ideal para instalar este equipamento cultural, caracterizado por ter um olhar voltado para a arte e para a cultura do futuro, sem deixar de considerar as suas origens matriciais, derivadas da Alta Modernidade, e de outras referências simbólicas, situadas nas artes de outros períodos históricos.

A centralidade deste espaço favorece a acessibilidade e possibilita um grande fluxo diário de frequentadores as suas dependências, que oferecem aos usuários amplos espaços de convivência nas suas áreas externa e interna.

As características do partido arquitetônico do MUN permitem a elaboração de um plano museológico de concepção flexível no que diz respeito a sua vocação e destinação, que aponta para uma natureza de conceituações múltiplas e ampliadas para um museu de arte, que tem por objetivo abarcar as diversificadas manifestações da cultura contemporânea.

Essa possível tipologia museológica, no que tange ao seu programa expositivo, deverá ser consoante com a elaboração de uma política cultural orientada para a confluência das arte visuais, considerando-a em todos os seus modos de expressão e modelos: da antiga as modernas e contemporâneas e, também, orientada para a implementação de programas que visem uma educação ampliada das artes e pelas artes, que possibilitem o desenvolvimento de processos no campo informativo e formativo, com vistas ainda na preservação da memória das culturas imaterial e material das artes, por meio da conservação, da pesquisa e da democratização de acervos próprios e de exposições temporárias.

DIAGNÓSTICO

Aspectos gerais positivos

A caracterização mais favorável do Conjunto Cultural é o seu público passante, devido a sua localização junto a Rodoviária do Plano Piloto, o local de maior afluência de público da cidade, onde se dá o embarque e o desembarque de toda a população das regiões administrativas do DF, que afluem ao Plano Piloto. Vê-se aí a perspectiva e a real possibilidade de, em curto prazo, dar início a grande tarefa, que é obrigação do Estado, de implantar e desenvolver um

amplo programa destinado à popularização, à democratização e à acessibilidade à cultura dessas grandes massas populacionais, com desdobramentos na sua necessidade de confluência com a educação informal e no que se refere a necessidade de desencadeamento de um processo aplicativo de políticas públicas, numa tangível perspectiva formativa global para os segmentos da cultura em confluência com a educação.

Torna-se evidente que, devido ao Conjunto Cultural congregar, a partir de sua Comissão Intergovernamental, interesses convergentes, relativos à gestão compartilhada desse equipamento cultural, que dessa forma vira propiciar acordos entre várias instituições e projetos pertinentes ao Governo Federal e ao Governo Distrital. É evidente, também, que essas bem vindas parcerias intergovernamentais promoverão a ampliação da visibilidade dos projetos culturais ali apresentados e realizados. Essa gestão compartilhada atrairá, inevitavelmente, as atenções e os interesses de outros possíveis parceiros financeiros, pertencentes ao grande cinturão internacional formado pelo corpo diplomático, com sede em Brasília, compreendendo-se aí, por extensão, as grandes empresas de âmbito multinacional ligadas a essas representações diplomáticas. Deduz-se daí que por sua formação mista e aberta, o Conjunto Cultural da República, nas pessoas jurídicas do Museu e da Biblioteca, poderão alcançar, em curto prazo, a autogestão financeira, sem por isso deixar de lado a coerência de seus programas e de cumprir as normas instituídas pelos sistemas nacional e distrital, referentes às suas políticas de ação cultural e administrativa.

Ressalta-se ainda, o fato benéfico, porém tardio, do advento de um Conjunto Cultural da República. Mesmo assim, bem vindo, por ter por desafio a predestinação de transformar a face da Esplanada e do Distrito Federal em algo mais expressivo e de caráter transcendente, mas permanente.

A Esplanada dos Ministérios, caracterizada aos olhos do mundo como um cartão postal de Brasília, no seu cotidiano, é uma área de aparência funcional e político administrativa, reservada eventualmente às manifestações de grande importância cívica, porém de características transitórias. Em 47 anos de existência, não possuiu, de fato, um espaço cultural que simbolizasse a transcendência e a diversidade da expressão artística brasileira, que valorizasse a vocação primeira de nossa capital, de interlocução com outras culturas internacionais. A oportuna possibilidade de coexistência de uma nova célula de características universais, irradiadora de diversificadas culturas na Esplanada dos Ministérios, vem conferir a esta cidade, nascida sob o signo da arte, uma nova aura, que revigora como uma referência simbólica de um marco internacional da modernidade e a recupera na essência e excelência de sua dissipada perspectiva e natureza inicial: a de dialogar consigo mesma, com o Brasil e com o mundo, por meio de uma nova dinâmica, com foco nas suas possíveis e diversas manifestações culturais.

Aspectos gerais negativos

Em 2001 implantou-se na Esplanada dos Ministérios de Brasília, o Conjunto Cultural da República. Projeto de Oscar Niemeyer, constituído do museu de arte e da biblioteca.

Durante a sua edificação, a curiosidade da população crescia sobre o grandioso empreendimento e o "enigma do ovo" instalou-se no ambiente cultural da cidade. Por trás dos tapumes da obra, nada se via e, a respeito da empreitada faraônica, nada se sabia. Tocada em ritmo acelerado, típico dos anos JK, a construção do Conjunto Cultural traduziu-se em complexo: o da latente indiferença e falta de respeito da classe política à classe cultural, preferencialmente, a maior interessada nesse equipamento público e sequer consultada ou convocada a contribuir com informações preliminares, que seriam de grande valia para a concepção do projeto de um museu de arte. Esse segmento da sociedade e o público usuário, principais clientes do projeto, veem-se, agora, obrigados a utilizar esse espaço sem as condições ideais para o seu desfrute. Surgiu na Esplanada um híbrido conjunto de edificações, que inevitavelmente terá que sofrer adaptações para que funcione adequadamente.

Isso não aconteceu, por exemplo, com o Espaço Cultural 508 Sul que, durante a sua revitalização em 1990, por meio de uma ampla consulta a segmentos da comunidade cultural, elaborou um projeto de reforma que hoje atende plenamente aos usuários e aos atores da cultura.

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

Da adversidade vivemos, já dizia Helio Oiticica, e nela nos adaptamos, dizemos nós. Portanto, muitas adaptações e correções serão de fato e de direito, necessárias para que se cumpram as mínimas condições de uso e funcionamento desses equipamentos culturais.

Ressalta-se que foi apresentado à empresa responsável pela execução da obra um preciso levantamento dos problemas detectados, decorrentes de erros de construção, a qual vem, aos poucos, corrigindo essas falhas.

Problemas à parte, a cidade e a classe cultural regozijam-se ao desfrutar desse novo conjunto cultural; a frequência do público aumenta gradativamente, tanto no museu quanto na biblioteca. Sinal de que o estranhamento e o distanciamento iniciais estão sendo aos poucos substituídos pela familiaridade e intimidade- pela apropriação.

Anexo A - Documentos do MuN

A2. MuN - Plano Museológico em andamento (2019)

O Plano está sendo reavaliado para a atualização e reelaboração do mesmo e trata-se de um documento em andamento disponível para consulta.



PLANO_MUSEOLOGICO_MUSEU_NACIONAL

Museu Nacional Conjunto Cultural da República (MUN) / Comentários e Sugestões para avaliações da comissão Especial

Identificação da natureza, da missão, do campo de atuação, da função sociocultural, das metas e objetivos do Museu Nacional

A MISSÃO
ITENS PRIMORDIAIS

**ARTE
CIÊNCIA
CULTURA
EDUCAÇÃO
ECONOMIA**

Instituição museal com a missão de elevar e revelar ao maior número de pessoas possível, principalmente, a cultura visual contemporânea, com vistas no seu incentivo, difusão e seu reconhecimento pleno, como um bem cultural universal, que deve ser preservado e democratizado.

Pautado pela liberdade de expressão, este museu visa ainda, abrigar manifestações culturais, que venham contribuir para a pesquisa e a experimentação das diversas linguagens artísticas e culturais, assim como o seu fomento, difusão e facilitação do seu acesso, por meios formativos e informativos ágeis, globais e sócio-educativos.

A missão do museu se cumprirá, se esse equipamento de caráter público e transdisciplinar vier a contribuir com sua atuação, para o crescimento sócio-cultural e econômico da sociedade.

Os Programas deste museu deverão abrigar linhas de pesquisa, com seus aplicativos em projetos de ações coerentes com as demandas da arte atual, tanto em seus aspectos museológicos, quanto na elaboração de políticas, que contribuam para o incentivo e a melhoria da produção das artes, tendo em vista o seu papel formativo, com base na promoção do conhecimento e com objetivo final no colecionismo e na exibição das artes visuais.

Descrição

O Museu, características, vocação e natureza

O Museu Nacional do Complexo Cultural da República, situado na Esplanada dos Ministérios tem sua concepção arquitetônica condizente com a monumentalidade das escadas da Esplanada e alinha-se, com sua plástica moderna, ao modelo estético das outras edificações desse conjunto planejado por Oscar Niemeyer.

A localização favorece a acessibilidade e possibilita um grande fluxo diário de frequentadores às suas dependências, que oferecem a esses usuários amplos espaços de convivência nas suas áreas externa e interna. (1)

As características do partido arquitetônico do MUN permitem a elaboração de

[...]

Anexo B - Memória dos projetos

- Texto de Oscar Niemeyer Museu de Brasília (1986) (1ª versão)

A idéia é criar um museu de artes plásticas que as divulgue e promova intensamente. Um museu com salões de exposição, cursos, ateliers etc. Um museu provido de amplo sistema audiovisual e computadores ligando-o aos demais museus do país. Um Centro de Artes atualizado, didático, que convoque a juventude para os segredos das artes plástica. O projeto constitui um grande bloco circular com 55 m de raio, suspenso do chão pelo núcleo central e vigas da estrutura. No térreo ficam a entrada e os acessos para o 1º piso, onde ficam os salões, a sobreloja, as estações de audiovisual e computação, a biblioteca, o auditório, serviços técnicos e complementares; no terraço, o restaurante, outro auditório e os jardins destinados à exposição de escultura ao ar livre; no subsolo, a direção, os departamentos de Artes Plásticas e Literatura, os serviços de ar condicionado, gráfica, sanitários, depósitos, etc.

Fora do bloco estão a escola de balé e os ateliers e, sob eles, um grande espaço independente destinado à organização de exposições, acervo, etc.

Com relação aos salões de exposição propriamente ditos, preferimos mantê-los fechados para o exterior, solução que permite melhor aproveitamento interno e o uso adequado e invariável da iluminação, ar condicionado, etc.

O museu está ligado ao Ministério da Cultura por uma galeria subterrânea.”

NIEMEYER, Oscar. “O Museu de Brasília”. Módulo, jan/abril 1986, p. 132.

_____. O Museu de Brasília. Módulo, Rio de Janeiro, nº 89/90, p.132-133, jan./abr. 1986.

- Texto de Oscar Niemeyer Museu Nacional (1986/1999)

Decorridos alguns anos, e estando o Governo interessado em construir o Museu, o projeto voltou à baila e, depois de longa discussão, apesar de ele agradar a muita gente, foi levado, por motivos de economia e tempo (principalmente), à solução que passo a explicar.

O Museu de Brasília compreende uma grande cúpula com 80 metros de diâmetro, o térreo destinado aos serviços gerais e três auditórios. Uma larga rampa serve de acesso ao museu. Já no ar, ela se bifurca – uma delas sobe para o grande salão de exposições, a outra desce para três auditórios projetados. Nesse salão de exposições é a surpresa organizada: a grande cúpula com 80 metros de diâmetro, cortada pelos mezaninos que lhe dão a escala desejada. Além dos acessos previstos, uma rampa externa, também ligada aos mezaninos, com seu balanço de 25 metros, oferece aos visitantes um passeio aéreo inesperado. É a cidade a surgir diante dele, da Catedral à Praça dos Três Poderes, e, mais longe ainda, ao Alvorada.

Primeiro foi previsto o Museu e, mais afastada, no fim da praça, fica a biblioteca da cidade.

Do outro lado do Eixo, estão previstos a Casa de Espetáculos, um corredor de cinemas e o planetário.

Todos esses edifícios fazem parte do Eixo Monumental. Realizá-los o mais breve possível é o nosso empenho. Como foi difícil construir essa cidade em tão pouco tempo, e principalmente como vai ser difícil concluí-la por etapas, sem quebrar a unidade arquitetural!”

NIEMEYER. Oscar. Minha Arquitetura 1937 -2004. Rio de Janeiro: Revan, 2004. p. 236-237

- Texto de Oscar Niemeyer (2)

Até hoje o Eixo Monumental não foi terminado. Isso muito nos aflige, desejosos de que ele se complete dentro do mesmo espírito da arquitetura já realizada. Graças às decisões que o governador Joaquim Roriz vem tomando, uma nova esperança surge então para nós. E explicar os últimos projetos elaborados e mostrar como são importantes, completando aquele eixo com os setores culturais indispensáveis, é o que vou fazer.

Os dois setores culturais que ladeiam o Eixo Monumental até o momento não foram concluídos. No setor leste, que começa depois da Catedral, estão previstos o Museu e a Biblioteca; no outro, o programa foi alterado. Antes era proposto o edifício do Arquivo Nacional, que, em boa hora, decidiram construir em local mais adequado, substituindo-o por edifícios de caráter cultural, como uma grande casa de espetáculos, uma série de cinemas seguidos de locais de encontro e um planetário. Todos por mim desenhados agora.

O primeiro projeto que propus para o Museu de Brasília previa um grande bloco com 180 metros de extensão, suspenso em dois apoios centrais e, conseqüentemente, balanços laterais de 80 metros. Era, sem dúvida, uma solução audaciosa e cara. E o relatório da comissão encarregada de avaliar a sua exequibilidade, que louva a arquitetura do museu, não recomendou sua realização. Alegaram sobretudo problemas de custo.

Considerando a urgência de se iniciarem as obras para a conclusão do Eixo Monumental, falei pelo telefone com Gilberto Dupas, presidente daquela comissão, e a idéia de um novo projeto, muito mais econômico, se impôs. É o projeto que agora vou apresentar, de execução mais simples, e talvez dois terços mais barato do que o primeiro.

O Museu de Brasília compreende uma grande cúpula com 80 metros de diâmetro, o térreo destinado aos serviços gerais e um auditório para 1000 pessoas. No primeiro andar, o grande salão que, balanceado 15 metros, liga espetacularmente os dois

pisos, e, quebrando a geometria severa da cúpula, o restaurante aberto para a paisagem e o céu imenso da nova capital.

E incluímos no programa do Museu uma escola de arte, que servirá como iniciação da juventude nos segredos da criação artística. Programa que nos levou a criar fora do Museu, já na praça, uma área rebaixada e protegida, onde as crianças poderão exhibir espontaneamente o talento que nela existe.

Previmos também uma biblioteca para 100.000 volumes, dotada de todos os requisitos técnicos modernos, tais como computadores, vídeos, auditórios, salões de leitura - ao ar livre, inclusive -, enfim, os ambientes que um prédio dessa natureza deve possuir.

A casa de espetáculos projetada abrange salão com 80 metros de diâmetro, um palco central, arquibancadas soltas no ambiente, ocupando áreas diferentes, e o serviço de restaurante a circundar em sobreloja o grande salão, garantindo assim ao público, no pavimento térreo, a independência necessária. As curvas da cobertura dão ao espaço interior a amplitude e as diferenças de nível que desejávamos.

Já o Planetário constitui um problema tão técnico, tão limitado por exigências funcionais que nele a arquitetura modestamente influi. Plasticamente, a forma esférica era a solução natural e tão bonita que não cabia evitá-la.

O programa prevê ainda 15 cinemas, sanitários, salas de estar, bares, etc, e a isso nos adaptamos, criando a extensa placa de concreto que completa e disciplina o conjunto.

[Disponível em: http://www.sc.df.gov.br/paginas/ccr/ccr_02.htm. Acesso em: 17 de junho de 2008] // In.: GONÇALVEZ, 2010 ou NIEMEYER. Oscar. Minha Arquitetura 1937 -2004. Rio de Janeiro: Revan, 2004. p. 236-237.

- Texto Niemeyer

Na publicação de junho de 2001 – revista Projeto&Desing, o museu é apresentado como:

(...) “uma grande cúpula branca de concreto, com 88 metros de diâmetro, 27,7 metros de altura e um terraço-jardim que se abre para o Eixo Monumental por meio de dois grandes arcos recortados na cúpula. O acesso do novo museu se dará pelo pavimento térreo e será protegido pela rampa de entrada independente do segundo piso. O térreo abrigará um auditório circular com 42 metros de diâmetro e 1026 lugares, com as primeiras fileiras da plateia e o palco cerca de 4,20 metros abaixo do nível do terreno. Ao redor o foyer, as área de serviço e reserva técnica, salas de reuniões, diretoria e sanitários. Ainda no térreo estarão a escola de arte (com área de exposições e atividades), pequeno auditório e sala para iniciação científica. Fora do museu, ligado à escola de arte, um anexo circular com 35 metros de diâmetro, será destinado a atividades artísticas ao ar livre (desenho, pintura etc.). “É uma área rebaixada e protegida, onde as crianças poderão exhibir seu talento sem a intervenção de um ensino limitador”.

- Texto Niemeyer.

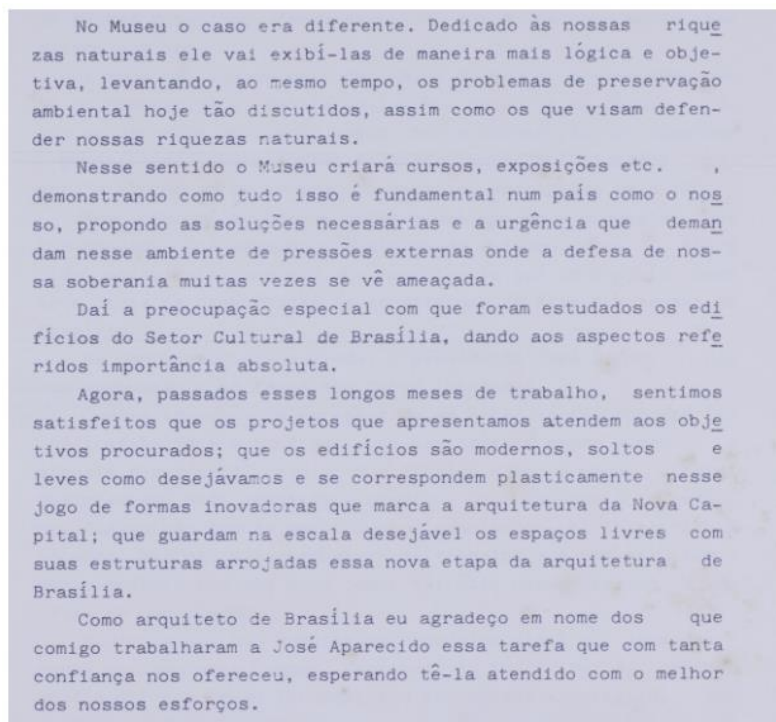
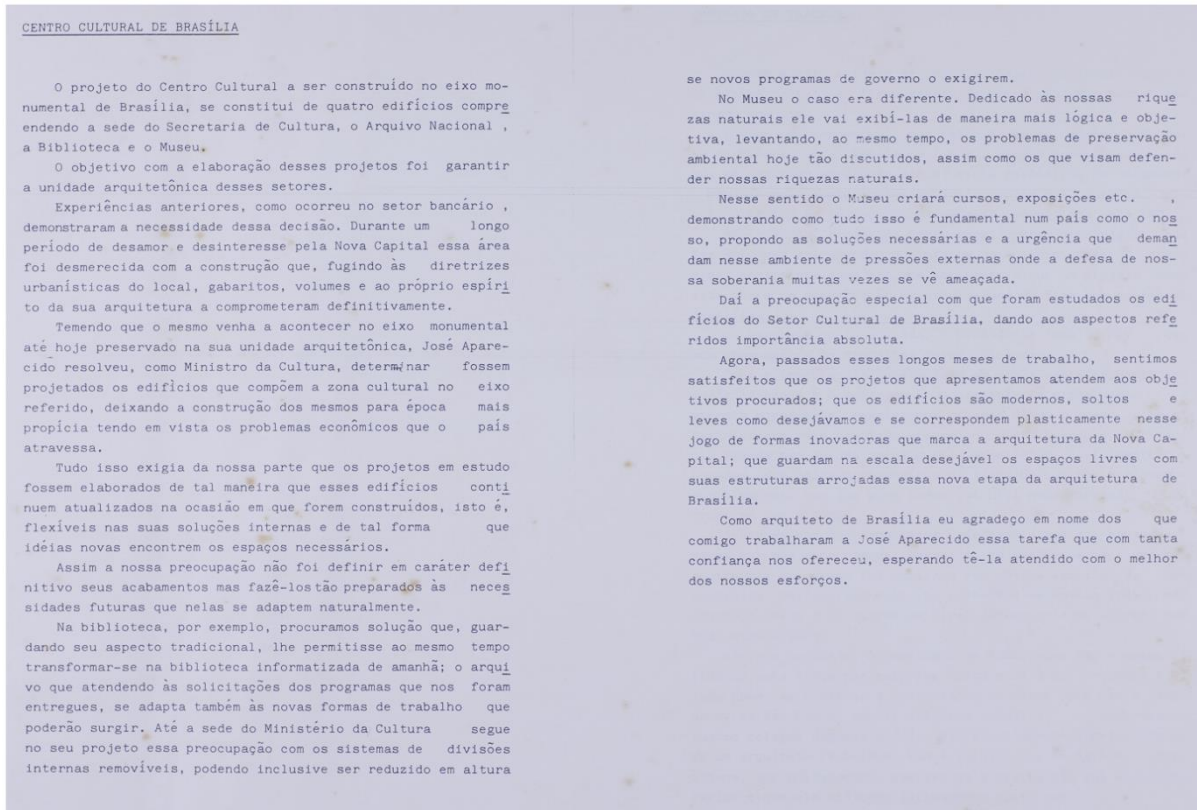
Niemeyer descreve o projeto no livro Minha Arquitetura (2004)

[...] o térreo destinado aos serviços gerais e um auditório para mil pessoas. No primeiro andar, o grande salão que uma sobreloja recorta e enriquece, os elevadores envidraçados, a rampa externa que, balanceada 15 metros, liga espetacularmente os dois pisos, e, quebrando a geometria severa da cúpula, o restaurante aberto para a paisagem e o céu imenso da nova capital.

E incluímos no programa do Museu uma Escola de Arte, que servirá como iniciação da juventude nos segredos da criação artística. Programa que nos levou a criar fora do Museu, já na praça, uma área rebaixada e protegida, onde as crianças poderão exhibir espontaneamente o talento que nelas existe, sem a intervenção de um ensino limitador (NIEMEYER, 2000, p.89).

Anexo B - Memória dos projetos

-Texto Niemeyer _ Album ABL89



CONTRATO DE TRABALHO

Quando surgiu a idéia de projetar esses edifícios, depois de muitas consultas, ficou resolvido que o contrato seria assinado por mim.

E como era impossível, por falta de verba, adotar como base de honorários a tabela do I.A.B., propus numa carta, de que em separado apresento cópia, minha disposição de elaborar o projeto pelo custo ínfimo de quatrocentos mil cruzados novos, dividido em 10 prestações mensais, corrigidas pelo IPC.

Meu intuito, apesar de todos considerarem a proposta que fiz absurda, foi atender o Ministro da Cultura, José Aparecido, consciente como ele, da importância que um projeto como este teria na preservação da arquitetura do Eixo Monumental de Brasília.

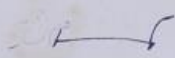
Na carta-proposta enviada, o presidente José Sarney deu sua aprovação e os trabalhos foram iniciados.

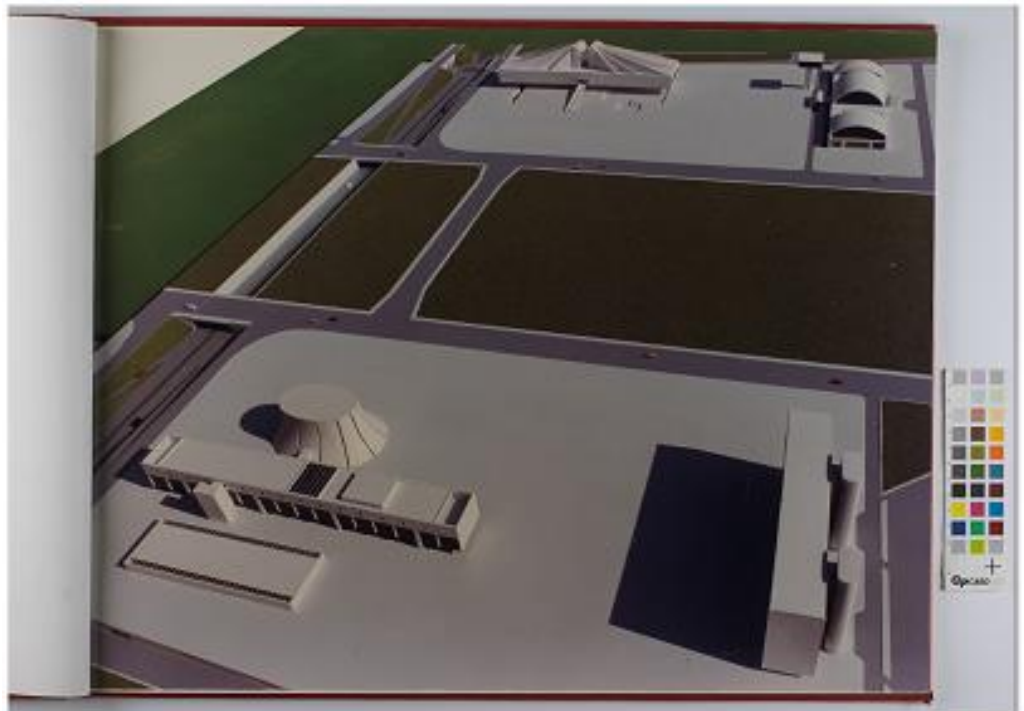
Como a importância apresentada em nossa carta-proposta era insignificante e o contrato - ou negligência minha - não atendia plenamente, resolvi que ficasse claro o nosso total desinteresse pelo problema econômico, distribuindo a importância fixada não apenas pelos quatro arquitetos inicialmente convocados, mas pelos companheiros de trabalho que nos cercavam - apoio modesto mas que para todos foi útil nesse período de crise em que vivemos.

Assim em vez dos arquitetos receberem cinco mil cruzados novos por mês como propus, passaram, eu inclusive, a receber quatro mil e o grupo foi ampliado com outros arquitetos, desenhistas, datilógrafa ect., os primeiros recebendo três mil cruzados novos e os outros em nível decrescente de acordo com suas atribuições.

Não era novidade. No contrato do Sambódromo fiz o mesmo, fixando para todos nós salários mensais de 3 mil cruzados e, logo após, ao projetar a urbanização do Tietê para Jânio Quadros, em São Paulo, adotei critério idêntico, convocando quatro colegas daquela cidade. Não é certamente maneira normal de um arquiteto trabalhar. Mas é solução que me agrada, mais humana, que muitas vezes prefiro na distribuição dos meus honorários e com ela sinto-me intimamente muito bem.

Como o contrato foi feito com a Fundação do Banco do Brasil para ela estou enviando os documentos relativos aos salários e despesas gerais efetuadas.


Oscar Niemeyer



Fonte: Fundação Oscar Niemeyer

Anexo C – Projeto programa educativo

- Descrição do projeto do O Instituto Bem Cultural (IBC): postagem mídia social.



COMO VAI FUNCIONAR O PROGRAMA EDUCATIVO?

O projeto do Programa Educativo Museu Nacional da República proposto pelo IBC está dividido em duas grandes etapas. A primeira será de criação das ferramentas, das metodologias e dos conteúdos de mediação virtual, momento em que vamos desenvolver a resposta para a pergunta: "como unir o Museu e suas exposições com os diversos públicos, sobretudo o público escolar?".

Na segunda etapa vamos mobilizar as instituições de ensino e o público em geral para se conectarem ao Museu, além de continuar com a produção de conteúdo para alimentar a plataforma web desenvolvida na primeira etapa. É importante dizer que a concepção dessas ferramentas e metodologias será feita em diálogo com o público. Diversos representantes do universo do Museu serão convidados para co-criar: estudantes, professores, arte-educadores de museus, dentre outros.

Além da mediação do conteúdo das exposições o Programa Educativo terá três grandes ações visando estreitar as relações entre a Escola e o Museu:

1. Uma linha de Educação Patrimonial visando contribuir com a aplicabilidade da Portaria nº 265 de 2016, que institui a política de Educação Patrimonial no âmbito da Secretaria de Educação do DF;
2. Atividades para professores no formato Live;
3. Um projeto que pretende fomentar o protagonismo de jovens estudantes, no qual um grupo de alunos de escolas públicas do DF vai criar meios de aproximação entre o Museu e outros jovens. Além disso, pretendemos fortalecer a Rede de Educadores de Museus e Instituições Culturais local (REMIC-DF) promovendo encontros virtuais com os profissionais da educação museal.

COMO FOI FEITA A ESCOLHA DA INSTITUIÇÃO PARA EXECUTAR O PROGRAMA EDUCATIVO DO MUSEU NACIONAL DA REPÚBLICA?

A Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal abriu em 14 de junho de 2019 inscrições para o Edital FAC-Ocupação 02/2019. Os interessados tiveram até o dia 25 de julho para formalizarem suas propostas. Ao todo, foram investidos R\$7,7 milhões em pelo menos 106 projetos.

Lançado em 30 de abril de 2019, o chamamento visava a ocupação de espaços e equipamentos públicos como Rede de Bibliotecas Públicas do DF, Museu Nacional da República, Centro Cultural Três Poderes, Centro de Dança, Casa do Cantador, Complexo Cultural de Planaltina, Complexo Cultural de Samambaia, Museu Vivo da Memória Candanga, Catecínio, Setor de Diversões Sul, Setor Comercial Sul e Espaço Cultural Renato Russo.

A ideia foi valorizar os equipamentos em todo o Distrito Federal, promovendo a difusão cultural. As atividades tinham a previsão de realização a partir de dezembro de 2019, em diversos segmentos como artes plásticas, artesanato, audiovisual, patrimônio, cultura popular, circo, dança, design, música e pesquisa e capacitação na área cultural.

Para o Museu Nacional da República o objetivo foi selecionar 2 (dois) projetos que oferecessem a realização de programas educativos, com o objetivo de ampliar o acesso da população à fruição da arte, dos bens e serviços culturais; promover a sensibilização para a arte e para a cultura; fomentar a formação artístico-cultural, a capacitação e o aperfeiçoamento profissionalizante, além de complementar a atividade escolar e ordinária.

A análise técnica e de mérito cultural dos projetos foi realizada por comissões de julgamento específicas, conforme publicado em 13 de junho de 2019, no Diário Oficial do Distrito Federal. A seleção foi feita por pareceristas credenciados, conforme prevê o Art. 38 do Decreto nº 38.933, de 15 de março de 2018. O Edital FAC-Ocupação 02/2019 pode ser acessado no endereço eletrônico: <http://www.fac.df.gov.br/?p=19175>

QUAL INSTITUIÇÃO FOI SELECIONADA PELA SESEC PARA EXECUTAR O PROGRAMA EDUCATIVO DO MUSEU?

Foram selecionados dois projetos apresentados por duas instituições por meio do Edital FAC-Ocupação 02/2019, entre elas o Instituto Bem Cultural – IBC.

O IBC é uma Instituição de direito privado, sem fins lucrativos, constituída em 2011.

As atividades do IBC se referem a execução direta de pesquisa, projetos, programas e planos de ação, através de serviços técnicos e intermediários a outras organizações com ou sem fins lucrativos e a órgãos do setor público que atuam em áreas afins.

Tem em sua base os princípios de associação colaborativa que busca a promoção e difusão da cultura nacional

Para consecução de seus objetivos o Instituto estabeleceu em sua constituição a necessidade de ter presente no desenvolvimento das suas atividades a sustentabilidade, preservação do meio ambiente e a ampla difusão do conhecimento e inserção social.

O Instituto Bem Cultural entre outros projetos, desenvolve:

- MID – Movimento Internacional de Dança 2018
- Festival de Teatro Brasileiro
- Projeto Desenvolvimento Integrado e Sustentável do Território DIST – Ribeirão das Neves/MG
- Projeto Desenvolvimento Integrado e Sustentável do Território DIST – Rio Largo/AL
- MID – Movimento Internacional de Dança 2016 – CCBBs Brasília (DF) e Belo Horizonte (MG)
- Projeto Território Criativo DF
- Festival Dança França Brasil – CCBB BSB
- Caravana Eros Impuros
- Carnaval Multicultural CCBB Brasília
- Ar-raíá CCBB – Uma Homenagem à Cultura Popular – Brasília
- Museu Cultural Renato Russo 508 SUL
- Museu da República – Programa Educativo

www.institutobemcultural.org.br

QUEM SÃO OS COLABORADORES DO IBC QUE PARTICIPAM DO PROJETO?

ROSEANE COELHO BRAGA
Coordenação Geral do Projeto

ARLENE VON-SHOSTEN
Coordenação Pedagógica do Programa Educativo

LEONARDO SILVEIRA HERNADES
Coord. Administrativa e Financeira

MAXIMINO MORAIS LAGE
Coordenação de Comunicação (mobilização e difusão)

LUÊNIA GRACIENE SILVA GUEDES
Supervisão de Arte-educação

DANIELLE DELABENETA DUMOULIN
Supervisão de Arte-educação

KLARA COELHO BARKER
Assistente de Coordenação

DIOGO DE CASTRO LOPES
Facilitador e Desenvolvedor de Tecnologia de Informação (TI)

PATI REIS
Designer Gráfico

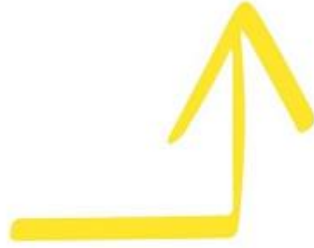
ISABELA FORMIGA NASCIMENTO
Mediadora de Arte-Educação

VANESSA SILVA DOS SANTOS
Mediadora de Arte-Educação



QUAL O PERÍODO DE REALIZAÇÃO DO PROJETO SELECIONADO?

O Termo de Ajuste 128/2020 foi assinado em 17 de março de 2020 em função das contingências de enfrentamento da pandemia do COVID-19; o projeto foi reescrito e aprovado novamente pelo Conselho de Cultura em 12/08/20 e 16/09/20, ficando sua execução definida para o período de 21/09/2020 a 21/09/2021.



QUAL O OBJETO DO PROJETO DO INSTITUTO BEM CULTURAL - IBC SELECIONADO PELA SECRETARIA DE CULTURA PARA EXECUTAR O PROGRAMA EDUCATIVO DO MUSEU NACIONAL DA REPÚBLICA?

O objeto do projeto aprovado trata da execução do Programa Educativo Museu Nacional da República alinhado aos princípios fundamentais dos museus, a saber: a valorização da dignidade humana; a promoção da cidadania; o cumprimento da sua função social; a valorização e preservação do patrimônio cultural; a universalidade do acesso; o respeito e a valorização da diversidade cultural e o intercâmbio institucional.

O Programa Educativo realizará ações que visam estimular a sensibilização, a formação de público para equipamentos culturais do DF, a fruição e a difusão das obras artísticas; contribuir com o reconhecimento pleno do Museu como um bem cultural universal; ampliar e diversificar o atendimento de público; aproximar professores do Museu e contribuir para a formação continuada destes profissionais; incentivar a formação, a atualização e a valorização dos profissionais de instituições museológicas e contribuir com a pesquisa.



QUAIS OS OBJETIVOS ESPECÍFICOS DO PROJETO DO IBC SELECIONADO PARA CUMPRIR AS DETERMINAÇÕES DO EDITAL DA SECRETARIA DE CULTURA PARA EXECUTAR O PROGRAMA EDUCATIVO DO MUSEU?

1. Estimular a sensibilização, a formação de público, a fruição e a difusão das obras artísticas. contribuindo para a criação de novas metodologias em arte-educação que sejam mediadas por ambientes virtuais;
2. Contribuir com a educação patrimonial, oferecendo uma verdadeira experiência virtual com o equipamento cultural;
3. Diversificar o atendimento de público, estabelecendo relacionamento com grupos, além das instituições escolares e prospectando parcerias que viabilizem a ampliação dos serviços;
4. Aproximar professores da programação do Museu e contribuir para a formação continuada destes profissionais. Realizar encontros para docentes da Secretaria de Educação do Distrito Federal e demais instituições de ensino, por meio eletrônico e ferramenta web;
5. Contribuir com a criação de uma tecnologia social a partir da sistematização da experiência com a Escola-laboratório. Estreitar as relações entre Escola e Museu e fomentar o protagonismo de jovens estudantes;
6. Contribuir para o desenvolvimento profissional dos mediadores;
7. Reativar e fortalecer a Rede de Educadores de Museus e Instituições Culturais local (REMIC-DF) promovendo encontros virtuais com os profissionais das artes da "educação informal".

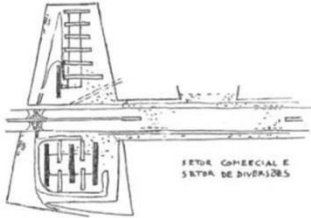
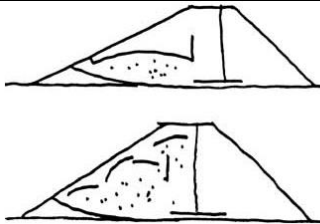


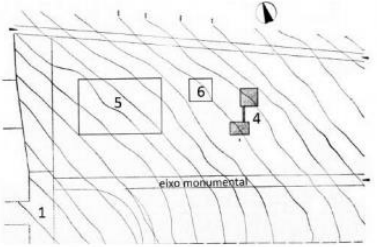
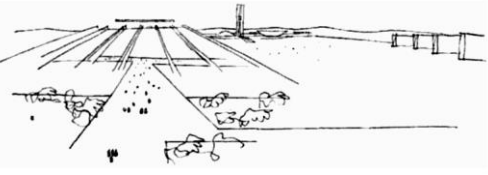
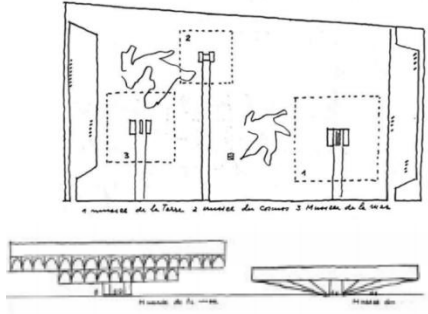
Anexo D - Planilha de Visitantes do Museu (2018-2020)

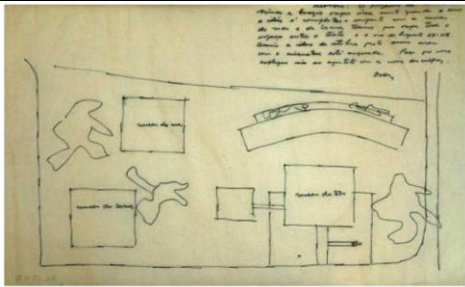
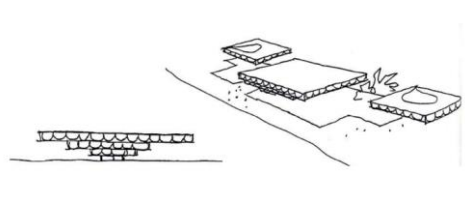
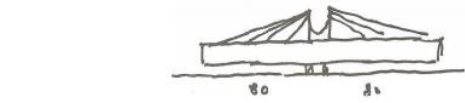
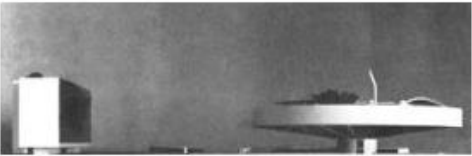
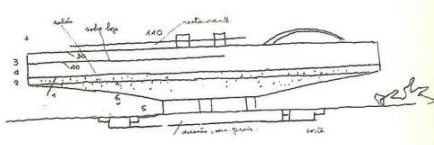
| Visitação 2018 | | Visitação 2019 | | Visitação 2020 | |
|----------------|---------------|----------------|---------------|----------------|--------------|
| Mês | Quantide | Mês | Quantide | Mês | Quantide |
| Janeiro | 44381 | Janeiro | 31.877 | Janeiro | 25.402 |
| Fevereiro | 16618 | Fevereiro | 17.678 | Fevereiro | 12.116 |
| Março | 18483 | Março | 20.582 | Março | 5.316 |
| Abril | 28274 | Abril | 36.850 | Abril | |
| Maio | 24546 | Maio | 21.873 | Maio | |
| Junho | 24866 | Junho | 26.223 | Junho | |
| Julho | 41505 | Julho | 33.430 | Julho | |
| Agosto | 33776 | Agosto | 16.854 | Agosto | |
| Setembro | 43489 | Setembro | 27.454 | Setembro | |
| Outubro | 26843 | Outubro | 23.988 | Outubro | |
| Novembro | 27446 | Novembro | 22.477 | Novembro | |
| Dezembro | 49959 | Dezembro | 27.281 | Dezembro | |
| Total | 380186 | Total | 306567 | Total | 42834 |

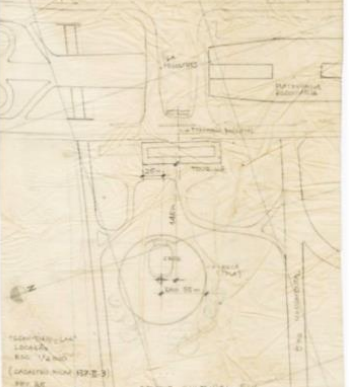
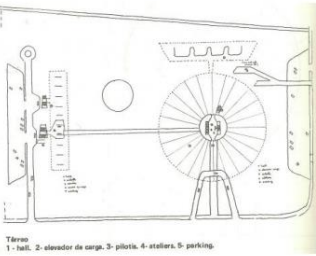
Fonte: Secretária de cultura e economia criativa do Distrito Federal, dados fornecidos pelo MuN.


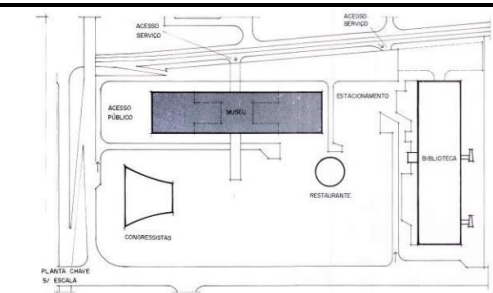
Anexo E - Tabela



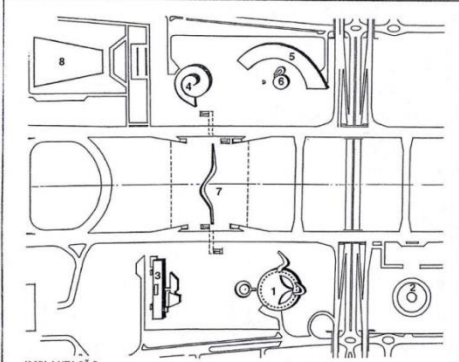
| Tabela cronológica de esboços e projetos realizados para o Museu do Setor Cultural de Brasília | | | |
|--|---|---|---|
| Ano | Estudos, Propostas e Projetos | Comentários e citações | Imagem |
| 1957 | Croqui para o Setor de Diversões, Lucio Costa, 1957. | Relatório do Plano Piloto de Brasília – Distrito Central de Entretenimento. O Distrito Central de Entretenimento incluía: “uma casa de ópera nacional, teatros, cinemas, bares e cafés, está localizado no ponto em que o eixo monumental, ou de ‘trabalho’ cruza com o eixo ‘residencial’”. |  |
| 1958 | Projeto para o Teatro Nacional. Croqui Oscar Niemeyer, 1958. | O plano de Lucio apresentava o Setor Cultural como “peça fundamental para a comunicação entre o terrapleno da Esplanada e os Setores de Diversão localizados acima”. |  |
| | Cartas e Desejos | É cogitado um Conjunto com o um museu incorporado ao Teatro. E um Projeto da Biblioteca Nacional de Nauro Esteves. Mas Lucio Costa sugere, mesmo que simbolicamente, uma volumetria única para a casa de ópera (Teatro Nacional). E manifesta também o desejo de consolidar nestes setores um parque urbano com os monumentos inseridos nesta atmosfera, onde a vegetação é o elemento de unidade e coesão, e cada edifício é relativamente independente. Oscar Niemeyer em carta para Costa: “Recebi uma carta do Flávio, dizendo que V. aprovara o projeto do Museu, sugerindo que eu o localizasse no setor, pois, já tinha localizado anteriormente os teatros. Deve haver equívoco. Apresentamos realmente uma solução de conjunto, que V., com razão recusou, pois, não se adaptava ao espírito do Plano Piloto [...] Nesse sentido peço o favor de locar o teatro de ópera e o museu do Flávio, que são as duas obras a serem iniciadas.” | |

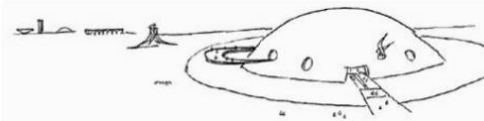
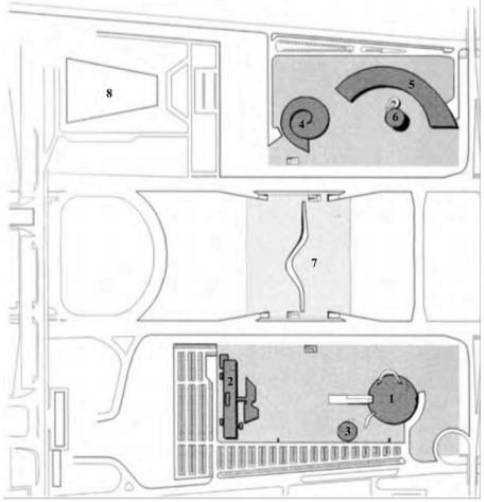
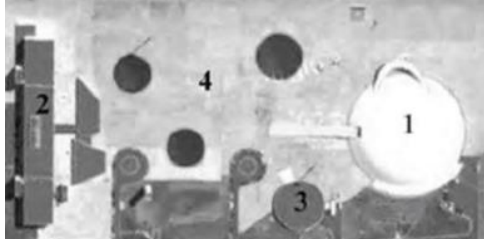
| | | | |
|-----------------------|---|---|---|
| <p>1960</p> | <p>Proposta para um Museu de Artes de Brasília próximo da Rodoviária.</p> | <p>Proposta que inicialmente complementaria o conjunto do Setor Cultural Norte, publicado na revista Módulo pelos arquitetos da Novacap Flávio de Aquino e Otávio Sérgio Moraes. Na publicação os teatros aparecem ainda separados em dois edifícios.</p> <p>“Sua situação no plano da cidade deve ser tal que lhe permita funcionar dentro de um todo, de um conjunto de atrativos diversos que normalmente se completam, aumentando, assim, o número de frequentadores; por exemplo num parque de fácil acesso onde outras manifestações sociais e o desejo da vida ao ar livre convidem ao passeio, ao descanso e à visita. O Museu de Brasília seria um dos locais de descanso e visita deste parque.” AQUINO; MORAIS, 1960, p. 34.</p> |  <p>Planta de locação (Setor Cultural Norte)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1 Projeção da plataforma rodoviária 2 Pista N1ML 3 Pista NZML 4 Museu de Arte de Brasília 5-6 Áreas dos teatros |
| <p>1960</p> | <p>Início das obras da segunda proposta para o Teatro Nacional (inaugurado em 1966).</p> | <p>E “ficando estabelecido [...] que o setor iria se fixando aos poucos, progressivamente, à proporção que seus elementos fossem sendo solicitados”.</p> |  |
| <p>1963</p> | <p>Convite</p> | <p>Em ofício de 21 de janeiro de 1963, o ministro da Educação e Cultura Darcy Ribeiro, antes reitor da Universidade de Brasília, convida Le Corbusier para a realização do projeto de Museu, previsto na Zona Cultural do Plano de Urbanização de Brasília - Debate sobre honorários.</p> | |
| <p>1960-77</p> | <p>“Loteamento” do Setor Cultural.</p> | <p>Divisão em dois terrenos: um menor destinado ao Touring Club e outro, com a área restante, ao Conjunto Cultural da República.</p> | |
| <p>1974</p> | <p>Proposta: Museus da Terra, do Mar e do Cosmos. /Implantação do primeiro estudo.</p> | <p>Conjunto de três edifícios de planta quadrada e áreas distintas. À frente dispõem-se dois museus, o da Terra, maior e na extremidade leste, e o do Mar, de tamanho intermediário, no limite oeste, a composição formal e estrutural é a mesma para os dois edifícios, térreos livres com apoios únicos. Também em planta quadrada, o Museu do Cosmos tem forma diferente, é o menor e mais baixo, com um pavimento acima e subsolo. (SÁ, 2014)</p> |  |

| | | | |
|------|--|---|--|
| s.d. | Museu da Terra e da Energia, Museu da Água e Museu dos Cosmos. | Proposta com Arquivo Público (Mara Souto Marques, 2006). |  |
| 1983 | Segunda proposta para os museus. Museu da Terra, da Água e do Ar, Oscar Niemeyer. | O museu maior fica centralizado entre os menores recuados e um plano de piso contínuo, aparentemente ajardinado, estabelece uma ligação térrea mais generosa e aproximada entre os edifícios. [;;;] A presença do subsolo nos croquis sugere uma conexão interna entre os museus, como Niemeyer realiza em outras propostas, no entanto, não é possível a distinção do uso público nesse nível. (SÁ, 2014) |  |
| 1984 | Retorno do debate. | A abertura política em 1984 leva à retomada do debate sobre o Setor Cultural de Brasília, situando-o como expressão das novas políticas culturais e da valorização da democratização dos espaços de arte. Nesse momento é criado pela primeira vez o Ministério da Cultura, que delega a Niemeyer a responsabilidade pelo projeto do Conjunto Cultural da República. | |
| 1985 | Croqui | Proposta retangular para o Museu. - Deriva em mais três propostas. |  |
| 1986 | Primeira proposta - Conjunto Cultural da República Versão circular de 1986 - Conjunto: Museu; Ministério da Cultura; Escola de Balé; Ateliês de Arte. (Setor Cultural Norte) | Estudo preliminar e maquete, encomendados pelo então Ministro da Cultura Celso Furtado para o Museu de Brasília e o Ministério da Cultura. - Conjunto de quatro edifícios que abriga museu de artes com biblioteca, ateliers, escola de balé e edifício sede do Ministério da Cultura. “(…) criar um museu de artes plásticas que as divulgue e promova intensamente. Um museu com salões de exposição, cursos, ateliers, etc. Um museu provido de amplo sistema audiovisual e computadores ligando-o aos demais museus do país. Um Centro de Artes atualizado, didático, que convoque a juventude para os segredos das artes plásticas.” (NIEMEYER, 1986: p. 132). - Estudo que deriva entre 1988 e 1992 em duas propostas. |   |

| | | | |
|-----------------------|--|--|--|
| <p>1985-87</p> | <p>Cartas e Revisão do Plano Piloto</p> | <p>As diferentes perspectivas entre os arquitetos se tornam cada vez mais evidentes.</p> <p>“Sempre imaginei essas duas áreas densamente arborizadas a fim de contrastar com os extensos gramados vazios, e onde seriam deixadas abertas grandes clareiras de desafogo compatíveis com as estruturas a serem ali implantadas.” Carta de Lucio Costa a Oscar Niemeyer.</p> <p>Em Brasília Revisitada 1985-1987, reafirma: “A memória descritiva do plano deixou clara a importância da volumetria paisagística na interação das quatro escalas urbanas da cidade; o canteiro central da Esplanada gramado, as cercaduras verdes das Superquadras, a massa densamente arborizada prevista para os Setores Culturais (ainda até hoje desprovidos de vegetação).” COSTA, 1987.</p> | |
| <p>1986</p> | <p>Gran Circo Lar</p> <p>Indicação da área adequada para o projeto social que manteria o sentido do setor – Lucio Costa.</p> | <p>Durante esse período, com o apoio de Costa, algumas ocupações temporárias tomam o local, como o Gran Circo Lar, que derivou de um projeto social idealizado e implantado pela produtora cultural Elaine Ruas.</p> <p>“área até hoje ainda baldia do Setor Cultural Sul, enquanto não se instalam as instituições culturais ali previstas”. [...] “iniciação de sentido cultural popular, tanto mais bem-vinda porquanto próxima da Plataforma Rodoviária que, em boa hora, se tornou o ponto de encontro da periferia urbana com o centro metropolitano”, afirmou Lucio Costa em carta para Ruas.</p> <p>O projeto do circo em Brasília abrigaria a Escola de Circo para Meninos de Rua com o objetivo de qualificar crianças e adolescentes. Para tanto, eram oferecidas oficinas de teatro, circo, música e capoeira.</p> |  |
| <p>1988</p> | <p>Segunda proposta - Conjunto Cultural da República. (1988 -1990)</p> | <p>Entre os dois setores, conforme o plano urbanístico de Costa é proposta uma galeria de ligação subterrânea no canteiro gramado central.</p> <p>Conjunto: Museu; Ministério da Cultura; Escola de Balé; Ateliês de Arte.</p> |  <p>Térreo 1 - hall, 2 - elevador de carga, 3 - pilôis, 4 - estalera, 5 - parking.</p> |
| <p>1988</p> | <p>Comissão Especial.</p> <p>Estudo dos temas: Museu, Arquivo Público e Biblioteca.</p> | <p>Foi cogitado na época um museu sem acervo, porém:</p> <p>“[...] um museu sem acervo próprio não poderia de forma alguma preencher suas responsabilidades documentais, nem desenvolver outras atividades vitais [...] As atividades de um museu tem que percorrer o ciclo completo da curadoria: formação e ampliação sistemática do acervo, conservação, pesquisa e socialização (circulação de seus produtos, para fins e por meios científicos, educacionais e culturais). As exposições (permanentes, temporárias, circulantes) são, portanto, apenas um dos instrumentos de ação do museu e representam uma mobilização pontual,</p> | |

| | | | |
|----------------|--|--|---|
| | | <p>circunscrita e orientada, desse acervo.” MENESES, 1988.</p> <p>Em seminário aberto, realizado pela Comissão Especial e intelectuais da sociedade civil, é definido o programa do Conjunto Cultural: o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional e um Museu ou Centro Cultural com a função de “dotar a capital do Brasil de uma visão nacional”, além de “gerar consequências regionais, nacionais, históricas e sociológicas” que promovessem um processo catalizador, renovador e reconhecedor da identidade plural da cultura brasileira.</p> <p>“O espaço em causa deveria, conforme a convergência da opinião dos participantes do Seminário, exercer uma função integradora desses centros culturais e de outras agências de pesquisa, (universidades inclusive), suscitando intercâmbios regionais e internacionais.” (ALVIM, 1988).</p> | |
| 1991 | Brasília, cidade que inventei. Lucio Costa. | <p>“Ao longo dessa esplanada - o mall, dos ingleses - extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias. [...] sendo o último o (ministério) da Educação, a fim de ficar vizinho do setor cultural, tratado à maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias, dos institutos etc.” (COSTA, 1991)</p> | |
| 1992 | Terceira proposta - Conjunto Cultural da República. (1988 -1990) Versão retangular | <p>Um museu com preocupações ambientais, dedicado “às nossas riquezas naturais” e voltado para a educação e exposições. Neste sentido,</p> <p>[...] ele vai exibi-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. (NIEMEYER_ALB, 1989)</p> |  |
| 1992-93 | Implantação Setor Cultural Sul. | <p>Museu, restaurante e Biblioteca.</p> <p>Adição ao programa de dois restaurantes e um auditório de maior porte ao lado sul. Os acréscimos são refletidos em edifícios independentes e uma leve reconfiguração das praças.</p> |  |

| | | | |
|--------------------|---|---|--|
| 1999 – 2006 | Projetos: Conjunto Cultural Sul “Museu – Biblioteca” | O setor com museu aparece no lado sul do Eixo Monumental, concebido junto com uma Biblioteca. O conjunto faz um contrapeso ao Teatro Nacional, do outro lado do Eixo Monumental. | |
| 1999 | Croqui / estudo. | Museu em cúpula – 40m diâmetro. Biblioteca em tronco de pirâmide. |  |
| 2000 | Estudo mais desenvolvido (projeto iniciado). Publicado no jornal Correio Braziliense. (1ª versão do projeto). | Museu em cúpula – 25m raio (50m de diâmetro) – com quatro pavimentos – circundado por um espelho d’água. - No térreo estarão localizados um auditório e toda a parte administrativa do conjunto. - Biblioteca simplificada na forma de barra. - Entre os dois setores (sul e norte) é proposta a galeria intermediária, além de uma travessia subterrânea. |  |
| 2000 | Relatos | Cúpula duplicada: “criando assim um espaço cuja amplitude espantará os visitantes”. E incluímos no programa do Museu uma escola de Arte, que servira como iniciação da juventude nos segredos da criação artística. Programa que nos levou a criar fora do Museu, já na praça, uma área rebaixada e protegida, onde as crianças poderão exhibir espontaneamente o talento que nelas existe, sem a intervenção de um ensino limitador. (...) Previmos também uma biblioteca para 10.000 volumes, dotada de todos os requisitos técnicos modernos (...) enfim, todos os ambientes que um prédio dessa natureza deve possuir. (NIEMEYER, 2000, p. 89) | |
| 2001 | Projeto de Implantação - “versão final” (2ª versão). Museu com restaurante e mirante, janelas circulares, escola de artes. | Agora com 80 metros de diâmetro, térreo destinado aos serviços gerais e um auditório para mil pessoas. Ainda no térreo estarão a escola de arte (com área de exposições e atividades), pequeno auditório e sala para iniciação científica. Fora do museu, ligado à escola de arte, um anexo circular com 35 metros de diâmetro, será destinado a atividades artísticas ao ar livre (desenho, pintura etc.). “É uma área rebaixada e protegida, onde as crianças poderão exhibir seu talento sem a intervenção de um ensino limitador”. (PROJETO DESIGN, 2001, p. 80) |  <p>IMPLANTAÇÃO 1. Museu / 2. Catedral / 3. Biblioteca / 4. Centro musical / 5. Cinemas/lojas 6. Planetário / 7. Estacionamento/lojas / 8. Teatro</p> |

| | | | |
|------------|---|--|--|
| 2002 | 2ª versão com modificações | Rampa de entrada modificada. Restaurante deslocado. Supressão da área circular rebaixada, escola de artes excluída; |  |
| 2002 | 3ª versão /Versão construída /Projeto final revisado. | <p>Pequenas alterações. Eliminação das janelas. Modificação na rampa – bifurcação reprimida. Acrescido um pavimento no subsolo. As janelas são retiradas, assim como um pavimento do terraço, tornando plena a cúpula. E o restaurante é realocado para o lado de fora, na praça.</p> <p>“pudesse ser vista como um grande céu iluminado [...] mais rico internamente, o mezanino como que solto no ar, acentuando a leveza do espaço arquitetural” (NIEMEYER, 2002)</p> |  |
| 2002 /2006 | Início das construções. | Adicionado os espelhos d'água e bancos na praça |  |

