

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A ARQUITETURA DE MUSEUS NA HISTORIOGRAFIA

Um estudo das publicações do IPHAN

Giovana Mileib Ramires

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, Área de concentração - Gestão e restauração de espaços preservados.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cêça Guimaraens

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2008

A ARQUITETURA DE MUSEUS NA HISTORIOGRAFIA

Um estudo das publicações do Iphan

Giovana Mileib Ramires

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cêça Guimaraens

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de **Mestre em Ciências em Arquitetura, Área de concentração - Gestão e restauração de espaços preservados.**

Aprovada por:

Presidente, Prof^a. Dr^a. Cêça Guimaraens

Prof^a. Dr^a. Ângela Guedes

Prof^a. Dr^a. Beatriz Oliveira

Prof^a. Dr^a. Fernanda Sanchez

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2008

Ficha Catalográfica

Ramires, Giovana Mileib.

A Arquitetura de Museus na Historiografia: um estudo das publicações do Iphan/Giovana Mileib Ramires: UFRJ/FAU, 2008.

xv, 136f.:il.; 29,7cm.

Orientador: Cêça Guimaraens

Dissertação (mestrado) - UFRJ/PROARQ/Programa de Pós-graduação em Arquitetura, 2008.

Referências Bibliográficas: f. 127-136.

1. Arquitetura de Museus. 2. Anais do MHN. 3. Boletins Sphan FNpM. I. Guimaraens, Cêça. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura. III. Título.

RESUMO

A ARQUITETURA DE MUSEUS NA HISTORIOGRAFIA

Um estudo das publicações do Iphan

Giovana Mileib Ramires

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cêça Guimaraens

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

A dissertação de mestrado trata principalmente da abordagem do tema “Arquitetura de Museus” nos *Anais* do MHN e nos *Boletins* do sistema Sphan/FNpM por constituírem um material vasto onde o “museu” é freqüentemente abordado.

O trabalho de investigação historiográfica dos *Anais* e dos *Boletins* se desenvolveu com base na leitura de artigos e notícias onde foram selecionados os temas que enfocam a arquitetura.

A pesquisa teve como objetivo a identificação das formas sob as quais o espaço arquitetônico foi tratado nessas publicações, de modo a destacar e comparar historicamente temas e enfoques projetuais.

Palavras-chave: Arquitetura de Museus: Anais do MHN: Boletins Sphan/FNpM

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2008

ABSTRACT

ARCHITECTURE OF MUSEUMS IN THE HISTORIOGRAPHY

A research of Iphan`s publishements

Giovana Mileib Ramires

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cêça Guimaraens

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

The master`s degree dissertation treats of the subject “Architecture of Museums” in the Annals of MHN and in the Bullets of the system Sphan/FNpM , since they constitute a vast material in which the “museum” is frequently approached.

The Work of historiographic investigation of the Annals and Bulletins was developed based on the reading of articles and news from which the subjects focused on architecture were selected.

The research had as its objective the identification of the forms under which the architectural space was treated in these publications, in order to highlight and compare, historically, subjects and design focus.

Key-words: Architecture of Museums: Annals of MHN: Bulletins Sphan/FNpM

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2008

Agradecimentos

Em especial ao Marcelo, pela compreensão, força e apoio sem os quais não seria possível completar este trabalho.

À Cêça, pela orientação, ao direcionar a pesquisa de forma exemplar desde o seu projeto até a sua finalização.

Aos meus pais, Zeuler e Maria Ângela, meus maiores incentivadores na constante busca do aprendizado.

À Vânia, Simone, Francyla e Thalita, pelo companheirismo e disponibilidade de ajuda sempre que requisitada.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: PEVSNER, N. **História de las tipologias arquitectónicas.** 2° ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 131.

Figura 2: Disponível em: < http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/The_Louvre.html/cid_1129242294_louvre_01.html> Acesso em: 10/2007.

Figura 3 a 16: PEVSNER, N. **História de las tipologias arquitectónicas.** 2° ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 133, 139, 140, 141, 145, 149, 151, 153, 159.

Figura 17: Disponível em: <www.rio.rj.gov.br> Acesso em: 10/2007.

Figura 18 a 20: BONDUKI, Nabil (org). **Affonso Eduardo Reidy.** Lisboa: Blau, 2000, p. 168, 169, 166.

Figura 21: Disponível em: <<http://www.cidadedesapaulo.com/touraereo/fotos/masp3.jpg>> Acesso em: 10/2007.

Figura 22: MASP Assis Chateaubriand, 1978, p. 67.

Figura 23 a 25: FERRAZ, Marcelo (org). **Lina Bo Bardi.** São Paulo: Empresa das Artes, 1993, p. 104, 105, 110.

Figura 26: Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp354.asp>> Acesso em: 29/01/2007.

Figura 27: RONNER, Heinz; JHAVERI, Sharad; VASELLA, Alessandro. **Louis I. Kahn: complete work 1935-74.** Bassel: Birkchäuser, 1977, p. 349.

Figura 28: Disponível em: <http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Kimbell_Museum.html/cid_1878411.html> Acesso em: 25/01/2008.

Figura 29 e 30: RONNER, Heinz; JHAVERI, Sharad; VASELLA, Alessandro. **Louis I. Kahn: complete work 1935-74.** Bassel: Birkchäuser, 1977, p. 345, 349.

Figura 31: Disponível em: <http://www.staasgalerie.de/architektur/aus_rundg.php?id=6> Acesso em: 07/04/2008.

Figura 32: Disponível em: <http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Neue_Statsgalerie.html/cid_2506358.html> Acesso em: 25/01/2008.

Figura 33, 34 e 35: STIRLING, James. **James Stirling: Building and Projects.** New York: Rizzoli, 1987, p. 253, 255.

Figura 36: Disponível em: <<http://macniteroi.com.br/?op=omac>> Acesso em: 07/04/2008.

Figura 37: Disponível em: <<http://macniteroi.com.br/?op=arquitetura>> Acesso em: 07/04/2008.

Figura 38 a 41: Disponível em: <<http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=plantas>> Acesso em: 01/04/2008.

Figura 42: Disponível em: <http://www.olhares.com/guggenheim_museum_bilbao/foto33808.html> Acesso em: 25/02/2007.

Figura 43 e 44: Marcação da autora sobre base de: CAICOYA, César. “Acuerdos formales: El Museo Guggenheim, del proyecto a la construcción”. In: *Arquitectura Viva* n. 55. Madrid, 1997, p.36, 37.

Figura 45 e 46: Foto: Giovana Ramires, 2007.

Figura 47: Disponível no Google Earth.

Figura 48: GUIMARAENS, Cêça. **A idéia de museu no Brasil modernista.** In: PESSOA, José (Org). *Moderno e Nacional.* Niterói: EDUFF, 2006. p. 189.

Figura 49: Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Mies_van_der_Rohe> Acesso em: 30/06/2007.

Figura 50: Foto: Ricardo Rocha. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc010/mc010.asp>> Acesso em: 30/06/2007.

Figura 51: Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pa%C3%A7o_imperial> Acesso em: 30/06/2007.

Figura 52: Foto: Giovana Ramires, 2007.

Figura 53: Disponível em: <<http://www.museuvictormeirelles.org.br/museu/casa.htm>>
Acesso em: 30/06/2007.

Figura 54: Disponível em: <http://www.museuaoarlivre.net/mapa_museu.php> Acesso em: 30/06/2007.

Figura 55: Disponível em: <<http://www.pirapora.mg.gov.br/index.php?menu=2&submenu=9&categoria=54&pagina=1>> Acesso em: 30/06/2007.

Lista de Quadros

Quadro I - Programa Arquitetônico

Quadro II - Organização espacial interna.

Quadro III - O novo papel dos museus

Quadro IV - Cronológico – Ano de 1937 a década de 70

Quadro V - Cronológico – Década de 70 a 80

Quadro VI - Cronológico – Década de 80 a 90

Quadro VII - Cronológico – Década de 90 a 2005

Quadro VIII - Resumo

Sumário

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – A IDÉIA DE MUSEU	9
A ORIGEM	9
O COLECIONISMO	11
OS ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO	16
A CONSOLIDAÇÃO DE UM TIPO	19
O MUSEU MODERNO	26
O MAM - Rio	27
O MASP	28
A ARQUITETURA DE MUSEUS E O PÓS-MODERNISMO	31
Pós-modernismo: consequência de um movimento em crise	31
O pós-modernismo na arquitetura de museus	32
Museu de Arte de Kimbell	32
Museu Staasgalerie	35
OS MUSEUS CONTEMPORÂNEOS	38
MAC- Niterói	39
Guggenheim de Bilbao	42

CAPÍTULO 2 – A HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA DE MUSEUS NO PATRIMÔNIO	45
A ARQUITETURA DE MUSEUS NAS REVISTAS DO PATRIMONIO	46
As reformas	48
Recuperação	48
Ampliação	48
O museu e a cidade	49
Imagem recriada	49
O eixo ordenador e transformador	50
A disseminação do museu na atualidade	51
O Programa arquitetônico	52
Novas tendências	52
Incorporação de novos espaços	53
Organização espacial interna	53
Novos recursos expositivos	53
Espaços de exposição	54
O novo papel do museu	54
O Museu vivo	55
Integração museu-escola	56
SOBRE O MHN	57
O conjunto arquitetônico do MHN	58

A criação do MHN	59
A ARQUITETURA DE MUSEUS NOS ANAIS DO MHN	61
O novo papel do museu	61
O museu como centro de pesquisa	62
Integração museu-escola	63
As soluções tipológicas na arquitetura de edifícios de museus	64
O crescimento ilimitado dos museus	65
Museu-caixa	67
O “museu-museu”	68
O Museu como organismo extraordinário	69
O programa arquitetônico e as necessidades espaciais	71
Novas tendências	71
Inovação versus permanência da identidade	73
A técnica e a organização espacial interna	75
Iluminação	75
O elemento distribuidor e organizador do museu	77
Materialidade de fundo	77
Espaços de exposição	78
CAPÍTULO 3 – A ARQUITETURA DE MUSEUS NOS BOLETINS DO IPHAN	80
O Programa Nacional de Museus	81

As reformas	82
Recuperação	82
Ampliação	89
O Programa arquitetônico e as necessidades espaciais	92
Incorporação de novos espaços	92
Novas tendências e a Inovação versus permanência da identidade	94
Contribuições para a auto suficiência	95
Quadro temático I	95
A técnica e organização espacial interna	97
Suportes	97
Climatização	98
Segurança	99
Iluminação	100
Acessibilidade	100
Novos recursos expositivos	101
Quadro temático II	103
Novas propostas de Museus	106
O novo papel do museu	108
O museu vivo	108
Atividades extras e Integração museu-escola	110

Quadro temático III	113
CONCLUSÃO	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127

INTRODUÇÃO

A origem da instituição museu está intimamente ligada à prática do colecionismo, a qual teve, durante a história, várias origens. De acordo com Montaner (2003), no cenário europeu, na segunda metade do séc. XVIII, junto com o surgimento da arqueologia e das técnicas de restauração, se encontrava também o crescimento da instituição museu. Ainda segundo este autor, no início do séc. XX o museu correu o risco de desaparecer em consequência da crise das vanguardas, que comparavam os “museus” a “cemitérios”. Neste contexto, projetos de museus eram, então, raros. Estabeleceu-se assim, um intervalo entre o conflito gerado pelos vanguardistas e a construção do Museu de Arte Moderna em Nova Iorque (1929) que, de alguma forma, superou a crise, exibindo uma nova concepção de museu apto a expor a arte da vanguarda.

Com base nas afirmações de Montaner (2003), somente no final dos anos trinta e início dos anos quarenta do século XX, é que a idéia de museu moderno se firmou. Apesar dos anos trinta e quarenta terem sido a época em que o museu moderno se concretizou, foi na década de 1980, nos países desenvolvidos, que a instituição museal, juntamente com outros espaços voltados para a cultura, se tornou um dos investimentos primordiais do Estado.

Assim tem-se observado uma crescente criação de espaços voltados para o uso cultural, incluindo os museus, principalmente nos últimos 25 anos. Esse surto na construção de museus, dando uma evidência notável ao tipo arquitetônico, é justificado por vários motivos dentre eles o fato de que sendo a arquitetura um lugar privilegiado onde arte e história se integram,

o museu e seu entorno são o suporte que mais bem promove e configura as modificações que atomizam a cidade e sua paisagem (GUIMARAENS, 2006).

Entretanto, pode-se também dizer que, os “museus reúnem e preservam signos do nacional mas são em si mesmos signos, estabelecendo uma espécie de metalinguagem”(CHAGAS, GODOY, 1995, p. 36) por constituírem através de sua construção os meios, por parte da sociedade, para o soerguimento de marcos referenciais do nacional.

O crescimento dessa instituição, museu, pode também ser percebido na história da cidade do Rio de Janeiro, principalmente quando nossas atenções se voltam para seu centro em particular, que é palco de vários espaços museológicos, entre eles: o CCBB, a Casa França Brasil, Centro Cultural dos Correios, Museu Histórico Nacional (MHN) e outros¹.

O estudo da arquitetura de espaços museológicos se faz muito importante pois esse surto de museus vem sendo identificado ao longo desses últimos anos e porque esses edifícios abrigam o conhecimento e as coisas que elegemos como sendo especiais dentro da nossa cultura.

O termo ou tema, “Arquitetura de Museus” é relativamente novo. Anteriormente, muito se falou em museografia ou museologia, que difere do que se propõe como tema dessa pesquisa.

Esse assunto vem sendo bastante estudado pelo ar-

.....

1 Na verdade há uma diferença entre “centros culturais”, ao qual o CCBB e outros se encaixam, e o “museu”. De acordo com a definição do ICOM (Conselho Internacional de Museus) o museu é “uma instituição sem fins lucrativos, permanente, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, e aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe, para fins de estudo, educação e divertimento, testemunhos materiais do povo e seu meio ambiente”. Os “centros culturais” oferecem diversas atividades voltadas ao entretenimento, mas a exposição de obras, que ocorre com frequência nesses espaços, não é uma atividade que está diretamente ligada a identidade dessas instituições.

quiteto, Josep Maria Montaner, que afirma,

o contentor arquitetônico constitui a primeira peça hermenêutica do museu: além de resolver seu programa funcional, sua missão primordial é expressar o conteúdo do museu como coleção e também como edifício cultural e público (MONTANER, 2003, p. 11).

A escolha do tema Arquitetura de Museus, se justifica, pois, além da importância da discussão desse assunto no campo da arquitetura, pretendo aqui apresentar a continuidade do meu estudo, referente a museus, iniciado em 2003, no curso de especialização de Revitalização Urbana e Arquitetônica pela UFMG. Como o tema é vasto, e não seria possível um maior aprofundamento do assunto naquele primeiro contato, proponho, na pesquisa aqui apresentada, um avanço na discussão com o intuito de contribuir para consolidar o campo de estudo da Arquitetura de Museus.

O objeto de estudo da pesquisa é, principalmente, a abordagem desse tema, “Arquitetura de Museus”, nos *Anais* do Museu Histórico Nacional e nos *Boletins* do sistema Iphan/FNpM, por constituírem um material vasto onde a instituição museu é freqüentemente abordada².

A escolha dos *Anais* do Museu Histórico Nacional como fonte principal do estudo, foi sugestão da minha orientadora, professora Cêça Guimaraens, mas o interesse pessoal em estudar o museu surgiu após uma visita guiada ao edifício. Em conversa com a minha orientadora, na busca de um enfoque original, e tendo em vista que este edifício foi alvo de vários estudos, Cêça sugeriu que eu deveria pesquisar as formas sob as quais o tema “Arquitetura de Museus” foi abordado nas publicações do MHN e do IPHAN.

.....

2 A menção no subtítulo do presente trabalho somente sobre o estudo das publicações do Iphan se justifica pelo fato do MHN ser um museu vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Portanto, se considerou os *Anais* como sendo uma produção do Iphan juntamente com os *Boletins*.

O MHN está inserido em um complexo arquitetônico do período colonial composto pelo Forte de Santiago, construído ainda no séc. XVI com o intuito de defender a cidade que ali ia surgindo; a Casa do Trem, iniciada em 1762 a mando do Conde de Bobadela, para a guarda de armas; e o Arsenal de Guerra, construído em 1764, quando a cidade do Rio de Janeiro foi elevada à condição de capital do Estado Brasileiro, para a fabricação de munições. Quando a defesa da cidade não se tornou mais necessária, as instalações do complexo arquitetônico se tornaram obsoletas, e no ano de 1922 com a Exposição do Centenário, o conjunto de prédios foi reformado pelos arquitetos Arquimedes Memória e Francisque Cuchet para serem usados como pavilhões da Exposição, onde em duas salas foi instalado o MHN, data de sua criação. Só em 1970 que o Museu Histórico Nacional passou a ocupar todo o conjunto arquitetônico.

O MHN é o maior e mais antigo museu do centro do Rio de Janeiro e em 2002, completou 80 anos. Desde a criação, em 1922, marcou momentos de efervescência nacionalista. Em decorrência da comemoração dos 100 anos de Independência da Nação, passou ainda a possuir historiografia extensa capaz de gerar várias discussões em torno do tema “Arquitetura de Museus” e como este foi abordado ao longo desse período.

O objetivo geral da pesquisa é reconhecer a emergência do edifício de museu na condição de tema de reflexão arquitetônica no Brasil. E os objetivos específicos são: identificar as formas sob as quais o assunto “Arquitetura de Museus” foi abordado nas publicações do IPHAN e nos *Anais* do MHN; identificar os padrões de abordagens dos temas da “Arquitetura de Museus” e as suas causas, nessas publicações; fazer uma comparação das abordagens do tema “Arquitetura de Museus” nas diferentes épocas registradas

nessas publicações.

O método de pesquisa aplicado, é o de interpretação historiográfica, ou seja, elaborar a construção da história com base na análise de fontes discursivas textuais. A comparação das duas fontes foi também uma intenção metodológica na busca das diferentes formas de como o assunto “Arquitetura de Museus” foi tratado nos *Boletins* e *Anais*.

Assim, a história que aqui se pretende revelar é a do tema “Arquitetura de Museus”, contada nos *Boletins* do IPHAN e nos *Anais* do Museu Histórico Nacional. O recorte temporal compreende desde 1940 a 2005. Nesta perspectiva, a pesquisa se organizou de forma cronológica, pois a leitura foi direcionada das publicações mais antigas para as mais recentes. O marco inicial do recorte historiográfico, o ano de 1940, se faz em função da publicação do primeiro exemplar dos *Anais* do MHN³. A leitura e análise, realizadas cronologicamente, permitiu o entendimento da evolução das abordagens do tema ao longo dos anos e a identificação dos padrões de abordagens, bem como a possibilidade de identificar em que momento o tema Museu teve um maior destaque dentro dessas publicações.

A decisão de estudar a “Arquitetura de Museus” na historiografia das publicações dos *Anais* e dos *Boletins*, se justifica primeiramente pela escassez de trabalhos nesse contexto, até mesmo dentro do Grupo de Estu-

.....

3 Na verdade, se levarmos em conta o primeiro exemplar da Revista do Patrimônio, fonte também utilizada no trabalho, o marco inicial seria o ano de 1937, data de sua publicação. Como a pesquisa se baseou principalmente nos *Anais* e *Boletins* optou-se por definir o marco inicial baseado na publicação mais antiga dessas duas fontes principais.

do de Arquitetura de Museus⁴ coordenado pela minha orientadora Cêça Guimaraens do qual faço parte. Em segundo lugar, pela possibilidade de estudar duas fontes que, de alguma forma, se complementam. Os *Anais*, como pude observar, é fonte mais investigativa e acadêmica, os *Boletins*, por sua vez, apesar de se constituírem fonte mais descritiva, relatam com precisão, os acontecimentos da formação e consolidação de muitos museus brasileiros. Neste contexto, a comparação das duas fontes se constituiu interessante exercício de crítica interpretativa e histórica.

A pesquisa historiográfica dos *Anais* e dos *Boletins* se desenvolveu a partir da leitura de artigos e matérias que abordavam o museu como tema. A partir dessa leitura foi realizado um fichamento de trechos que julguei ter uma relação com o assunto “Arquitetura de Museus”. Esse fichamento constituiu um material precioso para que as formas de abordagens fossem identificadas e agrupadas. Pode-se dizer que boa parte do material selecionado não foi utilizada, pois, a relevância de um artigo ou trecho não dependia somente da sua importância como tema, mas também da sua importância dentro dos padrões de abordagens identificados.

Foi necessário, inicialmente, o estudo do tema em si, “Arquitetura de Museus”, pois a constituição do embasamento teórico tornou-me capaz de estabelecer as condições da leitura crítica. Para tanto, o autor que aqui considero como fonte principal, pois este trata, em algumas de suas obras, exatamente do tema central da pesquisa, é o arquiteto, crítico e professor, Jo-

.....

4 É importante salientar que vários trabalhos vêm sendo realizados no campo da Arquitetura de Museus. Dentre eles destaca-se as Dissertações de Mestrado de Margaret Chokyu e Simone Pereira, presentes na referência bibliográfica deste presente trabalho. A afirmação sobre a escassez de trabalhos envolvendo os *Boletins* procede, salvo artigos publicados por Cêça Guimaraens como o intitulado “Proteger o Patrimônio na Cidade para Construir o Desejo no Museu” In: GAZZANEO, Luiz M. C., SARAIVA, Suzana B. Côrrea (Org). A República no Brasil 1889-2003 – Ideário e Realizações – Volume I – Arquitetura. Rio de Janeiro: Papel Virtual – Coleção Proarq, 2003. p. 292-312.

sep Maria Montaner.

A pesquisa se estrutura em três momentos. Primeiramente, buscou-se abordar o tema museu no sentido mais amplo, tratando da evolução deste. A intenção foi apresentar um estudo que se inicia com o Coleccionismo, prática fundamental, e se estender até à atualidade com o estudo de museus da pós-modernidade⁵.

No segundo capítulo apresento a “leitura” da arquitetura de museus em alguns exemplares das *Revistas do Patrimônio* e *Anais* do MHN.

É importante salientar que, inicialmente, a pesquisa abrangia também as *Revistas do Patrimônio*, mas após o exame de qualificação e considerações da banca, o trabalho foi centrado em duas fontes, os *Anais* e os *Boletins*. No entanto, após essa decisão - abordar principalmente os *Anais* e os *Boletins* - optou-se por destacar pelo menos três publicações das *Revistas do Patrimônio*.

Antes da apresentação da análise dos *Anais* do MHN demonstro o processo histórico do conjunto arquitetônico do Museu, a criação e as adaptações para contextualizar o edifício.

Após essa apresentação do edifício, elaboro a análise dos artigos dos *Anais* que tecem comentários às questões arquitetônicas dos museus. Estes textos foram relacionados com o discurso do teórico e arquiteto Josep Maria Montaner, professor da Escuela de Arquitectura de Barcelona e autor de artigos e livros sobre museus.

.....

5 O intuito neste trecho do trabalho não é fazer um extenso e detalhado estudo histórico dos museus, já que o foco principal do trabalho é a abordagem da “Arquitetura de Museus” nos *Anais* e *Boletins*, mas sim dar um panorama da evolução histórica desta instituição ao leitor.

No terceiro capítulo, a “Arquitetura de Museus” é o tema central, mas, agora, relaciona-se com os artigos publicados pelo IPHAN, especialmente nos *Boletins*.

Autores como Franco Albini, Ruth Zein, Aurora Leon e novamente Josep Maria Montaner possibilitam, através de seus textos, as condições de identificar e analisar os padrões de abordagens encontrados nos *Boletins*.

O *programa, a organização espacial interna e o novo papel dos museus* são temas recorrentes nos *Anais e Boletins* e por essa razão compõem os quadros comparativos temáticos apresentados no capítulo 3.

Outros temas foram identificados nos *Boletins*, mas não foram objetos de estudo dos artigos dos *Anais*. Assim, o modo comparativo por meio de quadros foi o cronológico, dando condições de observar como cada época tratou o tema “Arquitetura de Museus”.

CAPÍTULO 1 – A IDÉIA DE MUSEU

A ORIGEM

De acordo com José Bittencourt, no artigo do volume 28 dos *Anais* verifica-se que:

A palavra museu tem o mesmo radical em quase todas as línguas ocidentais modernas, variando apenas a terminação. Deriva o radical da palavra Moseion (mousaioz), [...] quer dizer “templo das Musas”. Estas eram nove divindades, filhas de Zeus e Mnemósine [...] A versão mais conhecida da palavra corresponde à denominação de espaços dedicados às Musas em cidades tais como Alexandria, Atenas e Siracusa [...] (BITTENCOURT, 1996, p.15)

Junito Brandão, doutor em literatura Grega e licenciado em Letras Clássicas, ao discorrer sobre Mitologia Grega, assim descreve as funções dessas Musas: Calíope preside à poesia épica; Clio, à história; Polímnia, à retórica; Euterpe, à música; Terpsícore, à dança; Érato, à lírica coral; Melpômene, à tragédia; Tália, à comédia; Urânia, à astronomia. Observa-se que, as nove Musas da mitologia grega detinham juntas o saber de várias áreas, fato que também pode ocorrer nos museus de hoje, que se caracterizam como espaços multifuncionais, onde os mais variados tipos de expressões culturais se apresentam.

José Bittencourt ainda sugere no seu texto a identificação do que seria o primeiro museu, supondo que:

A origem do conceito tem sido associada à Biblioteca de Alexandria (fundada por Ptolomeu Filadelfo). Teria havido lá um espaço onde os sábios se reuniam com seus discípulos, e neste espaço estariam postas algumas coleções, de minerais, gemas e estátuas. Diz, atualmente, ter sido a primeira instituição do gênero no mundo, cuja localização, ao que parece, o ligava ao corpo principal do estabelecimento. Entretanto, não existe nenhum documento que mostre ter tido a Biblioteca de Alexandria alguma relação com

o Museu.(BITTENCOURT, 1996, p.15)

No livro de Luciano Canfora, professor de filosofia clássica, intitulado a “Biblioteca desaparecida”, o autor cita várias vezes a existência do Museu de Alexandria. Luciano Canfora escreve esse livro, aparentemente romanceado mas baseado em textos antigos, com o intuito de narrar a história da Biblioteca de Alexandria que, de acordo com as conclusões do autor, era parte integrante do Museu de Alexandria, contrariando outros autores os quais Canfora cita e faz questão de comentar.

Em outro volume dos *Anais*, o de número 27, encontramos um artigo com uma interpretação interessante que vai além da habitual interpretação e relação da palavra “museu” com as musas filhas de Mnemósine. Neste artigo, Mário de Souza Chagas e Solange de Sampaio Godoy afirmam que:

Não há originalidade alguma na identificação da procedência grega do termo museu. Os manuais de museologia freqüentemente apresentam essa referência. Avançando um pouco podemos, no entanto, reconhecer ao lado de Pierre Nora que os museus vinculados às musas por via materna são ‘lugares de memória’ (Mnemósine é a mãe das musas); mas, por outro lado, pela via paterna estão vinculados a Zeus, são estruturas e lugares de poder. Assim, os museus são há um tempo: lugares de memória e de poder.(CHAGAS, GODOY, 1995, p. 33)

Após essa afirmação os autores desenvolvem o texto a fim de confirmá-la, mas não é intuito do presente trabalho entrar nessa discussão. Apenas achou-se oportuno ressaltar um ponto de vista quando estes autores, além de relacionar a palavra “museu” com a deusa da memória, fazem também a relação com Zeus, a personalização de poder e pai das musas. Esta é portanto, uma influência direta na origem dos sentidos da palavra “museu”.

O COLECIONISMO

Segundo Montaner (2003), “a idéia de museu foi chave na definição dos conceitos de cultura e arte na sociedade ocidental. Seu nascimento e evolução esteve relacionado com o Colecionismo público e privado e com a definição dos Estados modernos”(MONTANER, 2003, p. 9).

No artigo de Cícero Antônio de Almeida constante nos *Anais* do MHN observa-se a seguinte interpretação sobre o colecionismo:

Entender o colecionismo é entender os desejos e intenções contidos na própria iniciativa de construir uma coleção, desvendando seus mecanismos de ‘ressignificação’ dos objetos. Em uma coleção, os objetos são ‘abstraídos’ de sua função original, portanto, não mais são utilizados e sim ‘possuídos’, formando um sistema com estatuto próprio, sobrevivendo unicamente para ‘significar’.(ALMEIDA, 2001, p. 123/124)

A evolução do Colecionismo e as formas sob as quais essa prática deu origem ao museu tal qual o conhecemos atualmente, com base principalmente no discurso de Leon (1995), Lourenço (1999), Pevsner (1980) e Montaner (1995), são os focos dos tópicos desenvolvidos a seguir.

Apesar das grandes coleções de arte terem amadurecido no Renascimento, o Colecionismo se iniciou muito antes nas antigas culturas, onde, de acordo com Aurora Leon, sociedades tinham um regime “essencialmente religioso e cortesão”. Assim, os objetos de grande valor se encontravam em templos, santuários e tumbas, mas ainda nesse tempo não obtinham um valor social nem venal, mas simplesmente transcendental (LEON, 1995). Esse quadro começa a se modificar com a crescente economia dessas culturas, como a do Egito, onde a condição artística era favorecida e podemos dizer que era monopolizada pelos

sacerdotes e príncipes, ou seja, pelos indivíduos com poder aquisitivo muito elevado.

A relação, da classe dominante com as obras de arte é assim comentada por Leon:

Colecionismo e classe dominante se vinculam indissolavelmente como um fenômeno típico da ideologia, a arte e a cultura ao longo dos ciclos históricos. Este fenômeno, abastecido por uma elite ilustrada e potente, cumpre uma função precisa ao impor seus juízos estéticos, ao manipular a criação artística e ao exercer uma influência totalizadora na história da cultura.⁶ (LEON, 1995, p. 15)

A relação, retratada por Leon entre Colecionismo e as classes que detinham o poder aquisitivo, é também comentada por Dulce Cardoso Ludolf em artigo intitulado, “Nova Diretriz dos Museus” no volume de número 13 dos *Anais* do MHN:

Antes do período clássico o que havia eram coleções artísticas que pertenciam a reis ou senhores abastados e para os quais trabalharam grandes artistas, cujas obras de fama mundial estão, atualmente, expostas nos mais célebres Museus da Europa, América e outras partes do Mundo. A arte, pois, existia como privilégio de ricos e poderosos, com função puramente decorativa. (LUDOLF, 1964, p. 190)

De acordo com Leon (1995), com a civilização Grega o Colecionismo aumentou e desenvolveu, pois abriu as portas para o comércio artístico romano. Segundo Lourenço (1999) a civilização romana obtinha o acesso às obras através do confisco e saques dos inimigos vencidos, gerando coleções e tornando-as públicas por pura ostentação e poder. Nesse momento

6 Coleccionismo y clase dominante se vinculan indisolublemente como un fenómeno típico de la ideología, el arte y la cultura a lo largo de los ciclos históricos. Este fenómeno, abastecido por una elite ilustrada y potente, cumple una función precisa al imponer sus juicios estéticos, al manipular la creación artística y al ejercer una influencia totalizadora en la historia de la cultura. (LEON, 1995, p. 15)

podemos observar uma mudança no valor dos objetos que, se antes tinham um valor exclusivamente religioso, agora passam a ser objetos de admiração. O novo valor do objeto artístico é comentado por Leon:

A imagem é tudo: propaganda, informação, ilustração, notícia...E nesta civilização pragmática sobressai como fator essencial a pura visualidade.⁷ (LEON, 1995, p. 17)

Resumidamente podemos dizer que, junto com o Coleccionismo romano, agrega-se também o valor hedonista e econômico da arte, isso porque possuir uma obra de arte passou a significar ter uma posição social diferenciada. Portanto, a demanda pelo objeto artístico consolidou o mercado artístico daquela época.

Na Idade Média a Igreja foi a grande monopolizadora das produções de arte, fato que era repartido por poucos indivíduos ligados à realeza e às grandes cortes (LEON, 1995). Assim, a Igreja era a única que podia “[...] exibir, possuir, erigir e difundir valores cristãos, controlando as interpretações, a iconografia e os usos do objeto artístico”(LOURENÇO, 1999, p. 68). Esse quadro começa a se modificar quando há uma transformação social devido ao crescente comércio que estabeleceu as condições para a burguesia se fortalecer criando, de acordo com Leon (1995), as três esferas mais ligadas com o Coleccionismo: a religiosa, a nobreza e a burguesa.

Com o surgimento do Humanismo renascentista ocorre uma mudança significativa no Coleccionismo. O valor hedonista e econômico das artes foi substituído por um valor pedagógico e, “[...]a estimação do objeto

.....

7 La imagen lo es todo: propaganda, información, ilustración, noticia...Y em esta civilización pragmática sobresale como factor esencial la pura visualidad.(LEON, 1995, p.17)

clássico é agora estética e histórica.”⁸ (LEON, 1995, p. 23).

Em um segundo momento do Humanismo, observamos o retorno hedonista em relação ao Colecionismo em função da existência de duas classes sociais que consumiam as obras de arte: a corte e a burguesia.

Em decorrência da necessidade de consolidar o status social, a burguesia comprava obras para adornar a casa; ao mesmo tempo, a aristocracia - seguindo a imposição da sua classe social - colecionava por “motivos enciclopedistas e hedonistas”. (LEON, 1995)

O Maneirismo, segundo Leon (1995), foi também um fator importante para o desenvolvimento do Colecionismo pois, foi nesse momento que surgiu a tratadística de arte:

A partir de agora, pintores malditos e privilegiados estarão submetidos ao critério, gosto pessoal ou predileção dos teóricos emissores de juízos definitivos que [...] nada teriam a ver com a qualidade das obras.⁹ (LEON, 1995, p. 29)

A Igreja, como foi dito anteriormente, era uma instituição que teve um grande papel dentro da história do Colecionismo, primeiro porque era detentora de várias coleções, mas também pela influência que tinha no desenvolvimento do Colecionismo. De acordo com Lourenço (1999) a Igreja católica mantinha uma produção artística enclausurada, controlando assim o conhecimento e decidindo quem era digno de conhecê-lo, sob a falsa alegação de proteção do fiel contra
.....

8 “[...]la estimación del objeto clásico es ahora estética e histórica.”(LEON, 1995, p. 23).

9 A partir de ahora, pintores malditos y privilegiados estarán sometidos al criterio, gusto personal o predilección de los teóricos, emissores de juicios definitivos que [...] nada tenían que ver con a calidad de las obras.”(LEON, 1995, 29)

desvios doutrinários.

No século XVIII a prática do Coleccionismo foi consolidada. Segundo Leon:

O fenômeno geral no século XVIII é a intensificação do mercado, o internacionalismo artístico e as crescentes subidas da especulação. Se afinavam os interesses e os sistemas monetários já que novos países entram na concorrência artística[...]¹⁰ (LEON, 1995, p. 38)

O movimento revolucionário francês foi outro acontecimento importante para o desenvolvimento do Coleccionismo, pois interferiu diretamente na arte da época que foi marginalizada. Com esse novo panorama instalado, os colecionistas se mostraram desinteressados em decorrência da nova situação criada. Nesse momento o artista podia recusar trabalhos que não o interessavam e também criar através de seu próprio critério, em busca de uma independência criativa. (LEON, 1995)

Ainda segundo Leon (1995) uma outra grande mudança no panorama do Coleccionismo foi a entrada da América no circuito do mercado artístico, na segunda metade do século XIX. A influência americana continuou a se fortalecer. “A partir de 1900 os magnatas americanos da indústria e do mundo das finanças são o público colecionista mais forte que a Europa conhece.”¹¹ (LEON, 1995, p. 42)

.....

10 El fenómeno general en el siglo XVIII es la intensificación del mercado, el internacionalismo artístico y las crecientes subidas de la especulación. Se afinaban los intereses y los sistemas monetarios ya que nuevos países entran en la competencia artística[...] (LEON, 1995, p. 38)

11 “A partir de 1900 los magnatas americanos da industria y del mundo de las finanzas son el público coleccionista más fuerte que conoce Europa.” (LEON, 1995, p. 42)

Apesar desse novo grupo de colecionistas dominar o mercado das artes, ele não tem a priori nenhum conhecimento estrito das artes, mas por outro lado:

[...] compra com dólar, e ao preço que seja, tudo o que puder obter do patrimônio artístico europeu. O colecionismo americano é fortíssimo tanto qualitativa como economicamente.¹² (LEON, 1995, p. 42)

OS ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO

No sub-capítulo anterior foi exposto o desenvolvimento do Colecionismo, quem eram os colecionadores e como as coleções eram influenciadas conforme as questões sócio-econômicas de cada época. O que se pretende, a partir deste momento, é mostrar os espaços onde se instalavam essas coleções.

Na busca desse objetivo a pesquisa se baseou no texto de três autores: Pevsner, em capítulo sobre museus do livro “História de las tipologias arquitectónicas” (1980); Montaner, em capítulo intitulado “La caja y los objetos” do livro “Museus para el nuevo siglo” (1995) e Zein, em artigo publicado na Revista Projeto intitulado “Duas décadas de arquitetura de museus” (1991).

Segundo Pevsner, a primeira sede para a exibição de antiguidades (lembrando que, no início, estas eram as únicas obras artísticas que se relacionavam com o Colecionismo renascentista) foi instalada no Vaticano por Bramante. Presume-se que a exposição data de 1508 e acontecia ao ar livre, mas dentro de um claustro quadrado.

No século XVI inicia-se a construção de edifícios para
.....

12 [...] compra con dólares, y ao preio que sea, todo lo que pueda obtener del patrimonio artístico europeu. El coleccionismo americano es fortísimo tanto cualitativa como economicamente.(LEON, 1995, p. 42)

especificamente abrigar coleções de estatuária. Estas edificações se dispunham de forma central ou em largas galerias (PEVSNER, 1980). Estas galerias eram partes integrantes dos palácios, pois guardavam as coleções particulares dos nobres.

Na opinião de Pevsner a galeria mais audaciosa foi o Antiquarium de Albrecht V de Baviera, construído em seu palácio de Munique entre 1569-1571 (Fig. 1).



Figura 1 – Galeria Antiquarium, 1569-1571.

Outra galeria que devemos também aqui fazer referência é a do Louvre, por ter esta marcada o início do tão emblemático Museu do Louvre (Fig. 2).

De acordo com Pevsner:

Ao final do século XVII e durante o XVIII estas galerias apropriadas para dispor pinturas passaram a ser um elemento quase obrigatório nos projetos dos palácios. Isto se aplica tanto aos palácios citadinos de Roma [...] como aos palácios ou casas dos grandes príncipes alemães e inclusive os de inferior categoria.¹³ (PEVSNER, 1980, p. 134)



Figura 2 - Louvre. Galeria criada em 1665 para abrigar estátuas e pinturas.

Na figura 3 pode-se conferir um exemplo mencionado na citação anterior de uma galeria de palácios cita-
.....

13 A fines del siglo XVII y durante el XVIII estas galerias pasaron a ser un elemento casi cotidiano em los proyectos de los palácios. Esto se aplica tanto a los palácios ciudadanos de Roma [...] como a los palacios o casas de los grandes príncipes alemães e incluso los de inferior categoria. (PEVSNER, 1979, p. 134)

dinos de Roma, a galeria da vila do cardeal Valenti Gonzaga, pintada por Pannini em 1749. Observa-se que o artista retratou a forma sob a qual eram expostos os quadros, conforme o próprio Pevsner menciona em seu texto, ocupando toda a superfície da parede, uma obra posicionada bem próxima da outra. Montaner, quando destaca a idéia primitiva que rememora o museu, também faz referência à máxima utilização não só das paredes, mas também de todo o espaço exterior dos palácios como jardins e muros.



Figura 3 – Galeria Valenti Gonzaga, aproximadamente de 1740.

As soluções arquitetônicas dessas galerias podiam variar. Esses espaços podiam ser bem largos, muito decorados ou com superfícies lisas, ou muito bem estruturados com a presença de várias colunas.

Segundo Pevsner, as coleções mencionadas até o momento, como já foi exposto, eram particulares e pertencentes a príncipes e nobres, mas essa condição não impedia que esses colecionadores as abrissem à visitação. As visitas às coleções privadas se tornaram ainda mais intensas com a propagação dos catálogos ilustrados (PEVSNER, 1980).

A intenção desses príncipes e nobres em tornar pública suas coleções, pode ser entendida como o germe do museu que hoje conhecemos.

A CONSOLIDAÇÃO DE UM TIPO

De acordo com a afirmação de Pevsner, já havia o propósito por parte dos colecionadores tornarem públicas as suas coleções, mas foi um outro fato que deu um grande passo para o surgimento dos museus como um edifício independente das residências palacianas:

Os príncipes começaram a sentir que suas coleções também deviam ser de seus súditos, [...] que os museus deviam ser edifícios independentes abertos ao público.” (PEVSNER, 1980, p. 135)

Essa vontade por parte dos príncipes em tornar os edifícios que abrigavam as coleções independentes dos palácios, é um grande avanço a caminho do modelo de museu atual. Até então, o que se observava, eram os grandes espaços que abrigavam as coleções, mas que eram diretamente vinculados a outro edifício, resultando na dependência desses espaços de exposição com os palácios do qual faziam parte.

Segundo Pevsner, o primeiro documento relacionado a um projeto de museu foi publicado em 1742 pelo Conde Algarotti, nobre italiano e agente artístico, para Augusto III, um colecionista fervoroso. Pevsner descreve algumas características do edifício como a sua planta de forma quadrada com um grande pátio, mas uma especificamente, chama a atenção que é a forma de iluminação usada, item hoje importantíssimo para um edifício museológico. Conforme destacado pelo autor, os espaços centrais faziam uso da luz zenital, já as oito galerias existentes no edifício teriam luz natural lateral.

Um exemplo de museu construído aproximadamente entre 1773 e 1780 destacado por Pevsner, e que merece também ser mencionado aqui é o museu Pio-

Clementino, situado no Vaticano (Figuras 4 e 5). Segundo Montaner, a transição do caráter privado das coleções para o uso público foi lenta e o museu Pio-Clementino é um exemplo dessa transição.

Diferentemente dos palácios cujos príncipes generosamente passaram a construir museus para a visitação, os museus do Vaticano, à exceção de poucos nobres e pessoas com certa importância, não eram abertos ao público.

Na análise de Montaner os espaços do Museu Pio-Clementino, “[...]pátios, rotundas e galerias de bustos mantinham certa autonomia numa solução global, mas ainda assim desarticulada”¹⁴ (MONTANER, 1995, p. 7). O projeto do museu é de autoria de Michelangelo Simonetti e, depois de Giuseppe Camporesi, apresentando um estilo totalmente neoclássico o qual se tornaria um estilo seguido pelos idealizadores dos edifícios de museus.

Vinte e cinco anos após a construção do Museu Pio-Clementino foi necessária a execução de um acréscimo, denominado Braço Novo (Fig. 5), pois o edifício não mais comportava o seu acervo. O projeto foi de autoria de Raffaello Stern.

Um fato que provavelmente ajudou na ênfase do museu como um edifício independente foi a influência da École de France em Roma. A Académie d'Architecture entre 1778 e o começo do século XIX estabeleceu por várias vezes o tema museu para o Prix de Rome (PEVSNER, 1980).

Ruth Zein destaca que o tipo arquitetônico do museu foi criado pela École Polytechnique de Paris; entretanto, foi a construção de um museu em específico, o

.....

14 “[...] patios, rotundas y galerías de bustos mantienen cierta autonomía en una solución global aún desarticulada”(MONTANER, 1995, p. 7)



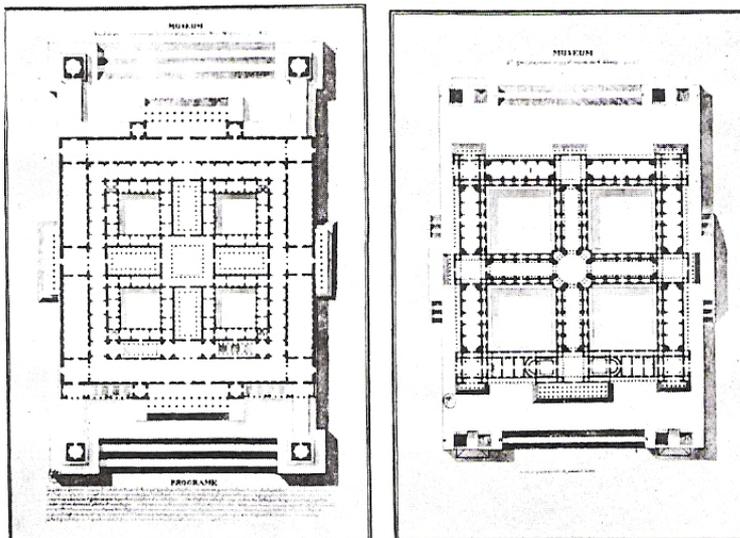
Figura 4 – Museu Pio-Clementino, 1773-1780.



Figura 5 – Braço Novo – Museu Pio-Clementino, Vaticano, 1806-1823.

Altes Museum, que trataremos mais adiante, que deu forma ao tipo.

Nas figuras 6 e 7 podemos conferir os primeiros prêmios, que no período de 1778-1779, eram de autoria de Guy de Gisors e Jaques-François Delannoy.



Figuras 6 e 7 – Plantas dos projetos de Gisors (esquerda) e Delannoy, 1778-1779.

Ao observarmos as figuras 6 e 7 percebemos uma semelhança nos dois projetos, pois ambos apresentam a planta quadrada com quatro pátios.

Há uma relação formal desses projetos ganhadores do Prix de Rome com o projeto de museu de Boullée (Fig. 8), talvez pela presença do quadrado e dos pátios nele inseridos. Boullée foi professor na École des Ponts et Chaussées e foi membro da Academie d'Architecture em 1762, tendo influenciado muitos jovens como os premiados citados anteriormente (PEVSNER, 1980).

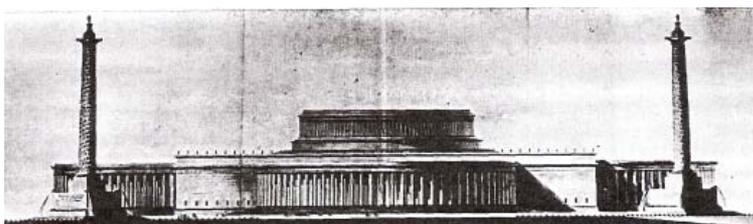


Figura 8 – Projeto de museu de Boullée, 1783.

O projeto de Boullée, que apresenta uma planta com uma conjugação de formas geométricas - um quadra-

do com semicírculos em cada um dos quatro lados (Fig. 9) formando grandes pórticos - nos chama a atenção pela grande cúpula em detalhe no corte (Fig. 10) que não é percebida no seu exterior por se localizar inteiramente dentro do tambor de colunas que pode ser observado na figura 8.

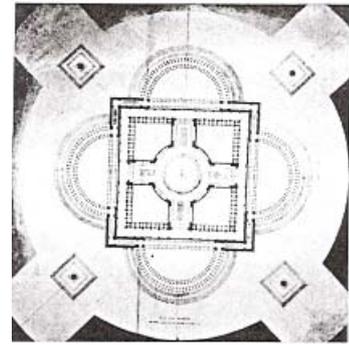


Figura 9 – Planta do Museu de Boullée, 1783.

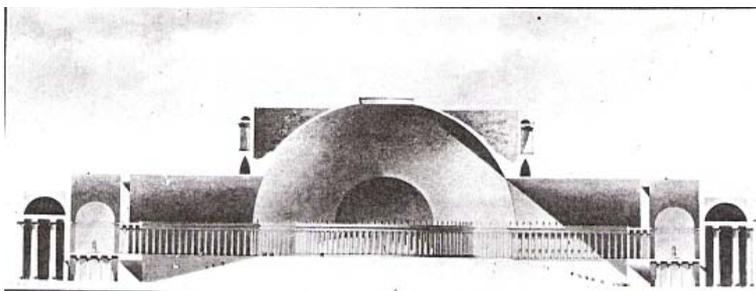


Figura 10 – Corte do quadrado central do Museu de Boullée, 1783.

J.N.L. Durand, como Boullée, foi outro nome de destaque pois, foi o clímax, segundo Pevsner, do que vinha se fazendo em projetos de museus nos concursos da época. Na opinião de Montaner:

Ao final do século XVIII e princípio do século XIX, todos estes espaços experimentais ao longo dos séculos e relacionados com o corpo de colecionistas e com objetos de sua coleção, se articulam em um modelo unitário como o traçado por J.N.L. Durand em seu Précis des leçons¹⁵ (MONTANER, 1995, p. 6)

Ao analisarmos o projeto de Durand para um museu (Fig. 11) imediatamente vemos a semelhança com os projetos apresentados anteriormente dos primeiros premiados no concurso do Prix de Rome. Novamente, como nos projetos analisados anteriormente, ob-

15 A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, todos estos espacios experimentados a lo largo de siglos y relacionados con el cuerpo del coleccionista y con los objetos de su colección, se articulan en un modelo unitario como el planteado por J.N.L. Durand em su Précis des leçons.(MONTANER, 1995, p.6)

servamos a presença do quadrado, forma definidora do projeto, e os pátios formados pela presença da cruz grega inserida dentro do quadrado.

Essa semelhança não é uma surpresa já que Boullée influenciou aqueles jovens arquitetos e foi o predecessor de Durand, que absorveu várias de suas características, mas também desenvolveu as próprias.

Propõe-se no momento mencionar um museu que, de acordo com Pevsner, foi um edifício chave do século XIX, a Gliptoteca de Munique (Fig. 12).

Esse museu também é alvo de comentários de Montaner quando o autor ao observar a abundância da decoração e da policromia por parte dos museus públicos do princípio do século XIX, usa a Gliptoteca de Munique, entre outros, para caracterizar o tipo.

O projeto da Gliptoteca é de autoria de Leo Von Klenze, ganhador do concurso idealizado por Luis I, o príncipe da Baviera que ambicionava fazer um edifício para expor esculturas.

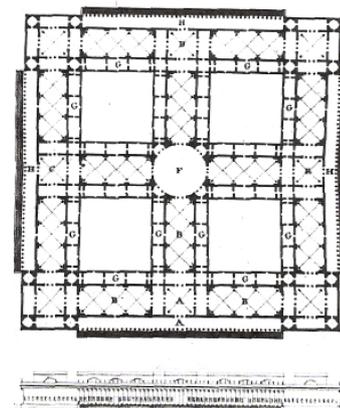


Figura 11 – Planta e fachada do Museu de Durand, 1802-1809.

Figura 12 – Gliptoteca de Munique, 1815-1830.

Pevsner, apesar de dar créditos ao museu citado anteriormente, destaca outro edifício, também de autoria de Klenze, como sendo “[...]o edifício museístico do século XIX que mais influência arquitetônica exerceu[...]” (PEVSNER, 1980, p. 153), a Alte Pinakothek (Fig. 13), 1826-1836, construída em Munique.

Ao comparar esses dois edifícios verifica-se a diferença de estilos e volumetria utilizada.



Figura 13 - Alte Pinakothek de Munique, 1826-1836.

Outro exemplo de museu que merece destaque é o Altes Museum (Fig. 14), 1823-1830, de autoria de Shinkel, construído em Berlim. Se Pevsner destaca a Gliptoteca de Munique como sendo o edifício chave no século XIX, Ruth Zein evidencia o Altes Museum como sendo o edifício que traduziu o tipo criado pela École Polytechnique de Paris.

A autora, citando Searing, afirma que o edifício apresenta um equilíbrio e funcionalidade pragmática e expressiva e que:

[...] Shinkel não somente proporcionou um lugar acolhedor para as obras de arte; o arquiteto também soube tomar boa nota da cidade circundante a dar pleno caráter a esta parte de Berlim como recinto das artes. (Searing apud ZEIN, 1991, p. 30)

O Museu Britânico (Fig. 15), 1823-1847, de Robert Smirke construído em Londres também é outro exemplo de museu que merece destaque.

Tanto o Altes Museum como o Museu Britânico, conforme observamos nas figuras 14 e 15 respectivamente, apresentam um vasto conjunto de colunas na fachada na busca de um estilo neo-clássico e uma grande escadaria para acessar o edifício.

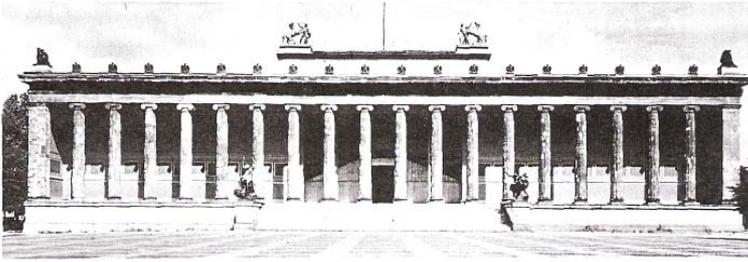


Figura 14 – Altes Museum, 1823-1830.



Figura 15 – Museu Britânico, 1823-1847.

Na segunda metade do século XIX, o que se constata é uma grande quantidade de museus criados em toda a região da Europa e também na América do Norte com a finalidade não somente de abrigar obras de arte como, esculturas e pinturas, mas também de expor artes decorativas e aplicadas. É nesse momento que os museus de história natural têm grande importância, e o Museu de História Natural de Londres (Fig. 16) traduz bem esse tipo, o que se confirma pela grandiosidade do edifício.



Figura 16 – Museu de História Natural de Londres, 1871-1881.

Após expormos aqui a transição das galerias dos palácios para os primeiros projetos de museus independentes, reafirma-se que essa evolução foi essencial para a criação dos edifícios de museus públicos.

O MUSEU MODERNO

De acordo com Montaner, o museu moderno é decorrente de uma evolução paulatina daquele modelo de museu iniciado com o Coleccionismo, que se caracterizava como um receptáculo indiferenciado, passando pela condição de caixa que “é franqueada para que, sob um olhar atento, vá se revelando um saber escondido até aquele momento.” (MONTANER, 2003, p. 28)

Na interpretação de Montaner, essa evolução da caixa, é contraditória pois, de acordo com o autor, se fez em direções opostas e simultâneas a partir do momento em que seguiu a idéia primitiva de museu, que comentamos anteriormente, e também buscou a idéia moderna de museu ao transformar a concepção inicial da caixa, como podemos conferir a seguir:

O interior da caixa opaca e ao mesmo tempo simbólica do museu, com espaços interiores compartimentados, começou a se diluir. Dentro da tradição racionalista, foram Le Corbusier e Mies van der Rohe que definiram os dois modelos contemporâneos iniciais abertos ao crescimento e à transformação interna: o museu retilíneo de crescimento ilimitado (1939) e o museu de planta livre, concebido no âmbito do projeto ‘Museu para uma pequena cidade’ (1942), respectivamente.” (MONTANER, 2003, p. 29)

Esses exemplos de museus se baseavam na busca de alguns pontos, dentre eles: a transparência, a planta livre, a acessibilidade máxima, o uso da luz natural, a funcionalidade, a capacidade de crescimento, a precisão da tecnologia, e a relação do exterior com o interior (MONTANER, 2003).

Segundo Montaner, esse ideal de museu moderno, neutro, branco e transparente:

[...] constitui mais um desejo que uma realidade. Se trata de um ideal efêmero e irreal que a arquitetura moderna realizou em

poucas ocasiões, somente em casos limite.¹⁶
(MONTANER, 1995, p. 9)

O Museu de Arte de São Paulo – MASP (1957-1968) – de Lina Bo Bardi, é um dos exemplos de edifícios com planta totalmente livre e transparente que, juntamente com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-Rio (1953-1968) – de Affonso Eduardo Reidy, possuem os princípios característicos da arquitetura moderna.

O MAM - Rio

O MAM – Rio (Fig. 17) está localizado no Parque do Flamengo em terreno situado no centro da cidade próximo ao mar onde se descortina os elementos de uma das mais belas paisagens do Rio: a Baía de Guanabara e o Pão de Açúcar. Em função dessa privilegiada vista, Reidy se preocupou em não agredir visualmente a natureza, utilizando artifícios como a horizontalidade, a transparência do edifício e o uso de pilotis, liberando grande parte do pavimento térreo e, conseqüentemente, a possibilidade de vislumbrar a paisagem do local.



Figura 17 – MAM Rio, 1953-1968.

O edifício do Museu possui três blocos interligados (Fig. 18): a galeria de exposições, o bloco-escola e o teatro. O bloco principal, o da exposição, se estrutura através de 14 pórticos com pilares em formato de “V” não simétrico, onde a porção menor recebe o piso do segundo pavimento e a outra, a porção maior, recebe a viga que sustenta por meio de tirantes o piso do terceiro pavimento e a cobertura (Fig. 19).

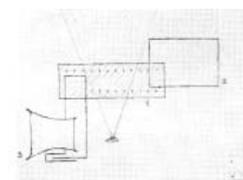


Figura 18 – Os três blocos do conjunto do MAM – 1 Galeria, 2 Bloco Escola, 3 Teatro.

16 [...] constituye más um deseo que uma realidade. Se trata de um ideal efímero e irreal que la misma arquitectura moderna ha realizado em contadas ocasiones, solo em casos limite. (MONTANER, 1995, p. 9)

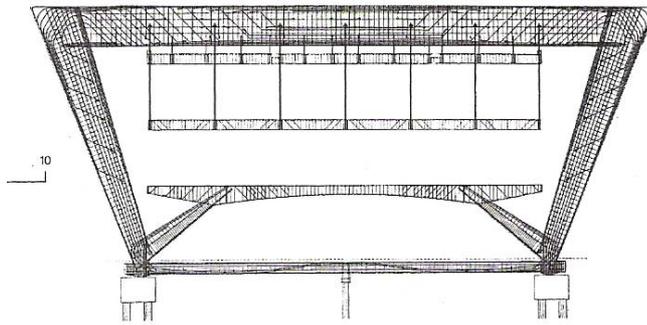


Figura 19 – Esquema estrutural do MAM.

Essa solução estrutural acaba por liberar o espaço expositivo gerando soluções variadas na forma de expor (Fig. 20), pois os painéis podem ser utilizados na extensão interna do bloco de exposições liberando a vista para o exterior. Hoje, o que se tem na realidade é um recobrimento em grande parte do pano de vidro, obstruindo a visada para a paisagem externa, mas resguardando as obras da iluminação natural.

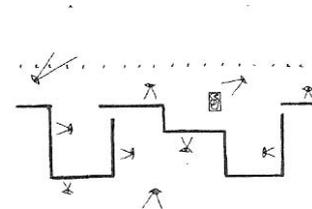


Figura 20 – Utilização do espaço interno do MAM.

A iluminação utilizada no Museu é uma combinação de iluminação natural: a zenital para os espaços de pé direito duplo e a lateral para os espaços de menor pé direito; e a artificial, também indispensável para alguns objetos que são sensíveis à luz solar e para a iluminação noturna.

De acordo com Montaner (2003) a solução do MAM é uma adaptação dos modelos de Mies van der Rohe e de Le Corbusier à cultura brasileira, e pode-se dizer que mais especificamente ao contexto do sítio que foi inserido o edifício.

O MASP

O MASP, apesar de estar situado em terreno com características bem diferentes ao do MAM, - se encontra em uma malha urbana densa na Avenida Paulista, via

de grande tráfego da cidade (Fig. 21) – possui características semelhantes ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Como o MAM, o MASP se estrutura através de pilotis, liberando totalmente o pavimento térreo, mas agora através de dois grandes pórticos destacados na volumetria do edifício pela utilização da cor vermelha (Fig. 21).



Figura 21 – MASP, 1957-1968.

O conjunto do MASP é composto pelo Trianon, e o edifício do Museu propriamente dito (Fig. 22).

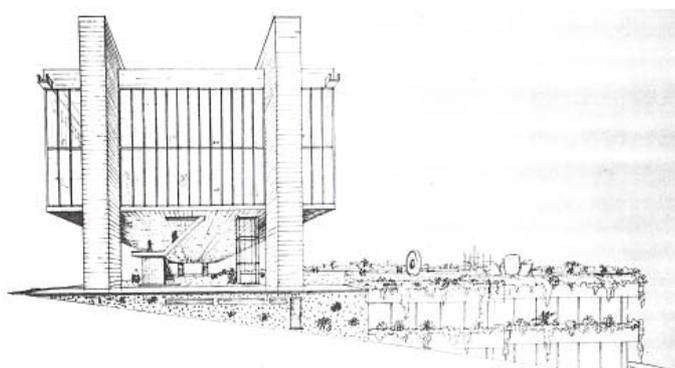


Figura 22 – Perspectiva do Conjunto do MASP: Trianon e Edifício do Museu.

O Trianon é um embasamento localizado ao lado da Avenida 9 de Julho, onde sua cobertura constitui o Belvedere, idealizado por Lina Bo Bardi para ser uma praça.

O programa do Trianon é constituído pelo Hall Cívico, um teatro-auditório, e outro pequeno auditório. O Museu, que se ergue acima do Belvedere, possui em seu primeiro piso uma área para exposições temporárias e escritórios, já no segundo piso está localizada a pinacoteca, a grande área livre para a exposição (Fig. 23).

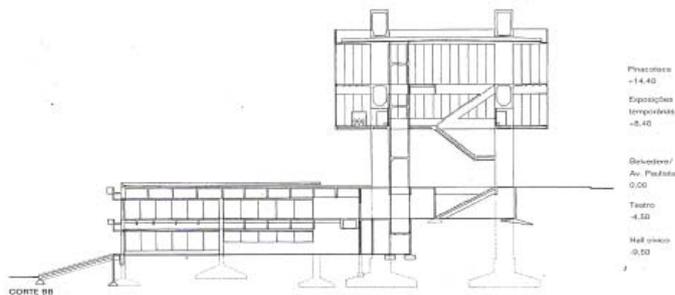


Figura 23 – Corte do MASP mostrando o Trianon e o Museu.

O Museu, como dito anteriormente, está apoiado em dois pórticos constituídos de duas vigas de concreto protendido na cobertura. Há uma viga intermediária apoiada nos apoios dos pórticos que, ao mesmo tempo em que recebe o piso da pinacoteca, sustenta por meio de tirantes o piso situado abaixo (Fig. 24), solução semelhante à utilizada no caso do MAM que também faz uso dos tirantes para sustentar um de seus pisos.

Os museus modernos buscavam imprimir uma importância estética da organização espacial, principalmente das áreas expositivas juntamente com a preocupação em exibir a estrutura dos edifícios (GUILMARAENS, 2006) e dentro deste contexto, os dois casos estudados, o MAM e o MASP, podem ser perfeitamente encaixados.

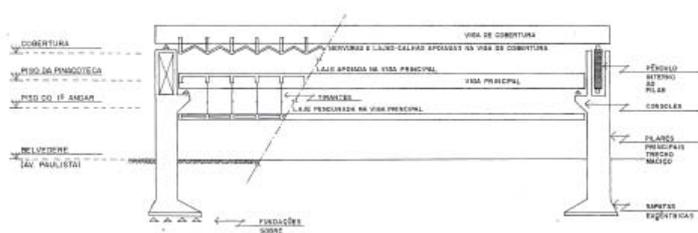


Figura 24 – Esquema estrutural do MASP.

A transparência da vedação, ao se utilizar o vidro, como foi visto no exemplo anterior, pode também ser observada no caso do MASP. A forma como o objeto aqui é exposto é que se diferencia do caso anterior. Ao contrário do MAM-Rio, que faz uso de painéis para criar vários espaços de exposição, o MASP utiliza a totalidade de sua área livre dispondo nesse grande espaço as suas obras de arte (Fig. 25).



Figura 25 – Utilização do espaço interno do MASP.

A ARQUITETURA DE MUSEUS E O PÓS-MODERNISMO

Neste trecho do trabalho são identificadas características, formais, tipológicas e conceituais do pós-modernismo na arquitetura por meio da análise de exemplos de edifícios destinados a espaços museológicos. O Museu Staatsgalerie (uma ampliação da Galeria Nacional de Stuttgart, concluída em 1983) de James Stirling, e o Museu de Belas Artes de Kimbell (concluído em 1972) de Louis Khan, aqui analisados foram escolhidas por apresentarem propostas de arquiteturas contrárias ao que se vinha fazendo até então e, por possuírem soluções bem distintas entre si. Josep Maria Montaner é o autor em que se baseia a fundamentação teórica a respeito da arquitetura de edifícios de museus.

Pós-modernismo: consequência de um movimento em crise

Apesar das inúmeras críticas que se fazem hoje, o modernismo tem um grande valor, pois, não houve na história um movimento de arquitetura que fosse mundial. Mas o movimento moderno acabou por se desestruturar, dentre tantas outras razões, pela bus-

ca incessante de duas premissas: a novidade e a reprodução industrializada de suas formas.

Ser moderno quer dizer o “agora”, o “novo”. Mas, como sustentar por muito tempo esse “novo” se as suas formas são repetidas em exaustão? (FEFERMAN, 2006). O modernismo foi infiltrado por soluções regionais e particulares, ainda com características modernistas, mas com a introdução de elementos não modernistas. Posteriormente, ocorreram as soluções arquitetônicas “anti-modernistas” que eram contrárias ao movimento que até então vigorava. Essas soluções estão muito bem representadas na arquitetura de museus sobre a qual apresentamos a seguir alguns comentários analíticos.

O pós-modernismo na arquitetura de museus

De acordo com Josep Maria Montaner, podemos hoje encontrar variadas soluções de museus que o autor considera preponderantes. No texto a seguir iremos discutir algumas delas com o intuito de identificar, nos museus citados, as características do estilo pós-modernista e, conseqüentemente, contrapô-las às do movimento moderno.

Museu de Arte de Kimbell

O Museu de Arte de Kimbell (1966-1972) está localizado na cidade de Forth Worth no Texas e foi idealizado pelo arquiteto Louis I. Kahn.

De acordo com Montaner, Louis Kahn foi o arquiteto que, através da idealização de seus vários museus, abriu as portas para a mudança do contentor moder-

no de planta isotrópica para o museu que o autor classifica como sendo o “museu-museu” ou seja, aqueles museus que “se resolvem internamente a partir da própria estrutura tipológica [...] e partem da redefinição dos elementos essenciais da tradição – como vestíbulos, salas e clarabóias”(MONTANER, 2003, p.62) sendo estas últimas um elemento muito utilizado por Khan no Museu de Belas Artes de Kimbel.

O Museu é basicamente formado pela junção de abóbodas (Fig. 26 e 27) que estruturam e dão forma ao edifício.



Fig. 26 – Museu de Belas Artes de Kimbell, 1967-1972. Detalhe das abóbodas.

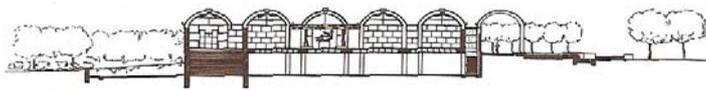


Figura 27– Corte: Museu de Kimbell.

A utilização das abóbodas em seqüência, que se apoiam em poucos pilares, a maioria nas extremidades, permitem a conformação de galerias integradas (Fig. 30) e de uma iluminação zenital (Fig. 28 e 29) que na opinião de Kahn (apud RONNER; JHAVERI; VASELLA, 1977, p. 345) é a única forma aceitável de utilizar a luz natural, ao contrário de janelas que poderiam causar um brilho ofuscante e incômodo aos olhos.

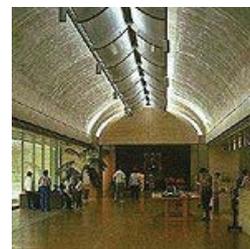


Fig. 28 – Museu de Belas Artes de Kimbell, 1967-1972. Foto mostrando uma das abóbodas do Museu com sua clarabóia.

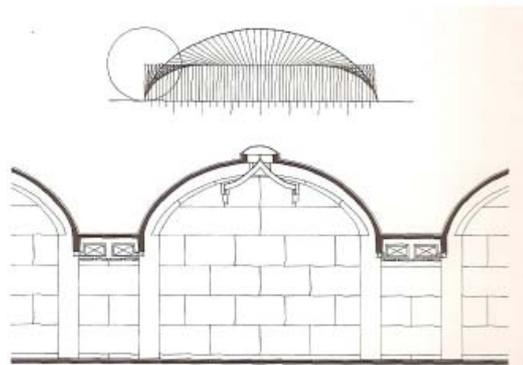


Fig. 29 – Corte abóbodas: Museu de Belas Artes de Kimbell, 1967-1972.

O programa arquitetônico do Museu de Kimbell segue

o que Montaner e Oliveras dizem a respeito dos museus a partir da década de 60 ao falarem que:

A partir dos anos sessenta, o programa de um edifício para museu se transforma e se torna mais complexo. Cada vez é mais insuficiente uma concepção de museus que só se faz em função dos espaços de exposição [...] Espaços dedicados à venda de catálogos e reproduções, cafeterias e restaurantes e outros serviços, são também imprescindíveis nos edifícios que, pouco a pouco, vão assumindo funções de consumo.¹⁷ (MONTANER, OLIVERAS, 1986, p. 9-10)

Observa-se que a planta baixa (Fig. 30) apresenta, além dos espaços tradicionais de exposição, ambientes como: lanchonete, auditório, e loja de livros.

KAM.34
First floor plan,
final version.

- 1 Portico
- 2 Plaza
- 3 Entrance gallery
- 4 Stairs from lower level entrance
- 5 Book store
- 6 Shop
- 7 Library, mezzanine above
- 8 Gallery
- 9 Light court
- 10 Upper part of two-story conservator's studio
- 11 Auditorium
- 12 Snack bar
- 13 Kitchen

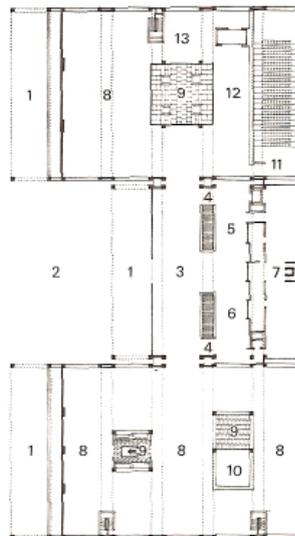


Fig. 30 – Planta Baixa: Museu de Belas Artes de Kimbell, 1967-1972. Detalhe para as galerias (n°8) integradas e da presença de espaços como lanchonete (n°12), auditório (n°11) e loja de livros(n°5).

Os materiais construtivos internos utilizados se resumem no mármore travertino e no concreto. De acordo com Kahn (apud RONNER; JHAVERI; VASELLA, 1977, p. 351), esses materiais quando combinados fa-

¹⁷ A partir de los años sesenta, el programa de un edificio para museo se transforma y se complexifica. Cada vez es más insuficiente una concepción de museos que solo se piense en función de los espacios de exposición [...] Espacios dedicados a la venta de catálogos y reproducciones, cafeterias y restaurantes y otros servicios, son también imprescindibles em unos edificios que, poço a poço, han ido asumiendo funciones de consumo. (MONTANER, OLIVERAS, 1986, p. 9-10)

zem do museu um edifício monolítico pois, apresentam características semelhantes. A justificativa da escolha do uso do travertino e do concreto se revela na vontade por parte do arquiteto de fazer a estrutura do edifício se manifestar através dos materiais usados.

A prevalência dos cheios sobre os vazios é outra característica desse Museu que contraria os ideais modernistas onde os panos de vidro, a transparência, a leveza eram constantes.

Museu Staasgalerie

O Museu Staasgalerie (1977-1983) está localizado em Stuttgart na Alemanha e foi idealizado pelo arquiteto James Stirling.

Stirling, na opinião de Montaner e Oliveras, quando idealizou o Staatgalerie, “[...]respondeu com a complexidade formal, a atitude do contextualismo e a vontade de conciliar o figurativo e o abstrato”¹⁸ (MONTANER, OLIVERAS, 1986, p.106). Esta frase que contém qualificações de uma mesma obra nos chama a atenção pois, ao mesmo tempo que possui a palavra “abstrato”, que é essencialmente uma característica da arquitetura moderna, também possui palavras como “contextualismo” e “figurativo” que são características das formas de movimento que se opõem ao modernismo.

Podemos dizer que Stirling faz uso do contextualismo no momento em que pega um modelo antigo da região em que o novo edifício irá ser construído e mo-

.....

18 “[...] respondió con la complejidad formal, la actitud del contextualismo y la voluntad de conciliar lo figurativo y lo abstrato.” (MONTANER, OLIVERAS, 1986, p.106).

difica progressivamente as suas características em um processo de transformação onde elementos são retirados outros inseridos resultando em um híbrido arquitetônico (FEFERMAN, 2006). O Museu Staatsgalerie é um exemplo desse processo de transformação onde o arquiteto reestrutura um modelo antigo, o Altes Museum (1823-1830), de autoria de Shinkel, objeto de estudo do primeiro capítulo. Um elemento do Museu Staatsgalerie que nos mostra o resultado desse processo de transformação (adição e amputação) realizado pelo arquiteto, é a presença de uma rotunda (Fig. 31) agora modificada, sem cobertura, e adicionada a ela uma rampa que serve de acesso ao edifício (FEFERMAN, 2006).

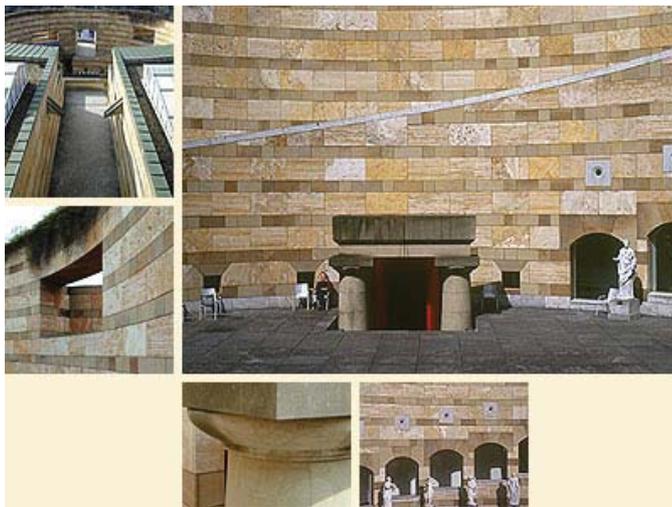


Fig.31 –Fotos da Rotonda sem cobertura: Museu Staatsgalerie. 1977-1983.

De acordo com Montaner, para entender as necessidades operacionais dos museus há que seguir um complexo programa arquitetônico. Este fato, conforme já mencionamos anteriormente, resultou, entre tantas outras, numa concepção de museu, que o autor chama de “museu colagem”, “que se resolve por colagem de fragmentos diversos, subdividindo a diversidade das exigências em diferentes corpos” (MONTANER, 2003, p. 94), tipo no qual o Museu Staatsgalerie em Stuttgart de James Stirling se enquadra (Fig. 32).



Fig.32 –Museu Staatsgalerie. 1977-1983.

Na opinião de Montaner, esse tipo de museu é resul-

tado do triunfo da cultura de massa, e “converteu-se em um edifício cada vez mais hedonista e popular, divertido e comunicativo” (MONTANER, 2003, p.94).

A concepção formal do Staasgalerie se difere do Museu de Kimbell analisado anteriormente ao utilizar um partido em “U” das galerias, e de um espaço central circular a céu aberto, o jardim das esculturas, que conforma a rotunda sem cobertura mencionada anteriormente (Fig. 33 e 34).

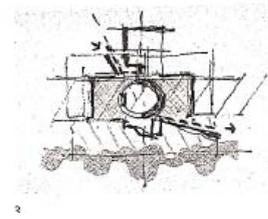


Fig.33 – Partido do projeto da Staasgalerie com o formato em “U” e o espaço central circular.

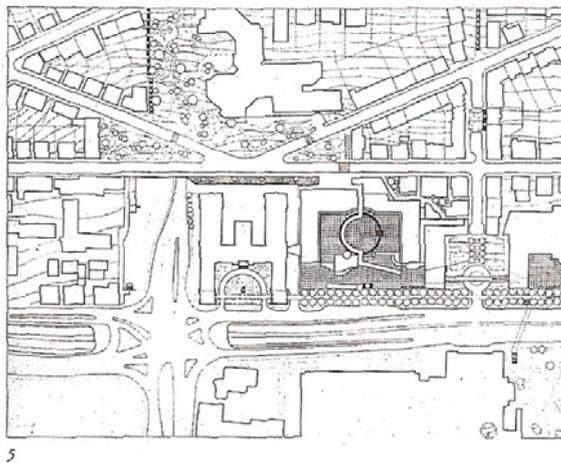


Fig.34 – Planta de situação da antiga Galeria à esquerda e do Staasgalerie à direita, ambas com o partido em “U”.

Como pode se observar na planta baixa (Fig. 35) as galerias, no total de 15, apresentam tamanhos variados e se interligam por meio de portas dispostas entre as paredes divisórias de cada galeria.

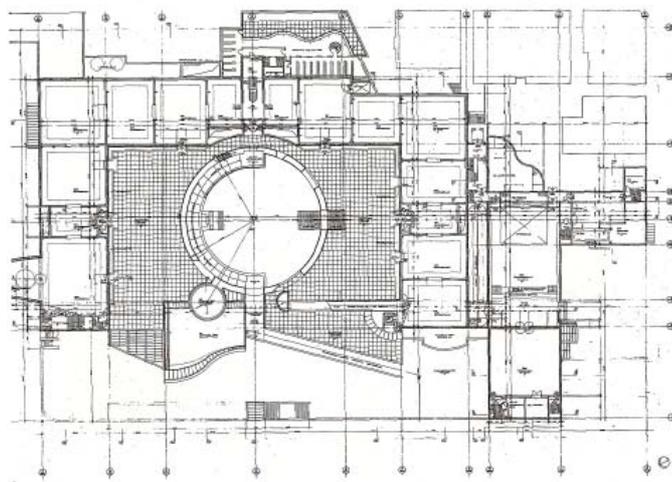


Fig.35 – Planta baixa: Museu Staasgalerie, 1977-1983.

O programa arquitetônico do Museu, seguindo o exemplo anterior, também dispõe de espaços como, café e teatro, não se limitando aos espaços expositivos.

Como pudemos perceber a arquitetura de museus que, conforme já mencionamos anteriormente, passou por uma evolução muito grande e hoje apresenta um programa bem complexo, encontrou nas soluções pós-modernistas a variabilidade que era necessária para a idealização dos seus projetos. Atualmente, os edifícios voltados para espaços museológicos exigem espaços variados com funções específicas e conseqüentemente soluções arquitetônicas mais complexas. No caso da arquitetura pós-modernista o que podemos perceber é que há uma maior atenção ao programa do edifício a ser idealizado, o que se passa por dentro na maioria das vezes se reflete no seu exterior. Sendo assim podemos dizer que o pós-modernismo contribuiu na evolução das soluções de museus a partir do momento que ofereceu condições favoráveis para que essa evolução arquitetônica acontecesse.

OS MUSEUS CONTEMPORÂNEOS

Neste momento do trabalho o que se apresenta é a análise formal e tipológica da Arquitetura de Museus Contemporâneos através do estudo de dois exemplos de museus que se encaixam nessa classificação. Os dois museus analisados são o MAC - Niterói e o Guggenheim de Bilbao, ambos exemplos classificados por Montaner como sendo “organismos extraordinários”, ou seja, “que se configura como organismo singular, como fenômeno extraordinário, como acontecimento excepcional, como ocasião irrepetível” (MONTANER, 2003, p.12)

MAC- Niterói

O MAC - Niterói (1996) é uma obra da prefeitura da cidade de Niterói construído para abrigar a coleção doada por João Sattamini e a autoria do seu projeto é do arquiteto Oscar Niemeyer.

De acordo com Montaner (2003) Niemeyer ao idealizar o MAC - Niterói optou por um objeto singular que combina duas tipologias como a rampa exterior e a forma escultórica derivada da esfera.

O Museu está localizado no mirante da praia da Boa Viagem que se conforma como um belvedere que avança sobre o mar (Fig. 36)



Fig.36 – Foto: MAC - Niterói, 1996. Detalhe para a localização do Museu em cima do Belvedere.

O edifício apesar de se estruturar em apenas um bloco de planta circular, apresenta também uma rampa de acesso de forma sinuosa (Fig. 37) que se destaca visualmente, mas que tampouco se funde ao bloco existente nem se configura ela mesma um bloco independente (CHOKYU, 2006).



Fig.37 – Foto: MAC - Niterói, 1996. Detalhe para a rampa sinuosa na cor vermelha.

O MAC - Niterói se estrutura através de um apoio central conformando assim um pilotis que libera a visada da paisagem do visitante que se aproxima do local. Essa mesma estrutura que sustenta o edifício dá forma ao mesmo e conforma os grandes vãos do espaço interno.

O programa do MAC - Niterói apesar de não ser exten-

so, segue a tendência dos museus contemporâneos, ao oferecer espaços além das galerias de exposição como um pequeno auditório e um restaurante, estes dois últimos localizados no sub-solo (Fig. 38)

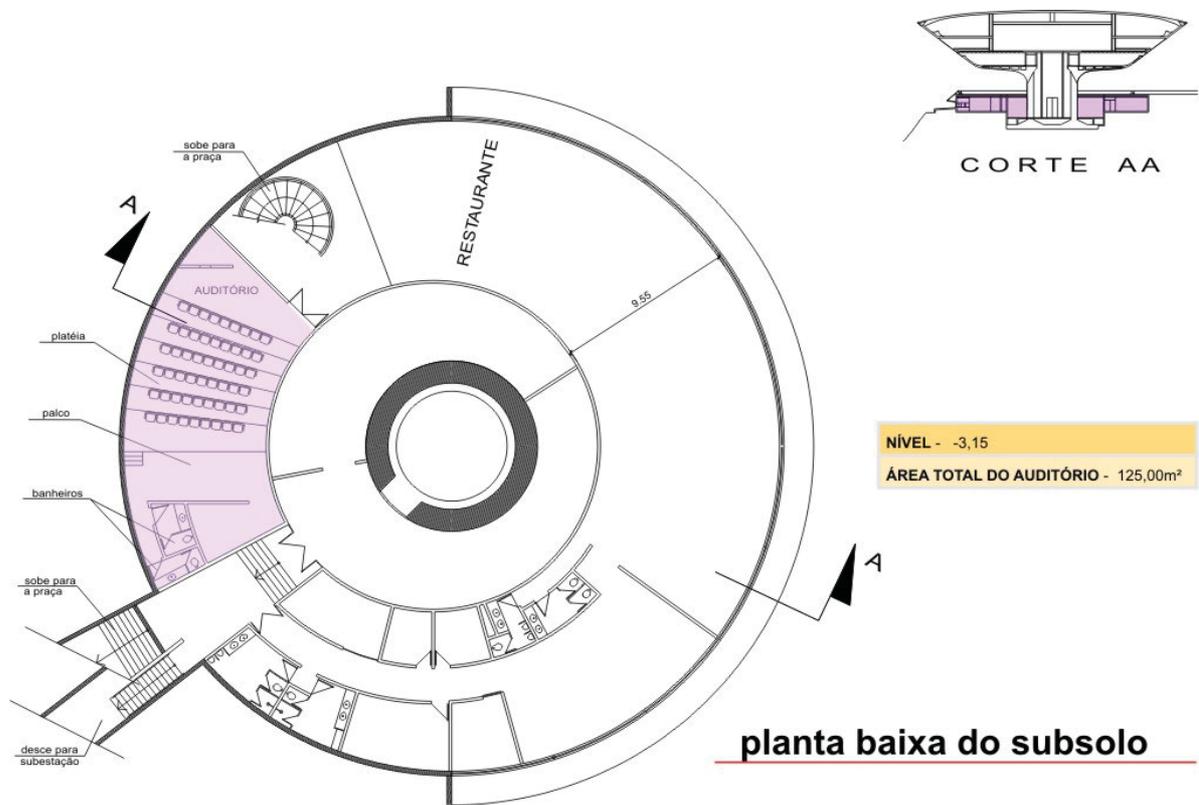


Fig.38 – Planta Sub-solo e corte AA:
MAC - Niterói, 1996.

As galerias se dividem em dois níveis. No primeiro piso se tem o salão principal no centro e as galerias periféricas (Fig. 39 e 40) que recebem uma combinação de iluminação artificial e natural, esta vinda das janelas que circundam todo o edifício.

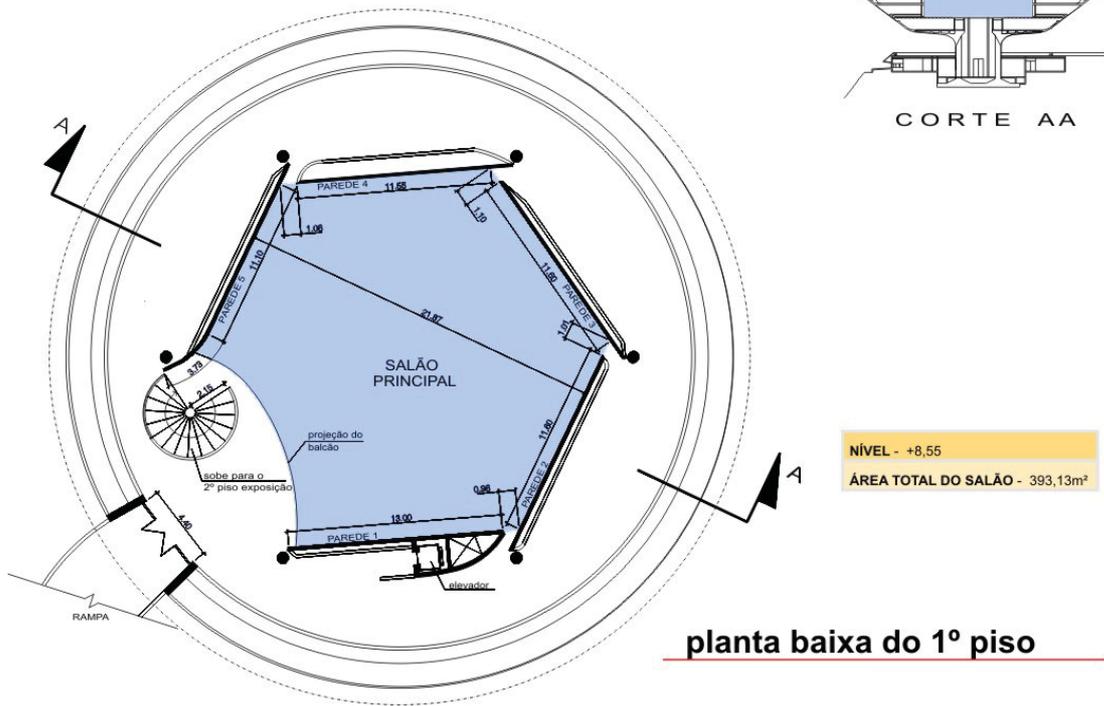


Fig.39– Planta do 1º piso e corte AA: MAC - Niterói, 1996. Em destaque o salão principal.

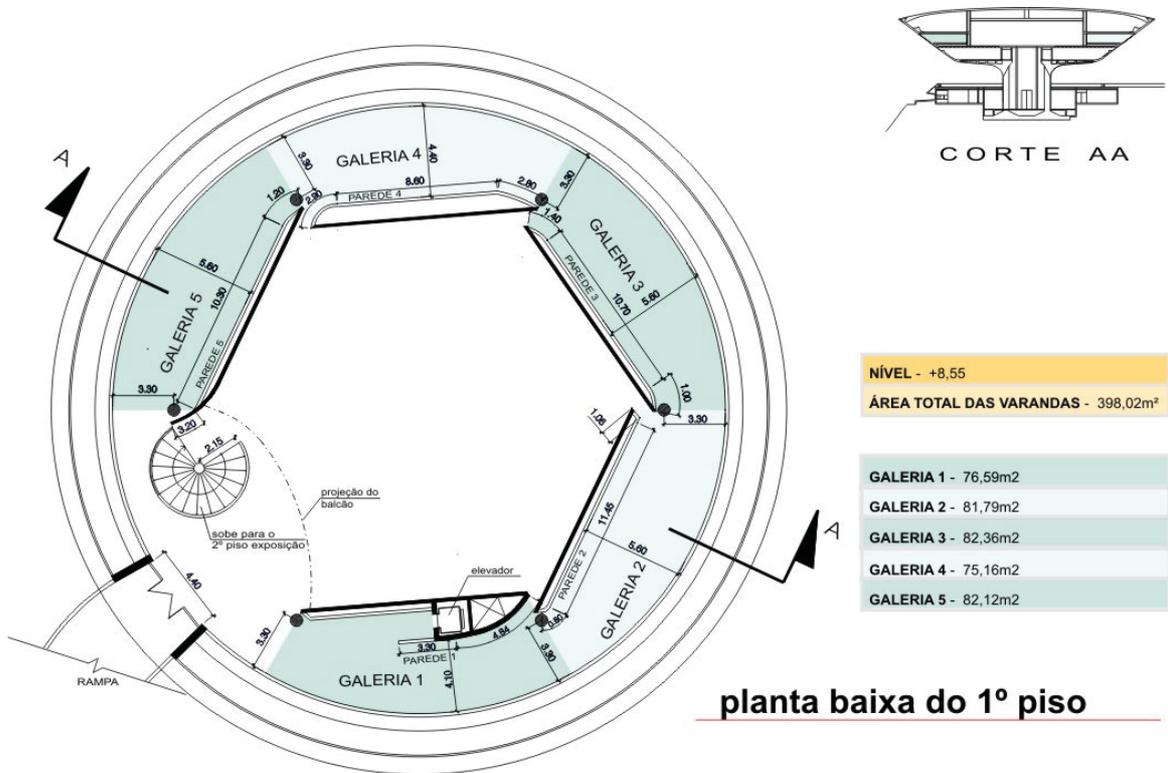


Fig.40 – Planta do 1º piso e corte AA: MAC - Niterói, 1996. Em destaque as galerias.

No segundo piso as galerias novamente se apresentam perifericamente (Fig. 41) sendo que no centro do pavimento se tem o mezanino de onde se avista o salão principal do andar abaixo. A iluminação ao contrário do 1º piso é artificial pois, não há aberturas para o exterior.

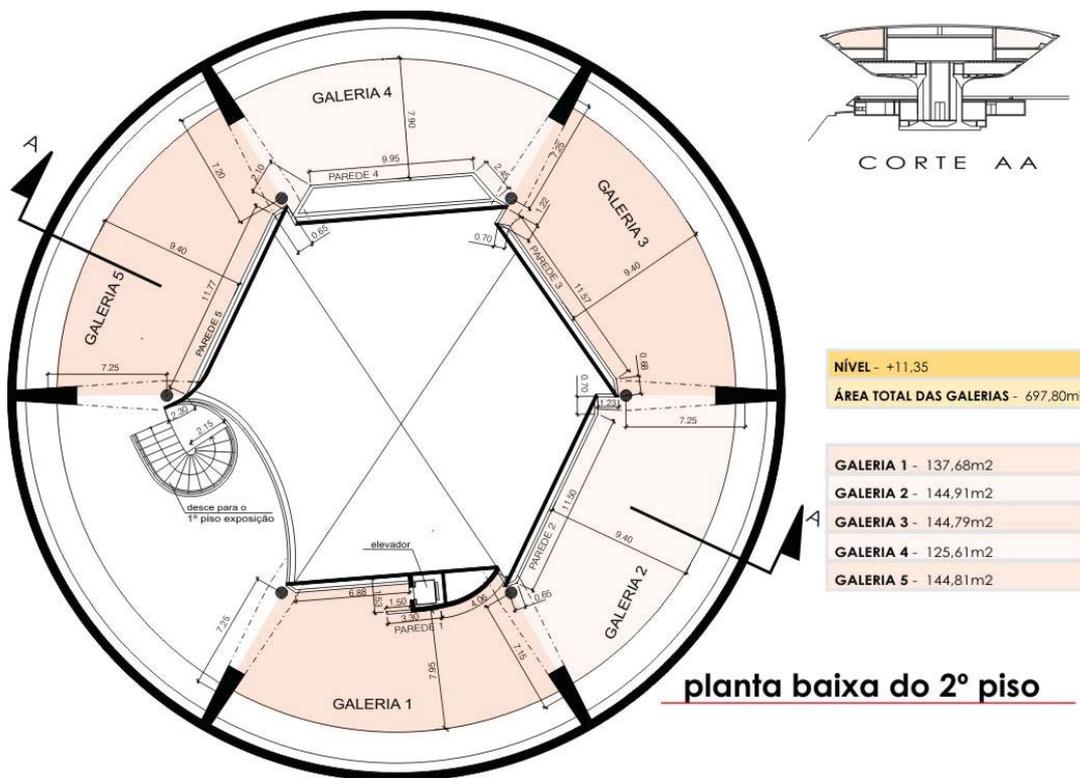


Fig.41 – Planta do 2º piso e corte AA: MAC - Niterói, 1996. Em destaque as galerias.

Guggenheim de Bilbao

O Museu Guggenheim de Bilbao (1992-1997), cidade basca da Espanha, foi idealizado pelo arquiteto Frank Gehry e apresenta como no caso do MAC - Niterói uma forma escultórica. O que o difere do caso anterior é a complexidade na conjugação de formas livres e formas regulares que, na opinião de Montaner, é o resultado de três tendências artísticas: o organicismo, o surrealismo e a pop art. A organicidade do edifício (Fig. 42) é alcançada pelo uso de estruturas metálicas revestidas com placas, dando um aspecto de escamas.



Fig. 42 – Museu Guggenheim de Bilbao, 1997.

O átrio central é um espaço funcionalmente importante pois, distribui o fluxo de visitantes e funcionários por meio de passarelas, pontes e elevadores a todas as galerias que se dispõem ao seu redor. (Fig. 43 e 44).



Fig. 43 – Planta 1° piso: Museu Guggenheim de Bilbao, 1997. Átrio em destaque na planta.

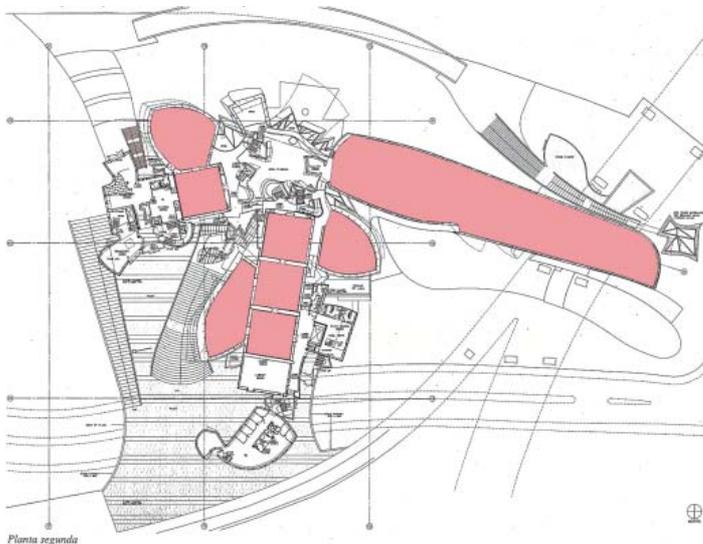


Fig. 44 – Planta 2° piso: Museu Guggenheim de Bilbao, 1997. Galerias em destaque na planta.

Como se pode observar principalmente na planta do 2° piso (Fig. 44), as galerias de planta quadrada, algumas delas dispostas em série inerligadas por meio de portas, são destinadas às exposições permanentes e a grande área livre de forma alongada se destina às exposições temporárias.

Além das galerias o programa também inclui um auditório e um restaurante.

Essa diversidade da concepção museográfica como: salas convencionais enfileiradas, espaços de altura dupla, recantos ou locais de passagem, configuração de grandes salas neutras, se faz em função da complexidade explícita de suas formas, que Montaner diz ser um “aparente caos de forma”.

Essa variabilidade de espaços presente no Guggenheim de Bilbao é essencial nos museus de hoje, por apresentarem a necessidade destes de exporem coleções em grande e pequena escala simultaneamente, fato freqüente nas exposições de arte contemporâneas.

CAPÍTULO 2 – A HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA DE MUSEUS NO PATRIMÔNIO

Este capítulo destina-se principalmente a tratar a maneira sob a qual o tema “Arquitetura de Museus” foi abordado nos *Anais* publicados pelo Museu Histórico Nacional e pelas *Revistas do Patrimônio*.

Primeiramente aborda-se três edições das *Revistas do Patrimônio*: a de número 1 de 1937, a de número 23 de 1994, e a de número 31 de 2005.

Em um segundo momento o texto se concentra nas questões discutidas nos artigos dos *Anais* do MHN. Esta publicação teve o primeiro volume publicado em 1940, e o 26º em 1975 quando foi suspensa e retomada em 1995 com o volume 27. O intuito é selecionar artigos presentes nos *Anais* que se relacionam diretamente ao tema proposto, embasado principalmente na fundamentação teórica e metodológica proposta por Josep Maria Montaner.

Enfoca-se primeiramente a história do MHN e de seu surgimento. O propósito não é abordar profundamente essa história, que sem dúvida é muito rica, mas contextualizar o edifício que abriga o MHN e os principais personagens responsáveis por sua idealização.

Em seguida, abordam-se os temas da arquitetura de museus propriamente ditos. Como encontramos, durante a leitura dos *Anais*, temas diversos relacionados à arquitetura de museus, buscou-se agrupar assuntos que tivessem algo em comum, gerando assim quatro itens que intitulamos como: *O novo papel do museu*, *As soluções tipológicas*, *O programa arquitetônico*, e *A organização espacial interna*.

A ARQUITETURA DE MUSEUS NAS REVISTAS DO PATRIMONIO

No início do projeto de pesquisa o objetivo era estudar três tipos de publicações, os *Anais* do MHN, os *Boletins* e as *Revistas* do IPHAN. Estas últimas, porém, não foram incluídas integralmente na pesquisa. O que se buscou fazer, por considerar a *Revista* do Patrimônio uma fonte importante, foi um estudo do primeiro exemplar, do ano de 1937, o exemplar de número 23 de 1994 e o exemplar de número 31 do ano de 2005 que trazia o museu como o tema central da *Revista*. A descrição da forma de abordagem das *Revistas* em relação aos vários temas da Arquitetura de Museus aqui expostos, não é vasta, tendo em vista que foram analisados somente três exemplares, contudo serve como uma introdução para o que se propõe a discutir em relação aos mesmos temas encontrados nos *Anais* do MHN e nos *Boletins*.

Como era de se esperar, o exemplar de número 1 da *Revista do Patrimônio* apresenta muito pouco conteúdo em relação à “Arquitetura de Museus” ou até mesmo dos museus em geral, contudo foi possível tecer alguns comentários em relação ao tema.

Em relação à escolha do número 23 da *Revista*, inicialmente pensou-se em estudar um exemplar que tivesse sido publicado preferencialmente nos últimos anos das publicações dos *Boletins*. Contudo o exemplar que se encaixava nesta especificação, o de número 22, não apresentava artigos diretamente ligados ao tema “Arquitetura de Museus”. Contudo a *Revista* de número 22 de 1987 tem a sua importância quando apresenta um debate acerca da atuação do Sphan na preservação do patrimônio cultural quando o órgão completava cinquenta anos da sua criação.

Apesar deste exemplar trazer o assunto “museu” em alguns dos artigos apresentados, essa abordagem foi discreta e por essa razão optou-se por estudar a *Revista do Patrimônio* de número 23 de 1994. Esta edição por sua vez traz dois artigos – de Andréas Huyssen e Glauco Ampello - que traçam interessantes questões acerca dos museus que são apresentadas adiante.

A edição de número 31 da *Revista do Patrimônio* que traz o título “Museus: antropofagia da memória e do patrimônio” buscou sempre que possível, através de seus artigos relacionar os museus com a atitude antropofágica. De acordo com José do Nascimento Júnior, antropólogo e diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan

[...]a qualidade da vida social de cada geração depende da sua capacidade antropofágica, da sua capacidade de apropriar-se daquilo que foi produzido em outros tempos e em outros espaços.(JUNIOR, 2005, p. 9)

Neste contexto, o museu pode ser um dos espaços que oferecem condições para que essa atitude antropofágica se manifeste.

No artigo de Mário Chagas que traz o mesmo título da Revista, essa relação do museu e da antropofagia é tema central.

Eis o poder devorador do museu. Não há monumento, não há documento, não há patrimônio cultural ou natural, não há cotidiano ou festa que resista ao seu canto, ao seu encanto e à sua capacidade de produção simbólica e de transformação dos sentidos.(CHAGAS, 2005, p.18)

Ao longo de todos os artigos dessa edição da *Revista*, vários assuntos em relação ao universo museológico foram discutidos, mas, neste trecho da dissertação se propõe ressaltar aqueles que direta ou indiretamente se relacionam com a “Arquitetura de Museus”.

As reformas

O tema em questão foi objeto de estudo somente no exemplar de número 1 das *Revistas*, e apesar da constatação da escassez de textos referentes à “Arquitetura de Museus”, neste exemplar, em um item, presente no sumário nomeado como Notas, temos três textos onde o museu é o tema central.

Os três textos nos chamam atenção quando trazem um assunto que foi apresentado muito depois nos *Boletins*: as reformas.

Recuperação

O edifício que recebeu as novas funções de museu, como ressalta o texto sobre o Museu Regional de Olinda, foi adaptado com o maior cuidado para que nenhuma característica original fosse alterada. Pode-se dizer nesse caso que, a preocupação com a não descaracterização do edifício prejudicou o desenvolvimento do museu o impedindo de evoluir e se expandir pois de acordo com o próprio relato, para conservar as características originais do edifício, “[...] já tem sido aliás sacrificados interesses de seu desdobramento.” (*Revista do Patrimônio*, nº 01, 1937, p. 164)

Ampliação

Ao contrário do que se observou no caso anterior do Museu Regional de Olinda, o texto que traz o “Museu Mariano Procópio” como título, fala naturalmente das ampliações, na antiga Chácara que abrigava o museu, para albergar suas coleções. De acordo com o artigo, “[...]ao completar dez anos de existência, juntava-se

a ele novas construções.” (Revista do Patrimônio, nº 01, 1937, p. 165)

Indo na mesma direção do exemplo do Museu Mariano Procópio, temos o Museu Coronel David Carneiro, tema central de outro artigo da *Revista*, que após mudar sua sede para um imóvel maior, passou por ampliações em virtude do crescimento e enriquecimento do acervo. Este museu, no ano de 1934 realizava programas culturais, como cursos de história e filosofia assumindo, já naquela época, uma postura de museu moderno, tema bastante comentado nos artigos dos *Anais* e *Boletins*.

O museu e a cidade

Dentre os três exemplares das *Revistas* estudados incluindo também as outras publicações, *Boletins* e *Anais*, é somente no exemplar de número 23 que se tem uma interessante análise feita entre museus e a cidade encontrada no artigo de Huyssen, “Escapando da Amnésia: o museu como cultura de massa”, como no de Glauco Campello que se intitula, “Patrimônio e cidade, cidade e patrimônio”.

Imagem recriada

Para Huyssen “[...] o sucesso de qualquer cidade depende dos atrativos dos seus museus”(HUYSSSEN, 1994, p. 42). O autor ainda vai mais além ao falar que as políticas de cultura usam o museu como meio para melhorar a imagem das cidades. Essa afirmação pode ser comprovada com o caso do Museu Guggenheim de Bilbao. Não há dúvidas que a cidade espanhola, em função do Museu, passou a ser passagem

obrigatória para as pessoas que escolhem a Espanha como destino turístico.

O eixo ordenador e transformador

Glauco Campello em uma passagem de seu artigo cita a implantação do Museu do Mar na cidade de São Francisco em Santa Catarina e tece importantes comentários acerca da influencia do edifício na cidade.

Segundo Campello a implantação do Museu do Mar está intimamente ligada ao crescimento da cidade de São Francisco devido principalmente ao incremento turístico provocado pela Instituição museológica. Na opinião de Campello o Museu “[...]é o eixo em torno do qual se ordenarão as atividades e a aparência visual da cidade”(CAMPELLO, 1994, p. 120)

Este é apenas um exemplo de como o Museu pode provocar mudanças significativas dentro de uma cidade. Essa influencia transformadora do museu dentro da cidade é muito bem especificada por Cêça Guimaraens:

[...]o edifício de museu e o entorno que o constituem, ainda, o suporte que melhor configura e promove, de modo espetacularmente museográfico e museológico, as alterações que hoje atomizam a cidade e a paisagem. (GUIMARAENS, 2006, p. 186)

Campello novamente cita um espaço museológico, agora o Paço Imperial do Rio de Janeiro, para falar da sua influencia no contexto urbano ao qual o Museu está inserido.

Para Campello até mesmo uma intervenção isolada, como a que foi feita no Paço, “[...]pode funcionar como ponto de partida na recriação de um ambiente,

ao instruir um novo conteúdo que venha se refletir no espaço à sua volta.”(CAMPELLO, 1994, p. 124). Essa acentuada relação do edifício com a cidade se deve principalmente ao novo programa – restaurante, café, galerias, cinemas, lojas e biblioteca - do museu. De acordo com Campello, esse novo edifício, agora com novos espaços oferecidos à população, se impõe ao contexto urbano exigindo sua reordenação em meio a inconvenientes como a via elevada que impede a visada do mar da Praça XV e do tráfego intenso de veículos que não permite uma fruição evocada pelo espaço.

A disseminação do museu na atualidade

Um assunto recorrente em alguns textos do exemplar de número 31 foi a disseminação de instituições museológicas nos últimos anos. O tema é objeto de discussão no Prefácio da *Revista*, escrito por Antônio Augusto Arantes Neto, à época presidente do Iphan. De acordo com Neto, “[...]inúmeras possibilidades se descortinaram em anos recentes, renovando e ampliando o interesse pelos museus[...]”(NETO, 2005, p. 5).

Vera Lúcia Bottrel Tostes (2005) em artigo na *Revista*, também ressalta a importância dos museus no mundo contemporâneo bem como Rodrigo Mello Franco de Andrade em artigo publicado originalmente em 1963. De acordo com Melo Franco, as instituições museológicas se multiplicaram tanto nos países socialistas como nos países mais evoluídos de regime democrático.

Enquanto a autora Luciana Sepúlveda Koptcke (2005), destaca os anos 80 como sendo a época de maior disseminação dos museus pelo mundo,

José Reginaldo Santos Gonçalves ressalta a década passada como sendo cenário para a proliferação de museus justificada pela “[...]fragmentação nas formas de representação das identidades sociais e culturais”(GONÇALVES, 2005, p. 268).

Resumindo a questão nas palavras de Chagas pode-se dizer que “[...]os museus entraram no século XXI em franco movimento de expansão”.(CHAGAS, 2005, p. 20)

O Programa arquitetônico

No exemplar de número 23 Andréas Huyssen em seu artigo intitulado “Escapando da Amnésia: o museu como cultura de massa”, aponta alguns assuntos interessantes acerca do museu, e o programa é um deles.

Novas tendências

As novas tendências do programa dos museus, tema também apresentado nos *Anais e Boletins* adiante, é também objeto de preocupação de Huyssen quando ressalta que “no atual cenário do museu, a idéia de um templo com musas foi enterrada, surgindo no lugar um espaço híbrido, entre a diversão pública e uma loja de departamento” (HUYSSSEN, 1994, p. 36).

A percepção do autor, a cerca do novo programa do museu vai de encontro às palavras de Montaner e Oliveras:

A partir dos anos sessenta, o programa de um edifício para museu se transforma e se torna mais complexo. Cada vez é mais insuficiente uma concepção de museus que só se faz em função dos espaços de exposição [...].Espaços

dedicados à venda de catálogos e reproduções, cafeterias e restaurantes e outros serviços, são também imprescindíveis nos edifícios que, pouco a pouco, vão assumindo funções de consumo. (MONTANER, OLIVERAS, 1986, p. 9-10)

O tema programa, apesar de ter sido por poucas vezes apontado dentro dos artigos da edição de número 31, é destacado ao se relatar a Incorporação de novos espaços conforme é mostrado a seguir.

Incorporação de novos espaços

Gonçalves (2005) esboça o assunto quando fala que na década de 70 surge uma nova idéia de museu que passa a incorporar espaços que estariam excluídos de seu programa tradicional.

O tema programa é também esboçado no artigo de Cavalcanti (2005) após citar as variadas atividades existentes dentro do Paço Imperial, como música, teatro, cinema, dança, artes visuais dentre outros.

Organização espacial interna

A organização espacial interna, foi por poucas vezes identificado nas *Revistas* pesquisadas, contudo a seguir é destacado a forma como os exemplares de número 23 e 31 abordaram o tema.

Novos recursos expositivos

Tema também abordado posteriormente nos *Boletins* é tratado no momento por Huyssen em artigo pertencente a edição de número 23 quando o autor comenta

das novas práticas de exposição dos museus que se adaptaram ao perfil de seus freqüentadores que hoje buscam

[...]experiências enfáticas, esclarecimentos instantâneos, superproduções e espetáculos de grande sucesso, ao invés da apropriação meticulosa do conhecimento cultural.(HUYSSSEN, 1994, p. 36)

Esta breve exposição sobre o assunto serve como uma introdução para o que se pretende discutir em matéria encontrada em um *Boletim*, mesmo que este, como observado adiante, apresente uma abordagem diferente da apresentada no momento.

Espacos de exposição

Paul Valéry (2005) em artigo presente na edição de número 31 ao comentar sobre o espaço interno do museu se atém ao seu espaço expositivo. Valéry ao descrever as suas sensações ao adentrar o interior de um museu comenta sobre a profusão de informação causada pela exposição de várias obras em um espaço exíguo causando de acordo com o autor, uma violência visual.

O novo papel do museu

A freqüência do assunto do novo papel do museu frente à sociedade relatado na *Revista* de número 31 não é surpresa pois, nos *Boletins*, conforme apresentado no capítulo seguinte, esse tema também foi bastante discutido.

O Museu vivo

Cavalcanti ao iniciar seu artigo já menciona que os museus “[...]deixaram de ser templos empoeirados do passado ao trazer para seu interior o burburinho das cidades com a multiplicidade de segmentos étnicos e sociais que as compõem.”(CAVALCANTI, 2005, p. 59). O autor segue dizendo que os museus atuais desempenham um importante papel de inclusão social, criação de cidadania e expectativa de melhora do ambiente.

Um projeto interessante citado em um dos artigos da Revista e que cumpre a solicitada nova função social dos museus é o descrito por Cláudia Márcia Ferreira (2005) criado no Museu De Folclore Édison Carneiro nomeado como Sala do Artista Popular. Conforme o próprio nome indica, esse espaço é reservado para mostra de objetos de uso cotidiano, do trabalho, religioso, que são expostos e posteriormente vendidos, auxiliando na auto-estima desses artistas e gerando renda.

José Neves Bittencourt (2005) através de uma citação de Zijp, aponta a origem dessa nova postura dos museus. De acordo com esse artigo, foi após a Segunda Guerra Mundial que os museus passaram a se envolver mais com os acontecimentos da sociedade e a atrair mais público visando a sua participação dentro da instituição. Essa nova postura, de acordo com o texto, levou os museus tradicionais a se inovarem.

Um outro momento na história, o cenário europeu pós-revolucionário, no final do séc. XVIII, é citado por Koptcke como o período que deu origem ao museu moderno com todas as funções múltiplas que essa instituição oferece atualmente. Mas é a década de 80 que Koptcke destaca como sendo o período em que há “[...]um movimento de estruturação

desse campo de estudo visando a produzir conhecimento sobre as práticas sociais relacionadas aos museus[...]"(KOPTCKE, 2005, p.189).

Uma outra abordagem interessante que Koptcke faz do museu é a sua importância para a urbanização do século XIX, ao contribuir para a "[...]emergência de uma nova sociabilidade na redefinição do espaço público, e de um público como espectador." (KOPTCKE, 2005, p.192).

Todas essas posições frente ao museu que se envolve profundamente com as questões da sociedade, só confirmam o que Franco Albini diz a respeito da concepção de "museu vivo". Em artigo publicado em 1954 na revista Habitat, Albini define essa nova postura do museu como sendo um "[...]organismo autônomo, com funções múltiplas e complementares, enxertados na atual vida social" (ALBINI, 1954, p. 31).

Integração museu-escola

Dentro desse novo contexto ao qual o museu se insere pode-se destacar a relação do museu com a escola, tema tratado nos *Boletins* e que retorna nesse exemplar da *Revista*.

No artigo de Denise Grispum (2005), a autora discorre principalmente sobre a política educacional do Museu Lasar Segall. Resumidamente pode-se dizer que o Museu trabalha em dois universos, fora do Museu ao emprestar pastas-fichários aos professores contendo textos históricos, bibliografia e propostas de aplicação em sala de aula, e dentro do Museu com visitas monitoradas.

Rui Mourão (2005) também toma como assunto do

seu artigo a questão da relação escola e museu. Mourão analisa que, o museu aliado com a escola tem muito mais condições de atuar na sociedade. O autor dá o exemplo do Museu da Inconfidência em Ouro Preto que aliado à escola possibilitou a grande transformação estrutural que vem acontecendo na instituição.

Koptcke apesar de citar o projeto de integração do museu-escola, conclui que as visitas escolares não foram suficientes para que se formassem novas gerações de visitantes. Para a autora por algumas vezes o que se obtém com essa integração do museu e da escola é apenas um efeito disciplinador e não um efeito educativo como era de se esperar.

Para encerrar esse tema nada mais oportuno que expor a opinião de Dona Lygia Martins Costa sobre o assunto, na entrevista cedida aos membros da Revista:

Para que servem os museus? Os museus foram feitos para o povo, para informar e servir ao povo. Os museus existentes na Europa foram elitistas, funcionavam mais como laboratório de estudiosos que compunham seus quadros técnicos. A elite se beneficiava porque tinha conhecimento cultural suficiente para tirar proveito daqueles acervos. A partir de então o museu passou a visar, a atingir as crianças, as escolas, e todos níveis da sociedade.(COSTA, 2005, p. 286)

SOBRE O MHN

Apresenta-se no momento um breve histórico sobre o MHN, para que o leitor tome conhecimento da instituição que promoveu a produção dos *Anais* aqui estudados.¹⁹

.....

19 O propósito não é apresentar um extenso histórico sobre o MHN, já que o objetivo central da pesquisa é o estudo dos seus *Anais* propriamente ditos, e sim expor ao leitor um pouco da história do Museu.

O conjunto arquitetônico do MHN

As construções que hoje abrigam o Museu Histórico Nacional (Figuras 45 e 46), configuram a junção de vários edifícios de épocas diferentes, formando assim um conjunto arquitetônico que está ligado à história não só do Rio de Janeiro, onde está localizado, (Fig. 47), mas também do Brasil.



Fig. 45 - Acesso principal - Museu Histórico Nacional, 1922.



Fig. 46 – Pátio de Minerva - Museu Histórico Nacional, 1922.



Fig. 47 – Vista aérea do MHN na malha urbana.

Em uma área conhecida como “Calabouço”, situada próxima ao Morro do Castelo, se ergueu a primeira dessas construções, o chamado Forte de São Tiago que foi construído em 1603 com o intuito de melhorar o sistema de defesa do território.

No século XVIII, em consequência da era do ouro, houve um notável desenvolvimento na colônia e as preocupações em relação à defesa do território foram intensificadas. Sendo assim, o Conde de Bobadela no ano de 1762, ordenou que fosse construído um edifício próximo ao Forte de São Tiago para guardar as armas que eram utilizadas na defesa da cidade. Esse edifício que naquela época era conhecido como “Trem de Artilharia”, passou a ser chamado posteriormente de “Casa do Trem” e constitui a segunda edificação que compõe o atual conjunto arquitetônico do Museu Histórico Nacional.

Ainda por razões de defesa e em consequência do aumento da presença militar, resultado da transferência da capital do vice-reinado da Bahia para o Rio de Janeiro, foi erguida uma edificação entre a Casa do Trem e o Forte de São Tiago, para melhor abrigar os produtos militares, chamada de Arsenal de Guerra, o que seria o último edifício do conjunto arquitetônico que hoje abriga o Museu.

A criação do MHN

O conjunto arquitetônico atual do Museu Histórico Nacional teve inúmeras modificações, sendo a principal delas a adaptação para abrigar o Pavilhão das Grandes Indústrias na Exposição Comemorativa do centenário da Independência, em 1922.

Em 1911, Gustavo Barroso, primeiro diretor do MHN,

dava início às discussões a respeito da criação de um museu em esfera nacional que fosse responsável pela guarda da memória do país:

O Brasil precisa de um Museu onde se guardem objetos gloriosos, mudos companheiros dos nossos guerreiros e dos nossos heróis, [...] Todas as Nações têm seus Museus Militares, guardando as tradições guerreiras de sua história, documentando os progressos dos armamentos e exaltando o culto das glórias passadas. Nós ainda não possuímos. (Barroso apud DUMANS, 1945, p.384)

Antes da criação do MHN, Gustavo Barroso já idealizava um Museu e lutava para a sua criação, como podemos perceber ainda nas palavras de Adolpho Dumans, conservador e secretário do MHN que, ao analisar o que foi dito por Barroso na citação anterior afirma:

Tais palavras escritas há trinta anos valem por um programa. Foi um dos primeiros gritos, se não o primeiro, em defesa de nossas tradições históricas. Nele se contém um germe, o Museu Histórico e a Inspetoria de Monumentos Nacionais, [...] (DUMANS, 1945, p. 388)

Ao término da Exposição de 1922, o governo tomou a decisão de ocupar o imóvel. Assim, juntamente com o então recém-criado Museu Histórico Nacional, vários órgãos, entre eles, a Imprensa Nacional, e alguns escritórios do Ministério da Agricultura, ocuparam e muito alteraram as construções ao longo dos anos em que ali estiveram.

Pode-se dizer que somente ao final da década de 60 é que o MHN passou a ocupar todo o conjunto arquitetônico do Calabouço.

A ARQUITETURA DE MUSEUS NOS ANAIS DO MHN

Os *Anais* do MHN é um material constituído por artigos de variados temas envolvendo o universo museológico e teve seu primeiro volume publicado no ano de 1940. Sua circulação ocorreu normalmente até o ano de 1975. Após uma interrupção de 20 anos os *Anais* retornaram a circular e, até hoje, constituem material de referência para pesquisadores e estudiosos.

O novo papel do museu

Esse tema apesar de não estar diretamente vinculado à “Arquitetura de Museus” tem uma íntima relação com o programa arquitetônico. Essa relação se faz no momento em que o edifício tem que conter outros espaços além dos usuais para que as atividades que a instituição se propõe oferecer se desenvolvam de maneira apropriada.

Novamente o discurso de Albin (1954), a respeito da nova concepção do museu, fundamenta os temas discutidos a seguir. De acordo com o arquiteto, o museu já na década de 50 mostrava fortes indícios de uma nova postura frente à sociedade ao se tornar uma instituição autônoma e com múltiplas funções. O discurso de Albin acerca desse museu que é “vivo” pode ser reconhecido nos *Anais* do MHN, mas é no capítulo seguinte, o que se refere aos *Boletins* e onde o tema foi mais recorrente, que o assunto ganha seu aprofundamento.

O museu como centro de pesquisa

A idéia sobre o novo papel dos museus é esboçada no volume 13 dos *Anais* de modo embrionário no artigo anteriormente citado no Capítulo 1 intitulado, “Nova Diretriz dos Museus”, no qual Ludolf escreve: “Atualmente, a palavra museu não mais designa um simples depósito de antiguidades. O museu hoje é um centro de pesquisa”(LUDOLF, 1964, p. 189).

Essa idéia, é também comentada trinta e nove anos após por Montaner:

O museu, seguindo seu genuíno processo de dessacralização e abertura ao público, vai deixando de ser só um lugar de contemplação direta da obra de arte para ir se convertendo em um foco cultural, dentro do qual de instalaram salas para o trabalho, o aprendizado e o estudo.²⁰ (MONTANER, OLIVERAS, 1986, p. 9)

No volume de número 7 dos *Anais* o assunto é retratado por meio do artigo de Nair de Moraes de Carvalho, conservadora de museu, quando a autora descreve sobre o Curso de Museus do MHN, criado em 1932 pelo então diretor Gustavo Barroso, que reforça o perfil de museu consciente com seu papel educativo. De acordo com a autora:

Com a criação do Curso de Museus [...] estabeleceu um foco de cultura e aprimoramento, de criação de especialistas, do qual saíram com seus diplomas de museologistas todos os atuais conservadores de museus oficiais do Brasil. (CARVALHO, 1947, p. 28).

.....

20 El museo, siguiendo su genuíno proceso de desacralización y acercamiento al público, va dejando de ser sólo un lugar de contemplación directa de la obra de arte para irse convirtiendo en un foco cultural, dentro del cual se instalarán salas para el trabajo, el aprendizaje y el estudio. (MONTANER, OLIVERAS, 1986, p. 9)

O Curso de Museus, que com o passar dos anos, foi tomando maiores proporções, se desvinculou do Museu Histórico Nacional em 1979 sendo transferido para a Unirio onde funciona atualmente como Escola de Museologia²¹.

Integração museu-escola

A relação da instituição museal com o aprendizado e o estudo se faz também com a interação da escola. De acordo com Sigrid Porto de Barros (1948), conservadora de museu, em artigo nos *Anais* de volume 9, o contato entre escola e museus surgiu durante a primeira Grande Guerra. Durante esse período, as escolas foram transformadas em hospitais e, em decorrência da necessidade de abrigar os alunos, surgiu a idéia de ocupar algumas salas dos museus para fins de ensino. Passado o período da Guerra concretizou-se a idéia de organizar as visitas programadas aos museus.

Essa decisão por parte dos museus de receberem visitas das escolas foi o começo da transformação do espaço museal e cultural em espaço dinâmico e, portanto, “vivo”. A busca de novas funções e atividades vem crescendo constantemente com o intuito de criar um vínculo profundo com as comunidades. Esse novo contexto está intimamente ligado com o programa arquitetônico do museu que, por variadas razões, se adequa às novas realidades.

Nair de Moraes de Carvalho, conservadora de museu, em artigo presente no volume 7 dos *Anais*, também relata sobre o assunto quando descreve a função

21 O último volume publicado dos *Anais*, o de número 39 ano de 2007, traz uma edição comemorativa dos 75 anos da criação do Curso de Museus. Destaque para o artigo de Ivan Coelho de Sá intitulado “História e Memória do Curso de Museologia: do MHN à Unirio.

educativa que o MHN vinha assumindo. Carvalho faz questão de salientar, após descrever resumidamente estudos feitos pelo ICOM sobre a função educativa dos museus, que o MHN já vinha pondo em prática há algum tempo questões ou experiências tidas como novas pelo ICOM, como visitas programadas e guiadas de alunos aos museus. Em uma das passagens do artigo, ao comentar sobre o prefácio do volume publicado pelo ICOM a autora descreve: “Tudo o que o sr. Hould observa e discute no seu Preâmbulo é trabalho de rotina no nosso Museu Histórico há pelo menos 30 anos [...]” (CARVALHO, 1947, p. 28).

As soluções tipológicas na arquitetura de edifícios de museus

Como dito anteriormente, a diversidade de espaços arquitetônicos com finalidades museológicas é grande. Montaner no artigo “Museu Contemporâneo: lugar e discurso”, classifica, entre outros, os modelos museológicos do Movimento Moderno que, resumidamente seriam estes: o museu de planta livre e a idéia de museu de crescimento ilimitado.

Ainda nesse artigo Montaner complementa que, recentemente, temos tido soluções de Museus que remontam à idéia tradicional de salas enfileiradas, indo em contraponto ao Movimento Moderno, e também soluções diversas que vão desde a reabilitação de edifícios já existentes, até a busca de inovações tipológicas, dando origens a soluções até então inusitadas.

Esse artigo de Montaner parece ter sido a idéia embrionária para sua formulação sobre a “classificação” das formas de museus, publicadas em seu livro intitulado “Museus para o Século XXI”, no qual o autor

adota uma classificação tipológica para estruturar seu pensamento, classificação esta que comentaremos ao longo desta dissertação.

Dentre as concepções que Montaner identifica, destacamos as seguintes por apresentarem correspondência com alguns dos escritos publicados nos *Anais* do Museu Histórico Nacional.

O crescimento ilimitado dos museus

Os tipos arquitetônicos de edifícios de museus, podem ter sido objetos recorrentes dos *Anais* do MHN desde 1964, caso se considere o artigo escrito por Sigrid Porto de Barros, no volume 13 intitulado “A Mensagem Cultural do Museu”, pois, segundo esta autora:

Como um organismo, o museu tem que ter o seu desenvolvimento previsto, e a evolução se dará forçosamente, ou ele acabará morrendo em abandono.
Ora, se a História começou com o aparecimento do homem, ela continuará indefinidamente, enquanto ele existir.
Mas também é obvio, que os prédios nos quais estão instalados os museus têm suas áreas fixas. As coleções crescendo de forma não prevista, irão se acumulando e aos poucos, com o correr dos anos, as salas de exposição lembrarão, vastos depósitos. (BARROS, 1952, p. 222)

Embora esta autora esteja ressaltando a “morte” do museu que não prevê espaços para se desenvolver, ao relacionar o museu a um organismo com o crescimento previsto como fez Sigrid Porto de Barros, estabelecemos a analogia com a idéia de Montaner (2003) sobre museus de crescimento ilimitado. Este tipo de museu foi idealizado por Le Corbusier (Fig. 48) que, por sua vez, compartilha da idéia do museu de planta livre, definida por Mies van der Rohe, no

Museu Neue Nationalgalerie de Berlim (Fig. 49). Esses edifícios têm em comum as seguintes características: transparência, planta sem paredes divisórias e maior flexibilidade, com máxima acessibilidade, o predomínio dos elementos de circulação, a luz natural, a funcionalidade, a capacidade de crescimento, a precisão tecnológica e a neutralidade entre espaço e obra a ser exposta. (MONTANER, 2003)

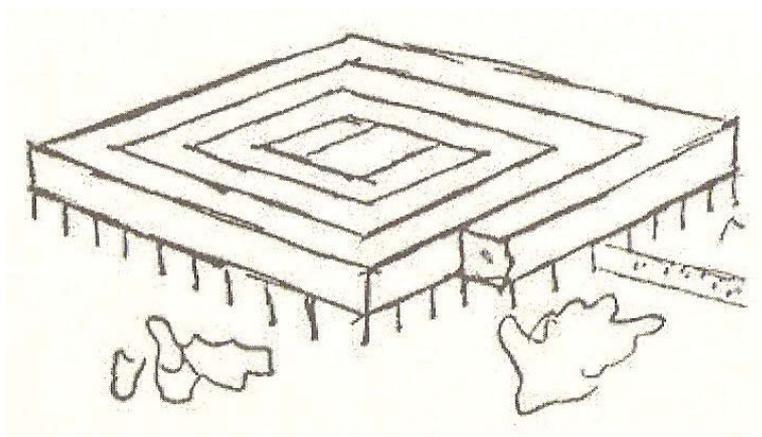


Figura. 48 - Museu de crescimento ilimitado. Le Corbusier, 1921.



Figura 49 - Interior do museu da Neue Nationalgalerie em Berlim, na Alemanha, 1962-1968.

Museu-caixa

Deve-se ressaltar que, de acordo com Montaner (2003), ambas as soluções citadas tratam-se de “derivações” de um tipo de museu que ele mesmo nomeou como “museu-caixa”, ou seja, um museu que se comporta como um armário, ou uma câmara, ou até mesmo um recinto.

Esse tipo de museu foi também objeto de preocupação de Maria Elisa Carrazoni no artigo publicado no volume 19 dos *Anais*. Nesse artigo a autora expõe a experiência realizada em um Estágio na França o qual se intitula “Estágio de Museologia na França”, e em uma das suas legendas sobre uma figura contida no artigo ela explica:

O Museu-Casa da Cultura do Havre, é um organismo vivo, cumprindo as múltiplas funções a que foi destinado. As características fundamentais da sua construção aparecem detalhadamente no <<croquis>>: flexibilidade da luz e das superfícies, liberdade de apresentação já que o espaço é contínuo e as paredes móveis. Inaugurado em 1962, por André Malraux, Ministro da Cultura, é sem dúvida um dos mais modernos museus da Europa. (CARRAZZONI, 1968, p. 195)

Sobre o tipo “museu-caixa” configurado no Museu das Missões (Fig. 50) de Lúcio Costa, Cêça Guimaraens, em artigo do volume 34 dos *Anais*, afirmou:

É imprescindível ressaltar aqui ainda que o projeto do Museu das Missões, de autoria de Costa, é o correspondente brasileiro aos ícones do tipo arquitetônico rotulado de “museu-caixa”. Desse modo, é um modelo-referência aos espaços expositivos projetados pelo arquiteto Mies van de Rohe para a Exposição Internacional e para a Galeria Nacional de Berlim, executada em 1929 e 1952, respectivamente. (GUIMARAENS, 2002, p. 44)



Figura 50- Museu das Missões, 1940. Conforme mostra a imagem e ilustra o que foi dito na citação, o Museu das Missões apresenta um espaço livre e bastante flexível, referenciando os espaços expositivos projetados por Mies que apresentam as mesmas características aqui ressaltadas.

Prosseguindo, a autora avança na interpretação do rótulo de “museu-caixa”, comentando o Museu das Missões:

Sem nenhuma dúvida, a caixa de vidro com a estrutura nua e livre, em que Costa transformou parte das ruínas, apesar de recoberta com telha de barro, configura a resposta tropical às assépticas e puras formas miesianas. Entretanto, algum crítico mais distraído poderia considerá-lo típico exemplar tardo-colonial. (GUIMARAENS, 2002, p. 44-45)

O “museu-museu”

Outra solução de arquitetura dos edifícios de museus citada por Montaner (2003), é o tipo intitulado pelo autor como o “museu-museu” onde há:

[...] uma maneira de projetar e intervir na qual toda a ênfase é colocada na essência da própria disciplina arquitetônica, na estrutura espacial do edifício, na tradição tipológica do museu, entendido como um arquétipo que vem se definindo e deve ter continuidade [...] trata-se de espaços pensados com critérios de análise tipológica, atendendo assim ao caráter das coleções [...] A lógica do museu-museu é aquela que se aplica com maior frequência nas remodelações de edifícios existentes. O fato de ter de partir de edifícios históricos, de estruturas tipológicas existentes, delimita as possibilidades criativas dentro dessa lógica do existente. (MONTANER, 2003, p. 62/73)

A solução arquitetônica freqüente em adaptações de edifícios existentes, foi comentada por Maria de Lourdes R. de Carvalho no artigo “Museus do Japão” publicado no volume 22 dos *Anais*, onde a autora descreve algumas características dos museus nipônicos:

Em geral, os museus nipônicos são instalados em antigos edifícios históricos, quase sempre construídos de madeira e reforçados por vigas de cimento armado, e situados em grandes parques ou jardins, conservando estes sua primitiva beleza. Sendo o japonês, um esteta, os edifícios são como o complemento do cenário natural; rodeados de lagos, muitos dos quais, artificiais, emoldurados, por extensos jardins típicos, onde a grama e a pedra são o principal elemento decorativo; [...] (CARVALHO, 1971, p. 15)

É essa forma de museu onde se enquadra o edifício do MHN, pois, o conjunto é formado por vários edifícios históricos e apresenta um espaço definido e compartimentado.

O Museu como organismo extraordinário

Prosseguindo a leitura do volume 34 dos *Anais*, verificamos a referência ao tipo de museu ao qual Montaner batiza de “organismo extraordinário”, que de acordo com este autor, é uma solução que se destaca no amplo panorama da arquitetura de museus, pois este é o edifício singular, ou seja, é um acontecimento excepcional.

Zein (2007) ao tecer comentários sobre os edifícios de museus projetados por Niemeyer – os quais se encaixam perfeitamente nesse tipo arquitetônico em questão - com suas formas livres e “imaginativas” utiliza um termo muito interessante que os definem como “esculturas habitáveis”.

O Museu Guggenheim de Bilbao, Espanha (1991-1997) na opinião de Montaner (2003) é a criação mais

emblemática dessa concepção e foi o foco de discussão de uma das passagens da entrevista de Peter van Mensch aos museólogos Cícero de Almeida e Paula Assunção dos Santos, no volume 34 dos *Anais*. Em uma das respostas, diz o entrevistado:

O acervo é completamente irrelevante. Nunca ouvi ninguém falar uma palavra sobre o conteúdo do Guggenheim em Bilbao. Já me encontrei com diversas pessoas, li diversas publicações sobre o Guggenheim, mas nunca vi nada sobre o que há no museu. Ele pode até estar vazio. (MENSCH, 2002, p. 262)

Podemos perceber nesta afirmativa a indignação do entrevistado frente à concepção do ambiente desse museu. Em outra resposta, ainda a respeito do Guggenheim de Bilbao, Mensch reitera:

Eu sei, pelas observações que faço aqui, que as pessoas não gostam necessariamente de ir a museus do tipo Guggenheim. O Guggenheim não é agradável, é um ambiente alienante, uma experiência humilhante. Na verdade, ele recria o conceito de museus do século XIX, isto é museu como algo superior. É um novo templo. Basicamente, as pessoas são curiosas e podem sentir vontade de ir lá, da mesma forma como podem sentir vontade de ir a um templo. Mas elas realmente não se sentem em casa. Os pequenos museus locais têm algo a oferecer numa escala humana. (MENSCH, 2002, p. 264)

Enquanto Peter van Mensch faz essas duras críticas a soluções de museus “tão extraordinários”, Montaner os analisa de um ponto de vista diferente:

Nestes exemplos, a arquitetura do museu se transforma em uma gigantesca escultura; espera um público que busca um objeto singular que cause impacto, surgido do mundo dos seres vivos ou do repertório onírico do subconsciente; contentores que, por eles mesmos, se convertam em espetáculo arquitetônico, em estímulo para os sentidos. (MONTANER, 2003, p.26)

No que diz respeito à análise e observação feitas por Mensch e Montaner, pode-se dizer que o organismo extraordinário traduzido pelo Guggenheim de Bilbao

se destaca na paisagem urbana e se transforma em um objeto a ser observado, como aqueles que o próprio museu abriga em seu interior.

Assim a cidade se torna um espaço expositivo, ou o fundo, para que o museu deixe de ser o contendor de objetos e se torne o próprio.

Talvez a indignação de Mensch se baseie no fato do Guggenheim exercer uma função que vai além das primordialmente incumbidas aos museus, e se torne um objeto escultórico que compete com o acervo guardado no interior do edifício.

O programa arquitetônico e as necessidades espaciais

Com a evolução dos museus, ocorreu a mudança significativa nos tipos de espaços destinados a atender às necessidades múltiplas de seus visitantes, como podemos conferir nas palavras de Montaner já mencionadas no capítulo anterior e sub-capítulo referentes às *Revistas*, mas também oportunas nesta altura do trabalho:

A partir dos anos sessenta, o programa de um edifício para museu se transforma e se torna mais complexo. Cada vez é mais insuficiente uma concepção de museus que só se faz em função dos espaços de exposição [...] Espaços dedicados a venda de catálogos e reproduções, cafeterias e restaurantes e outros serviços, são também imprescindíveis nos edifícios que, pouco a pouco, vão assumindo funções de consumo. (MONTANER, OLIVERAS, 1986, p. 9-10)

Novas tendências

A complexidade dos programas dos museus atuais, comentada por Montaner e Oliveras, é objeto do ar-

tigo de José Neves Bittencourt publicado no volume 28 dos *Anais*:

O caráter dos museus modernos tem passado, ao longo dos últimos cem anos, por diversas modificações. Desde o final da Segunda Guerra Mundial, essas instituições tendem a ser tratadas, pelos profissionais que nelas trabalham, como suportes de sistemas de informações, e existe uma grande preocupação em dotá-las de meios de agenciar documentos. Por outro lado, também se observa uma tendência em fazer dos museus centros multimídia voltados para a educação do público, bem como para o lazer.

Nessa direção, consolida-se a identidade dos museus modernos. Tal identidade tem sido construída paulatinamente, à medida em que se consolida a função social da instituição, vale dizer, à medida em que novas tarefas vão sendo acrescentadas àquelas que, tradicionalmente, se estabeleceu como sendo “tarefas dos museus”.(BITTENCOURT, 1996, p. 8)

O autor introduz o assunto do programa dos museus, cujo aprofundamento encontramos em outros textos como no artigo intitulado “Luzes, câmara, ação” de Sarah Fassa Benchetrit, socióloga, publicado no volume 34 dos *Anais*, onde a autora discursa sobre as estratégias que os museus utilizam para atrair o público:

Instituições estruturadas numa lógica que remonta ao século XIX, os museus se vêem diante de novos desafios: são desafiados a se verem como mídia, a competir por espaço e recursos, a oferecer atrativos. Na era da disseminação de informação em tempo real, são desafiados a mudar de escala sem perder a identidade [...]

Os museus são desafiados a gerar diferentes produtos para públicos ampliados. Mas tal ampliação vem acompanhada por uma segmentação. Há programas diferenciados para públicos diferenciados [...]

Há uma aura de democratização cultural: mais oferta, mais espaços disponíveis, mensagens em linguagem inteligível a todos, suportes que vazam para fora das instituições; exposições que emulam um espetáculo multimídia no qual a qualidade, por vezes, torna-se sacrificada em nome da eficiência. As tecnologias do espetáculo, geradas pela cultura de massas, entram nos museus; [...](BENCHETRIT, 2002, p. 15)

Essa diversificação do programa arquitetônico dos

museus se intensificou com o aumento do turismo de massa, que levou ao crescente número de visitantes aos museus e conseqüentemente à diversificação dos serviços oferecidos.(MONTANER, OLIVERAS, 1986).

O programa dos museus foi também tratado no artigo “O problema de estilo na idéia de museu” de Cêça Guimaraens, publicado no volume 34 dos *Anais*, em que a autora assim comenta a experiência de Lúcio Costa em viagem a Europa nos anos de 1926 e 1927:

Também não pôde fugir à percepção o fato de Costa ir, após a visita aos museus, ao restaurante “onde Columbano retratou na parede, em tamanho natural, seus badaladíssimos freqüentadores”. Esse comentário informa seus leitores sobre o fato de que não havia bistrôs ou mesmo praças de alimentação nos museus daquela época. Os souvenirs também foram comprados em uma lojinha de antiguidades. Em 1926, ainda não constavam do programa de museu aquelas que haviam sido denominadas por Lúcio Costa de “lojinhas de lembrancinhas”, hoje espaços inevitáveis em todo projeto que se considere.(GUIMARAENS, 2002, p. 40/41)

Inovação versus permanência da identidade

Apesar de hoje serem espaços inevitáveis, como Cêça Guimaraens aponta, a diversificação dos espaços é tema que gera várias discussões em torno do uso ou destinação, ou ainda, a essência primária do museu, que é a finalidade de expor objetos e possuir acervos.

Peter van Mensch, na entrevista aos museólogos Cícero de Almeida e Paula Assunção dos Santos, comenta sobre a postura dos Museus diante das exigências de se ter programas cada vez mais voltados aos espaços de consumo:

Acho que Thomas Krens [presidente da Fundação Guggenheim de Nova Iorque, EUA] está correto. Museus contemporâneos deveriam estar preparados para repensar

sua identidade e oferecer uma ampla gama de atividades. Considerando o que está acontecendo na sociedade, os museus precisam competir, o que não significa que devam ser parques temáticos, mas que eles podem aprender com esses parques. Podem aprender como os parques temáticos lidam com o público. Eles são empreendimentos inteligentes e possuem uma forma muito avançada de oferecer serviços. Só que a identidade de um museu não é ser um parque temático. Eles não deveriam se considerar um parque temático, mas se beneficiar de seu próprio nicho, no fato de que têm acervos. (MENSCH, 2002, p. 261)

A polêmica sobre a mudança do programa dos museus, sem que estes percam sua identidade, é também recorrente na fala de Benchetrit (2002). A autora ressalta o desafio destas instituições que, ao mesmo tempo em que se vêem como mídia, na procura de oferecer ao seu público mais atrativos, devem se lembrar constantemente da sua função primeira, a de abrigar e expor objetos.

Na opinião do museólogo Cícero Antônio de Almeida no artigo “A encruzilhada dos museus na nova ordem liberal”, no volume 34 dos *Anais*, o contexto que envolve as mudanças significativas do programa dos espaços museológicos e a inclusão excessiva de espaços de consumo retrata a crise de valores pela qual os museus estão passando.

Almeida fundamenta sua crítica ao comparar os museus, que assumem este tipo de espaço, aos shopping centers; de acordo com este autor, a cada final de galeria ou corredor o visitante se depara com lojas de souvenirs, bistrôs, butikues e máquinas de refrigerantes.

Como pudemos observar o tema programa arquitetônico foi por algumas vezes tema de discussão de vários artigos dos *Anais*, sendo que todos os autores identificaram as grandes mudanças pelas quais os programas de museus vêm passando ao longo dos últimos anos.

A técnica e a organização espacial interna

Montaner em seu artigo “Museu contemporâneo: lugar e discurso” expõe temas de projeto de arquitetura de museus que compõem o seu espaço interior.

A iluminação, o suporte, a materialidade de fundo, o discurso expositivo e a clareza da estrutura interior são alguns dos temas destacados pelo autor e que, em parte, foram identificados em artigos dos *Anais* do MHN conforme se destaca a seguir.

Iluminação

O cenário interior dos museus é constituído por vários elementos, dentre eles a luz, que executa um papel importante na arquitetura do edifício e na exposição:

Os sistemas de iluminação naturais ou artificiais possuem tanto a missão de realçar os objetos expostos como a de delimitar o espaço arquitetônico. Assim, dentro de uma experiência eminentemente visual como é vista a um museu ou exposição, o tratamento da luz constitui um elemento primordial.(MONTANER, 1991, p. 37)

O elemento luz é também tratado no artigo da museóloga Violeta Cheniaux publicado no volume 28 dos *Anais*, que levanta a questão de como iluminar adequadamente o ambiente interno do museu sem agredir o objeto que está sendo exposto:

Ao desempenhar um papel essencial dentro de um museu, a luz obriga o museólogo encarregado de idealizar projetos de iluminação a respeitar exigências muitas vezes conflitantes entre si: ressaltar os objetos de maneira a serem apreciados e estudados pelo usuário e, ao mesmo tempo, protegê-los da ação destruidora da luz. Assim é que a dosagem de iluminação natural e artificial dentro de um museu deverá ser o resultado de um compromisso em que pese prioritariamente a preservação dos diversos materiais que compõem os acervos, sem, com isso, comprometer o caráter dinâmico e vital do museu.(CHENIAUX, 1996, p. 118)

Esse equilíbrio da dosagem da iluminação, para que o acervo seja preservado e ao mesmo tempo realçado, que a autora sugere é exemplificado por Montaner (1991) por meio de soluções operacionais em alguns museus. Uma delas foi utilizada em exposição situada no edifício projetado por Renzo Piano, o Menil Collection em Houston, onde há uma alternância dos quadros que ficam em exposição, apenas 10% do total, com os que ficam armazenados em locais com condições ideais. Outra solução, usada na Clore Gallery de Londres, seria o controle da luz natural e artificial por meio do uso de sensores, clarabóias e interruptores, fazendo com que a incidência de luz no local não ultrapasse o limite que, sem atendimento às normas conservacionistas, cada objeto deve receber.

Muitos arquitetos divergem quando o assunto é o modo de iluminação de espaços internos de museus, mas, para alguns deles o ideal seria que tanto a luz natural e artificial fossem pontuais e dirigidas para enfatizar os contrastes entre as sombras e os pontos iluminados, evitando a monotonia dos espaços internos. (MONTANER, 1991)

Barros (1952) também trata do assunto da utilização da luz no espaço expositivo no artigo “A mensagem cultural dos museus” do volume 13 dos *Anais*. A autora comenta do bom resultado que se tem ao se combinar a luz fria com focos de luz incandescentes, principalmente em exposições de pinturas à óleo e segue falando da importância em se dosar a luz necessária à valorização das peças.

O que se observa sobre os comentários aqui citados é o fato de que os museus, cada vez mais, apresentam uma multiplicidade de espaços que requerem tipos especiais e característicos de iluminação.

O elemento distribuidor e organizador do museu

Prosseguindo na questão do espaço interno, selecionamos um trecho de um artigo, do volume 9 do *Anais*, de Sigrid Porto de Barros, onde a autora descreve a relação da criança com o museu:

Vários estudiosos do assunto, levando em consideração o tempo limitado que têm os alunos pra as suas visitas, aconselham que os grandes museus reservem uma sala ampla, bem iluminada e arejada, onde os alunos sejam recebidos, antes de principiar a visita às galerias.(BARROS, 1948, p. 69)

Esse espaço, que deve existir para a reunião das crianças, também é citado por Montaner e Oliveras (1986) como sendo um espaço primordial nos museus de hoje, não somente para as crianças, mas para qualquer visitante. Esse espaço se configura como um grande hall de entrada, que além de reunir um grande volume de pessoas ao mesmo tempo, tem também como objetivo ser o elemento de distribuição do museu. Para os autores atualmente “[...] o público pede uma estrutura espacial clara para poder selecionar aquelas salas que querem contemplar ou aqueles serviços que querem utilizar[...]” (MONTANER, OLIVERAS, 1986, p. 10), para tanto esse espaço que cumpre um papel diretor é essencial. Em muitos museus, principalmente os mais antigos de planta tradicional, esse espaço é conformado pela rotunda.

Materialidade de fundo

Outros elementos que são parte integrante da arquitetura do interior do museu e que causam divergências de opiniões principalmente entre arquitetos e museólogos, são os revestimentos, dos pisos, tetos e paredes dos museus, ou seja, a *materialidade de fundo*.

De acordo com Montaner “[...] os arquitetos defendem o caráter das formas e detalhes de seus edifícios e os museólogos pretendem que os edifícios sejam caixas neutras que dêem às obras expostas total protagonismo.”(MONTANER, 1991, p. 38) Essa posição adotada pelos museólogos pode ser observada na declaração de Sigrid Porto de Barros:

[...]para uma boa apresentação é imprescindível um amplo espaço, agradável, valorizado por cores que se harmonizem com a arte [...] Quanto mais estético e simples, for o critério da exposição, tanto mais será agradável, percorrê-la [...] Ainda no caso de museus funcionando em prédios adaptados, lembramos que detalhes arquitetônicos pouco condizentes com o espírito da coleção, poderão ser encobertos por meio de painéis em material; que um bom decorador à serviço do museu, pode indicar.(BARROS, 1952, p. 226)

Segundo Montaner (1991), o ideal seria obter um equilíbrio onde se pudesse ter soluções que dão caráter ao edifício, sem prejudicar a apreciação do objeto exposto. Mas para Barros (1952) esse equilíbrio talvez seja um pouco difícil de alcançar ao se tratar de edifícios adaptados. Dentro deste contexto, Barros (1952) dá uma simples solução, onde “detalhes arquitetônicos pouco condizentes com espírito da coleção, poderão ser encobertos por meio de painéis em material” (BARROS, 1952, p. 226). Essa solução pode ser observada no Paço Imperial que utilizou painéis em frente às janelas para esconder as características originais no interior do edifício.

Espaços de exposição

Outra relação importante no espaço interno do museu é a que existe entre os espaços ocupados e livres nas superfícies das salas de exposição, assim comentada por Cêça Guimaraens em artigo publicado no volume 34 dos *Anais*:

[...] Costa revela a fadiga que sente ao perceber que a organização sem planejamento amontoa as obras e desvaloriza o acervo. Neste sentido, registra que o museu do Louvre contém uma “briga” de mestres diferentes: a coleção exposta “entre [as] paredes frias e solenes das infindáveis galerias.”(GUIMARAENS, 2002, p. 41)

Ao se constatar o desânimo ocasionado pela ausência de critérios expositivos registrada no discurso do arquiteto Lucio Costa, é possível propor a seguinte questão: o que seria melhor, a solução moderna de espaços flexíveis ou a tradicional, onde há a seqüência de galerias?

Não existe apenas uma resposta para este problema, pois a solução depende do que será exposto. Se tomamos como exemplo um museu tradicional de arte, dificilmente o espaço flexível será indicado, pois este necessita de muitas paredes e ambientes que ofereçam uma certa privacidade para a apreciação da obra de arte (MONTANER, OLIVERAS, 1986). De acordo com Montaner e Oliveras

[...]segue vigente nos últimos exemplos de edifícios para museus o uso da sala mais ou menos tradicional como receptáculo idôneo para exposição, sobretudo em caso de pinturas²².(MONTANER, OLIVERAS, 1986, p. 18).

.....

22 [...] sigue vigente em los últimos ejemplos de edificios para museos el uso de la sala más o menos tradicional como habitáculo idóneo para exposición, sobre todo em caso de pinturas. (MONTANER, OLIVERAS, 1986, p. 18)

CAPÍTULO 3 – A ARQUITETURA DE MUSEUS NOS BOLETINS DO IPHAN

Para realizar a pesquisa referente aos *Boletins*, foi realizada a leitura do artigo de Cêça Guimaraens, “Proteger o Patrimônio na cidade para construir o desejo no museu”, tomando este como fonte básica, além de referencial teórico e metodológico, pois neste, Guimaraens, discorre sobre as notícias ou artigos publicados nos *Boletins*.

Portanto, na leitura dos *Boletins*, foram selecionados artigos que tinham como tema os museus, por serem estes o nosso foco de estudo.

A primeira publicação dos *Boletins* SPHAN²³ Pró-Memória²⁴ ocorreu no ano de 1979 com o exemplar de nº 0 e se estendeu até o ano de 1989 com o exemplar de nº 46. Durante essa década, os *Boletins* informaram a situação do patrimônio nacional em várias partes do Brasil, registrando o que se vinha discutindo a respeito dos problemas e ações de proteção.

Ao analisar essas matérias e notícias ficou claro que a restauração era um assunto recorrente em todos os textos que, em maioria, descrevem como o edifício foi restaurado e reformado para receber as funções de um museu. Apesar de se ter muita referência à restauração, encontrou-se os seguintes assuntos: *Programa Nacional de Museus; As reformas (recuperação e ampliação); Programa arquitetônico; Organização espacial interna; Novas propostas de museus*

23 SPHAN – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, antigo IPHAN.

24 Pró-Memória – Fundação Nacional Pró-Memória - lei de nº 6.757 de 17 de dezembro de 1979. Em 1990 é extinguida, sendo seu acervo transferido para o IPHAN em lei de nº 8.029 de 12 de abril de 1990.

e *O novo papel do museu.*

O Programa Nacional de Museus

Antes de iniciar a apresentação do que foi pesquisado sobre a arquitetura de museus propriamente dita, é importante citar a criação do Programa Nacional de Museus, pois a relevância deste na história dos museus brasileiros, resultou do fato do mesmo ter como objetivo:

Prestar assistência à totalidade do universo museológico brasileiro. Esta é, em síntese, a finalidade do programa Nacional de Museus, um serviço criado, em setembro último, no âmbito da Secretaria da Cultura do MEC, e que está sendo operacionalizado pela Fundação Nacional próMemória, por intermédio de uma Coordenadoria Nacional[...] (*Boletim SPHAN*, Nº 20, 1982, p. 1)

A criação do Programa ocorreu no ano de 1982, e conforme o texto acima expõe, a intenção em um momento inicial era atender às unidades vinculadas à Secretaria da Cultura do MEC. Após o cumprimento dessa etapa inicial, os serviços poderiam ser expandidos dando assistência também a outras instituições que pudessem se interessar pelo projeto.

Ainda segundo a notícia, as ações e os vários problemas referentes aos museus foram identificados destacando-se: a restauração, a organização de um curso de pós-graduação em museologia e a adequação das instituições às necessidades da comunidade.

Em várias notícias dos *Boletins SPHAN*, o Programa Nacional de Museus foi citado, o que comprova a importância deste nas instituições museológicas do país.

Atualmente, é a Política Nacional de Museus - cria-

da em maio de 2003 - que, “estabelece ações, atendendo a antigas demandas do setor, e aponta para uma estrutura administrativa moderna e dinâmica [...]” (Disponível em: <www2.cultura.gov.br/scripts/noticia,idc?codigo=1533> Acesso em: 02/04/08). O Ministério da Cultura assumiu essa política afim de aprimorar os processos democráticos o que resultou em um movimento cultural de abrangência nacional.

Para implantar e consolidar a Política Nacional de Museus, foi criado no segundo semestre de 2003 o DEMU (Departamento de Museus e Centros Culturais) no âmbito do Iphan. De acordo com o ministério da Cultura, com a criação da Política Nacional de Museus e a consolidação do DEMU, os investimentos na área museológica dobraram em relação aos dois últimos anos anteriores à implementação da nova política.

As reformas

De acordo com a arquiteta Ruth Zein (1991), os edifícios de museus podem ser agrupados em dois tipos: os que são resultado de projetos e obras novas e reformas, sendo que este último, que é o que nos interessa, pode ser subdividido em recuperação e ampliação, assuntos que trataremos a seguir.

Recuperação

Entende-se que a recuperação é uma “operação para tornar utilizável através de melhorias um determinado bem de valor econômico” (ZEIN, 1991, p. 32). A recuperação de edifício compreende a restauração e a adaptação.

As matérias e os artigos dos *Boletins* SPHAN apresentam os temas da restauração e adaptação por meio de exemplos de edifícios históricos de várias partes do Brasil que foram adaptados para se adequar às funções voltadas ao uso museológico.

Podemos citar alguns edifícios como o Museu Histórico do Piauí, o Museu Solar Lopo Gonçalves em Porto Alegre, a Casa Setecentista de Pilar em Goiás, o Museu das Missões no Rio Grande do Sul, o Palácio do Catete no Rio de Janeiro, o Museu Naval de Salvador, e o Museu Ferroviário de São João Del Rey, entre outros.

Dentre tantos exemplos de edifícios que se adaptaram para se transformarem em museus, um deles se destaca por constar de várias matérias nos *Boletins* que apresentam, assim, um histórico desde a decisão da reforma e concepção do projeto, por parte dos membros responsáveis, até a finalização das obras.

Este edifício é o Paço Imperial do Rio de Janeiro (Fig. 51).

Propõe-se neste trecho da dissertação demonstrar como as matérias expuseram esse histórico, mas antes seria de grande interesse comentar os problemas decorrentes da mudança de uso de edifícios para a prática de museus, a fim de melhor contextualizar o caso do Paço.



Figura 51 - Paço Imperial, 1985.

Da mesma forma que Ruth Zein, a museóloga Aurora Leon (1995) faz a distinção dos tipos de museus, que na sua definição, são os museus de “nova planta” e os museus de “velha planta”, sendo que estes últimos são aqueles que foram adaptados para receberem suas novas funções.

De acordo com Leon os museus de velha planta são uma:

[...] questão sempre polêmica para a prática museológica. O problema cria estas questões: edifício criado para uma função alheia à museologia, pode assumir uma nova funcionalidade?; como adaptar a estrutura arquitetônica - de época romana, gótica, renascentista, barroca, romântica... – às exigências do museu na atualidade?; no caso de adequar-se às necessidades museísticas, transforma sua fisionomia peculiar? [...] Contando com o grande número de museus que na atualidade permanecem em edifícios de velha planta [...], as características da arquitetura museística com os bens que o museu guarda e considerando também a diversidade de enfoques e soluções que a experiência museológica tem levado a cabo, pode dizer-se que não existem respostas finais, de validez geral, a este problema já que cada planta de museu é um conflito concreto a resolver[...].²⁵ (LEON, 1995, p. 203)

Mesmo após expor todas as dificuldades e complexidades na mudança de uso de edifício para a prática de museu, a autora conclui que esta transformação é difícil, mas não impossível e segue dizendo que seria muito mais econômico fazer um museu de “nova planta” capaz de receber suas funções, que essas adaptações onde se fazem necessários constantes ajustes e ampliações.

.....

25 [...] cuestión siempre polémica para la praxis museológica. El problema radica em estas cuestiones: edificio creado para una función ajena a la museológica, puede asumir una nueva funcionalidad?; como adaptar la estructura arquitectónica – de época romana, gótica, renacentista, barroca, romántica... – a las exigências del museo em la actualidad?; en el caso de ajustarse a las necesidades museísticas, transforma su fisonomía peculiar?; (...) Contando con el gran número de museos que en la actualidad permanecen em edificios de vieja planta (...) las características de la arquitectura museística con los fondos que el museo guarda y considerando también la diversidad de enfoques y soluciones que la experiencia museológica há levado a cabo, puede decirse que no existen respuestas terminantes, de validez general, a este problema ya que cada planta de museo es um conflicto concreto a resolver [...](LEON, 1995, p. 203)

Após essas reflexões Leon discorre sobre outro problema, ou seja, como adaptar um espaço que não foi projetado para receber as funções de um museu à utilidade museológica?

E a mesma autora oferece duas opções de como fazê-lo:

- a) renunciar ao sentido originário do edifício e estrangular sua concepção unitiva ou
- b) não renunciar [...] a sua entidade estilística e fabricar um cocktail – museu em que as dissonâncias e disparidades podem chegar ao ponto de anular tanto a personalidade e a ambientação peculiar do edifício como as funções propriamente museísticas.²⁶ (LEON, 1995, p. 204)

Ao refletir sobre o sentido dessas palavras, observa-se uma rigidez por parte da autora que, ao explicar as maneiras de se adaptar um edifício afirma ter apenas duas soluções. Para a autora, ou se renuncia totalmente ao caráter do museu ou se cria um edifício, usando novamente o termo pejorativo, um cocktail-museu, que nos refere a um edifício desarmonioso, utilizando as palavras da autora, com uma “(falsa) solução eclética”.

Essa rigidez da autora não necessariamente se faz certa constantemente, pois podemos observar várias soluções de museus com edifícios adaptados onde o antigo convive com o novo sem que haja uma anulação de ambas as partes, como é o caso do Paço que será apresentado adiante.

Como se pode perceber, a adaptação de edifícios para a prática museológica é muito complexa e requer um estudo prévio profundo do edifício que se pretende

.....

26 a) renunciar al sentido primigenio del edificio y estrangular su concepción unitiva o. b) no renunciar [...] a su entidad estilística y fabricar un cocktail-museo en el que las disonancias y disparidades pueden llegar al punto de anular tanto la personalidad y la ambientación peculiar del edificio como las funciones propriamente museísticas. (LEON, 1995, p. 204)

adaptar, para se constatar se o espaço, apesar das dificuldades do processo de reutilização, irá atender com eficácia às mudanças.

Essa complexidade da adaptação, a qual Leon menciona, pode ser constatada através do estudo de caso do Paço Imperial do Rio de Janeiro, conforme exposto em matérias dos *Boletins*.

No *Boletim* de nº 16 (1982), a restauração do Paço Imperial foi registrada pela primeira vez. A matéria nos informa sobre a recuperação do edifício como: a duração da obra que levaria de dois a três anos; o estado precário no qual o imóvel se encontrava; o uso do edifício naquele momento, que tinha o andar térreo ocupado por uma agência dos Correios; o uso do imóvel ao final da restauração, ainda meio incerto, mas que, naquele momento, havia o intuito de continuar com a agência ocupando o térreo e os demais espaços abrigando atividades culturais. Ainda nessa matéria há um trecho interessante onde o projeto do Paço, elaborado pelo historiador Ferrez e pelo arquiteto José de Souza Reis é comentado, como podemos conferir:

Como resultado das pesquisas e estudos, Ferrez e Souza Reis elaboraram duas propostas para a restauração do prédio. A primeira consiste em devolver ao imóvel as características que possuía no início do século passado, o que implica na demolição de três segmentos do terceiro andar. No entender de Souza Reis, esta hipótese de restauração é a mais completa do ponto de vista histórico e a mais harmoniosa sob o aspecto arquitetônico, consistindo em trazer o prédio à forma documentada por Thomas Enderm no início do século XIX. A outra possibilidade é manter o volume atual, eliminando apenas o frontão postigo da fachada principal, trocando as telhas e corrigindo a configuração do telhado. (*Boletim* SPHAN, nº 16, 1982, p. 17)

Dentre essas duas propostas de restauração, a escolhida foi a primeira opção. De acordo com o arquiteto Cyro de Correa Lyra, então membro da Diretoria de Tombamento e Conservação da SPHAN, até se pen-

sou em preservar o imóvel tal como se encontrava nos dias atuais, conservando todas as intervenções pelas quais o edifício teve ao longo dos anos. Mas, chegou-se à conclusão de que, por baixo de toda essas adaptações e ampliações feitas para receberem a sede dos Correios, havia uma obra singular. (*Boletim SPHAN*, nº 34, 1985)

O início das obras do Paço foi anunciado no *Boletim* nº 21, datado em novembro/dezembro de 1982. Nessa notícia podemos conferir uma definição mais concreta do uso do edifício por parte do então secretário da cultura do MEC “[...] Marcos Vinícius Vilaça, que disse que a idéia é recuperar o Paço para que possa servir de sede a órgãos culturais e passe a funcionar como um centro de exposições aberto a toda a população.” (*Boletim SPHAN*, nº 21, 1982, p. 14).

Nessas palavras observamos a intenção dos responsáveis, no sentido de o edifício abrigar instituições de natureza cultural. A realidade não foi diferente, pois, hoje, o Paço é um centro cultural e o edifício abriga espaços para exposição, salas de cinema, bistrô, restaurante e uma livraria.

Apesar de até aquele momento não estar muito definido que o edifício seria aberto para utilização pública, havia a preocupação de oferecer um espaço de circulação livre às pessoas, pois: “A idéia básica é retirar todas as paredes que destoam do projeto arquitetônico e, com isso, abrir passagens na parte térrea para circulação de pessoas.” (*Boletim SPHAN*, nº 21, 1982, p. 14).

Esse objetivo é ainda reforçado em outra matéria constante do *Boletim*, nº 24:

Não basta restaurar o prédio - esse o pensamento da Direção Regional da SPHAN. Ele deve ser utilizado, assim como a Praça, pelo transeunte a pé, seu verdadeiro dono.

Os pátios serão livremente percorridos pelos pedestres. Caminhando pela Praça, poder-se-á passar por dentro do edifício, visitando as instalações e informando-se sobre a vida, história e significado cultural. (*Boletim* SPHAN, nº 24, 1983, p. 2)

Nessa mesma matéria da citação acima nos deparamos com uma das inúmeras dificuldades, de adaptar um edifício histórico para a finalidade cultural, que é a modernização e aumento da quantidade de instalações sanitárias. O desafio para a equipe de restauração do Paço foi instalar banheiros em todos os andares, localizando esses equipamentos de forma a não alterar as paredes centenárias.

Um outro tema importante mencionado em uma das matérias referentes ao Paço, é o design dos equipamentos adicionados ao edifício, como sanitários, escadas, instalações elétricas, que:

[...]foram projetadas segundo o desenho contemporâneo, dentro de uma linguagem atual, claramente definida como intervenção de hoje, facilitando, assim, a leitura das diversas fases da história do monumento. (*Boletim* SPHAN, nº 34, 1985, p. 9)

A citação acima exemplifica uma solução em que o antigo convive com os elementos novos harmoniosamente, sem que haja uma descaracterização do edifício.

O Paço foi entregue à comunidade no início de 1985 totalmente restaurado após dois anos de obras, conforme anunciava notícia publicada no *Boletim* nº 34 (1985).

Essas informações demonstram a dificuldade de restaurar e adaptar um edifício, principalmente um imóvel antigo, para receber novas funções. No caso específico das funções museológicas, que exigem espaços múltiplos de usos variados, verifica-se ainda a maior complexidade no projeto e na obra para adequação

ao novo uso.

Ampliação

Aurora Leon (1995) caracteriza a arquitetura de museus como sendo a inacabada autobiografia técnica, funcional e estética da instituição museológica, por comportar a característica de ser ampliada, modificada ou reestruturada. Para a autora:

[...] causas de diferente natureza demandam progressivos nascimentos espaciais. Assim pois, a arquitetura que nasce para uma função múltipla, implica em seu comportamento espacial uma disponibilidade de extensão que canaliza através dos sistemas tecnológicos da arquitetura. E no museu é um fato constatável a permanente necessidade de acrescentar o espaço, intimamente ligado à ampliação de afazeres e atividades museológicas.²⁷ (LEON, 1995, p. 208-209)

Ruth Zein (1991) no texto, intitulado “Duas décadas de arquitetura para museus”, expõe também o tema da ampliação: [...]certos edificios são tão completos em si mesmos que quaisquer modificações poderão danificar sua integridade [...]” (ZEIN, 1991, p. 33).

Zein prossegue citando as palavras da arquiteta Gae Aulenti que afirma:

[...] Fala-se em intocabilidade e em violência porque não há confiança na habilidade do projetista para integrar o antigo e o novo. A única regra que deve ser seguida é a de levar em conta os méritos de cada caso em particular, porque o respeito por uma obra de arte não pode ser paralisante. (Aulenti apud ZEIN, 1991, p. 33)

.....

27 [...] causas de diferente naturaleza demandan progresivos nacimientos espaciales. Así pues, la arquitectura que nace para una función múltiple, implica en su comportamiento espacial una disponibilidad de extensión que canaliza a través de los sistemas tecnológicos de la arquitectura. Y en el museo es un hecho constatable la permanente necesidad de acrecentar el espacio, íntimamente ligado a la ampliación de quehaceres y actividades museológicas. (LEON, 1995, p. 208-209)

De acordo com Leon (1995) há várias causas da ampliação, dentre elas às referentes ao aumento do acervo, assunto que pode ser exemplificado em matéria da edição de nº 18 (1982) dos *Boletins*, sobre a situação do Museu Nacional da UFRJ, na Quinta da Boa Vista que anunciava a liberação da verba para a realização de obras de emergência, restauração e ampliação.

Nessa matéria verifica-se que o Diretor José Henrique explicou ao ministro que existiam grandes dificuldades no museu dentre elas a falta de espaço físico que permanecia inalterado há 20 anos, apesar do crescimento do acervo.

A reclamação da falta de espaço, por parte dos dirigentes dos museus, era freqüente. Um outro exemplo em que podemos conferir esse fato, foi publicado na edição de nº 20 dos *Boletins* e se refere ao Museu Nacional de Belas Artes. O então diretor, Alcídio Mafra de Souza,

[...]lamenta o espaço exíguo do Museu, que, caso dispusesse de mais áreas no prédio onde está instalado, poderia ampliar o número de exposições, cursos e eventos, mostrando ao público, inclusive, preciosidades que estão guardadas nos depósitos por falta de local para exposição, como por exemplo, a coleção de Arte Negra que o MNBA possui. (*Boletim SPHAN*, Nº 20, 1982, p. 10)

Há casos extremos como o do Museu Villa-Lobos onde a ampliação não pôde ser efetuada por estar localizado num prédio administrativo, o Palácio Gustavo Capanema. Sendo assim, a solução, registrada na edição de nº 25 (1983) dos *Boletins*, foi a compra de um outro imóvel (Fig. 52), localizado em Botafogo.



Figura 52- Museu Villa Lobos.

Esse mesmo problema de espaço é também recorrente na Fundação Casa de Rui Barbosa, principalmente com o crescimento do Arquivo-Museu de Literatura localizado no anexo da Fundação, conforme descrito na edição de nº 34 (1985) dos *Boletins*. Segundo Plínio Doyle, escritor e então diretor do Arquivo-Museu de Literatura, a área estava em constante crescimento e não existia mais espaço para receber o material. De acordo com Doyle, o Museu naquela época teve que recusar duas peças por não ter onde colocá-las.

Segundo Leon (1995) há inconvenientes causados pela progressiva ampliação espacial do museu que comprometem tanto a relação com o público, quanto o objeto e o centro de organização museológica. De acordo com a autora, “[...]uma excessiva e permanente extensão espacial pode ser tão prejudicial como a manutenção fixa [...] do espaço arquitetônico e museológico”²⁸ (LEON, 1995, p. 212)

.....

28 “[...]una excesiva y permanente extensión espacial puede ser tan perjudicial como el mantenimiento fijo [...] del espacio arquitectónico y museológico.” (LEON, 1995, p. 212)

Portanto, verifica-se que a ampliação é outra grande dificuldade quando se trata de reformas em instituições museológicas. Essa questão foi também tratada pelos arquitetos modernistas e, na procura de uma solução, Le Corbusier definiu um modelo de museu conhecido como o Museu de Crescimento Ilimitado.

Esse modelo teve alguns seguidores como Junko Sakura, autor do Museu de Arte Moderna, em Kamakura, Japão (1951) e Josep Lluís Sert, com as obras: Fundação Maeght, em Saint-Paul-de-Vence, França (1959-1964) e a Fundação Joan Miro, em Barcelona, Espanha (1972-1975).

O Programa arquitetônico e as necessidades espaciais

Conforme comentado no capítulo 2, o programa dos museus tem se tornado mais complexo principalmente a partir da década de 1960. De acordo com Montaner e Oliveras (1986), o museu de hoje não apresenta apenas espaços de exposição; o edifício necessita oferecer espaços com funções variadas, principalmente aqueles que assumem funções de consumo, como bares, restaurantes e lojas para venda de reproduções e catálogos. O programa arquitetônico do museu foi exposto e discutido em algumas edições dos *Boletins* SPHAN conforme demonstraremos.

Incorporação de novos espaços

Na edição de nº 6 (1980), já podemos perceber uma inovação do programa dos museus da Inconfidência em Ouro Preto e Regional em São João Del Rey, que foram adaptados para receberem auditórios equipa-

dos com sistema de som, possibilitando a utilização do espaço para projeção de filmes e produções áudio-visuais.

Nos *Boletins* de nº 14 (1981), 25 (1983) e 38 (1987) que descrevem respectivamente os Museus Naval em Salvador, o Villa-Lobos e o Paço Imperial, ambos no Rio de Janeiro, o tema programa também foi abordado, mas fazendo referência a “espaços voltados para o consumo”, (como definiu Montaner), como bares e restaurantes.

Neste sentido, interessa destacar o comentário referente ao programa arquitetônico do Paço onde lemos:

Outra prioridade que está na pauta do Paço Imperial para 88 é a instalação de uma cafeteria, um projeto um tanto inovador em termos de Brasil, onde as casas de cultura não têm a tradição de prestar este tipo de atendimento aos seus freqüentadores. O objetivo da obra é proporcionar ao visitante do Paço um local agradável, que prolongue sua permanência no prédio quando for participar dos eventos, ou mesmo servir como uma nova opção para os que trabalham ou circulam na localidade. (*Boletim SPHAN*, nº 38, 1987, p. 20)

Se em 1988, como foi exposto acima, cafeterias e outras atividades similares eram espaços não muito comuns dentro dos museus, hoje são serviços essenciais em toda instituição museológica.

Na matéria referente ao Museu Villa-Lobos um espaço similar ao exemplo do Paço Imperial também é requisitado para a futura reforma do imóvel que o comunicado anunciava. De acordo com a matéria, uma das idéias para o projeto, era a criação de um botequim de época com o propósito de reunir jovens, músicos e turistas. Conforme o texto destaca, se esperava estabelecer um “ponto de encontro” com a criação dessa

nova área.

No caso do Museu Naval de Salvador, a notícia referente à instituição anunciava que com a reforma já realizada, o museu teria novos espaços como lanchonete e restaurantes.

Novas tendências e a Inovação versus permanência da identidade

Em uma edição especial dos *Boletins*, a de nº 42 (1988), foram registradas as várias atividades que ocorreram durante o I Seminário Museus Nacionais: perfil e perspectivas. Dentre as discussões que surgiram no Seminário em torno dos museus, devemos aqui destacar o problema do programa arquitetônico.

Na opinião do jornalista Márion Strecker, os museus precisam de mais atrativos como bibliotecas, livrarias, lojas, lanchonetes, shows. Já artista plástica Fayga Ostrower, concorda em parte com a opinião do jornalista. A artista ressalta a necessidade de atrair mais público para os museus, mas sem exageros, pois na sua opinião:

[...]a freqüência não deve ser superdesejada, utilizando-se o marketing e o merchandising de forma exagerada, de modo que uma exposição, por exemplo, seja encarada como um grande espetáculo para os meios de comunicação e seu conteúdo colocado em segundo plano. A título de ilustração, a artista citou uma exposição que visitou nos EUA sobre Van Gogh, em que, após terem-na percorrido, os visitantes caíam num shopping com todas as peças promocionais possíveis sobre o pintor – sacolas, bolsas, livros, lenços, etc. Segundo ela, cabe a pergunta: 'Era isso a tragédia de Van Gogh?'. (*Boletim SPHAN*, nº 42, 1988, p. 5)

Contribuições para a auto suficiência

Indo em direção contrária ao pensamento da artista plástica citada acima, temos a opinião do então diretor do teatro Municipal do Rio de Janeiro, José Carlos Barboza, que conforme a matéria, diz que espaços como restaurantes, cafeteria, venda de objetos, colaborariam para que essas instituições tivessem melhor desempenho. Nessa mesma linha de pensamento temos Thomas Seligman (então diretor para assuntos de educação e exposições do Museu de Arte de São Francisco) que explica que nos Estados Unidos da América, “[...]atividades ligadas ao marketing vêm contribuindo para a auto-suficiência dos museus com relação ao seu orçamento[...]” (*Boletim SPHAN*, nº 42, 1988, p. 11). Conforme explica Seligman, essas atividades compreendem venda de livros, slides, aluguel de espaços etc.

Quadro temático I

O *programa arquitetônico* dos museus foi também objeto de discussão em artigos publicados nos *Anais do MHN* e nas *Revistas do Patrimônio*. O quadro comparativo a seguir demonstra a forma sob a qual essas publicações abordaram o assunto por meio de frases que sintetizam a forma de abordagem dos sub-temas por parte dos autores e publicações. Foram identificados dentro do tema programa os seguintes sub-temas: “Incorporação de novos espaços”; “Novas tendências”; “Inovação versus permanência da identidade”; e “Contribuições para a auto-suficiência”.

Quadro Temático I			
Programa Arquitetônico			
Sub-temas	Anais	Boletins	Revistas do Patrimônio
Incorporação de novos espaços	-	-Incorporação de centros Multimídias nos Museus Regional e da Inconfidência (N° 6, 1980) -Incorporação de espaços de consumo nos Museus: Naval, Villa-Lobos e Paço Imperial (N° 14, 1981), (N° 25, 1983), (N° 38, 1987)	-Múltiplas atividades do Paço Imperial (CAVALCANTI, 2005) -Década de 70 e a nova idéia de museu (GONÇALVES, 2005)
Novas tendências	-Novas tarefas (BITTENCOURT, 1996) -Oferta de atrativos (BENCHETRIT, 2002) -Os espaços de consumo: inevitáveis (GUIMARAENS, 2002)	-Museus necessitam de mais atrativos (N° 42, 1988)	-Espaço híbrido (HUYSEN, 1994)
Inovação versus permanência da identidade	-Oferecer atrativos sem perder a identidade (BENCHETRIT, 2002), (MENSCH, 2002)	-Atrair mais públicos mas sem exagerar no marketing e merchandising (N° 42, 1988)	-
Contribuições para a auto-suficiência	-	-Contribuições do marketing e programa diversificado no desempenho orçamentário dos museus (N° 42, 1988)	-

Quadro 1 – Programa arquitetônico.

Os registros encontrados nos *Boletins* referem-se a todos os sub-temas e os dos *Anais* e *Revistas* se concentraram em apenas dois deles. Entretanto, destaca-se que o sub-tema, “incorporação de novos espaços” foi tema recorrente nos *Boletins* pelo fato dessa publicação, como já comentado, divulgar o que se vinha fazendo em relação aos edifícios tombados em todo o Brasil. As *Revistas* seguindo os *Boletins* também fizeram menção ao assunto “incorporação de novos espaços” reafirmando a questão da mudança significativa no programa dos museus nos últimos anos como destaca Montaner em seus textos aqui discutidos.

O sub-tema “Novas tendências” reafirma também a mudança do programa nos museus ao ser assunto das três publicações simultaneamente como mostra o quadro.

Observa-se também que os três últimos sub-temas foram abordados pelos *Boletins*, mas se concentram em apenas uma edição a de n° 42 (1988). Essa edição especial registrou as discussões do I Seminário

Museus Nacionais: perfil e perspectivas, que giraram em torno de vários assuntos envolvendo os museus. Sem dúvida alguma essa edição foi muito rica e contribui principalmente, como se demonstra no quadro, para a discussão do novo programa que os museus até hoje adotam.

Em decorrência da interrupção da publicação dos *Anais* no intervalo do ano de 1975 a 1995, observa-se a inexistência de artigos dessa fonte nesse período.

A técnica e organização espacial interna

Já mencionamos anteriormente a importância do espaço interno do museu quando analisamos os *Anais* do MHN e os temas de projeto de arquitetura de museus destacados por Montaner em seu artigo “Museu contemporâneo: lugar e discurso”. Pretende-se retomar o assunto, agora baseado nos artigos dos *Boletins*, com abordagens e nuances distintas.

Suportes

Inicia-se o tema com a discussão em torno dos suportes dos objetos. Infelizmente não encontramos dentre os artigos lidos, muitas menções à esse assunto, mas achamos de extrema importância citá-lo aqui, pois de acordo com Montaner: “Na realidade, em um museu ou exposição, a dialética em relação aos objetos é realizada em três níveis: a peça a ser exposta, o suporte e o espaço.” (MONTANER, 1991, p. 40)

O único registro relacionado ao assunto “suportes”, encontrado nos *Boletins*, que achamos relevante, pertence à edição de nº 34 (1985), matéria que trata do Museu Victor Meirelles em Florianópolis (SC) na

época escolhido pelo Programa Nacional de Museus, para ser revitalizado. O tema “suportes” foi abordado da seguinte forma:

Era necessário ainda, determinar uma nova maneira de expor os quadros, pois eles se encontravam dispostos de maneira aleatória e eram pendurados por fios aparentes. A solução foi utilizar painéis de cimento-amianto (Fig. 53), presos às paredes por uma estrutura metálica, porém afastados delas por 10cm. O afastamento proporcionou uma aeração e o cimento-amianto ofereceu a proteção desejada. (*Boletim SPHAN*, nº 34, 1985, p. 27)



Figura 53 - Museu Victor Meirelles interior.

Verifica-se acima a preocupação com a forma de expor as obras e o suporte pode ser um dos meios principais para alcançar o efeito desejado na exposição.

Conforme Ruth Zein (1991) comenta, usando as palavras de Montaner, muitas vezes os suportes com a pretensão de enfatizar a presença e valor do objeto, terminam:

por se converterem eles mesmos em protagonistas; acabam pretendendo ser também peças de valor artístico colocadas em um estrato intermediário entre a arquitetura do edifício e a identidade de cada peça ou série artística (ZEIN, 1991, p. 30)

Climatização

Mudando o foco, elaboramos uma pequena discussão, sobre um tema que foi pouco abordado nos Boletins: a climatização do edifício.

Segundo Montaner e Oliveras (1986), o grau de conforto do ambiente deve ser controlado pela arquitetura para se ter um equilíbrio entre o mostrar e o conservar, pois “o controle do ambiente significa, no caso de um museu, atuar sobre o clima (ar, umidade, tempe-

ratura) e a luz.”²⁹ (MONTANER, OLIVERAS, 1986, p. 19).

O controle do clima é desejado tanto para não danificar a obra de arte, como para criar um ambiente adequado para o visitante, sendo assim, a climatização do ambiente no espaço museológico deveria ser um fator preponderante em todas as instituições. Porém, pelo que se pôde observar ao ler os *Boletins* é que esse assunto foi pouco comentado, levando-nos a crer que a maioria das instituições ali apresentadas não possuíam equipamento de “climatização”, talvez por se tratarem de museus pequenos e locais.

Dentre os museus apontados nas publicações dos *Boletins*, dois se destacaram por mencionarem o controle do clima nos espaços dos edifícios ou, pelo menos, em parte deles: o Museu da Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória do Outeiro (*Boletim SPHAN*, nº 29, 1984), e o Museu de Belas Artes (*Boletim SPHAN*, nº 37, 1985) ambos do Rio de Janeiro.

Segurança

A segurança dos museus foi assunto recorrente nas edições dos *Boletins*. Alguns museus que foram objeto de discussão nessa publicação anunciaram a preocupação e instalação de sistemas de segurança contra roubo e/ou incêndio. Dentre os museus que fizeram tal comentário podemos destacar: o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (*Boletim SPHAN* nº 18, 1982), Museu de Arte Sacra da cidade de Goiás (*Boletim SPHAN* nº 28, 1984 e nº 30, 1984),

.....

29 “El control del ambiente significa, en el caso de um museo, actuar sobre el clima (aire, humedad, temperatura) y la luz.” (MONTANER, OLIVERAS, 1986, p. 19).

Museu de Arte Sacra de São João Del Rey em Minas Gerais (*Boletim SPHAN* n° 31, 1984), Museu da Inconfidência em Ouro Preto (*Boletim SPHAN* n° 32, 1984), Museu da Imperial Irmandade da N. Sra. da Glória do Outeiro no Rio de Janeiro (*Boletim SPHAN* n° 37, 1985).

Iluminação

A iluminação do museu foi, como nos *Anais*, tema constante nos *Boletins SPHAN*. Quando esse assunto foi tratado, o que se observa é o relato de como o artifício da iluminação foi utilizado nos espaços interiores dos museus que eram o foco central da matéria. Enquanto a notícia sobre o Museu do Folclore (*Boletim SPHAN* n° 31, 1984) registra que as salas receberão iluminação especial (lâmpadas de halogênio), no caso do Museu Nacional de Belas Artes, assunto da mesma edição, há comentários sobre a iluminação utilizada de uma de suas salas, caracterizada por uma luz indireta para não causar o indesejado “efeito espelho” ou reflexo.

No *Boletim* de número 37 (1985), a notícia sobre o Museu da Imperial Irmandade da N. Sra. do Outeiro da Glória do Outeiro no Rio de Janeiro comenta a instalação de luminárias em trilhos que permitiriam o direcionamento de focos de luz em objetos expostos.

Acessibilidade

A acessibilidade, não somente em espaços voltados para o uso museológico, mas em todos os recintos, é uma preocupação atual e constante para todos que projetam espaços. Na época em que foram publica-

dos os *Boletins*, a conscientização pela acessibilidade ainda não era tão disseminada, mas uma notícia veiculada, referente à inauguração da nova sede do Museu de Folclore Edison Carneiro no Rio de Janeiro (RJ), nos chamou a atenção, pois assim tratam o assunto:

De forma a facilitar o acesso de paraplégicos, idosos e pessoas com doenças cardíacas e respiratórias, os espaços foram projetados com livre circulação para cadeiras de rodas, e até um elevador foi ali especialmente instalado[...] (*Boletim* SPHAN, nº 31, 1984, p. 23)

Destaca-se, desse modo, que em 1984, data de publicação dessa notícia, a acessibilidade do cadeirante e de pessoas com dificuldade de locomoção já era alvo de preocupação institucional.

Novos recursos expositivos

Em relação ao tema “exposição”, em matéria dos *Boletins* referente ao Museu Histórico Nacional, observa-se que o objetivo da matéria era o de apresentar a nova proposta expositiva. Nesta proposta, seriam utilizados recursos até então pouco explorados, combinando a museologia com recursos cenográficos, inserindo enredo na exposição. Essa nova proposta surgiu após concluírem que o circuito de exposição permanente do museu estava baseado em técnicas ultrapassadas. A primeira ação a ser tomada foi a eliminação da cronologia, fator organizador da exposição antiga.

O que se propunha naquele momento era organizar a exposição em seis módulos independentes, onde cada um deles abordaria um tema específico. Essa mudança tinha o objetivo assim comentado pela mu-

seóloga Tereza Scheiner:

‘A intenção do Museu Histórico Nacional é fazer com que o visitante ao percorrer uma sala ou pequeno conjunto de salas, tenha a noção exata daquele fato ou momento da história que deseja conhecer, sem ter necessidade de percorrer todo o circuito, podendo inclusive retornar em outra ocasião, sem que seu conhecimento esteja defasado’. (*Boletim SPHAN*, nº 35, 1985, p. 15)

Em paralelo às mudanças envolvendo o circuito dos visitantes e a organização das peças, foi também discutido o caráter da exposição que, de acordo com Tereza Scheiner, deveria trabalhar com a emoção do visitante utilizando técnicas como a cenografia.

Segundo Scheiner, havia naquele momento uma tendência vinda do exterior, onde os museólogos tentavam contornar o racionalismo institucional imprimindo à exposição uma certa emoção.

A museóloga aponta vários motivos para se fazer uso da cenografia na montagem das exposições, como podemos conferir nas suas palavras:

[...] ‘a utilização da cenografia se justifica por vários motivos. Primeiro, porque tem uma ligação muito forte com a realidade do visitante, provocando facilmente o seu emocional ao permitir a reprodução da época enfocada de maneira muito fiel; segundo, porque ela é bonita, e o brasileiro tende a rejeitar o que é muito racional e profundo, porém desprovido de beleza; por último, porque irá facilitar a aproximação público/museu, contornando o problema causado pelo fato de a maioria do povo brasileiro, além de não ter uma tradição como visitante de exposições, ser ainda semi-alfabetizada’. (*Boletim SPHAN*, nº 35, 1985, p. 18)

Outros motivos que justificam o uso da cenografia nas exposições e no interior dos museus são também destacados pela museóloga. O primeiro envolve o custo alto da montagem e manutenção da exposição; devendo assim atrair cada vez mais visitantes através de atividades. Outro fator, nesse caso ligado intimamente à realidade carioca, seria a competição que os

museus têm que enfrentar ao se situarem em uma cidade, como o Rio de Janeiro, onde as pessoas são atraídas por vários outros tipos de lazer como ir ao teatro, ao Maracanã, à praia,... sendo assim porque não fazer uso de atrativos como a cenografia?

Quadro temático II

Como o tema, *A organização espacial interna*, também foi assunto recorrente nas três fontes, *Anais*, *Boletins* e *Revistas do Patrimônio*, organizei um quadro demonstrativo para os temas que encontrei nessas publicações, seguindo a mesma metodologia do Quadro Temático I exposto anteriormente. Assim, no que se refere ao tema *organização espacial interna* identifiquei os seguintes sub-temas: “Materialidade de fundo”; “Elemento de reunião e distribuição dos museus”; “Acessibilidade”; “Climatização”; “Suportes”; “Novos recursos das exposições”; “Iluminação”; “Espaços de exposição” e “Segurança”.

Quadro Temático II			
Organização espacial interna			
Sub-temas	Anais	Boletins	Revistas do Patrimônio
Materialidade de fundo	-Simplicidade nos revestimentos (BARROS, 1952-1964)	-	-
O elemento distribuidor e organizador do museus	-O espaço para a recepção de estudantes (BARROS, 1948-1958)	-	-
Acessibilidade	-	-Acesso facilitado para deficientes e idosos no Museu do Folclore Edison Carneiro (Nº 31, 1984)	-
Climatização	-	-A climatização do Museu de Belas Artes e do Museu da Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória do Outeiro (Nº 29, 1984), (Nº 37, 1985)	-
Suportes	-	-Novos suportes dos quadros do Museu Victor Meirelles (Nº 34, 1985)	-
Novos recursos expositivos	-	-Nova proposta expositiva do MHN (Nº 35, 1985)	-Superproduções x apropriação do conhecimento (HUYSEN, 1994)
Iluminação	-A eficácia da combinação de luzes (BARROS, 1952-1964) -Dosagem da luz: destaque dos objetos sem danificá-los (CHENIAUX, 1996)	-Uso da luz indireta em sala do Museu Nacional de Belas Artes (Nº 31, 1984) -Nova iluminação nas salas do Museu do Folclore, (Nº 31, 1984) -Iluminação em trilhos no Museu da Imperial Irmandade da N. Sra. do Outeiro da Glória (Nº 37, 1985)	-
Espaços de exposição	-Falta de critério e organização na exposição (GUIMARAENS, 2002)	-	-A má utilização do espaço expositivo (VALÉRY, 2005)
Segurança	-	-A preocupação e instalação de sistemas de segurança contra roubo e/ou incêndio dos Museus: Museu Nacional de Belas Artes, Museu de Arte Sacra da cidade de Goiás, Museu de arte Sacra de São João Del Rey, Museu da Inconfidência e Museu da Imperial Irmandade da N. Sra. da Glória do Outeiro, (Nº 18, 1982), (Nº 28, 1984), (Nº 30, 1984), (Nº 31, 1984), (Nº 32, 1984), (Nº 37, 1985)	-

Quadro II - Organização espacial interna.

Novamente como se demonstra no Quadro I relativo ao *Programa arquitetônico*, observa-se maior diversidade temática nas edições dos *Boletins* que nos *Anais*.

O único sub-tema que é objeto de estudo dos *Anais* e *Boletins* simultaneamente é a “Iluminação”. O que faz a diferença da abordagem desse tema nessas duas publicações é o fato de que os *Anais* tratam o tema de forma genérica apontando os caminhos para que

se tenha uma apropriada iluminação nos museus; e, no caso dos *Boletins*, novamente em função do caráter mais descritivo da fonte, há uma informação particular da maneira sob a qual cada museu utilizou a iluminação nas áreas expositivas. Essa diferença de abordagem demonstra o momento em que as duas fontes se completam, pois nos *Anais* se trata da teoria e, nos *Boletins* da prática.

Um sub-tema apresentado no quadro e que teve uma incidência grande nas matérias dos *Boletins* foi a “Segurança”. Este fato mostra a preocupação por parte dos dirigentes dos museus em proteger o acervo, principalmente contra roubo e incêndio. Esse cuidado, como se pode observar, não é apenas das grandes instituições, como o Museu Nacional de Belas Artes, mas também de museus de médio e pequeno porte localizados no interior do país.

As *Revistas* compartilham alguns sub-temas com os *Anais* e *Boletins* como destaca o quadro. É interessante ressaltar que no sub-tema “Espaços de exposição” tratado tanto nos *Anais* como nas *Revistas* recebe o mesmo enfoque nos dois artigos quando relatam a questão da superlotação de obras expostas nas galerias.

No sub-tema que se refere aos “Novos recursos expositivos” recorrente nos *Boletins* e *Revistas* tem-se duas posturas diferentes frente à questão. Enquanto nos *Boletins* esses novos recursos são apontados de forma positiva, ao atraírem mais visitantes aos museus, nas *Revistas* são analisados de outra forma ao se questionar se o conhecimento cultural transmitido aos freqüentadores é feito de modo meticoloso.

Novas propostas de Museus

Neste trecho do trabalho são apresentadas as notícias sobre as propostas de museus não tradicionais que foram temas dos *Boletins* SPHAN.

O primeiro exemplo que iremos comentar foi registrado na 3ª edição no ano de 1979 e trata-se do Museu Histórico da Imagem Fotográfica que inovou e levou para as ruas de São Paulo painéis fotográficos. Nesse processo, a instituição transmitia as mensagens às pessoas sem sacralizações, sem tabus, de forma aberta pois a “[...]concepção do Museu rejeita, em princípio, a idéia estática de museu fechado, que necessita de estímulo para ser consumido e que em geral só o é por uma minoria.” (*Boletim* SPHAN, nº 3, 1979, p. 5).

Observa-se, desse modo, que há 28 anos já se discutia o fato de museus serem mais democráticos. Houve boa aceitação do projeto por parte da população que, conforme a notícia, não danificou nenhum dos painéis.

“O povo viu e respeitou esse museu sem paredes, porta e janelas, que se impunha como um “Museu” virtual, subvertendo os padrões museológicos tradicionais e a ordem estática a eles condicionada [...]” (*Boletim* SPHAN, nº 3, 1979, p. 5)

Um ano depois dessa edição, outra edição dos *Boletins* apresentava outro museu com propostas até então inusitadas. O caso é o do Museu ao Ar livre de Orleans. A idéia do projeto desse Museu partiu da comunidade local, com o intuito de preservar a tecnologia dos imigrantes que colonizaram o sudeste de Santa Catarina. O Museu apresenta “de maneira dinâmica algumas unidades típicas das atividades agroindustriais características da região, que remontam

ao tempo da chegada do colono.”(Boletim SPHAN, nº 7, 1980, p. 2)

Essas unidades eram provenientes de propriedades locais e foram dispostas na área que o Instituto São José disponibilizou para que o museu tivesse condições de funcionar. Conforme registrado na notícia, a denominação ‘ao ar livre’ corresponde à maneira como o museu organiza as unidades em ambiente próprio, envolto pela natureza (Fig. 54).



Figura 54 - Museu ao ar livre de Orleans.

O terceiro e último exemplo de museu com propostas inovadoras encontrado nos *Boletins*, especificamente o de nº 38 (1987) é o Museu Fluvial do Rio São Francisco. Este último exemplo de museu se localizava na barcaça Benjamim Guimarães (Fig. 55), com estações fixas nas cidades de Pirapora, Januária e São Francisco. “Em síntese, as ações desenvolvidas visam a preservação de bens culturais e simbólicos essenciais à vida e à identidade do Vale do São Francisco[...].” (Boletim SPHAN, nº 38, 1987, p. 11)



Figura 55 - Barcaça Benjamim Guimarães.

Esse Museu, conforme pode-se observar, vai muito além das questões museológicas, artísticas e culturais, abrangendo áreas como da saúde e preservação

ambiental. Contrariando as soluções tradicionais de museus, o Museu Fluvial se apresenta de uma forma literalmente dinâmica ao navegar no leito do rio São Francisco, apreendendo ao longo da sua jornada a cultura de toda a região envolvida no projeto.

O novo papel do museu

Esse tema, já tratado no capítulo que se refere aos registros encontrados nas *Revistas do Patrimônio e Anais* do MHN, se apresenta também nas matérias dos *Boletins*.

O museu vivo

Muito se falou, nas matérias dos *Boletins* SPHAN, sobre uma nova tendência de museus que deveriam se portar como organismos vivos, dinâmicos. Novamente se faz necessário o uso das palavras do arquiteto Franco Albini em artigo publicado na revista *Habitat* em 1954 para elucidar a questão:

A acentuação da função educativa, com as exposições didáticas e temporárias, levam à mais vasta concepção, que está sendo formada nos últimos tempos, de “museu vivo” como organismo autônomo, com funções múltiplas e complementares, enxertados na atual vida social. (ALBINI, 1954, p. 31)

Ao nos atermos à data de publicação do artigo de Albini, concluímos que essa concepção de museu já era motivo de reflexão há 53 anos. Albini segue dizendo que o museu, em vários países, se equivale ao rádio e a imprensa, se tornando um grande veículo de conhecimento, que se adapta a vários tipos de público e

se transforma em um meio de “grande difusão”.

Ainda segundo Albin (1954), existem duas maneiras do museu se tornar “vivo”. A primeira é manter o caráter tradicional do museu e relacioná-lo a outros organismos culturais, como escolas, clubes, entre outros, levando a instituição a se envolver com outros tipos de atividades dentro da cidade. A segunda maneira é se ter um museu autônomo, que oferece ao público inúmeras atividades e atrações, além de manter contato com escolas e cursos diversos.

Após os comentários de Albin, fica bastante evidente que o objetivo central do “museu vivo” é estar mais próximo à comunidade, é estreitar essa relação que até então era bastante tímida, enfraquecida, resultado da imagem que as pessoas trazem consigo a respeito do museu como sendo um lugar de coisa velha.

Esse pensamento foi desenvolvido pela museóloga e coordenadora do projeto de Revitalização das Pequenas Unidades Museológicas, Célia Corsino, que, em 1984 ao comentar esse Projeto afirmava:

‘Na realidade esse é o objetivo fundamental do Projeto. É nossa meta fazer do museu uma coisa viva, não um cemitério.[...] um museu que tenha somente a vitrine, a peça e uma etiqueta é o caixão, o morto e sua lápide escrita ‘aqui jaz Fulano de Tal’.

Então, o museu nada mais é que um grande cemitério. A não participação dos museus na vida comunitária faz com que sejam mal interpretados.[...]

Acho que no momento em que o museu começa a ser, realmente, um organismo vivo, sua imagem gradualmente vai melhorar. Mas nós não vamos conseguir apagar em dois ou três anos um preconceito de 100 anos.[...]

Na minha opinião o que falta é que realmente sejamos um centro difusor de cultura. Mas não só de cultura erudita; é cultura de maneira geral, de interesse comunitário.

Acho que o museu tem um compromisso enorme com a comunidade, onde quer que se situe. Nas pequenas comunidades esse compromisso é agravado, porque muitas vezes é somente no museu que as pessoas encontram um espaço para se reunir’. (*Boletim SPHAN*, nº 30, 1984, p. 19)

Em matéria publicada na edição de nº 39 (1988), dos *Boletins* SPHAN, encontramos uma referência ao assunto que nos mostra a origem dessa tendência que ainda hoje vem sendo adotada. De acordo com o texto, a preocupação de integrar o museu com a sociedade, surgiu após a Segunda Guerra Mundial, quando os dirigentes se conscientizaram para o fato de que era necessário criar funções educativas, e não somente conservar e expor objetos.

Atividades extras e Integração museu-escola

Vários museus tratados nas notícias dos *Boletins* SPHAN fazem menção ao tema “museu como organismo vivo” e descrevem o tipo de atividades que essas instituições estavam oferecendo ao público para que essa relação, comunidade e museu, fosse consolidada.

A seguir apresentamos alguns exemplos relevantes das ações que adotaram essa tendência, na época inovadora para os padrões nacionais.

O primeiro exemplo é do Museu Nacional de Belas Artes que na busca de transformar a instituição em um “organismo novo, ágil, vivo e, sobretudo, democrático” (*Boletim* SPHAN, nº 20, 1982, p. 9) criou projetos como o denominado ‘Museu Animado’ e o ‘Ver e Ouvir’, baseados em visitas programadas e atividades extras.

O primeiro reflete o esforço do Museu em atrair mais público, nesse caso o infantil, e tornar a visita mais dinâmica, com a presença de palhaços que convidavam as crianças a entrarem no museu a fim de encontrarem a ‘chave da memória’ que foi perdida.

O segundo projeto tinha como objetivo promover es-

petáculos de música erudita para alunos do primeiro e segundo grau, após a visita guiada.

O Museu Villa-Lobos é outro exemplo de instituição que seguiu esse novo conceito museológico. O Museu, de acordo com notícia da edição de nº 20 (1982), realizava anualmente o Festival Villa-Lobos com uma programação diversificada como palestras, concertos, exposições e um concurso internacional de música dedicado à obra de Heitor Villa-Lobos. Além do Festival, o Museu promove durante todo o ano concertos, conferências, concursos de cartazes e publicações de livros sobre Villa-Lobos.

Na edição de nº 33 (1984), a matéria a respeito do Museu da República informa que o MR tinha sido fechado no primeiro semestre de 1984 para obras de restauração.

De acordo com a então diretora Lílian Barreto do Museu da República, uma das primeiras ações que tomou quando assumiu o cargo foi entrar em contato com a Associação de Moradores do Catete (bairro onde o Museu está instalado) e colocar o Museu à disposição para a realização de atividades. Outra maneira que o Museu encontrou de se aproximar mais do público, como conta Lílian Barreto, foi buscar o que a comunidade local tinha para ensinar à instituição, coletando as histórias orais contadas pela população que vivenciou o período republicano.

Com base na proposta do Museu de servir e agregar a comunidade, a diretora do Museu segue tecendo uma questão:

‘Como se pode preservar uma área tombada pelo Patrimônio Histórico se aqueles que coabitam o local não têm noção do que representa isso? Fundamentalmente, nós só temos um retorno quando damos à comunidade condições dela co-participar’.
(*Boletim* SPHAN, nº 33, 1984, p. 3-4)

Por último destaca-se o caso do Museu do Ouro em Sabará (MG) (Fig. 42 e 43), relatado na edição de nº 35, que também promoveu ações na intenção de “ampliar sua atuação, deixando de ser apenas um local reservado a turistas para ser uma agência cultural que liga a comunidade às suas raízes e ao seu patrimônio.” (*Boletim SPHAN*, nº 35, 1985, p. 2)

Na busca de cumprir esse objetivo, o Museu colocou em prática o projeto Museu/Escola:

[...] voltado para a clientela infanto-juvenil, repassando técnicas de aprendizado não formal, utilizando como instrumento o Museu, a história, o contexto cultural-regional, as artes plásticas, o teatro e o artesanato. (*Boletim SPHAN*, nº 35, 1985, p. 2)

Ressalta-se que, em 1984, data da publicação da entrevista de Célia Corsino, esta museóloga tece comentários sobre a imagem negativa que o brasileiro tem em relação aos museus e acrescentando que para esse quadro ser revertido demoraria um pouco.

Já se passaram mais de duas décadas e a questão acerca do fato dos brasileiros verem, hoje, com outros olhos o museu é verdadeira, ou as palavras de Maria de Lourdes Parreiras registradas em entrevista no ano de 1988, seriam ainda válidas:

Na França, freqüentar museus é ser francês, é motivo de profundo orgulho da tradição museológica e do patrimônio que está nos museus. Na Alemanha, de seus museus moderníssimos, ser intelectual ou artista é freqüentar museus. Bem como freqüentar museus na Inglaterra é ser gentleman. Já no Brasil freqüentar museus não é nada disso. Freqüentar museus no Brasil é ser meio exótico, infelizmente. (*Boletim SPHAN*, nº 42, 1988, p. 18)

Quadro temático III

Esse tema que intitulamos, *O novo papel do museu*, foi objeto de artigos e notícias tanto nos *Anais* como nos *Boletins* e *Revistas do Patrimônio* como se observa no quadro abaixo que segue a mesma metodologia dos dois quadros apresentados anteriormente. O Quadro Temático III contém os seguintes sub-temas: “Integração museu-escola”; “O museu como centro de pesquisa”; “O museu vivo”; “Atividades extras”.

Quadro Temático III			
Tema - O novo papel dos museus			
Sub-temas	Anais	Boletins	Revistas do Patrimônio
Integração museu-escola	-Visitas guiadas de alunos ao MHN (CARVALHO, 1947) -O início da relação museu e escola após a primeira Grande Guerra (BARROS, 1948-1958)	-Concertos de música após visita guiada de estudantes ao Museu Nacional de Belas Artes (Nº 20, 1982)	-A importância da relação do museu com a escola (MOURÃO, 2005) -Visitas escolares promovem efeito disciplinador e não educador (KOPTCKE, 2005) -A Política educacional do Museu Lasar Segall (GRISPUM, 2005)
O museu como centro de pesquisa	-O Curso de Museus do MHN (CARVALHO, 1947) -Museu: centro de pesquisa (LUDOLF, 1964)	-	-
O museu vivo	-	-Museu como um organismo vivo e centro difusor de pesquisa e com um compromisso com a comunidade (Nº 30, 1984) -A origem do novo papel do museu após a segunda Guerra Mundial (Nº 39, 1988)	-A década de 80 e a relação do museu com a sociedade (KOPTCKE, 2005) -A multiplicidade da cidade dentro do museu (CAVALCANTI, 2005) -Mudança no perfil dos museus após a Segunda Guerra (BITTENCOURT, 2005) -O projeto "Sala do artista popular" integrado ao Museu do Folclore Edison Carneiro (FERREIRA, 2005)
Atividades extras	-	-Projetos do Museu Nacional de Belas Artes: atrair mais público com visitas guiadas mais dinâmicas (Nº 20, 1982) -As atividades do Museu Villa-Lobos: concertos, concursos de música, palestras etc. (Nº 20, 1982); -A relação do MR com a comunidade do bairro do Catete (Nº 33, 1984); -O projeto Museu-Escola do Museu do Ouro: teatro, artes plásticas, artesanato etc. (Nº 35, 1985)	-

Quadro III – o novo papel dos museus

O quadro demonstra que, nos *Boletins*, há ocorrência maior do sub-tema, “Atividades extras”, o que destaca a preocupação de algumas instituições em assumir uma nova postura em relação ao papel do museu junto à comunidade em que estão inseridos.

A discussão em torno do sub-tema “Museu vivo” que teve início em 1984 nos *Boletins* se estende até 2005 nas *Revistas do Patrimônio* revelando a contemporaneidade deste assunto dentro do cenário brasileiro.

O único sub-tema que perpassa pelas três publicações é “Integração museu-escola”. Este assunto que já é objeto de estudo em artigo dos *Anais* de 1947 e 1948 é retomado nos *Boletins* em 1982 e nas *Revistas* em 2005, edição que traz uma quantidade significativa de autores que se preocuparam com o tema.

CONCLUSÃO

Nesse momento se apresenta uma análise comparativa por meio de quadros cronológicos abrangendo os temas encontrados nos *Anais do MHN*, *Boletins SPHAN* e *Revistas do Patrimônio*.

Os quadros se organizam em colunas que se referem às publicações e aos temas. Dentro das células que formam os quadros temos: o sub-tema referente ao tema em questão; frases que sintetizam a forma de abordagem do autor em relação ao sub-tema ; o autor e a data³⁰ .

Quadro Cronológico (Ano de 1937 a década de 1970)			
Publicações Temas	Anais	Boletins	Revista do Patrimônio n° 1
Recuperação	-	Período sem publicações dos Boletins	- Adaptação do Museu Regional de Olinda (Revista do Patrimônio n° 1, 1937)
Ampliação	-		- Ampliações do Museu Mariano Procópio e Museu Coronel David Carneiro (Revista do Patrimônio n° 1, 1937)
Tipologia	- O crescimento ilimitado dos museus - A importância da previsão do desenvolvimento do museu (BARRROS, 1952-1964)		-
	- Museu-caixa - O edifício do Museu-Casa da Cultura do Havre (CARRAZZONI, 1968)		-
Organização espacial interna	- Materialidade de fundo -Simplicidade nos revestimentos (BARRROS, 1952-1964)		-
	- Iluminação - A eficácia da combinação de luzes (BARRROS, 1952-1964)		-
	- O elemento distribuidor e organizador do museu - O espaço para a recepção de estudantes (BARRROS, 1948-1958)	-	
O novo papel dos museus	- Integração museu-escola -Visitas guiadas de alunos ao MHN (CARVALHO, 1947) - O início da relação museu e escola após a primeira Grande Guerra (BARRROS, 1948-1958)	-	
	- O museu como centro de pesquisa -O Curso de Museus do MHN (CARVALHO, 1947) - Museu: centro de pesquisa (LUDOLF, 1964)	-	

Quadro IV – Cronológico – Décadas de 1950 a 1970

.....

30 Observa-se que em alguns artigos dos Anais duas datas foram destacadas. Essa situação ocorre porque algumas edições dos Anais do MHN só foram publicadas anos após a sua criação. Optou-se por privilegiar a primeira data, sendo esta a definidora do quadro ao qual o artigo se encaixa.

O primeiro quadro, do ano de 1937 à década de 70, apresenta temas como: *Tipologia*; *Organização espacial interna*; *O novo papel dos museus*; *Recuperação e Ampliação*.

No período de 1937 a 1970 os *Boletins* não estavam em circulação, observando-se assim, somente temas encontrados nos artigos dos *Anais* e *Revistas do Patrimônio*. Ao analisar os autores destacados no quadro fica claro que Sigrid Porto de Barros foi um nome importante na discussão de temas referentes à “Arquitetura de Museus”. Com apenas dois artigos publicados nos *Anais*, Barros tratou de vários assuntos referentes à arquitetura dos museus como, “o crescimento ilimitado dos museus”, a “materialidade de fundo”, a “iluminação”, “espaços de distribuição e reunião”, e a “integração museu-escola”.

A *Revista do Patrimônio* introduz um assunto já na sua primeira edição em 1937 que posteriormente vai ser tema recorrente nas matérias e notícias dos *Boletins* que é a questão das *reformas* em edifícios que serão adaptados ou ampliados. Quando se analisa a frequência com que este tema foi abordado nos *Boletins* é fácil a compreensão da sua presença já no primeiro exemplar da *Revista*.

No segundo quadro, década de 1970 a 1980, temos temas como: *Tipologia*; *Programa arquitetônico*; e as *Novas propostas de museus*.

Quadro Cronológico (Décadas de 1970 a 80)		
Publicações Temas	Anais	Boletins
Tipologia	-O "museu-museu" - Características dos museus nipônicos (CARVALHO, 1971)	-
Programa arquitetônico	-	- Incorporação de novos espaços - Incorporação de centros Multimídias nos Museus Regional e da Inconfidência (N° 06, 1980)
Novas propostas de museus	-	- Exposição ao ar livre do Museu Histórico da Imagem Fotográfica (N° 03, 1979) - Museu ao ar livre de Orleans apresenta uma organização compartimentada que se entrega a natureza (N° 07, 1980)

Quadro V – Cronológico – Décadas de 1970 a 1980

Nesse período, apesar das duas fontes, *Anais* e *Boletins*, estarem em circulação, elas não foram publicadas simultaneamente. Os *Anais* apresentam seu último volume (antes do seu intervalo sem publicações), em 1975 e os *Boletins* apresentam seu primeiro número somente em 1979, estando aí uma das razões de não se ter uma produção tão rica em artigos referentes a museus nesse período. Essa situação é agravada pelo fato dos *Boletins* terem seu início apenas no final desse período, no ano de 1979, não restando tempo o bastante para que se mostrasse um repertório satisfatório de textos sobre o assunto em questão. Apesar dos *Boletins* estarem no final da década de 70, com poucos exemplares publicados, pode-se observar que já no exemplar de número 03 temos um artigo referente ao Museu Histórico da Imagem Fotográfica com sua nova proposta de exposição de seu acervo.

No terceiro quadro, que abrange as décadas de 80 e 90, são os *Anais* que não apresentam artigos em virtude do intervalo sem publicações que vai de 1975

a 1995. Os temas destacados no momento são: *O programa Nacional de Museus; Recuperação; Ampliação; Programa arquitetônico; Organização espacial interna; Novas propostas de museus; e O novo papel dos museus.*

Quadro Cronológico (Décadas de 1980 a 1990)		
Publicações Temas	Anais	Boletins
O programa Nacional de Museus	Anais dos publicações sem Período	- A criação e metas do Programa Nacional de Museus (N° 20, 1982)
Recuperação		- O projeto de restauração do Paço (N° 16, 1982)
		- O início das obras do Paço é anunciada (N° 21, 1982)
		- Intenção de projeto do Paço: livre utilização dos transeuntes ao edifício (N° 24, 1983)
Ampliação		- A utilização dos equipamentos contemporâneos no Paço e o anúncio da entrega do edifício à comunidade (N° 34, 1985)
		- Anuncio da liberação de verbas para a realização de obras no Museu Nacional da UFRJ (N° 18, 1982)
		- Observações feitas sobre o Museu Nacional de Belas Artes quanto a sua falta de espaço principalmente na área de exposições (N° 20, 1982)
Programa arquitetônico		- Mudança da sede do Museu Villa-Lobos (N° 25, 1983)
		- A falta de espaço para a guarda de material na Fundação Casa de Rui Barbosa (N° 34, 1985)
		-Incorporação de novos espaços - Incorporação de espaços de consumo no Paço Imperial, (N° 38, 1987)
		-Novas tendências - Museus necessitam de mais atrativos (N° 42, 1988)
		-Contribuição para a auto-suficiência - Contribuições do marketing e programa diversificado no desempenho orçamentário dos museus (N° 42, 1988)
		-Inovação versus permanência da identidade - Atrair mais públicos mas sem exagerar no marketing e merchandising (N° 42, 1988)
		-Segurança - A preocupação e instalação de sistemas de segurança contra roubo e/ou incêndio dos Museus: Museu Nacional de Belas Artes, Museu de Arte Sacra da cidade de Goiás, Museu de arte Sacra de São João Del Rey, Museu da Inconfidência, Museu da Imperial Irmandade da N. Sra da Glória do Outeiro (N° 18, 1982), (N° 28, 1984), (N° 30, 1984), (N° 31, 1984), (N° 32, 1984), (N° 37, 1985)
Organização espacial interna		-Climatização - A climatização do Museu de Belas Artes e do Museu da Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória do Outeiro (N° 29, 1984), (N° 37, 1985)
		-Acessibilidade - Acesso facilitado para deficientes e idosos no Museu do Folclore Edison Carneiro (N° 31, 1984)
		-Iluminação -Uso da luz indireta em sala do Museu Nacional de Belas Artes (N° 31, 1984)
		-Nova iluminação nas salas do Museu do Folclore (N° 31, 1984)
		-Iluminação em trilhos no Museu da Imperial Irmandade da N. Sra. do Outeiro da Glória (N° 37, 1985)
		-Suportes - Novos suportes dos quadros do Museu Victor Meirelles (N° 34, 1985)
	-Novos recursos expositivos - Nova proposta expositiva do MHN (N° 35, 1985)	
Novas propostas de museus	- O Museu Fluvial do Rio São Francisco (N° 38, 1987)	
O novo papel dos museus	-Museu Vivo - Museu como um organismo vivo, centro difusor de pesquisa e com um compromisso com a comunidade (N° 30, 1984)	
	-A origem do novo papel do museu após a segunda Guerra Mundial (N° 39, 1988)	
	-Integração museu/escola - Concertos de música após visita guiada de estudantes ao Museu Nacional de Belas Artes (N° 20, 1982)	
	-Atividades extras - Projetos do Museu Nacional de Belas Artes: atrair mais público com visitas guiadas mais dinâmicas (N° 20, 1982)	
	- As atividades do Museu Villa-Lobos: concertos, concursos de música, palestras etc. (N° 20, 1982); - A relação do MR com a comunidade do bairro do Catete (N° 33, 1984); - O projeto Museu-Escola do Museu do Ouro: teatro, artes plásticas, artesanato etc.(N° 35, 1985)	

Quadro VI – Cronológico– Décadas de 1980 a 1990

É explícito, pela quantidade de sub-temas apresentados no quadro, que os *Boletins* tiveram ao longo desses anos um freqüente relato da situação dos edifícios voltados a espaços museológicos e consequentemente a discussão em torno da “Arquitetura de Museus”.

O primeiro tema destacado, *O programa Nacional de Museus*, que se mostra no quadro apenas através de um único exemplar, o de número 20, é tratado ao longo de todas as publicações dos *Boletins*. Optou-se por destacar apenas o exemplar que tratava da sua origem, pois a sua ocorrência posterior, na sua maioria, ficava apenas a cargo de mencionar que tal museu destacado era parte integrante do Programa. A criação desse Programa teve uma grande importância na melhoria dos museus já existentes e na criação de outros.

O segundo tema, *Recuperação*, conforme mostra o quadro, destaca apenas o caso do Paço Imperial por ter sido um museu que teve ao longo das publicações dos *Boletins* a sua trajetória traçada desde a idealização do seu projeto, até a entrega do edifício à população totalmente recuperado. Apesar do quadro não destacar todos os casos, é preciso dizer que vários edifícios que já tinham ou passaram a ter funções de museus graças a recuperação do imóvel foi relatado durante as publicações dos *Boletins*. Portanto esse tema, *Recuperação*, foi um dos mais recorrentes nessa fonte.

Destaca-se novamente a importância do I Seminário Museus Nacionais: perfil e perspectivas no exemplar de número 42 na discussão, principalmente, da mudança significativa do programa dos museus, nos dando opiniões divergentes e de profissionais variados. Com certeza, se os *Boletins* não tivessem o seu fim no ano seguinte ao da publicação desse exem-

plar, esse assunto ainda seria um viveiro de várias discussões.

Ao analisar a exposição do tema *Organização espacial interna*, vê-se uma variabilidade de sub-temas como: “segurança”; “climatização”; “acessibilidade”; “iluminação”; “suportes”; e “novos recursos expositivos”. Apesar dessa variabilidade dos temas, estes não foram discutidos profundamente - com exceção do último: “novos recursos expositivos” - como aconteceu no tema anterior Programa. Talvez se o seminário tivesse também abordado a discussão em torno da organização do espaço interno dos museus o cenário seria outro.

Em relação ao último tema, *O novo papel dos museus*, pode-se dizer que, as datas dos artigos que se referem ao “Oferecimento de atividades extras”, nos deflagram que essas instituições tiveram idéias de criarem atividades extras para a população, em um mesmo intervalo de tempo, talvez por essa nova postura ter se difundido entre as instituições na década de 80.

No último quadro, década de 90 a 2005, há um retorno das publicações dos *Anais* e o período sem as publicações dos *Boletins*. Nesse momento temos seis temas abordados: *o museu e a cidade; tipologia; programa arquitetônico; organização espacial interna; disseminação do museu na atualidade e o novo papel do museu*.

Quadro Cronológico (Década de 1990 a 2005)			
Publicações	Anais	Boletins	Revistas do Patrimônio n° 23 e 31
Temas			
Tipologia	Museu-caixa - Museu das Missões: o correspondente brasileiro do tipo arquitetônico "museu-caixa" (GUIMARAENS, 2002)	Período sem publicações dos Boletins	-
	O museu como o organismo extraordinário - O Guggenheim de Bilbao (MENSCH, 2002)		
Programa arquitetônico	Novas tendências - Novas tarefas (BITTENCOURT, 1996) - Oferta de atrativos (BENCHETRIT, 2002) - Os espaços de consumo: inevitáveis (GUIMARAENS, 2002)		Novas tendências - Espaço híbrido (Huyssen, 1994)
	Inovação versus permanência da identidade - Oferecer atrativos sem perder a identidade (BENCHETRIT, 2002), (MENSCH, 2002)		Incorporação de novos espaços - Múltiplas atividades do Paço Imperial (CAVALCANTI, 2005) - Década de 70 e a nova idéia de museu (GONÇALVES, 2005)
Organização espacial interna	Iluminação - Dosagem da luz: destaque dos objetos sem danificá-los (CHENIAUX, 1996)		- Novos recursos expositivos - Superproduções x apropriação do conhecimento (HUYSSSEN, 1994)
	Espaços de exposição - Falta de critério e organização na exposição (GUIMARAENS, 2002)		Espaços de exposição - Profusão de informação (VALÉRY, 2005)
O novo papel do museu	-		Museu vivo - A década de 80 e a relação do museu com a sociedade (KOPTCKE, 2005) - A multiplicidade da cidade dentro do museu (CAVALCANTI, 2005) - Mudança no perfil dos museus após a Segunda Guerra (BITTENCOURT, 2005) - O projeto "Sala do artista popular" integrado ao Museu do Folclore Edison Carneiro (FERREIRA, 2005)
	-		Integração museu-escola - A importância da relação do museu com a escola (MOURÃO, 2005) - Visitas escolares promovem efeito disciplinador e não educador (KOPTCKE, 2005) - A Política educacional do Museu Lasar Segall (GRISPUM, 2005)
	-	Imagem recriada - Museu: um meio de atrativo das cidades (HUYSSSEN, 1994)	
O museu e a cidade	-	Eixo ordenador e transformador - A influência do Museu do Mar sobre o crescimento da cidade de São Francisco (CAMPELLO, 1994)	
A disseminação do museu na atualidade	-	- Os anos 80 e a disseminação dos museus pelo mundo (KOPTCKE, 2005) - A expansão dos museus no século XXI (CHAGAS, 2005) - A multiplicação dos museus em todo mundo (ANDRADE, 2005) - A importância dos museus na atualidade (TOSTES, 2005) - A década de 90 e a proliferação de museus (GONÇALVES, 2005) - O recente interesse pelos museus (NETO, 2005)	

Quadro VII – Cronológico – Década de 1990 a 2005

Ao se observar os três quadros em que os *Anais* apresentam as suas publicações, vemos que a *tipologia* é um tema que aparece em todos eles. Conforme observado nos quadros anteriores, a tipologia tratou de temas como o “museu-caixa”, o “museu de crescimento ilimitado” e o “museu-museu”. Neste momento o “museu-caixa” é retomado e é apresentado pela primeira vez o “museu como o organismo extraordinário”.

O *programa arquitetônico* é um tema que se inicia nesse período dentro dos artigos dos *Anais* e, retomando quatro anos depois, temas já discutidos nos *Boletins*, como: “Novas tendências”, e “Inovação versus permanência de identidade”. As *Revistas do Patrimônio* antecedendo os *Anais*, no ano de 1994, abordam a nova tendência no programa dos museus e posteriormente no ano de 2005 relatam, mesmo que superficialmente, a questão da incorporação de novos espaços no edifício do museu.

A *técnica e organização espacial interna*, objetos de outros artigos anteriores dos *Anais*, são novamente tratados nesse momento com apenas um assunto recorrente, o da “iluminação”. As *Revistas do Patrimônio* em suas duas edições, a do ano de 1994 e de 2005, trazem assuntos referentes a organização espacial interna dos museus como: “espaços de exposição” e “novos recursos expositivos”.

O tema *o novo papel do museu*, conforme observado no quadro, foi freqüente nos artigos pertencentes às *Revistas do Patrimônio* tendo sido abordado por vários autores que focaram as suas atenções principalmente sobre a questão do “museu vivo” e da “integração museu-escola”.

Dois temas que ainda não haviam sido tratados nos *Anais e Boletins* aparece neste quadro através de textos pertencentes às *Revistas do Patrimônio: o museu e a cidade* e a *disseminação do museu na atualidade*. Este último tema, abordado por vários autores, reafirma o que foi dito na Introdução deste trabalho ao relatar a crescente criação de museus nos últimos anos. Em relação ao tema que trata da relação do museu e a cidade, o que se pode fazer é lamentar a falta de artigos e matérias nos *Anais e Boletins* sobre este assunto, pois, caso contrário, interessantes discussões a cerca do tema poderiam ter sido realizadas.

A maioria dos assuntos destacados nesse período, conforme mostra o quadro, pertence a artigos contidos em um único volume, o de número 34 publicado no ano de 2002. Neste contexto, pode-se dizer que o exemplar se torna um marco importante dentro das discussões em torno da “Arquitetura de Museus” e talvez o momento, dentre tantos outros volumes dos *Anais*, no qual o museu surge como tema de reflexão arquitetônica.

A seguir se apresenta um “Quadro Resumo” com o intuito de sintetizar as abordagens feitas pelas publicações aqui estudadas.

A Arquitetura de Museus na Historiografia - 1937 a 2005			
Publicações Temas	Revistas do Patrimônio	Anais do MHN	Boletins SPHAN
O novo papel do museu	Democratização institucional e museológica	Centro de Pesquisa	Compromisso com a comunidade
Programa arquitetônico	Espaço híbrido	Diversificação das atividades e dos espaços	Novos atrativos são inevitáveis
Organização espacial interna	Mega exposições	Ambiência interna	Novos recursos expositivos

Quadro VIII – Resumo

Buscou-se, através do quadro apresentado acima destacar por meio de frases e termos, assuntos que na minha opinião se destacaram em cada publicação no período de 1937 a 2005.

Apesar das várias discussões geradas em torno do tema “Arquitetura de Museus”, constantes nos artigos publicados nos *Anais* do Museu Histórico Nacional e nos *Boletins* do Sphan, observa-se uma escassez de textos que tratem primordialmente desse assunto. Entretanto se nota uma evolução da discussão desse tema nessas publicações.

Em se tratando dos *Anais* observa-se nas primeiras publicações um volume enorme de artigos voltados principalmente para a história do MHN e seu acervo e, gradativamente, uma introdução de artigos que discutem o espaço museológico e suas especificidades. Em parte, isso se deve à formação dos autores que, como se pôde constatar durante o desenvolvimento do trabalho, eram em sua maioria conservadores e museólogos e não arquitetos, salvo artigos encontrados nos últimos volumes que poderiam discursar melhor e com maior intimidade a respeito dos espaços dos museus.

No caso dos *Boletins* o que se observa é que o “museu” é um tema constante, mas é no exemplar de número 42 (1988) que a discussão se torna mais profunda e o tema programa arquitetônico vem à tona quebrando o ciclo discursivo que até então se voltava principalmente para os edifícios de museus que foram ampliados ou reformados. Seguindo a observação feita sobre o volume 34 dos *Anais*, o exemplar de número 42 (1988) foi também um momento importante no que se refere a emergência do tema “museu” enquanto tema de reflexão arquitetônica no Brasil.

A novidade em torno do tema “Arquitetura de Museus”

também pode ter sido uma das causas para a publicação de poucos artigos, pois até pouco tempo atrás, como tivemos oportunidade de observar nas publicações dos *Anais*, o que se discutia sobre os museus estava restrito ao campo da museografia ou museologia, a arquitetura em si era muito pouco mencionada. Isso é muito intrigante, pois

o contentor arquitetônico constitui a primeira peça hermenêutica do museu: além de resolver seu programa funcional, sua missão primordial é expressar o conteúdo do museu como coleção e também como edifício cultural e público (MONTANER, 2003, p. 11)

e sendo assim, o espaço arquitetônico deve ser estudado e discutido tanto quanto qualquer outro tema relacionado à instituição museu.

Após a leitura e análise dos artigos dos *Anais* observamos a busca, por parte dos autores, em fundamentar teoricamente seus textos deixando-os com um caráter acadêmico, o que pode ser justificado pelo próprio caráter do MHN, instituição também voltada à pesquisa.

Ao contrário dos artigos selecionados nos *Anais*, os que constituem os *Boletins* apresentam um caráter informativo, em razão da necessidade do IPHAN de divulgar os seus feitos.

A consequência dessa atitude transparece nas matérias ou notícias que, em maioria se restringem a informar sobre a restauração ou recuperação de edifícios protegidos ou tombados pelo SPHAN, sem a preocupação de teorizar os assuntos tratados, o que os tornaria mais interessantes.

Por outro lado, pelo fato das matérias dos *Boletins* apresentarem esse caráter mais informativo, tem-se a oportunidade de entrar em contato com o que se

passava em relação aos museus brasileiros no período entre anos de 1979 e 1989. O que se pode concluir quase que imediatamente após o estudo dos *Boletins* é que, nesses dez anos em que estiveram em circulação, muitas unidades de museus foram criadas em várias partes do país sendo que grande parte deles eram de tamanho pequeno com importância local. Apesar dos *Boletins* não apresentarem textos teóricos, os temas referentes à “Arquitetura de Museus” foram abordados e estes nos deram condições de criarmos diálogos com os discursos de alguns autores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e dissertações

BONDUKI, Nabil (org). **Afonso Eduardo Reidy**. Lisboa: Blau, 2000.

BOUILHET, H. GIRANDY, D. **O Museu e a vida**. Belo Horizonte: UFMG, 1990.

BRANDÃO, Junito S. **Mitologia Grega**. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1993.

CANFORA, Luciano. **A biblioteca desaparecida**. São Paulo: CIA das Letras, 2001.

CHOKYU, Margaret Lica. **O MAM-Rio e a arquitetura de museus modernos**. Dissertação de Mestrado; orientadora: Cêça Guimaraens, PROARQ-FAU-UFRJ, 2006.

FERRAZ, Marcelo (org). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.

PEREIRA, Simone. **A cultura da transformação: o Paço e o Tribunal**. Dissertação de Mestrado; orientadora: Cêça Guimaraens, PROARQ-FAU-UFRJ, 2007.

LEON, Aurora. **El Museo, Teoria, práxis y utopia**. Madrid: Cátedra. S. A., 1995.

LOURENÇO, Maria Cecília F. **Museus acolhem Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 6. ed. São Paulo: Atlas S. A., 2005.

MASP Assis Chateaubriand, 1978.

MONTANER, Josep Maria, OLIVERAS, Jordi. **Los Museos de La Ultima Generacion**. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

MONTANER, Josep Maria. **Museus para el nuevo siglo**. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

_____. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

O Museu Histórico Nacional – São Paulo: Banco Safra, 1989.

PEVSNER, N. **História de las tipologias arquitectónicas**. 2° ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

RICHARDSON, Roberto J. **Pesquisa Social – Métodos e Técnicas**. 3. ed. São Paulo: Atlas S.A., 1999.

RONNER, Heinz; JHAVERI, Sharad; VASELLA, Alessandro. **Louis I. Kahn: complete work 1935-74**. Bassel: Birkchäuser, 1977.

STIRLING, James. **James Stirling: Building and Projects**. New York: Rizzoli, 1987.

TINEM, Nelci. **O alvo do olhar estrangeiro: O Brasil na Historigrafia da arquitetura moderna**. 2° ed. João Pessoa: Universitária, 2006.

Artigos e comunicações

ALBINI, Franco. “A arquitetura dos Museus e os Museus na Urbanística Moderna”. In: *Habitat*, n. 15, São Paulo: Março/Abril, 1954, p. 29-31.

ALMEIDA, Cícero. “O ‘Colecionismo Ilustrado’ na Gênese dos Museus Contemporâneos”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 33. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2001.

BARROS, Sigrid Porto de. “O Museu e a Criança”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 09. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948 (publicado em 1958).

_____ “A Mensagem Cultural do Museu”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 13. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952. (publicado em 1964).

BENCHETRIT, Sara Fassa. “Luzes, câmara, ação”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 34. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002.

BITTENCOURT, José Neves. “Gabinetes de Curiosidades e Museus: sobre tradição e rompimento”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 28. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1996.

_____ “Receita para a refeição cotidiana dos museus.” In: *Revista do Patrimônio*, n. 31, Brasília: 2005, p. 149-163.

CAICOYA, César. “Acuerdos formales: El Museo Guggenheim, del proyecto a la construcción”. In: *Arquitectura Viva* n. 55, Madrid, 1997. p. 32-37.

CAMPELLO, Glauco. “Patrimônio e cidade, cidade e patrimônio” In: *Revista do Patrimônio*, n. 23, Brasília: 1994, p. 117-125.

CARRAZZONI, Maria Elisa. “Estágio de Museologia na França”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 19. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1968.

CARVALHO, Maria de Lourdes R. de. “Museus do Japão”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 22. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1971.

CARVALHO, Nair de Moraes. “Papel Educativo do Museu Histórico Nacional”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 7. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

Casa de Rui guarda a memória literária nacional.

BOLETIM SPHAN/FNpM. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/FNpM, nº 34, 1985.

CAVALCANTI, Lauro. “O Quarteto Antropofágico: da Redescoberta ao Moderno e ao Contemporâneo.” In: *Revista do Patrimônio*, n. 31, Brasília: 2005, p. 59-73.

CHAGAS, Mário. “Museus: Antropofagia da memória e do patrimônio.” In: *Revista do Patrimônio*, n. 31, Brasília: 2005, p. 15-25.

CHAGAS, Mário de Souza. GODOY, Solange Sampaio. “Tradição e Ruptura no Museu Histórico Nacional”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 27. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1995.

CHENIAUX, Violeta. “Luz – Subsídios para uma conservação preventiva”. In: *Anais do Museu Histórico*. Vol. 28. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1996.

COSTA, Lygia Martins. “Entrevista-depoimento.” In: *Revista do Patrimônio*, n. 31, Brasília: 2005, p. 275-309.

DUMANS, Adolpho. “A idéia da criação do Museu Histórico Nacional”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942 (publicado em 1945).

Em Salvador, Forte do Mar abriga Museu Naval.

BOLETIM SPHAN/FNpM. Brasília, MEC/FNpM, nº 12, 1981.

Entrevista de Peter van Mensch aos museólogos Cícero de Almeida e Paula Assunção dos Santos. “...a identidade de uma museu não é ser um parque temático”. In: Anais dos Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002.

FEFERMAN, Milton. Gravações das aulas da Disciplina de Pensamento Contemporâneo I: 2006.

FERREIRA, Cláudia Marcia. “Sala do Artista Popular: 20 anos de banquete.” In: Revista do Patrimônio, n. 31, Brasília: 2005, p. 249-253.

GONÇALVES, José R. S. “Os museus e a representação do Brasil.” In: Revista do Patrimônio, n. 31, Brasília: 2005, p. 255-271.

GRINSPUM, Denise. “Política educacional do Museu Lasar Segall: construções poéticas e inexauríveis.” In: Revista do Patrimônio, n. 31, Brasília: 2005, p. 89-99.

GUIMARAENS, Cêça. “O problema de estilo na idéia de museus”. In: Anais do Museu Histórico Nacional. Vol. 34. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002.

_____. “Proteger o Patrimônio na Cidade para Construir o Desejo no Museu”. In: GAZZANEO, Luiz M. C., SARAIVA, Suzana B. Côrrea (Org). A República no Brasil 1889-2003 – Ideário e Realizações – Volume I – Arquitetura. Rio de Janeiro: Papel Virtual – Coleção Proarq, 2003. p. 292-312.

_____. A idéia de museu no Brasil modernista. In: PESSOA, José (Org). Moderno e Nacional. Niterói: EDUFF, 2006. p. 183 a 201.

_____. “O museu ainda é o melhor meio para conhecer os produtos da democracia”. Disponível em: <www.arquimuseus.fau.ufrj.br/site/index.php?option=content&task=view&id=105&Itemid=112> Acesso em : 01/08/2006.

HUYSEEN, Andréas. “Escapando da Amnésia: o museu como cultura de massa” In: Revista do Patrimônio, n. 23, Brasília: 1994, p. 35-57.

Iniciadas as obras de restauração do Paço da Cidade, no Rio.
BOLETIM SPHAN/FNpM. Brasília, MEC/FNpM, nº 21, 1982.

JUNIOR, José do N. “Apresentação.” In: Revista do Patrimônio, n. 31, Brasília: 2005, p. 08-11.

KESSEL, Carlos. “Museu Histórico Nacional: Arquitetura & História”. Disponível em: <<http://www.arquimuseus.fau.ufrj.br/site/index.php?option=content&task=view&id=126&Itemid=112>> Acesso em: 01/08/2006.

KOPTCKE, Luciana V. “Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil”. In: Revista do Patrimônio, n. 31, Brasília: 2005, p. 185-203.

LUDOLF, Dulce. “Nova Diretriz dos Museus”. In: Anais do Museu Histórico Nacional. Vol. 13. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1964.

MEC libera recursos para obras no Museu Nacional
BOLETIM SPHAN/FNpM. Brasília, MEC/FNpM, nº18, 1982.

MELO Franco, Rodrigo. “O Patrimônio Histórico e Artístico e a Missão da Universidade.” In: Revista do Patrimônio, n. 31, Brasília: 2005, p. 83-87.

Minas: planos para museus e casas históricas
BOLETIM SPHAN/FNpM. Brasília, MEC/FNpM, nº 6, 1980.

Módulos independentes, cenografia, emoção: nova filosofia revigora o MHN.
BOLETIM SPHAN/FNpM. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/FNpM, nº 35, 1985.

MONTANER, Josep Maria. “Museu Contemporâneo: lugar e discurso”. In: Projeto, n. 144, São Paulo, 1991. p.34-41.

_____. “A concepção dos museus mudou”. Disponível em: <www.arquimuseus.fau.ufrj.br/site/index.php?option=content&task=view&id=103&Itemid=112> Acesso em: 01/08/2006.

MOURÃO, Rui. “Ao sabor e aos prazeres de Paulo Freire.” In: Revista do Patrimônio, n. 31, Brasília: 2005, p. 207-219.

Museu ao ar livre de Orleans.
BOLETIM SPHAN/FNpM. Brasília, MEC/FNpM, nº 7, 1980.

Museu da República, projeto de revitalização valoriza a comunidade.
BOLETIM SPHAN/FNpM. Rio de Janeiro, MEC/FNpM, nº 33, 1984.

Museu de Folclore tem nova sede.
BOLETIM SPHAN/FNpM. Rio de Janeiro, MEC/FNpM, nº 31, 1984.

Museu do Ouro: um espaço ligando o passado e presente.
BOLETIM SPHAN/FNpM. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/FNpM, nº 35, 1985.

“Museu Mariano Procópio” In: Revista do Patrimônio, n. 01, Rio de Janeiro, 1937, p. 165-167.

Museu Nacional de Belas Artes mostra a arte de rejuvenescer.
BOLETIM SPHAN/FNpM. Brasília, MEC/FNpM, nº 20, 1982.

Museus Nacionais Perfil e Perspectivas.
BOLETIM SPHAN/FNpM. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/FNpM, nº 42, 1988.

Museu Oceanográfico: projeto educativo amplia visão de preservação.
BOLETIM SPHAN/FNpM. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/FNpM, nº 46, 1988.

Museu, um novo produto na praça.
BOLETIM SPHAN/FNpM. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/FNpM, nº 42, 1988.

Museu Villa-Lobos apresenta uma nova proposta.
BOLETIM SPHAN/FNpM. Brasília, MEC/FNpM, nº 25, 1983.

“Museu Regional de Olinda” In: Revista do Patrimônio, n. 01, Rio de Janeiro, 1937, p. 163.

Museu rompe as quatro paredes: está nas ruas
BOLETIM SPHAN/FNpM, nº 3, 1979.

NETO, Antônio Augusto A. “Prefácio.” In: Revista do Patrimônio, n. 31, Brasília, 2005, p. 05-07.

“O Museu Coronel David Carneiro, em Curitiba” In: Revista do Patrimônio, n. 01, Rio de Janeiro, 1937, p. 169-170.

Paço Imperial.

BOLETIM SPHAN/FNpM. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/FNpM, nº 38, 1987.

Paço da Cidade, Rio – Monumento será devolvido à comunidade em 1985.

BOLETIM SPHAN/FNpM. Brasília, MEC/FNpM, nº 24, 1983.

PALERMO, Nicolas Sica. “As arquiteturas do tempo de Louis I. Kahn”. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp354.asp>> Acesso em: 29/01/2007.

Prédio do Paço da cidade vai ser restaurado

BOLETIM SPHAN/FNpM. Brasília, MEC/FNpM, nº16, 1982.

Programa Nacional de Museus.

BOLETIM SPHAN/FNpM. Brasília, MEC/FNpM, nº 20, 1982.

Programa Nacional de Museus: experiência pioneira em museus de Goiás.

BOLETIM SPHAN/FNpM. Rio de Janeiro, MEC/FNpM, nº 30, 1984.

RAMÍREZ, Juan Antonio. “La explosión congelada: Bilbao-Babel, metáforas del Guggenheim”. In: *Arquitectura Viva*, n. 55. Madrid: 1997, p. 48-55.

REIS, L. F. “A preservação de Centros Históricos e o Turismo. A apropriação do Centro Histórico de Paraty por seus atores sociais: um estudo de caso” In: MARTINS, A. *Espaço Turístico – qualidade e sustentabilidade*. Rio de Janeiro: Booklink, 2001, p.67-95.

Rio de Janeiro – Paço de volta à cidade

BOLETIM SPHAN/FNpM. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/FNpM, nº 34, 1985.

SÁ, Ivan Coelho de. “História e Memória do Curso de Museologia: do MHN à Unirio”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 39. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007.

SANTOS, Lucila Moraes. “Coleções no Museu Histórico Nacional – A Coleção Souza Lima”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 27. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1995.

TOSTES, Vera L. B. "O problema das reservas técnicas: como enfrentar o apego devorador?." In: Revista do Patrimônio, n. 31, Brasília: 2005, p. 75-81.

Um museu mantém viva a memória de Villa-Lobos.
BOLETIM SPHAN/FNpM. Brasília, MEC/FNpM, nº 20, 1982.

Um museu percorre o Rio São Francisco.
BOLETIM SPHAN/FNpM. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/FNpM, nº 38, 1987.

VALÉRY, Paul. "O problema dos museus." In: Revista do Patrimônio, n. 31, Brasília: 2005, p. 33-35.

Victor Meirelles e Solar Monjardim: revitalizados mais duas unidades.
BOLETIM SPHAN/FNpM. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/FNpM, nº 34, 1985.

ZEIN, Ruth. "Duas décadas de arquitetura de museus". In Revista Projeto n. 144.
São Paulo, 1991. p. 30-33

_____. "Um panorama a partir dos museus". In: AU n. 165. São Paulo, 2007.
p. 80-83.

Sites visitados

Acessados em: 01/08/2006

<www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp076.asp>

<www.arquimuseus.fau.ufrj.br/site/index.php?option=content&task=view&id=126&Itemid=112>

<www.arquimuseus.fau.ufrj.br/site/index.php?option=content&task=view&id=105&Itemid=112>

<www.arquimuseus.fau.ufrj.br/site/index.php?option=content&task=view&id=103&Itemid=112>

Acessados em: 29/01/2007

<www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp354.asp>

Acessados em: 25/02/2007

<<http://archnet.org/library/parties/one-party.tcl?party-id=449>>

<<http://de.wikipedia.org/wiki/staatsgalerie-stuttgart>>

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/frank-gehry>>

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/james-stirling>>

<<http://town.huntington.ny.us/permit-pies/207.pdf>>

<<http://www.greetbuildings.com/architects/charles-moore.html>>

<<http://www.olhares.com/guggenheim-museum-bilbao/foto33808.html>>

Acessados em: 30/06/2007

<<http://ghettodacoabreca.blogspot.com/2006/02/museu-do-crescimento-ilimitado-le.html>>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mies_van_der_Rohe>

<<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc010/mc010.asp>>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pa%C3%A7o_imperial>

<<http://www.museunacional.ufrj.br/>>

<http://www.degeo.ufop.br/Portugues/OuroPreto/m_inc.htm>

<<http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=2639>>

<<http://www.museuvictormeirelles.org.br/museu/casa.htm>>

<http://www.museuaoarlivre.net/mapa_museu.php>

<<http://www.pirapora.mg.gov.br/index.php?menu=2&submenu=9&categoria=54&pagina=1>>

<<http://www.museudarepublica.org.br/>>

<<http://www.sabaranet.com.br/museu.asp>>

Acessados em: 03/01/2008

<<http://www.cultura.gov.br/legislacao/docs/EX-ORGAO.htm>>

Acessados em: 25/01/2008

<<http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-e-504.htm>>

<<http://www.museuhistoriconacional.com.br/>>

<http://palazzo.arq.br/index.php?option=com_content&task=view&id=20>

Acessados em: 25/01/2008

<http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Neue_Staatsgalerie.html/cid_2506358.html>

<http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Kimbell_Museum.html/cid_1878411.html>

Acessados em: 01/04/2008

<www.macniteroi.com.br/index.php?op=plantas>

<www.macniteroi.com.br/index.php?op=omac&mac_op=hist_text_1>

Acessados em: 02/04/2008

<www2.cultura.gov.br/scripts/noticia.idc?codigo=1533>

Acessados em: 07/04/2008

<www.macniteroi.com.br/?op=mac>

<www.macniteroi.com.br/?op=arquitetura>

<http://www.staatsgalerie.de/architektur/aus_rundg.php?id=6>